



LA MODERNITÀ LETTERARIA
collana di studi e testi

diretta da
Anna Dolfi, Alessandro Maxia, Nicola Merola
Angelo R. Pupino, Giovanna Rosa

[75]

Giovanna Lo Monaco

Tommaso Ottonieri
L'arte plastica della parola

anteprima
visualizza la scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

In copertina:
Maurizio Galimberti, *Tommaso...* (1996)
per gentile concessione di Tommaso Ottonieri

© Copyright 2020
Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675954-2
ISSN 2239-9194

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

Opere di Tommaso Ottonieri più frequentemente citate:

- AC *L'album crèmisi*, Roma, Empiria, 2000.
C *Contatto*, Napoli, Cronopio, 2002.
CA *Crema acida*, Milano-Lecce, Lupetti-Manni, 1997.
CO *Coniugativo*, Milano, Corpo 10, 1984.
ES *Elegia sanremese*, Milano, Bompiani, 1998.
GE *Geòdi*, Torino, Nino Aragno, 2015.
PI *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, Milano, Feltrinelli, 1980.
PI2008 *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico (versione restaurata)*, Milano, No reply, 2008.
PL *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
SF *Le strade che portano al Fùcino*, Firenze, Le Lettere, 2007.

1. LA SCRITTURA (IN) MOVIMENTO

Dal nostro imprescindibile punto di vista contemporaneo, il *sensu della fine* appare, come avvertiva Kermode, condizione immanente a ogni attimo¹; la fine sempre si compie e si rinnova, diviene perenne. Dato questo assunto, in una contemporaneità in cui la catastrofe apocalittica torna sempre più spesso a presentarsi in varie forme, come possibilità reale e globale, possiamo intendere l'opera di Tommaso Ottonieri come un continuo "fare i conti" con il problema della fine.

L'apocalisse costituisce infatti figura centrale nell'intera produzione di Ottonieri, come catastrofe già avvenuta, o imminente proprio perché immanente, che allude alla "fine dei tempi" quale stabilizzazione e statizzazione del tempo stesso in un perenne *no-past/no-future*, propriamente appiattito su quello che è stato definito *eterno presente*². La spazialità acquisisce in questo senso una priorità inedita rispetto alle nostre facoltà rappresentative, ma si tratta di uno spazio che nulla preserva di quello vissuto e esperito dei corpi, nell'annullamento delle distanze e nella smaterializzazione dello spazio stesso effettuata dai media. La fine oltre che presente ed eterna, appare infatti diffusa sull'intero territorio globale, dal momento in cui questa corrisponde alla definitiva occupazione da parte del capitale spettacolarizzato di ogni aspetto della realtà, che è poi processo alla base di ogni "fine" contemporanea³.

In questo contesto, sappiamo come sia sparita anche la nozione tipicamente moderna di soggettività, sotto il peso della definitiva frantumazione dell'esperienza, nell'impossibilità di una ricostruzione della coscienza soggettiva – secondo una linea teorica che va da Benjamin a Jameson – a favore di una soggettività eterodiretta dal flusso linguistico che governa il "mondo di fuori" e modellata, nella mente e nel corpo, dalla stessa ideologia che sottende il sistema della comunicazione globale. Tali questioni

¹ Cfr. FRANK KERMODE, *Il senso della fine* [1966], trad. it. di G. Montefoschi, Milano, RCS, 2004, pp. 51-52.

² Cfr. FREDRIC JAMESON, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], trad. it. di M. Manganelli, Roma, Fazi, 2007, in particolare p. 7.

³ Cfr. *ivi*.

caratterizzano, com'è noto, quel calderone di teorie e di proposte definitorie costituito dal dibattito culturale sulla Postmodernità alla fine del Novecento, nel quale si presenta non da ultimo anche il problema dello statuto dell'estetico, dell'arte in generale, nel momento in cui anche quest'ambito appare dismesso, quale ambito autonomo, sotto l'impatto dell'estetizzazione dell'intera realtà. Tra le tante "fini" registrate in questo frangente rientra infatti anche quella della Letteratura, dell'arte della parola, nel momento in cui "tutto è segno", tutto diviene linguaggio, fino all'annullamento della specificità del letterario in una testualità diffusa.

Il percorso di Ottonieri si articola sul cronotopo della fine, dell'apocalisse, nella forma del diluvio, a partire dalla prima opera, *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, edita nel 1980, che consegna a Tommaso Pomilio, su suggerimento di Edoardo Sanguineti, lo pseudonimo leopardiano con il quale firmerà la sua intera produzione letteraria⁴. Con questo volumetto Ottonieri inaugura infatti una sorta di attraversamento, ma anche di reinvenzione della "fine" stessa che ancora oggi connota la sua opera, una fine che si presenta, quasi ineludibilmente, in forma allegorica tramite un lavoro sulle rovine della tradizione letteraria oltre che dell'intera civiltà occidentale/globale, sul loro accumulo; Benjamin, certamente, sovrintende all'operazione⁵.

Già nel testo d'esordio l'autore sembra interpretare appieno la condizione postuma del letterario, che implica, si ricorderà seguendo Ferroni, un approccio differente al passato ed anzi opposto rispetto al Postmodernismo, laddove questo sembra interrompere la continuità intrinseca nell'accezione stessa di postumità – continuità nella rottura che appartiene in sostanza a tutte le epoche a partire dall'avvento dell'era chirografica – rompendo la catena della trasmissione culturale e trasformando il passato in immenso magazzino di elementi indistinti cui attingere⁶.

Nello stesso anno d'edizione del *Piccolo ipertrofico*, il Postmoderno si afferma tra il pubblico nostrano con l'uscita de *Il nome della rosa*⁷. Rispet-

⁴ La notizia è fornita dall'autore; il nome nasce in riferimento al Filippo Ottonieri delle *Operette morali*.

⁵ Cfr. WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco* [1974], trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1999.

⁶ Cfr. GIULIO FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, in particolare il capitolo *Moderno, postumo e postmoderno*.

⁷ UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980. Sul postmoderno in Italia si veda, oltre al saggio già citato di Ferroni, REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, cui si rimanda in merito alla posizione di Eco e del suo romanzo rispetto al postmoderno (cfr. *ivi*, pp. 180-189); per il dibattito italiano cfr. MONICA JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Cesati, 2002.

to alla fine della Modernità, gli approcci del *monaco* e del *novizio* – per riprendere il titolo della recensione ai due testi di Giuliano Gramigna⁸ – appaiono distanti: da un lato la struttura enciclopedica, nelle forme – a dire il vero molto novecentesche, al netto di quanto affermato nelle *Postille*⁹ – del labirinto e della biblioteca, dall'altra la natura frammentaria e aperta, aleatoria – ma in questo senso novecentesca anch'essa – del testo di Ottonieri, che riporta invero a quell'orizzonte sperimentale che lo stesso Eco, nei panni del teorico, e con lui la Neoavanguardia, avevano esplorato negli anni Sessanta¹⁰. Nel testo ottonieriano la tradizione non viene semplicemente *rivisitata* nella costruzione di una *collezione di libri*¹¹, come nel romanzo echiano, ma propriamente rimessa in circolo per frammenti – *schegge* e residui che riemergono – comprendendo i grandi classici così come le opere dimenticate dal canone, secondo quella che sarà un'attitudine costante dell'autore¹². La tradizione non è materiale inerte e decorativo di una pratica meramente ludica della scrittura, come nella vulgata del Postmodernismo, né citazione ironica come nel *pastiche* di Eco, bensì elemento che, mentre si offre alla rielaborazione per un nuovo discorso letterario, riprende vigore al contatto con il presente.

Se tale strategia testuale stabilisce una continuità interna al sistema letterario in senso diacronico, in una sostanziale opposizione rispetto alle soluzioni coeve maggiormente diffuse, essa si inserisce invero all'interno di una più ampia proposta d'individuazione – di creazione – di una nuova temporalità e, con essa, di un ruolo e di uno statuto “nuovi” del letterario *dopo la fine*.

Tempo dopo l'esordio giovanile, definiti meglio i contorni della propria poetica, Ottonieri afferma in proposito:

dalla dura coscienza di una obbligata “postumità” del sistema culturale (nel suo complesso; e qui, faccio riferimento senz'altro ad un concetto quale: Letteratura) il problema che allora si pone è forse, non più e non tanto quello di ritagliarsi una tradizione, o di prefigurarsi un avvenire, ma quello di “inventare” il

⁸ GIULIANO GRAMIGNA, *Il monaco e il novizio*, in «Alfabeta», n. 21, 1981, p. 27.

⁹ U. ECO, *Postille a «Il nome della rosa»*, in «Alfabeta», n. 49, 1983, pp. 19-22, poi ricomprese nelle successive edizioni del romanzo.

¹⁰ Cfr. U. ECO, *Opera aperta* [1962], Milano, Bompiani, 2016.

¹¹ Cfr. G. Gramigna, *Il monaco e il novizio*, cit., p. 27.

¹² Cfr. ANDREA CORTELLESA, *Il mare della soggettività*, in “*Il movimento*”. *Ottonieri - Ventroni*, num. monografico dedicato a T. Ottonieri da «L'Apostrofo», n. 17, 2002, p. 10. Cortellesa riconduce questa attitudine di Ottonieri a «un'idea di testo radicalmente *materialista* – come quella di cosmo nel leopardiano *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco*: è necessario che si polverizzino i grandi testi – ... le Opere... –, che la loro materia vaghi per qualche tempo nello spazio allo stato libero, perché poi – in una sorta di siderale bagno galvanico – possa riaggregarsi in forme nuove».

presente, nel senso letterale di “invenire”, di trovarne uno – semmai *da agire*. E cioè: è possibile scrivere una temporalità? È possibile iscriversi in una temporalità? O, ancor più a monte: è possibile per un atto-di-scrittura designare una temporalità come quella propria?¹³

Tale proposta di *agibilità* del presente, tuttavia, «si verifica tutta entro una stretta prospettiva posizionale»¹⁴, la questione della temporalità è cioè, immediatamente, un *problema di spazio*. Seguendo la parabola designata dalla controcultura a partire dal *punk* fino all'avvento dell'*hip hop* – che vedremo interagire direttamente con la scrittura dell'autore – Ottonieri concepisce tale proposta come «prospettiva d'una rimodellazione e ricopertura totale del paesaggio (quello visivo, quello sonoro)»¹⁵, ovvero del paesaggio esperito dal corpo, contro la smaterializzazione – e l'espropriazione – che di esso viene effettuata dal sistema economico e mediatico. All'operazione estetica è dunque affidata la designazione di una nuova e diversa spazialità, una *riterritorializzazione*, e deputato con ciò il compito di fondare una «rinnovata costruttività resistenziale»¹⁶.

Tale forma di resistenza si realizza in sostanza con la conquista di una rinnovata autonomia del letterario rispetto alle logiche dominanti della cultura e della società contemporanea, a partire dallo spazio *marginale* ad esso riservato dal sistema culturale, che preserva al contempo, ostinatamente, una costante tensione eteronoma, un costante riferimento al “fuori”, all’“altro da sé”, fino alla concezione di una scrittura intesa come creazione di uno “spazio sociale”. Si rinnova in questo modo l'istanza utopistica delle avanguardie – passata attraverso l'esperienza dei movimenti controculturali dagli anni Settanta ai Novanta – e, di fatti, è la tradizione dell'avanguardia ad essere rivisitata e costantemente “reinventata”, in primo luogo, da Ottonieri.

In questo senso si deve considerare il contesto delle affermazioni sopra riportate, che pone l'autore a diretto confronto con la questione dell'avanguardia e, nello specifico, con la Neoavanguardia degli anni Sessanta, alla ricerca di una nuova strategia culturale. Si tratta dell'intervento intitolato *Parabole di posizionamento*, nato dalle dichiarazioni rese in occasione del convegno di Reggio Emilia del 1993, *63/93 trent'anni di ricerca lette-*

¹³ TOMMASO OTTONIERI, *Parabole di posizionamento*, in «Allegoria», n. 18, 1994, p. 134; il testo viene ripubblicato in versione riveduta in R. Barilli *et alii*, *63/93, trent'anni di ricerca letteraria. Convegno di dibattito e di proposta*, Reggio Emilia, Elytra, 1995; nel presente lavoro si cita dell'edizione, più ampia e articolata, comparsa in rivista.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 133.

¹⁶ *Ivi*, p. 138.

*raria*¹⁷, dedicato al rapporto tra il Gruppo 63 e il Gruppo 93, alla *traiettoria* che dall'uno porta all'altro e, al contempo, alla distanza che li separa, posti, il primo, all'avvento della Postmodernità, il secondo, al momento in cui questa appare invero già prossima al suo esaurimento¹⁸.

Del Gruppo 93 Ottonieri fa parte sin dall'inizio dei lavori, apportando non pochi contributi critici di rilievo nella delineazione di principi condivisi – o condivisibili – tra i giovani poeti appartenenti al Gruppo stesso, quali, si ricorderà, Lello Voce, Mariano Bàino, Biagio Cepollaro – ovvero il gruppo di «Baldus» –, il collettivo genovese Altri luoghi, composto da Marco Berisso, Pietro Cademartori, Guido Caserza, Paolo Getiluomo, e, inoltre, Lorenzo Durante e Marcello Frixione che, con lo stesso Ottonieri e Gabriele Frasca avevano dato vita – a Napoli nei primi anni Ottanta – al collettivo di scrittura Kriptopterus Bycirrhis (KB).

¹⁷ Cit.

¹⁸ Il dibattito e i ruoli giocati dai vari protagonisti all'interno del Gruppo 93 necessiterebbero una trattazione a sé stante; ci limitiamo in questa sede a fornirne gli indispensabili riferimenti bibliografici in merito. Per la “cronaca” dei lavori del Gruppo 93, cfr.: ANGELO PETRELLA, introduzione a *Gruppo 93. L'antologia poetica*, a cura di A. Petrella, Civitella val di Chiana-Arezzo, Zona, 2010; LELLO VOCE, *Relazione introduttiva al 2° incontro del Gruppo 93 e l'intera Sezione 1*, in «Baldus», n. 1, 1991, ora in *Baldus (1990-96): rivista di letteratura: selezione antologica e raccolta integrale*, a cura di L. Voce e M. Rizzante, Milano, NoReplay, 2007; NADIA CAVALERA, *Nascita del Gruppo '93*, in «Bollettario», n. 10, 1991; SERGIO GARAU, *Fedeli alla linea che non c'è. Affinità-divergenze tra il Gruppo '93 e il Gruppo 93*, in www.cepollaro.it (ultimo accesso 03/07/2020). Il primo volume dedicato al gruppo viene pubblicato già nel 1990 a cura di Bettini e Muzzioli con il titolo *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico in Italia* (Lecce, Manni, 1990). In esso si mira a ricostruire la nascita del Gruppo quale frutto delle riflessioni teoriche e del movimento di poesia sperimentale e materialistica sviluppatosi nei primi anni Ottanta, che abbraccia diverse generazioni di poeti, l'operazione risulta tuttavia *forzosa* e sicuramente precoce. Inoltre, come scrive Ottonieri, il gruppo «è ben lontano, nel suo complesso, dal riconoscere come praticabile l'ipotesi di una rifondazione di “neo-moderno”, che pure nel volume si fa strada» (T. OTTONIERI, *Reperti dell'assenza*, in «Baldus», n. 1, 1991, p. 45). Seguiranno altre due pubblicazioni collettive: *L'anello che non tiene. Poesia Oltre-modernità Antagonismo: sui limini della nuova enunciazione poetica*, Reggio Emilia, Elytra, 1992, antologia curata dallo stesso Ottonieri che raccoglie unicamente le opere dei poeti più “giovani” e che nell'introduzione registra già il fallimento del Gruppo 93, e un'altra antologia, che offre una panoramica più ampia sui lavori del Gruppo, pubblicata nel 1993 con il titolo *Terza ondata*, a cura di Filippo Bettini e Roberto Di Marco (*Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, a cura di F. Bettini e R. Di Marco, Bologna, Synergon, 1993); quest'ultima raccoglie molte delle opere prodotte all'interno del Gruppo, cercando di mappare le pratiche testuali e costruendo dei *percorsi di lettura*. I volumi *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa. Antologia di testi teorici e letterari*, a cura di A.G. D'Oria, Lecce, Manni, 1992, e *63/93. Trent'anni di ricerca letteraria*, del 1993 (cit.) raccolgono invece gli interventi ai convegni conclusivi del Gruppo. A giudicare dalla “elevata” quantità di volumi pubblicati in un breve lasso di tempo e dai loro contenuti, sembra quasi che il gruppo abbia cercato di storicizzarsi nello stesso atto del farsi. Tra le pubblicazioni più “recenti” cfr. infine RENATO BARILLI, *È arrivata la terza ondata*, Torino, Testo & Immagine, 2002, e l'antologia del 2010 curata da Petrella (*Gruppo 93. L'antologia poetica*, cit.), il quale, a distanza di tempo, cerca di riassumerne gli avvenimenti, le polemiche e, per via tematica, la produzione testuale.

Il Gruppo 93 nasce con l'intento di promuovere un rinnovamento della ricerca letteraria, nonché della critica, che recuperi il legame della letteratura con le condizioni storiche. Con queste motivazioni già durante gli anni Ottanta si sviluppa un ampio movimento di critici e scrittori, tra i quali lo stesso Ottonieri, volto alla riscoperta della tradizione sperimentale da un lato e, dall'altro, dell'allegoria come *funzione* interna del testo, sotto la spinta di Luperini e del collettivo Quaderni di critica che parteciperanno poi ai lavori del Gruppo 93¹⁹. Sulla scorta di questi precedenti il Gruppo trova un primo motivo di aggregazione nell'opposizione a quella che appare la dominante poetica del periodo, ma che invero lo è già dagli anni Settanta, il cosiddetto "Neo-orfismo" – detto anche "Neo-romanticismo" o "parola innamorata", dal titolo della nota antologia²⁰ –, tendenza che

¹⁹ Il decennio è attraversato da una serie di appuntamenti ed eventi tra le quali bisogna ricordare perlomeno il convegno su *Il senso della letteratura* organizzato a Palermo nel 1984 da «Alfabet», durante il quale viene "presentata" la nuova tendenza allegorica e materialistica, in opposizione alla tendenza dominante del Neo-orfismo (Cfr. *Le tendenze di ricerca: tutto il dibattito di Palermo '84*, Supplemento letterario di «Alfabet», n. 69, 1985) e il convegno del 1987 a Lecce sulle riviste, organizzato da «l'immaginazione», durante il quale vengono elaborate le Tesi di Lecce, che costituiscono una serie di premesse per lo sviluppo della nuova poesia. Nel 1989 viene infine pubblicata un'antologia intitolata *Poesia italiana della contraddizione*, curata da Mario Lunetta e Franco Cavallo, (Roma, Newton Compton, 1989) che presenta, come scrive Lunetta, «una tendenza avanzata (strutturale e anti intimistica), che nell'ultimo decennio abbiamo contribuito a individuare in un area intergenerazionale legata alla pratica della *contraddizione*, e a definire come ipotesi di *scrittura materialistica*» (cfr. *ivi*, p. 19). Molti degli autori antologizzati appartengono infatti alle generazioni passate, ci sono ad esempio tutti i Novissimi, Leonetti e Volponi, ma tanto spazio è riservato anche ai giovani, nati all'incirca tra il 1955 e il 1965. Questa antologia si costituisce come anello di congiunzione tra la vecchia generazione avanguardista e sperimentale, e quella nuova che andrà poi a far parte del Gruppo 93; cfr. in merito *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, a cura di F. Bettini e R. Di Marco, cit.

²⁰ Cfr. *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di G. Pontiggia e E. Di Mauro, Milano, Feltrinelli, 1978. Per la *parola innamorata*, come suggerisce il titolo stesso, quello dell'autore con la parola poetica è un rapporto *trascinante*, sentimentale, l'ispirazione poetica è ispirazione di un attimo, *dono degli dei*, rivelazione di una verità trascendentale e irrazionale. L'orizzonte poetico è definito a partire da un'avversione dichiarata nei confronti della sperimentazione avanguardista appena precedente, accusata di formalismo e allo stesso tempo di aver distrutto l'istituto letterario. Nonostante i propositi dei curatori non è però possibile parlare di una vera e propria tendenza poiché gli autori antologizzati seguono in realtà pratiche poetiche anche molto diverse tra loro. Del resto, l'intero panorama poetico degli anni Settanta si presenta difficile da "mappare" e si ricorderà che la *disgregazione del campo letterario*, che si verifica proprio nella difficoltà di individuare delle tendenze specifiche, viene dichiarata già nel '75 da Berardinelli nell'antologia *Il pubblico della poesia* (a cura di A. Berardinelli e F. Cordelli, Cosenza, Lerici, 1975). Per ripercorrere i dibattiti e gli "scontri" tra tendenze avverse nel periodo degli anni Settanta e Ottanta si rimanda a *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di M.I. Gaeta e G. Sica, Venezia, Marsilio, 1995; *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, a cura di R. Capozzi e M. Ciavonella, Ravenna, Longo, 1993, *Colloqui sulla poesia, Le ultime tendenze*, a cura di I. Vincentini, Torino, Nuova ERI, 1991, oltre ai volumi già citati in merito al Gruppo 93. Da ultimo, si faccia particolare riferimento all'introduzione dell'antologia *Parola plurale*.

appare votata al ristabilimento dell'io lirico – in risposta alla sua *riduzione* effettuata dai Novissimi – e di una sorta di *aura secondaria* dell'opera, del mito stesso della letteratura – e, con essi, dello statuto della figura autoriale – che agli occhi dei nuovi sperimentatori si presenta come una poetica della rimozione rispetto alle problematiche del presente, una *poetica del riflusso* del tutto connivente con l'ideologia «occulta del vano e del vuoto»²¹ sorta dopo la morte di tutte le ideologie.

Appare in questo senso “naturale” il riferimento alle pratiche anti-liriche della Neoavanguardia da parte dei giovani del Gruppo, nonché dell'intera tradizione avanguardista, che verte sulla desacralizzazione dell'arte condotta fino alla deposizione del concetto di opera. In ragione di tali ascendenze, pienamente verificabili sul piano testuale, il Gruppo 93 si ritrova tuttavia a giustificare continuamente, nei pochi anni, dal 1989 al 1993, in cui è attivo, la propria posizione rispetto alla Neoavanguardia e a “difendersi” dalle accuse di epigonismo, da un lato, dall'altro da una frettolosa opera di storizzazione e promozione che lo celebra come la *terza ondata* dell'avanguardia. Tale destino appare del resto inscritto nello stesso nome prescelto per il Gruppo, evidente riferimento, con un rovesciamento, al Gruppo 63²², nonché nella presenza, nelle veci di “padrini”, di alcuni ex-membri, tra i più in vista, del Gruppo 63 alle prime riunioni del Gruppo.

La Neoavanguardia costituisce invero, spiega Ottonieri, lo *psicogeografismo* all'interno del quale sorgono le nuove poetiche²³, ma queste si trovano a operare in condizioni storiche e antropologiche del tutto mutate rispetto agli anni Sessanta. Si vedrà come i principi di poetica dei Novissimi e le pratiche di destrutturazione del romanzo sperimentale vengano rielaborate in questo senso da Ottonieri; interessa per il momento considerare come, nell'ambito del dibattito interno al Gruppo 93, l'autore sottolinei l'impossibilità di riproporre un'esperienza di avanguardia se intesa come opposizione frontale al sistema e, una volta cadute le prospettive storiciste, il venir meno della stessa prefigurazione dell'avvenire, in senso rivoluzionario, che l'avanguardia porta con sé.

Tale facoltà anticipatrice è interpretata da Ottonieri come una *metafora posizionale*, giacché lo stesso prefisso “avant”, nell'indicare sempre una postazione avanzata, indica già un futuro. Nell'accezione posizionale rien-

Sessantaquattro poeti italiani a cavallo fra due secoli, a cura di G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciachi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli e P. Zublena, Roma, Sossella, 2005.

²¹ MARIANO BAINO, BIAGIO CEPOLLARO, LELLO VOCE, *Appunti*, in «Baldus», n. 0, 1990, pp. 6-7.

²² Cfr. Gruppo 93. *La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 137.

²³ Cfr. T. OTTONIERI, intervento in *Il Gruppo 63. Quarant'anni dopo*, a cura di R. Barilli, F. Curi, N. Lorenzini, Bologna, Pendragon, 2005.

tra anche l'esser "contro", ovvero l'opposizione frontale a un determinato sistema economico e a quello culturale che ne consegue, resa nulla dalla capacità del sistema stesso di riassorbire e neutralizzare al suo interno ogni differenza, ogni scarto, così come avvenuto per le strategie destrutturanti e choccati della Neoavanguardia, assurte a strategie comunicative al pari delle altre nel contesto mediatico.

L'opposizione andrà dunque ripensata anch'essa, insieme al rapporto rispetto alla propria temporalità. In questo senso Ottonieri si affida a Pagliarani, riprendendo il noto intervento intitolato *Per una definizione dell'avanguardia*²⁴:

il rischio (per un artista di *avanguardia*) [è] di intendere *l'opposizione* allo stato di cose vigente in quanto il fine stesso dell'arte: *l'opposizione*, egli conclude [Pagliarani], "è una modalità, non una finalità" [...] *opposizione* come processo, non come statico posizionamento²⁵.

La *valenza posizionale* permane in questo senso come «il principio primo di una qualsiasi esperienza di possibile avanguardia»²⁶, ma, sottolinea Ottonieri, in quanto preservazione del concetto di eteronomia su cui essa stessa si fonda: «il posizionamento prescelto (l'eteronomia di un discorso che colloca *altrove* le sue ultime ragioni), [varrà] come l'unico criterio di riconoscimento dell'esperienza-*avanguardia*»²⁷. In questa rinnovata formulazione, l'avanguardia si può dunque definire come *un'attività posizionale che mai si appaga di se stessa*, un processo, un continuo *movimento* una infinita parabola di posizionamento sul presente, pronta a ridiscutere ad ogni passo le proprie pratiche.

Il punto è, oggi,

come pensare una scrittura come alterità, come altro mondo (linguaggio) possibile rispetto alla globalizzazione della lingua, allo spossessamento della parola. Il punto è forse la plastica di una lingua in fuga dalle plasticità e modularità imposte dal capitale-globale. [...] la possibilità di una scrittura in quanto *movimento*, letteralmente, e in tutti i sensi (plastico-cinetici o politici, intersoggettivi, che siano). In questo senso, e senza mai sapere dove il movimento porterà, l'"avanguardia" resta sempre altrove, sempre da compiere, immaginaria e permanente. Una linea che si sposta sempre più in là, e che in fondo (cfr. CCCP) "non c'è"; ma non importa che questa linea sia avanti, che ci sia oppure no: importa

²⁴ ELIO PAGLIARANI, *Per una definizione dell'avanguardia*, in *Gruppo 63. Critica e teoria* [1976], a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Milano, Bompiani, 2013, pp. 691-692.

²⁵ T. OTTONIERI, *Parabole di posizionamento*, cit., p. 131.

²⁶ *Ivi*, p. 129.

²⁷ *Ivi*, p. 130.

che apra spazi di liberazione, che ci porti altrove; e che questo altrove possa trasformarsi – anche per un attimo – in un qui²⁸.

Il movimento è dunque, in primo luogo, quello della parola intesa per l'appunto come *plastica*, continuo rimodellamento del linguaggio, che contiene in sé una forte carica oppositiva, di deviazione, di fuga, di “trascendenza”, rispetto al monolinguisimo imperante della comunicazione mediatica e all'effetto spossessante da esso operato sui soggetti – nonché sulla collettività – piegati, tramite il linguaggio, alla logica dominante del tardo-capitalismo – oggi “iper” o “turbo” – laddove il linguaggio stesso è veicolo primario di tale dominio e al contempo del tutto ridotto anch'esso a merce di scambio come qualunque altro aspetto della realtà.

Con *Crema acida*, *Elegia sanremese* e *L'album crèmisi*, pubblicati tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del nuovo secolo, la produzione di Ottonieri si incentra per l'appunto sull'accoglimento del “linguaggio della merce” e della realtà mediatica per svilupparne una forma di “resistenza” alla merce stessa, di *disturbo* della comunicazione; la “plastica”, in questo senso, indica un intero campo semantico che abbraccia l'immobilità della plastica delle merci tanto quanto il movimento della lingua. Con queste opere Ottonieri anticipa – secondo le modalità che vedremo – elementi che, pur seguendo un diverso “vettore” stilistico, diventeranno caratterizzanti nella narrativa degli anni Novanta²⁹ con le poetiche del *pulp* e del *trash*, di cui lo stesso autore si fa poi interprete in *La plastica della lingua*, illuminante *romanzo-saggistico* del 2000 dove ogni distinzione tra i generi viene a cadere in un nuovo stile di *scrittura critico-lirica*³⁰ che fa del testo critico un'opera al pari di quelle letterarie. Ne *La plastica della lingua* si delineano i contorni della “poetica della merce” sviluppata da Ottonieri nel confronto con le esperienze coeve, che ricevono a loro volta una penetrante focalizzazione critica. Come ha intuito Cortellessa, in un «vorticare

²⁸ T. OTTONIERI, *Scritture in movimento*, Intervista a cura di T. Lisa, in TOMMASO LISA, *Poetiche contemporanee, colloqui con 10 poeti italiani*, Civitella Val di Chiana, Zona, 2006, p. 113.

²⁹ VINCENZO BAGNOLI, *Appunti sulla poetica di Ottonieri 1978-2008*, in «il verri», n. 40, 2009, p. 145. Cfr. GABRIELE FRASCA, *Ottonieri, o dell'incarnazione della letteratura*, in *Politica degli autori*, num. monografico dedicato a T. Ottonieri e J. Insana di «il verri», n. 36, 2008, p. 25: «il sistema-Ottonieri, un congegno formidabile che, per quanto soggetto più a rimozione che a distrazione da parte della critica, ha finito con l'influire sulla produzione letteraria degli ultimi anni (persino su quella più artatamente banalizzata, e finanche, da non crederci, su alcuni dei più riusciti e innovativi programmi radiofonici) molto di più di quanto non sia stato doverosamente segnalato, o di quanto gli stessi beneficiari non siano disposti ad ammettere».

³⁰ Cfr. A. CORTELLESA, *Scritture-reagente. Di alcuni scrittori-critici contemporanei* (Antonella Anedda, Vitaniello Bonito, Tommaso Ottonieri), in *La critica dopo la crisi*, a cura di M. Ganeri e N. Merola, Atti del convegno di Arcavacata, 11-13 novembre 1999, Soveria Mannelli, Rubettino, 2002, p. 76.

di circuiti di lettura ad altissima velocità»³¹, rimane la sensazione che non sia il critico ad inseguire l'opera, ma che la critica arrivi prima dei suoi *oggetti*³², mentre il testo critico diventa il luogo dove l'autore «Plasma la propria scrittura, [...] mercè scritture altrui», diventa «evidentemente un testo proprio [...] la parola del critico (dell'autore come critico) è allora paragonabile a un reagente, uno degli elementi che prende parte alla sintesi finale. Il suo decisivo catalizzatore, anzi»³³.

In una recente intervista Ottonieri chiarisce il significato della nozione di "plastica" all'interno della propria poetica nel senso della *plasmazione* del verbo, e propriamente come arte plastica della parola, laddove l'arte, l'artificio letterario, aspira a farsi modellazione del reale stesso:

Tutto questo [il senso del movimento] rimanda insomma a un'idea attivamente creazionale, ossia relativa a un'invenzione che detenga una qualità persino creaturale e sciamanica – una virtù, direi, di suscitare mondi invisibili, e scatenare le energie sconosciute [...] Il poeta *agisce* concretamente i mondi che giusto nel suo atto si rivelano; e per questo, lui, *poieta*, è il plasmatore e insieme l'attante/attore di quella materia o cosa, *la lingua*, che se ne precondiziona l'espressione [...] pure egli inventa, agisce, muove, e forse pure (sciamanicamente appunto) va a suscitare in quell'istante, come se ogni volta fosse per una prima volta ancora. In questo più che oppositore del mondo storicamente manifestato, ovvero della realtà fenomenica, egli è colui che crea alternative in atto. Immaginarie-concrete, indissolubilmente³⁴.

In questa prospettiva, al movimento del linguaggio, al linguaggio in quanto movimento, è deputato il compito di

aprire il linguaggio, bucare il codice, per restituire la materia. Non più: rifletterla: ma semplicemente: generarla [...] E dare accesso a una realtà che si plasmi giusto in quell'antinatura che è la lingua. È per questo foro che passa l'unico realismo capace davvero di investirci. Materia-forma di reale. Tutto il resto, non è che traduzione³⁵.

³¹ *Ibidem*.

³² Cfr. *ivi*, p. 75.

³³ *Ivi*, p. 82. Cfr. A. CORTELLESA. *Il mare della soggettività*, cit., p. 10.

³⁴ T. OTTONIERI, *Il poeta è un plasmatore. Conversazione con Tommaso Ottonieri*, a cura di M.G. Peterle e E. Santi, in www.alfabeta2.it 17/12/2017 (ultimo accesso 03/08/2020).

³⁵ T. OTTONIERI, *Oltre la rappresentazione*, in *Lo stato delle cose*, numero di «Specchio+», Novembre 2008, p. 37. Cfr. SF, p. 206: «A mescolare la materia in una polpa imperscrutabile [...] un'armonia scomposta di multiple visioni, luccichii d'immagini sdoppiate, dorate ombre che approcciassero il loro innumerevole sbordare, lo sfarfallio dei magneti, sul fugare dei corpi, il coagularsi in dissolvenza: come se l'inganno, morto il suo demone, si librasse impazzito sopra l'aria densa, ricombinando i suoi cristalli dentro quel caleidoscopio che, senza filtri, era il nostro mondo».

Bisogna dunque «Costruire un linguaggio-mondo, senza mediazioni dare accesso a una materia, e cioè (invece di rappresentare) *presentificare*»³⁶.

Se da un alto, come già si verifica nell'opera d'esordio, il linguaggio poetico si assume il compito di contrastare quello che negli anni Sessanta viene definito "linguaggio ideologia", discorso del potere, è pur vero che un approccio del tutto inedito sostanzia la scrittura di Ottonieri: stante l'invalidabile distanza tra la parola e il referente, il linguaggio non aspira più ad arrivare alle cose, alla loro designazione, né a situarsi sul solco che dalle cose lo separa affidando alla *struttura* il senso, come nella lezione della Neoavanguardia, bensì a porre il linguaggio stesso come "cosa tra le cose", come materia che agisce e interagisce con le altre.

La "formula" di Ottonieri è in questo senso propriamente formula alchemica, la lingua genera cioè nuova materia esattamente come nel processo alchemico – la *plasmazione* come forma, per l'appunto, di "presentificazione" – fino a fare della scrittura, ben *oltre la rappresentazione*, un'opera di costruzione di uno spazio – mentale, immaginario, ma con ciò "reale", percepito – alternativo. Lo si osserva, nella maniera forse più rappresentativa, in quella che può essere considerata l'*opera-sistema* di Ottonieri, una sorta di *summa* della poetica autoriale, *Le strade che portano al Fùcino*, edita nel 2007, dove la scrittura mira a farsi, propriamente, paesaggio.

Continuando a seguire le dichiarazioni dell'autore, si legge inoltre:

Alla poesia (all'arte) è richiesta sempre un'alchimia ulteriore; una reinvenzione di quello spazio (di quella lingua) che credevamo fosse il piano solido oggettivo. È un'alchimia che, contro l'oggettività inerte, accampa un'oggettività inedita e inaudita, sesto-sensoriale [...] la poesia è innanzitutto un sistema sensorio³⁷;

l'alchimia è cioè, secondo l'esempio di Rimbaud, *sregolamento dei sensi*, così come si definirà con precisione nell'ultima raccolta poetica del 2015, *Geòdi*, in cui emerge appieno la stretta affinità, proprio nel senso della "creazione alchemica", tra il fare letterario e l'"arte della visione cinematografica" che informa specialmente la produzione in versi dell'autore.

Tornando al principio, l'*alchimia* della parola ottonieriana – la sua *plastica* – riporta invero alla questione dell'apocalisse: mentre l'apocalisse è, in sostanza, un'allegoria all'interno del testo che "posi-

³⁶ T. OTTONIERI, *Narrare verso la poesia. Nota per Cinema del sacrificio*, in «I verri», n. 39, 2009, p. 69.

³⁷ T. OTTONIERI, *Il poeta è un plasmatore. Conversazione con Tommaso Ottonieri*, a cura di M.G. Peterle e E. Santi, cit.

ziona” l’opera rispetto al “mondo” e alla temporalità in cui essa si iscrive, l’alchimia garantisce il movimento perenne della scrittura, facendo emergere il senso ambivalente della stessa nozione di apocalisse. In un recente intervento dedicato a Nanni Balestrini e al suo operato rispetto all’ambito della controcultura, Ottonieri parla infatti di *opera-movimento* in relazione alla *costante apocalittica* che di fatti coinvolge la Neoavanguardia nel suo complesso quale figura della stessa istanza contestativa dell’avanguardia, per la quale l’apocalisse appare inscindibile da una *speranza palingenetica*, da un’aspettativa di rigenerazione, in linea con la reversibilità tra Genesi e Apocalissi che si dà a partire – richiamando nuovamente Kermode – dall’accezione giovannea dell’apocalissi come rivelazione³⁸. L’alchimia indica in questo senso, in Ottonieri, dalle *Memorie di un piccolo ipertrofico* fino a *Geòdi*, una rinascita della parola dal diluvio dietro cui sta una riflessione e un ripensamento della funzione stessa dell’avanguardia, proprio nel senso del suo continuo “riposizionamento” eteronomo.

L’intero percorso compiuto dall’autore si conferma, in questa direzione, come un costante lavoro di demolizione del concetto stesso di Opera, intesa come un *unicum* compiuto e concepita come monumento persistente nel tempo³⁹. Le opere di Ottonieri vengono infatti consegnate al lettore come qualcosa da sperimentare, da “vivere”, da consumare, nel senso che l’Opera, laddove si forma, ha il dovere di contestare sé stessa in quanto tale – giacché non c’è luogo, neanche il “Poema” dove il linguaggio «non continui a stringere la griglia della sua sovranità»⁴⁰ –, di contenere in sé la propria morte, il proprio dissolvimento nella realtà, aspirando a costituirsi come evento esperito dal fruitore, come esperienza deperibile⁴¹, quale condizione, tuttavia, per il suo funzionamento.

³⁸ Cfr. T. OTTONIERI, *Dovuto a Nanni (Tra senso della fine e opera-movimento)*, in «Between», n. 19, 2020, pp. 354-377.

³⁹ Cfr. G. FERRONI, *Dopo la fine*, cit., p. 8: «Ogni *monumentum* che voglia resistere agli assalti del tempo, che voglia vivere come segno postumo della vita dell’autore, cerca necessariamente una condizione di compiutezza e perfezione, aspira a dare alla propria stessa struttura interna quella salda stabilità che vuole conquistare all’esterno, oltre il flusso incontrollabile del tempo e delle generazioni».

⁴⁰ T. OTTONIERI, *Esperienza*, in «L’illuminista», n. 8-9, 2003, p. 218. Cfr. *ibidem*: «è per questo che compito di ciascuna sillaba, di ciascuna minima porzione portatrice di significazione e (necessariamente) d’insignificanza, sarà di decostruire e negare il monumento stesso (il Poema) che per essa si erige: e la sua sintassi. E questo, proprio, per evitare la sfinge della “bella poesia” ossia del “vuoto della poesia” (dell’appagarsi in una forma, quando la questione è invece di porre un’incertezza di forme contro ciò che è Forma prefigurante: di sentire semmai la letteratura in sé come – deleuziana – lingua minore...»).

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 223. «attraverso il linguaggio stesso pratichiamo l’impossibile, troviamo ancora la forma sperperante inconcludente d’un nostro sperimentare l’esperienza: che è, immagino, tutto quel che davvero ci riguarda».

Le avanguardie e postavanguardie artistiche [...] ci hanno rivelato, come nodo centrale dell'atto artistico, il porsi di una realtà, immediata, che si consuma nell'atto stesso della sua enunciazione. Dove enunciare, produrre opera, vuol dire consumare, nell'atto stesso, brani di reale, porzioni di materia. [...] La materia con cui si crea coincide con la materia che si crea [...] deperibilità di un organico temporaneamente eternato in Opera⁴².

In questo senso la scrittura si predispose, ancora una volta in linea con le istanze caratteristiche dell'avanguardia, ma seguendo al contempo la lezione di Deleuze e Guattari, quale *macchina* per i sensi che attende di interagire con la *macchina percettiva* del fruitore⁴³, mediante la valorizzazione della qualità materiale, sonora, vocale, della parola, della sua componente "corporea", che diventa il principale elemento costruttivo dell'"opera" stessa; la lingua di Ottonieri è infatti composta da atomi di suono, parole come materia instabile sotto il movimento dettato dal ritmo, da un linguaggio che si sporge sempre oltre il testo scritto, che vuole uscire dai limiti imposti dalla scrittura, dallo spazio delimitato della pagina, per diventare suono che si propaga al suo esterno, nello spazio dei corpi, fino a farsi installazione vera e propria nello spazio.

Parte integrante dell'opera dell'autore va in questo senso considerata l'attività performativa che si affianca da sempre al lavoro di scrittura, e che spesso viene prima della scrittura stessa, in cui la tensione della parola a farsi suono, già interna al testo, viene "ritrasferita" nel gesto corporeo consegnando la parola al momento volatile del suo ascolto, in una *esperienza ritmica della materia*⁴⁴ che coinvolge l'autore tanto quanto il pubblico. Scrive in merito Ottonieri che la «Parola-gesto [è] Fuoriuscita della parola (versale) da se stessa dai suoi limiti dalla (sua) lingua, per gettarsi sul suo spazio più vero che è quello dell'azione (se poetare, *poiein*, è, sempre, il sogno materico del linguaggio, sogno di mutarsi nel suo oltre, nel suo nulla)»⁴⁵, la performance corrisponde dunque all'aspirazione del

⁴² T. OTTONIERI, *Oltre la rappresentazione*, cit., p. 37.

⁴³ Cfr. GILES DELEUZE e FELIX GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* [1980], trad. it. di G. Passeroni, a cura di M. Carboni, Roma, Castelvecchi, 2010, p. 49: «Non ci si domanderà mai quel che un libro vuole dire, significato o significante, non si cercherà niente da capire in un libro, ci si domanderà con che cosa funziona, in connessione a che cosa fa o non fa passare le intensità, in quali molteplicità introduce e come metamorfizza la propria, verso quali Corpi senza Organi fa convergere il proprio. Un libro non esiste che dal di fuori e al di fuori. [...] la sola questione importante è sapere con quale altra macchina la macchina letteraria può essere collegata, e deve essere collegata per funzionare»; cfr. *ivi*, p. 67: «Il libro, concatenamento con il fuori, contro il libro-immagine del mondo. Un libro-rizoma».

⁴⁴ Cfr. PL, pp. 183-184.

⁴⁵ Cfr. PL, p. 183.

testo, ovvero dell'opera, ad annullarsi nel presente del suo farsi, ad andare oltre l'opera per realizzare la parola poetica come azione sui sensi.

L'energia sonora scatenata dalla performance, energia autodistruttiva e rigenerativa al contempo, si nutre poi del coinvolgimento di altre arti, di altri codici che si intersecano a quello verbale – questione che rappresenterà una costante del nostro discorso – nella stessa direzione dell'annullamento dell'opera; di fatti,

Se è vero che, nell'era della parola performata e installata, l'“asse dell'opera” non risiede più esclusivamente nelle superfici della pagina (ma si moltiplica *per* i supporti sonori o grafici o architettonici o visuali – non addizionata ad essi, ma come esponendosi, lasciandosi elevare a una potenza *n* mai accertabile del tutto), è anche perché l'asse è sempre, da sempre, altrove. L'*opera*, è quella destinata a girare-a-vuoto. Fuori da se stessa, e persino contro se stessa. Molteplimente; poli(de)centrica. La sua identità è il disindividuarsi costante, la mutazione la fuga il punto del suo eterno non ritorno. In altri termini, l'inconcludibilità della sua Catastrofe⁴⁶.

L'opera elude sé stessa seguendo sempre nuovi punti di fuga per invernarsi nel presente e nella sua “catastrofe” ritrova la funzione propria della scrittura, che risponde in definitiva a un'istanza etica e financo politica. Nella performance poetica rivive infatti quel *presente performativo* dell'antico aedo quale strumento di trasmissione della memoria collettiva, ma anche come generazione di un tempo e di uno spazio presenti, in cui il fruitore possa in sostanza riscoprire, assieme all'autore, uno spazio per la propria soggettività e un *habitat* – uno spazio abitabile – per la comunità dei corpi; nell'oralità la parola riacquista «la potenza della convocazione acustica, corpo a corpo [...] che lega [...] una comunità trasversale, cospirativa»⁴⁷, una collettività formata nel farsi stesso dell'“opera”, ovvero dell'evento. Tali aspirazioni si condensano in quel capodopera costituito dalla raccolta poetica del 2002, *Contatto*, in cui, guardando in questo senso alle pratiche della controcultura – il rap, la *prosodia della strada* – la scrittura appare per l'appunto aspirare a una collettività e preparare il terreno per una *cospirazione* contro i media dominanti⁴⁸.

⁴⁶ T. OTTONIERI, *Pratiche di fuoriuscita della parola poetica*, in *L'esperienza-divenire delle arti. Generazione 1968-1978*, a cura di C. Subrizi, M. Giovenale e I. Gianni, Fondazione Baruchello- RomaPoesia, 2005, pp. 12-13.

⁴⁷ G. FRASCA, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore, seconda edizione*, Bologna, Luca Sossella, 2015, pp. 35-36.

⁴⁸ *Ivi*, p. 36.

Infine, la caducità statutaria dell'opera, la sua necessaria provvisorietà, nei termini appena stabiliti, si verifica nella stessa forma editoriale dei testi, che usualmente pensiamo come strutturazione definitiva dell'opera in quanto tale e che invece Ottonieri concepisce quasi come aggregazione provvisoria del materiale letterario, a rifiutare così la statizzazione del testo stesso. Le varianti e le riscritture di sé stesso, costanti in tutta la produzione dell'autore, non appaiono in questo senso come ripensamenti, bensì come altri testi, indicando come la materia della scrittura, in accordo con quella visione dell'acqua da cui partirà il nostro discorso, segua un movimento di flussi e riflussi.

Di tutto ciò è emblema la *plastica* della lingua in continuo movimento, in fuga rispetto a sé stessa, alla propria istituzionalizzazione, ma in avvicinamento costante all'altro da sé, al singolo fruitore come alla società: «*Plastica di uno stile (stile in movimento), è appunto di essere movimento: essere movimento; fare movimento. (E non c'è che il movimento che possa tenerci uniti)*»⁴⁹.

⁴⁹ T. OTTONIERI, *Scritture in movimento*, cit., p. 108.

- Pedace V. 87n, 95n, 194
 Peterle P. 18n, 19n, 180, 193
 Peters J. D. 126n, 201
 Petersen W. 55n
 Petrarca F. 113n
 Petrella A. 13n, 203
 Picconi G. L. 30n, 185, 197
 Poe E. A. 59, 59n, 75, 88n, 120, 144, 144n, 145n, 203
 Policastro G. 120, 121n, 136n, 142, 144, 147, 147n, 151n, 153n, 154, 154n, 155, 192, 193, 195, 196
 Pomilio, M. 115, 133, 133n, 135, 135n, 191, 192, 203
 Pontiggia G. 14n, 203
 Pravo P. 89, 89n

 Quaglia R. 149, 172, 179

 Ragagnin L. 87, 87n, 182, 191, 203
 Raimbaut d'Aurenga 98, 98n
 Raspini S. 129n
 Recalcati M. 32n, 56n, 57n, 202
 Rimbaud A. 19, 31, 31n, 41, 41n, 107, 167, 167n, 169, 203
 Risso E. 30n, 34n, 40n, 183, 185, 199, 202
 Rizzante M. 13n, 36n, 201
 Romero G. 58, 58n, 68

 Salaris C. 41n, 71n, 199, 202
 Sanguineti E. 10, 26, 26n, 27n, 29, 29n, 30, 30n, 31, 31n, 32, 32n, 34, 34n, 38, 38n, 40n, 41, 41n, 42, 42n, 43, 43n, 44, 44n, 55n, 104n, 129, 129n, 130n, 131n, 144n, 162, 162n, 186, 192, 193, 202, 203
 Santi E. 18n, 19n, 180, 193
 Sasso G.P. 37n, 202
 Sbarbaro C. 107, 107n, 203
 Scarpa R. 15n, 197, 203

 Scarpa T. 84n, 186, 203
 Segre C. 35n, 202
 Sgalambro M. 88n
 Shelley M. 136n
 Sica G. 14n, 181n, 200
 Siegel D. 59
 Sinibaldi M. 75n, 202
 Spatola A. 35n
 Spignoli T. 40n, 162n, 200, 201
 Sterne J. P. 87n

 Tagliaferri A. 29n, 33n, 35, 36n, 44n, 190
 Tarchetti I. U. 53, 53n, 54n, 203
 Tarkovskij A. 154, 154n
 Tenco L. 90, 91, 91n
 Tommaso Didimo (San Tommaso apostolo) 146
 Torlonia A. 138
 Turkle S. 78n, 79, 202

 Valduga P. 96n
 Verde G. 110n, 178
 Vico G.B. 148
 Vincentini I. 14n, 202
 Virilio P. 139n, 140, 140n, 152n, 202
 Voce L. 13, 13n, 15n, 36n, 87, 87n, 96, 96n, 106n, 110n, 129, 130n, 178, 182, 189, 195, 201, 203
 Volponi P. 14n, 87, 87n, 203

 Wahl F. 29n
 Weber L. 73n, 202
 Westphal B. 142, 142n, 202

 Zanzotto A. 30, 64n, 104n, 120, 120n, 172, 172n, 198, 203
 Zappa F. 43, 43n
 Zinelli F. 15n, 197, 203
 Zublena P. 15n, 117n, 197, 203
 Zummo E. 51n

INDICE DEL VOLUME

Tavola delle abbreviazioni	7
1. La scrittura (in) movimento	9
2. Dall'acqua, l'alchimia della parola	25
2.1. <i>Dalle memorie di un piccolo ipertrofico</i>	25
2.2. <i>Coniugativo</i> e prime interferenze	44
3. "Trash-endere".	
Poetica della merce e pratiche di resistenza	51
3.1. <i>L'album crèmisi</i>	51
3.2. <i>Crema acida</i>	68
3.3. <i>Elegia sanremese</i>	87
4. Corpo: <i>Contatto</i>	101
5. Tracciato/fuga. <i>Le strade che portano al Fùcino</i>	133
6. Nuove concrezioni dal diluvio. <i>Geòdi</i>	161
Bibliografia	175
Bibliografia delle opere di Tommaso Ottonieri	175
Bibliografia critica sulle opere di Tommaso Ottonieri	193
Bibliografia generale	197
Indice dei nomi	205

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di novembre 2020