

Voicing Variations. Interview with Rosaria Lo Russo

edited by Lorenzo Mari

Abstract

This interview with Rosaria Lo Russo focuses on her recent poetic and essayistic production – including her translation of Anne Sexton’s *The Book of Folly* – in order to underline the crucial importance of voice in her approach to poetry, performance and translation. This red thread – as well as the one concerning female authorship and several others – can be retraced in Lo Russo’s essays about Dante, Pirandello, Sylvia Plath and Anne Sexton, in her longstanding translation work on Sexton’s poems and in her latest poetry collections, *Anatema* and *Unamedea*.

Keywords

Italian contemporary poetry; Rosaria Lo Russo; performance; poetry in translation; Anne Sexton

Variazioni della voce. Intervista con Rosaria Lo Russo

a cura Lorenzo Mari

*Nella tua produzione più che trentennale, di cui cercheremo di dare conto nel corso di questa intervista, il 2021 è stato un anno di grande prolificità editoriale, con la pubblicazione dei saggi *La protagonista* di Pirandello (Mettauro ed.) e *Figlia di solo Padre* (Seri ed.), della traduzione del *Libro della follia* (La Nave di Teseo ed.) di Anne Sexton e del libro di poesia *Anatema* (Effigie ed.), cui è seguito, tra 2021 e 2022, *Unamedea* (Valigie Rosse ed.), silloge vincitrice del Premio Ciampi per la poesia 2021. Partiamo da *Figlia di solo Padre*, già titolo di un articolo scritto «in margine alla traduzione» della poesia di Sexton e apparso sulla rivista *Semicerchio* nel 1994 (IX, vol. 1-2), segno già in nuce di una produzione dove tout se tient o quasi. Qual è il filo conduttore principale, se dovessi sceglierne uno, dei tuoi molteplici interessi?*

Potrei partire da una ragione autobiografica, ma che non lo vuol essere in senso lineare né superficiale. Il lockdown pandemico è stato l'ultimo trimestre di gravidanza della me poeta. Ovvero, ero già tutta formata da decenni, ma l'impulso all'uscita dal bozzolo dell'indistinto (o forse: relativamente indistinto), aveva da finire di percorrere la formazione e giungere a completa maturità (o forse: ipermaturità). Dico questo in relazione alla mia produzione saggistica in quanto identikit della mia produzione poetica. Ho messo la parola fine e dato alle stampe due libri che in realtà sono un unico libro di saggi: *La protagonista di Pirandello* e *Figlia di solo Padre*. In questo lavoro critico su autori e autrici che conosco molto bene (Dante, Pirandello e Anne Sexton, in particolare, ma anche Sylvia Plath e Amelia Rosselli), ho costruito da me le mie genealogie. Si è trattato di elezioni genealogiche, un processo non voluto ma accaduto nella pratica testuale, e poco importa che il lavoro a partire da Pirandello sia avvenuto in seno all'accademia e quello sugli altri autori sia avvenuto in seno alla rivista *Semicerchio*. Vivevo, e contemporaneamente, le «mie università» (per citare, non a caso, Amelia Rosselli che parla di Elettra in *Variazioni belliche*) sulla mia pelle di ragazza, secondo una adesione passionata che non rendeva possibile, né auspicabile, alcuna distinzione di ambiti. Lavorando in questa rapsodia non ho compiuto un iter accademico, ma ho portato a maturazione un iter poetico

alla maniera antica, quando cioè un poeta era un intellettuale multifunzionale. Penso, senza alcuna modestia, a Dante, che è sempre stato il mio modello. Essere tutta intera nella cosa letteraria che è la vita, o nella cosa vitale che è la letteratura; forse dovrei dire poesia (ma sicuramente dico politica nel senso più profondo del termine), che del resto è il 'fare' per eccellenza e onnicomprensivo. E fare scrivendo ha portato nel tempo a continui ripensamenti intorno ad alcuni nuclei concettuali mitopoietici che pertengono alla creazione del Sé autoriale femminile. Pirandello è l'autore che più ha sondato le implicazioni profonde del Sé autoriale femminile come ricreazione di Sé da parte di una persona nata donna e perciò destinata a non essere Autore, e in generale a non essere, limitarsi ad esistere creaturalmente e basta – cosa che mi è parsa sin da bambina inaccettabile, impraticabile. Sono state le mistiche italiane ed europee, dal Medioevo in poi, a svolgere questa riflessione intorno all'autorialità femminile. Il dialogo alla pari con Dio/Autore, la dialettica Io Maschio/Tu Femmina, Soggetto /Oggetto, da sondare nei minimi particolari per opporvisi, sovvertendola, e ricreare altri possibili Sé. Ho finito di rifinire i miei saggi durante il periodo monacale del lockdown pandemico. Senza questa lunga clausura la 'longa manus' del maledetto quotidiano sessista maschilista che spira da ogni dove (tranne forse nelle clausure sororalì delle sante pazze) non sarei riuscita a completare la nascita di questo Benedetto Sé Autoriale Femminile. Forse "ipermaturo", ripeto, molte giovani mi hanno superato di un balzo mentre svolgevo faticosamente la trafila, ma chissà, altre, come Florinda Fusco (appena ripubblicata da Argolibri con *Il compleanno e altre opere*), sono arrivate diversamente a risultati apparentabili ai miei percorrendo strade artistiche e intellettuali analoghe.

Pensando all'idea di "traduzione orale" esposta in un altro articolo apparso su Semicerchio ("Sexton/Dante. Queste voci vo comparando. Appunti per una poetica della traduzione orale", XVIII vol. 1, 1998), proporrei la vocalità, come dimensione alternativa di quell'oralità sulla quale ultimamente si è investito molto, e che può interessare tanto la tua produzione critica quanto la tua produzione poetica, passando, appunto, per la traduzione. È così?

In quel saggio uso per la prima e unica volta nella mia riflessione critica il termine orale. Parlando di affioramenti mnemonici testuali in azione nell'atto del tradurre il concetto di oralità è spendibile. Penso alla poesia orale – quella vera e propria – cioè quella poesia i cui autori non scrivono ma improvvisano basando le loro improvvisazioni su memorie condivise. La letteratura è anche una memoria condivisa memorizzabile e quindi utilizzabile come materiale di risulta per la costruzione di altri

testi, testi orali, appunto, improvvisati su modelli metrici preconfezionati. La letteratura in questi contesti è un serbatoio di materiali, tematici e ritmici. Questa è la poesia, si diceva un tempo, popolare, come l'ottava rima toscana, ma anche la terzina dantesca improvvisata. Qui la memoria agisce, ditta, e fortissime sono le implicazioni fra letteratura bassa, quella orale, e alta, quella scritta, come apprendevo dal grande filologo romano D'Arco Silvio Avalle quando pendeva dalle sue labbra ai tempi dell'università a Firenze. A partire da certe suggestioni metaboliche riguardo alla memoria orale ho ripercorso in quel saggio il lavoro della voce/mente mentre traducevo una breve poesia di Anne Sexton. Tutt'altra faccenda la vocalità. Non irrelata, ma ontologicamente diversa. Poesia orale è serbatoio mnemonico di strutture, è un dato culturale. La vocalità pertiene al corpo. La voce è un prodotto fisico, il più difficile da concettualizzare (è una dichiarazione che fa da sfondo al bellissimo saggio di Corrado Bologna, recentemente ripubblicato, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*). La voce è l'espressione artistica più povera (in senso grotowskiano) che un essere umano può produrre. E del resto la vocalità è lo sbocco più ancestrale per esprimere ogni emozione e ogni pensiero, anche il più minuscolo e recondito. La stragrande maggioranza degli esseri umani non esprime le proprie voci, eppure il linguaggio umano è il reggimento delle voci. Un esercito per lo più volto a 'reprimere'. L'unica arte che 'esprime' le vocalità umane è la poesia, che, come sappiamo, non utilizza il linguaggio per comunicare ma per significare. Anche se sopravvivono in poesia le forme sintattico-grammaticali tuttavia la poesia se ne serve da par sua come materiale di risulta, sovvertendo lo schema normativo della comunicazione. Anche se crediamo di leggere una sintassi solo un pochino modificata dalla metrica questo è un grande inganno. La poesia accade altrimenti, accade nel predominio della vocalità – del Senso, direbbe Barthes – sui significati, e ciò è possibile coglierlo proprio nella "grana della voce", che non è recitazione ma scavo testuale, scavo nella partitura fonica del linguaggio testuale. Le voci di un testo o vi sono inscritte, allora si tratta di poesia, o non vi sono inscritte, e allora è cattiva letteratura.

Possiamo a questo proposito ritornare più precisamente sulla tua formazione, critica e anche filologica, nella redazione di Semicerchio: quali sono stati i pilastri di quell'esperienza?

Mentre studiavo per diventare una storica dello spettacolo mi dilettao nelle filologie. Mentre mi annoiavo alle lezioni di "storia di" all'università mi dilettao a partecipare, da discepola, alle riunioni dei miei compagni di studi, i filologi che poi avrebbero continuato a pubblicare e a insegnare a livello internazionale, soprattutto Francesco Stella e

Natascia Tonelli. A loro piacevano le mie poesie giovanili, io li ascolta-vo tradurre e vedevo, bozze dopo bozze, come operavano. In quella straordinaria palestra comparatistica ho imparato molto più che all'università (a parte Avalle e poi, ma sul finire, e in gloria, Umberto Artioli, indimenticato mentore e maestro di studi teatrali davvero importanti, come ad esempio *L'officina segreta di Pirandello*, del 1989). A scuola di filologia applicata indifferentemente su testi greci e latini e su poeti contemporanei e di tutte le lingue. Una partecipazione ultraventennale all'interno della quale sono diventata traduttrice di Anne Sexton – perché io traduco solo da Anne Sexton e non mi considero una vera traduttrice di poesia quanto piuttosto la “doppiatrice” italiana della statunitense, come dire che la traduco da performer, oltre che da letterata.

Figlia di solo padre si apre con un trittico di saggi dedicati a una critica non tanto legata agli archetipi, di matrice più o meno chiaramente junghiana, ma legata alla mitopoiesi del personaggio della madre e del dramma della maternità in Pirandello: ci puoi spiegare le ragioni di questo scarto? In un recente incontro organizzato a Bologna nel 2021, hai parlato della necessità di attraversare il mito ricorrendo, quand'è necessario, alle chiavi interpretative fornite da Furio Jesi. Mi sembra dunque un punto che si può estendere dall'esercizio filologico e critico sull'opera letteraria a una riconsiderazione delle culture e politiche femministe.

Il mio femminismo, così come le mie radici ideologiche e cultura psicoanalitica, sono abiti esistenziali. Ogni volta che ho cercato di definire qualcosa criticamente è perché accadeva sulla mia pelle e l'obiettivo primario era comprendere. Così ho affinato, sul campo del mio corpo/mente (cioè di me performer nel senso tecnico del termine), le competenze necessarie a scolpire concetti. Visto che la mostruosa quantità di tautologica critica pirandelliana basata su una rimasticata teoria junghiana degli archetipi era disutile per analizzare quella che per me era ed è la duplicità pirandelliana intorno alla figura della madre, ho veduto bene di documentarmi diversamente e così facendo ho potuto utilizzare anche strumenti psicoanalitici per decifrare le strutture testuali. La griglia psicoanalitica è però sempre stata subordinata alla analisi filologica dei testi, per me strumento imprescindibile. Una volta interrotto il flusso di coscienza dei pirandellisti sulla Grande Madre mi si sono aperte tutte le scatole cinesi, una dopo l'altra, in cui il genio girgentano aveva incryptato sotto abiti borghesi le vesti mitiche delle sue ragazze madri. Sciascia lo sapeva, ma si era limitato a dare soltanto alcuni cenni esplicativi, però mantenendo il segreto, in *Alfabeto pirandelliano*. E a me è toccata l'acribia. Che essendo persona piuttosto esuberante mi risulta molto faticosa, sicché si ritorna agli obbligati ozi pandemici come

propiziatori della chiusura dei due libri di saggi. Manca ai miei studi una critica ideologica di questi mostruosi costrutti psicomitobiografici intorno alla figura femminile. Se dovessi riscrivere oggi i miei studi, li inquadrerei innanzitutto alla luce degli studi sui miti di Furio Jesi. Lui ha capito quello che ambendo alla filologia mi sono preclusa. E cioè che al fondo di queste mitificazioni c'è il fascismo radicale della cultura patriarcale. Del resto, da ragazza critica, anoressica e amante dei Padri Autori, di questa ideologia subdola e mortifera ero permeata fin nelle midolla tanto da guardarla da giovane con sguardo miope. Ora guarderei a quelle strutture psicoantropomitobiografiche con sguardo ipermetropo. Spero tuttavia che i miei studi siano utili a chi oggi si dedica a studiare le configurazioni mitopoietiche letterarie che strutturano le ideologie culturali del presente.

A questo proposito, perché riscrivere Medea come Unamedea?

Dopo molti anni dalla scrittura di una Penelope che si rifiuta di coincidere col suo ruolo di moglie in perenne attesa e con metrica orale e vocale sovverte il suo mito (nel libro *Penelope, d'if*, 2003) ho voluto nuovamente cimentarmi con una eroina del mondo greco sovvertendo la sua tragedia in chiave 'grotesque'. *Cattivissima Medea, Unabomber, Unamedea*. Una Medea qualsiasi. Nella propria psiche ogni madre desidera almeno una volta di annientare il frutto del proprio grembo, intendo dire che il grembo per le donne è un luogo molto conflittuale (*Variazioni belliche* di Rosselli viene anche da *belly*, pancia), notoriamente culla e bara è il ventre. La figura della Madre Tragica è grottesca. Preparandomi per scrivere *Unamedea* prendevo appunti dagli articoli sulla Franzoni (delitto di Cogne). Inoltre adoro la scrittura di Testori, ma nessuno, per me molto stranamente, mi riallaccia a Testori, che invece per me è un modello importante. Questi testi li chiamo 'melologhi'. Scrivo 'melologhi' dagli Anni Novanta. Il sottotitolo del mio libro *Lo Dittatore Amore*, del 1994, era già *Melologhi*. Tuttavia si parla dei recenti melologhi di Anne Carson come di una novità.

In fondo, la tua forma-melologo è già chiara da partire da Sequenza orante (Gazebo ed., 1995), poi confluita in Comèdia (Bompiani ed., 1998). E già in un autocommento riferito a Comèdia – inserito nell'antologia La scoperta della poesia (Metauro ed., 2008) – lo definivi il testo di una «figlia incestuosa di solo padre». Per tornare dunque alla tua più recente antologia di saggi, anche in Figlia di solo padre affronti la scena dell'incesto, sia in Rosselli che in Sexton. Quali sono le differenze? Quali riverberi letterari, culturali e anche politici hanno avuto le due opere, nelle rispettive tradizioni, e quali riverberi hanno per te?

Amelia Rosselli e Anne Sexton, nonostante le apparenti divergenze quasi radicali, erano due signore colte della buona borghesia, ebrea italiana e mezza inglese la prima, americana del New England la seconda. Difficilmente le si comparerebbe e invece sono assai vicine nei caratteri mitobiografici che sostanziano il loro operare poetico. Nei miei studi l'operare della poeta novecentesca è allegorizzabile come quello di una "Figlia di solo Padre", ovvero di una creatura che opera in relazione al suo creatore al quale del resto si ricongiunge incestuosamente, per imitarlo fino all'identificazione, per prenderne il posto. Rosselli leggeva i referti orali delle coltissime estasi di Santa Maria Maddalena de' Pazzi. Letteratura alta, anzi, teologia. Suor Maria Maddalena è Dottore della Chiesa. Sexton andava in trance, anche per ore. E i suoi psicoanalisti, che erano i suoi mentori insieme ai poeti, la indirizzavano a leggere studi antroporeligiosi sulle trance estatiche. *Imitatio Christi*. In *Variazioni belliche*, Rosselli definisce l'io scrivente un «Cristoemblema». Per Sexton ho coniato la definizione 'ragazza cristica', nella postfazione alla raccolta di traduzioni *Poesie su Dio* (Le Lettere ed., 2004): «Non sono una donna/più di quanto Cristo fosse un uomo» è la chiusa di una sua poesia-monologo, un testo uscito in una raccolta poetica ma anche ripreso come monologo del suo Alter Ego teatrale Daisy, nella Sacra Rappresentazione intitolata *Mercy Street*, il suo unico, ma una summa, testo teatrale. Le grandi attrici sei-ottocentesche trattavano l'Autore-Dio dei drammi che rappresentavano come qualcuno con cui fare i conti da pari a pari, e costruivano il loro testo scenico in combutta ma soprattutto in dialettica sovversiva con il Testo Scritto. E prediligevano tutte la *Mirra*, tragedia scritta da Alfieri, ma, bypassato Alfieri, recitata sempre nelle vesti della scellerata autrice di performance sessuali con l'augusto papà. Questa la nostra genealogia, le fonti, la storia trasversale, questa la nostra storia ancora da scrivere, possibilmente applicando i risultati di Jesi, ma anche quelli di Giulia Sissa (*La verginità in Grecia*, 1992) e molte altre studiosse (da *Come uccidere tragicamente una donna* di Nicole Loraux). Queste le somiglianze, molte le differenze. Stilistiche, innanzitutto. Ma ciò che più conta è che non ci sono ancora abbastanza studi coraggiosi su Sexton, Rosselli e molte altre autrici che hanno fatto veramente una rivoluzione epistemologica, di sovversione totale rispetto agli schemi degli studi letterari e anche filologici. C'è stata una grande e ottima fioritura di studi sul linguaggio di Rosselli, studi ferratissimi filologicamente. Ma questo ha, per così dire, neutralizzato la portata ideologica della sua poetica. Sarà un caso? Invece la povera Anne Sexton, siccome era bellissima, psicopatica e alcoolizzata, è stata bollata come pazza performer, una che faceva scandalo. E così è diventata oggetto al contempo di venerazione e di disprezzo, invece che straordinario soggetto culturale, letterario, sovversivo. Queste due grandi poete, pur riconosciute ampiamente, non

mi pare siano ancora state studiate nella portata complessiva della loro opera letteraria e performativa (per esempio, la Rosselli musicista e performer appare nei libri che le si dedicano come una curiosa parentesi giovanile). Le implicazioni fra arte e vita non sono ancora criticamente metabolizzate quando ad essere studiata è una autrice, sono relegate al margine dell'aneddotica. Bisognerebbe, appunto, rinnovare gli strumenti di analisi – anche facendo ricorso ai Gender Studies, anche se non ho al momento contezza di risultati, rispetto a Rosselli e Sexton, in quell'ambito – per queste autorialità.

Avvicinandoci di più a Sexton, l'autrice americana è nota per essere stata "poetessa laureata" quanto "performer", come si può leggere sulla quarta di copertina della seconda edizione della tua traduzione delle sue Poesie d'amore (Le Lettere ed., 2019 [1996]). Cosa ne pensi della categoria di "performer" rispetto alle possibili forme della poesia contemporanea, da quelle della Sexton alla tua, passando per la miriade di alternative disponibili nel panorama letterario italiano e internazionale?

Spesso si usa la parola performer e performance a casaccio. Se uno prende e legge le sue poesie davanti a delle persone ecco che è un/una performer. Eppure su questi termini esiste una vastissima letteratura multidisciplinare. Sono termini tutt'altro che generici ed esistono molte declinazioni possibili dell'arte della performance. Non dico niente di nuovo e tuttavia da decenni in Italia, e non solo, si è addirittura inventata l'esistenza di una categoria che in realtà non è tale: la poesia performativa. Esistono molteplici rapporti fra poesia e performance e molti performer lavorano con i testi. Ma si definiscono poeti performativi (orali) coloro che leggono le loro poesie al pubblico. Perché non lettori di poesia? Risposta: perché sono anche autori. Allora perché oralità se sei autore di questa poesia che leggi in quanto scritta? Torniamo alle origini della poesia, che è un testo che reca inscritta la propria performance vocale. Il fenomeno, più che letterario, mi sembra una deriva narcisistica motivata dal fatto che un pubblico della poesia non esiste, o se esiste è troppo esiguo per l'autore narcisista che legge la sua poesia al pubblico. Questa tendenza continua a furoreggiare perché, a differenza del teatro, del cinema e delle arti visive performative, per scrivere e leggere poesie in pubblico non servono soldi. Anne Sexton si faceva pagare, eccome, per le sue letture pubbliche. Aveva un suo gruppo musicale, *Anne Sexton and Her Kind* era la formazione. Come da poesia-manifesto, *Her Kind*, Anne recitava la sua maschera di Strega Estatica, una figura dalla lunghissima storia e dai molti sensi. Ovvero agiva una maschera. Il suo era un teatro della Poeta come Strega Estatica. A buon diritto era una Performer nel senso grotowskiano del termine. Per quanto mi riguarda,

leggo poesia a alta voce in pubblico da quando avevo diciotto anni e mi formavo come attrice con predilezione per lo studio di tecniche vocali. Chiamo le mie letture, per farsi intendere, 'reading performance', ovvero azioni di lettura a alta voce, con una goffa ma corretta traduzione. Leggo a alta voce solo testi in italiano o testi tradotti in italiano da poeti e quindi divenuti poesia in italiano, ripercorrendo a ritroso il loro lavoro vocale e orale interiore. Perché non recito, intono il testo, intono le voci che affiorano dal testo attraverso le sue ritmiche e i suoi impasti fonosimbolici.

*Veniamo a un'intonazione molto particolare, allora, con cui concludiamo il nostro dialogo. In *Anatema* si legge che «il linguaggio poetico è il linguaggio degli uccelli» (p. 114) e, più precisamente, attraversando *Sound and Sentiment* di Steven Feld (1982): «per il popolo kaluli / richiamo / non parola / non potere parola / non potere articolare / non potere poeta / sa yelema / cascata di suoni» (pp. 114-115). Quanto è stata importante questa lettura, nel tuo percorso di poesia e vocalità?*

Il mio interesse per la vocalità come pratica e per gli studi teorici sulla vocalità è sempre andato di pari passo con la mia produzione poetica scritta e performata. Di fatto, scrivo poesia in quanto performer vocale, e tuttavia non credo del tutto alla definizione di poesia performativa. I due ambiti, scrittura e performance, sono uniti dalle teorie e pratiche della vocalità ma in maniera non semplificabile, non immediata. Contemporaneamente alla fruizione poetica, negli anni della mia formazione (che però non è mai finita), e con la stessa importanza, attuavo costantemente l'ascolto delle voci. Melomane per tradizione familiare, molto presto ho virato sulle voci di Demetrio Stratos e Carmelo Bene. E durante gli anni in cui partecipavo a una scuola di recitazione, tenuta dal maestro Paolo Coccheri, ho avuto anche l'immensa fortuna di fare la piccola assistente al *Viaggio di una voce* di Piera Degli Esposti, ripercorrendo durante le nostre passeggiate le sue Cleopatra e Molly Bloom, la sua Medea di Corrado Alvaro. Assorbivo i suoi ritmi franti, la sua scrittura di voci e respiri, di ritmi. I miei melologhi sono concepiti come scrittura vocale, ovvero spingo sul pedale della vocalità intrinseca del mio testo in versi, quando lo ritengo opportuno, ma senza mai far calare la tensione letteraria, almeno spero. Nel finale di *Anatema* ho utilizzato alcuni lemmi del linguaggio kaluli per esprimere l'unica catarsi possibile al lutto, la trasformazione della lingua in canto, in pianto che canta. Con la voce degli uccelli, come sanno fare le donne Kaluli. Lo faceva molto meglio di me Pascoli, poeta che adoro, uno dei più grandi poeti di tutti i tempi (penso da molto tempo di dedicare uno studio vocale con rela-

tiva performance alla poesia di Pascoli). Così in *Spasimo*, un lavoro concepito per essere fruito online, via Bandcamp, e ascoltato al buio e in cuffie al massimo volume, ho destinato le mie voci dell'elaborazione del lutto alla poesia di Vito Bonito, Anne Sexton e Fra' Jacopone da Todi, da sempre mia grande passione. Oltre al volume di Feld un'altra lettura è stata determinante nel mio percorso performativo, *Il significato della musica* di Marius Schneider. La voce creatrice e le vocalità umane sono le armi più straordinarie per ogni eversione, per poter toccare l'Assoluto, cioè l'Assurdo e la Liberazione da ogni oppressione. È in questo senso che spero che il mio lavoro abbia una funzione politica per i suoi fruitori.

L'autore

Lorenzo Mari

Dopo aver concluso un dottorato in Letterature moderne, comparate e postcoloniali all'Università di Bologna (2014), Lorenzo Mari ha proseguito le sue ricerche nei campi delle letterature africane postcoloniali di lingua inglese, degli studi intermediali e dei Translation Studies. Le sue pubblicazioni comprendono due monografie (*Forme dell'interregno. Past Imperfect di Nuruddin Farah tra letteratura postcoloniale e world literature*, Aracne, 2018; *Il taccuino dell'intellettuale. Disegno e narrazione nell'opera di John Berger*, Mimesis, 2020) e alcune traduzioni dall'inglese e dallo spagnolo (tra cui C. Vallejo, *Trilce*, Argolibri, 2021).

Email: marilorenzo6@gmail.com

L'articolo

Data invio: --/--/----

Data accettazione: --/--/----

Data pubblicazione: 30/11/2022

Come citare questo articolo

Mari, Lorenzo (ed.), "Variazioni della voce. Intervista con Rosaria Lo Russo", *Entering the Simulacra World*, Eds. A. Ghezzani - L. Giovannelli -

Lorenzo Mari (ed.), *Variazioni della voce. Intervista con Rosaria Lo Russo*

F. Rossi - C. Savettieri, *Between*, XII.24 (2022): 577-587,
<http://www.betweenjournal.it/>