

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

05

20
16

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

GLI INNESTI DI UN IMPOETICO. SUL *POEMA OSCENO* DI OTTIERO OTTIERI

FABRIZIO BONDI – *Scuola Normale Superiore di Pisa*

Il *Poema osceno. Romanzo* (1995) di Ottiero Ottieri, oggetto letterario pressoché inclassificabile, misto di poesia, dialogo drammatico e prosa narrativa, è forse la più ambiziosa (e senz'altro la più vasta) tra le ultime opere dell'autore. Il modello principale del *Poema* di Ottieri, o almeno la sua maggior fonte di ispirazione, è il postumo *Petrolio* (1992) di Pier Paolo Pasolini. In entrambe le opere possiamo osservare quella indistinzione fra i generi che Roland Barthes ha così bene messo in luce nel seminario intitolato *La préparation du roman*, identificando il luogo principale di manifestazione di questo fenomeno (tipico, peraltro, della modernità) nella forma letteraria del romanzo. Il presente articolo mira a mettere in luce il particolare tipo di ibridazione messa in atto nel *Poema* ottieriano, e la sua connessione con la condizione psicologica dell'autore, affetto da depressione e alcolismo, ma anche la maniera in cui, con estrema consapevolezza, Ottieri trasforma i suoi sintomi in tratti stilistici. L'autore, inoltre, allo scopo di superare la contraddizione tra osceno e verità, comico e tragico, dimensione pubblica e privata, invoca l'aiuto di due maestri di ibridazione: il Sade della *Philosophie dans le boudoir* e, quale fonte più esplicita, il Dante della *Vita nova*.

Poema osceno. Romanzo (1995), by O. Ottieri, an almost unclassifiable literary object composed by a mix of poetry, dramatic dialogue and narrative prose, is maybe the most ambitious (and certainly the most extended) among the last works of the author. The main model of Ottieri's *Poema*, or at least his biggest source of inspiration, is the posthumous *Petrolio* (1992) by Pasolini. In both works we can observe the blurring of genres that Barthes has pointed out in his seminar entitled *La Préparation du roman*, identifying the main place of this phenomenon (typical, by the way, of modernity) in the literary form of novel. This paper aims to highlight the particular kind of hybridization put in place in Ottieri's *Poema*, and its connection with the psychological condition of the author, suffering from depression and alcoholism, but also the way in which, with an extreme self-awareness, Ottieri transforms his symptoms into stylistic traits. The author, moreover, in order to overcome the contradiction between obscenity and truth, comic and tragic, private and public dimension displayed in his work, calls to his rescue two great masters of hybridization: the Sade of the *Philosophie dans le boudoir* and, as a more exhibited source, the Dante of *Vita nova*.

A vent'anni dalla sua pubblicazione, il *Poema osceno. Romanzo* di Ottiero Ottieri ancora ci interroga nella sua natura di oggetto-*monstre*, che Giuliano Gramigna a suo tempo aveva paragonato ad *Horcynus Horca* di D'Arrigo e alla terza riscrittura dei *Fratelli d'Italia* di Arbasino. Il *Poema* è infatti l'ipertrofica supernova della ottieriana fase terza, quella che segue la narrativa sulla fabbrica e il momento intermedio dell'alienazione e della mondanità, l'Ottieri «osceno» soprattutto perché spudoratamente ripiegato su se stesso e sulla fenomenologia della propria nevrosi. Insomma, la fase della sua opera che – anche a causa di una parossistica inclassificabilità di scrittura, impoetica,¹ antiauratica, ibrida ecc. – fu ed è la meno digeribile per pubblico e critica.² Il *Poema* sbaraglia oltretutto con le sue cinquecento pagine la forma relativamente breve in cui Ottieri si era espresso

¹ «La poetica io non ce l'ho; è forse quella poetica desertica e clinica, calcificata, che mi ha sempre tenuto lontano dalle belle lettere? Le mie lettere non sono belle» (OTTIERO OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, Milano, Longanesi, 1996, p. 9).

² L'importanza del *Poema osceno* è stata invece riconosciuta da Montesano nel Meridiano dedicato all'autore, cfr. OTTIERO OTTIERI, *Opere scelte*, scelta dei testi e saggio introduttivo di Giuseppe Montesano, cronologia di Maria Pace Ottieri, notizie sui testi e bibliografia a cura di Cristina Nesi, Milano, Mondadori, 2009, pp. IX-XXIX, a partire proprio dalla bellissima introduzione, significativamente intitolata *Il poeta osceno*.

negli anni precedenti,³ la misura aurea del suo *stile tardo* riconosciuto per primo da Zanzotto, che segnalò come un autobiografismo sacrificial-artaudiano, pur permanendo, si trasfigurava nelle ultime operine in leggerezza, stravolta giocosità, addirittura convulso *divertissement*.⁴

Benché l'autore vi si definisca un «poeta postmoderno», l'ambizione sottesa alla volontà di un far grande poematico-romanzesco che si esprime nel *Poema osceno* è tutto sommato ancora tardo-modernista, nei termini che Roland Barthes, una quindicina d'anni prima, aveva mirabilmente messo in luce riflettendo su «la notion d'Oeuvre»:

On dirait que ceux qui écrivent produisent, veulent produire des livres, mais qu'il n'y a plus, o presque plus, cette intentionalité typique de l'Oeuvre comme monument personnel, objet fou d'investissement total, cosmos personnel : pierre construite par l'écrivain le long de l'Histoire [...]. La raison ? [...] Sans doute ceci : que l'écrit n'est plus la mise en scène d'une Valeur, d'une Force active [...] L'écrit se produit dans une coulée idéologique (du monde) sans *cran d'arrêt* ; or l'Oeuvre, (et l'Écriture qui en est la médiation) = précisément un *cran d'arrêt*, ce qui arrête la *roue libre* ; roue libre du stéréotype ou roue libre de la Folie ; l'Oeuvre : non nihiliste [...].⁵

Vedremo presto come queste parole avrebbero potuto essere assunte da Ottieri a mo' di divisa o manifesto della sua madornale, volontaristica e per certi aspetti teratologica Opera; prima, però, è necessario fornirne una sommaria descrizione.

I PRIMA APPROSSIMAZIONE ALL'OGGETTO

Questo testo sembra volersi presentare come un ibrido già dal plesso titolo-sottotitolo (*Poema/Romanzo*). L'impressione viene poi accresciuta quando si apre il volume e vi si constata un'alternanza di lasse poetiche in verso libero, di varia estensione, e dialoghi in prosa. Le parti in prosa non dialogate appaiono come scarne didascalie di sceneggiatura o *pièce* teatrale, che raramente si estendono fino a raggiungere la misura della pagina. A questo punto il lettore potrà già nutrire legittimamente qualche dubbio sulla natura romanzesca del libro, tanto più che, addentrandosi ulteriormente, troverà pochissima *trama* e quasi nessuna descrizione di personaggi e ambienti.

3 Intendo soprattutto il «poemetto», la cui genesi è stata ricostruita da Carla Benedetti a partire da *Il pensiero perverso*, cfr. CARLA BENEDETTI, *L'ansia, la grazia, l'aforisma. Note su Il pensiero perverso di Ottiero Ottieri*, in «Autografo», XLIX (2013), pp. 11-24. Ad esempio la triade *Vi amo* (1988), *L'infermiera di Pisa* (1991), *Il palazzo e il pazzo* (1993) è stata recentemente riproposta in un'unica raccolta nella serie Einaudi bianca (OTTIERO OTTIERI, *Poemetti. Vi amo - L'infermiera di Pisa - Il palazzo e il pazzo*, Torino, Einaudi, 2015), con intelligente scelta editoriale che allude, pur nelle diversità tematiche che vanno rispettate, il carattere di *continuum* dell'ultima scrittura ottieriana (soprattutto quella poematica).

4 ANDREA ZANZOTTO, *Aure e disincanti*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 55-58.

5 ROLAND BARTHES, *La Préparation du roman I e II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, a cura di Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2003, p. 355. Non è forse un caso che io abbia trovato in questi corsi «autobiografici» di Barthes – legati cioè a un desiderio di cambiamento radicale della vita e della scrittura nel segno di un *désir du roman*, e sotto la sferza della necessità di affrontare il problema del tempo restante prima della morte – uno strumento efficace per interrogare il libro di Ottieri.

I fatti si riducono sostanzialmente a una serie di copule e conversazioni, quasi tutte ambientate nel *living-room* della casa milanese dell'anziano poeta bisessuale Pietro Muojo: Budda immobile, autocentrato, quasi imploso, Pietro lascia che siano gli altri a portargli il mondo in casa; le poche sortite in esterni – per un viaggio subito interrotto, una vacanza a Cortina o, nel finale, un significativo ritorno a luoghi del passato – si svolgono anch'esse in una sorta di vuoto spazio baconiano, e vengono riferite soprattutto in forma di dialogo.

La galassia umana di cui Muojo è il pesantissimo centro di gravità (familiari, conoscenti, amici, amici di amici, ammiratori, amanti, terapisti, tassisti ecc.) si mobilita intorno alle questioni che lo agitano e di cui parla incessantemente: come diventare un «poeta civile» al fine di soccorrere la patria in pericolo – l'Italia in procinto di cader preda di una «destra funesta, funaresca»⁶ – affrontando al contempo i lancinanti problemi del sesso e della morte. I satelliti di Pietro sono tanto mobilitati che tutti loro – siano studentesse borghesi, manager illuminati o muratori calabri – sembrano parlare come lui, esserne una sorta di eco proiettiva. I dialoghi, spesso incentrati sui massimi sistemi (l'escatologia, la società neocapitalistica, la politica, l'etica, la psiche ecc.), formicolano anche di riferimenti alla più stretta attualità italiana e mondiale della prima metà degli anni Novanta, dai grandi fatti a minuzie di cronaca culturale e politica e televisiva (croce e delizia, dunque, per futuri commentatori, peraltro poco probabili).

Il protagonista è ovviamente molto simile al suo autore, che era all'epoca settantenne, impedito nella deambulazione, depresso come sempre e in cura per alcolismo. Muojo è in questo senso un cognome parlante, anzi gridante, è una prima persona pronunciata, con drammatica urgenza, dall'autore-Ottieri: segnale ne sia quella *j*, echeggiante l'inter-vocalica del suo cognome nobiliare, Della Ciaia. Ma non si tratta di un personaggio propriamente autobiografico, esatta controfigura dell'autore. È invece piuttosto un ibrido. Pietro ha infatti una vita sessuale pienissima e polimorfa,⁷ ma funge al contempo da portavoce delle frustrazioni senili di Ottieri. Il gioco si fa nel *Poema* scoperto quasi da subito, quando Luigi (nel testo giornalista, ma probabilmente ispirato a una figura di psicologo), si complimenta con Pietro per la sua capacità di sublimazione, avendo cominciato a realizzare nella scrittura ciò che non può più realizzare nella vita. A propria volta, a Pietro è attribuito l'atto *in progress* della scrittura di un poema che è, inesorabilmente, quello che stiamo leggendo. Del resto il testo è disseminato di controfigure dell'autore (ad esempio A. B.),⁸ il quale comunque spesso sembra continuare davanti a noi un suo soliloquio interiore molto personale, quasi scordandosi della pur metariflessa finzione scenico-romanzesca.⁹

6 «O immondo milanese clima / che produce destra funesta, funaresca» (OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., p. 8), incipit di un poema lasciato da Pietro alla stadio di frammento.

7 Si veda al proposito la bandella, sicuramente d'autore: «Il protagonista è un maturo poeta, cui piacciono i ragazzi e le ragazze. Diciamo che è un bisessuale. Non vuole scegliere per niente. Vive a tutto campo, a 360 gradi. Vuol possedere tutto il mondo e “il mondo è tutto ciò che accade” oppure “homo sum et humani nihil a me alienum puto”». In che termini questa vitalistica *réclame* del personaggio sia poi contraddetta, o meglio complicata, nel testo, lo si vedrà nelle pagine che seguono.

8 OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., pp. 147-150.

9 Come quando si rivolge apertamente a una Pace che è senza meno la figlia dell'autore, Maria Pace Ottieri appunto, rinunciando a quegli spostamenti minimi, o mascheramenti labili, che fanno intravedere assai

Sul piano strutturale, questo singolarissimo romanzo non ha nemmeno una divisione in capitoli. A guardar bene, tuttavia, ci si accorge che la massa del testo è divisa in nove zone, non marcate da alcuna esplicita numerazione che individui i capitoli – o canti, se si vuol privilegiare l'indicazione *in titolo*.¹⁰ Spaziature consistenti, veri e propri vuoti, aprono voragini grafiche e di senso all'interno di questi supposti canti-capitoli, tanto da far dubitare della loro effettiva coerenza.¹¹

Ad aumentare l'ambiguità interviene poi la modalità di gestione del rapporto testo poetico/testo in prosa. Talvolta (soprattutto all'inizio) troviamo nel dialogo marche testuali che esplicitano, in modo relativamente *realistico*, la natura intradiegetica della poesia seguente, che si presume letta ad altri dal protagonista. Ad esempio, il primo inserto poetico lungo del poema, *Bohero*, è introdotto da un laconico «stanotte ho scritto questo» di Pietro, come *L'inconcepibile 1994* (secondo inserto lungo) da un «Ora ascolta». Queste colate poetiche, peraltro, hanno titoli in corsivo e dimensioni paragonabili a quelle dei precedenti «poemetti» di Ottieri, tali da renderli virtualmente pubblicabili come testi autonomi.

Ma ben presto lo *switch* dalla prosa al verso scatta di punto in bianco, tanto da far credere che il *work in progress* poetico di Pietro si improvvisi negli intervalli delle conversazioni; o ancora, procedendo, il verso si distacca *ex abrupto* da una battuta in prosa, magari facilitato dai frequenti a capo che isolano le frasi. Vediamo un esempio, alla metà del canto IV. Dopo un tentativo di fare sesso con Flavio, impedito dall'intermittente impotenza del compagno, Pietro ricomincia uno dei suoi monologhi tutti associazioni, salti logici e andirivieni, che Ottieri ha imparato alla scuola dell'analisi:

Pietro: Nell'aldilà il poeta come usufruirà della sua opera immortale? Potrà rileggersi? L'opera decide per il suo posto nell'universo? Mi si oscura la mente. Come immaginare un ponte fra la *Divina commedia* e l'aldilà? La *Commedia* sta qui e Dante è là. Che ci fa? Vi è un'impotenza del pensiero. Hai ragione. Noi ci vogliamo un bene che scavalca persino il sesso; e far sesso per noi è essenziale. Il mio cuore è travagliato dal mistero su quello che capita al cadavere e all'anima sciolta per l'aere.

Non ho mai sentito
fortemente come adesso
che la letteratura ha
un valore...¹²

Il poeta continuerà dando vita a un'ennesima memorabile cadenza in versi e versicoli, che da Pasolini salta alla Cucarini, da Miglio e Daverio e dal federalismo al solito ostinato autobiografismo, fermandosi su una strofa che mima, con un'assoluta economia di mezzi, le montagne russe dell'umore bipolare:

chiaramente, ad esempio, la moglie di Ottieri dietro il personaggio di Vera, sorella di Pietro.

¹⁰ La divisione da me proposta è la seguente. I: pp. 7-170; II: pp. 171-197; III: pp. 198-252; IV: pp. 253-280; V: pp. 281-305; VI: 306-410; VII: 411-470; VIII: 471-485; IX: 486-507.

¹¹ Qualche indicazione intradiegetica, tuttavia, ce ne conferma se non altro la possibilità: si veda alla fine del primo, e più lungo, l'*explicit* «comincia la vacanza di Pasqua» (OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., p. 170), interruzione confermata, nella pagina di destra, dalla battuta iniziale di Pietro: «Flavio, non senti il silenzio della città vuota tutt'intorno?» (*ivi*, p. 171).

¹² *Ivi*, p. 269.

Sono in gran forma,
 sono il numero due del mondo,
 sono nella parte alta
 del tabellone, in mezz'ora scendo
 al numero 78, dignitoso ancora,
 in un quarto d'ora al 90.
 Poi al 3.
 Indi al 17.
 Sono vincitore o vinto?

Seguono versi che si fanno più regolari e distesi, fino a precipitare nella prosa, quasi a significare il crollo definitivo dell'umore nella palude domenicale.

Sono dentro all'ennesima
 domenica lombarda. Non si sa se
 recarsi ai laghi o ai monti.
 I media avvertono che gli albergatori
 montani vorrebbero più freddo e
 neve; gli albergatori lacustri
 vorrebbero ancora più tepori.
 In città, la domenica, scoppia la
 questione, alle 14. In quest'ora se non si inventa si scende in una fatale e inutile
 malinconia.

Come si divertono Pivetti e Parietti? Lasciamole stare. Se la cavano assai bene.
 Sono integrate. Occupiamoci degli anziani. Essi pensano, a 80 anni, nei segreti dei
 loro pensieri: bisogna divertirsi. Come divertirsi? La maggior parte sostiene che se
 non scopano non si divertono.

L'anziano è l'uomo che per eccellenza non può più avere l'amore e non vuole
 che l'amore?¹³

Il monologo continua su questo tenore per un'altra pagina. Bisogna tener presente che Ottieri deve aver giocato, anche in fase di bozze, sulla disposizione grafica dei versi e della prosa nella pagina, gestendo righe e spazi in modo da ottenere determinati effetti, come anche aveva fatto nella pseudo-sceneggiatura *L'impagliatore di sedie* (1964).¹⁴ Ad esempio, si noti che nella prima citazione, l'ultimo sintagma della parte prosastica, «sciolta per l'aere», si trova isolato dall'a capo a mo' di versicolo (anzi, di aereo quinario sdrucchiolo, o mezzo endecasillabo *a minore*), e quindi può avere contribuito a lenire la subitanità dello *switch* al verso.

¹³ *Ivi*, p. 277.

¹⁴ Questo interessante testo trova la sua genesi nel desiderio di Ottieri di girare un film, in seguito alla solo parzialmente soddisfacente esperienza con Antonioni. Il film non si fece, e la sceneggiatura (già molto letteraria *ab origine*) venne pubblicata come testo a sé, cancellando dunque completamente il carattere transitivo del genere (cfr. GIANNI RONDOLINO e DARIO TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet, 1995, pp. 1-8). Ottieri fu attirato dalla possibilità di raccontare una storia per mezzo di sole immagini e dialoghi, di fare insomma un cinema scritto, in parte influenzato da Antonioni nella volontà di una rappresentazione comportamentistica del disagio psichico. L'influenza del genere-sceneggiatura, in sé abbastanza evanescente, si fa sentire anche a livello della gestione grafica del testo sulla pagina, che Ottieri semantizza attraverso vari espedienti.

Si potrebbe provvisoriamente concludere che l'attrito tra i vari componenti dell'ibridazione formale tende a venire attenuato dall'autore con vari espedienti, i quali però non sono tali da adire a un effettivo amalgama, né producono un intonaco che dissimuli l'asperità delle giunture.

2 PIETRO NON È CARLO

Benedetti, nell'analizzare il passaggio di Ottieri oltre la «linea gotica» che separa la prosa dalla poesia, abbozzava una dialettica dei generi nel macrotesto ottieriano:

Donnarumma all'assalto [1959] prende infatti la forma compositiva diaristica e *L'irrealtà quotidiana* [1968] quella del romanzo saggio, o saggio romanizzato. C'è inoltre, in molti di quei testi, una forte componente dialogata (dialoghi di grande efficacia, spiazzanti, sentenziosi, arguti, spesso comici) che li fa tendere anche in direzione della forma drammatica. Ma tutto quello sconfinare e ibridare si era mantenuto fino a quel momento entro il regno dei generi in prosa.¹⁵

Si aggiunga soltanto che la poesia ottieriana, soprattutto nella forma del «poemetto», non è priva di elementi o conati narrativi, e che la «componente dialogata» è sfociata talvolta in prodotti letterari autonomi, come la *pièce* teatrale *I venditori di Milano* o il già citato *Impagliatore*. Ma indubbiamente il romanzo rimane un modo maggiore della scrittura di Ottieri. Anche dopo «l'estenuazione della prosa» successiva al bellissimo *I divini mondani* (dove tale crisi, già in atto, era forse ancora lenita dall'apporto del cinema, visibile soprattutto nell'originale gestione del tempo narrativo, influenzato a mio parere dalla tecnica del montaggio), il nostro scriverà almeno un romanzo ogni dieci anni. Oltre il monumentale *impasse* del *Poema osceno*, fiorirà ad esempio quel capolavoro ilarotragico che è *Céry*.

Ma qual'è l'assetto dinamico, se non dialettico, dei generi nel microtesto, cioè appunto nel *Poema* che stiamo analizzando? Sentiamo cosa ne dice l'autore medesimo, non avaro nel suo discorso di dichiarazioni di poetica, giusto alla fine del primo capitolo-canto:

Ora scrivo misto, bilingue,
come bisessuale,
vediamo chi vince.

Prosa cadenzata o rimata prosa scenica, poesia narrativa o ricca di ritmo narrativo?

Dobbiamo tornare alla prosa assoluta, per tentare il personaggio positivo?

Cosa, chi è il personaggio positivo? Ce l'ho, in qualche angolo del cervello?

Non so, ma ti prometto, Flavio, che mi spezzerò le reni pur di inventarlo prima di morire, e in prosa.

Flavio: Dici davvero? Non ti credo.¹⁶

Nel passo si evincono principalmente due elementi: il sentimento dell'irrisolto convivere dei tre generi principali (e archetipici, almeno nella tradizione occidentale) prosa,

¹⁵ BENEDETTI, *L'ansia, la grazia, l'aforisma*, cit., p. II.

¹⁶ OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., p. 170.

poesia, dramma; una tensione forse velleitaria, o addirittura simulata, verso la «prosa assoluta» – e dunque, quasi sicuramente, verso il romanzo – legata a propria volta al concepimento di un enigmatico «personaggio positivo».¹⁷ (Si sospetta il vagheggiamento dell'uscita dal carcere dell'io, da un autobiografismo coatto, da un maledettismo che è, nei fatti, una maledizione).

Tanto la «prosa assoluta» quanto il «personaggio positivo» rimandano, a mio parere, e neppure troppo nascostamente, a quella che è una delle più potenti istigazioni al fare ottieriano dell'*Osceno*, citato fin dalla prima pagina come esempio, appunto, di *positività*. Si tratta del *Petrolio* di Pasolini, uscito nel 1992 (cioè un anno prima del biennio di concezione e prima lavorazione del poema di Ottieri). Esso ha attivato, si presume, una sorta di competizione postuma. Già nel primo canto, il virtuosistico poemetto pornografico intitolato *Bolero* (pare di capire per l'analogia tra la ripetizione ossessiva di una linea melodica nel troppo celebre pezzo di Ravel, e la ripetitività degli atti sessuali quivi iterati dall'istanza poetante con la filippina Samantha)¹⁸ appare una specie di risposta, quasi per le rime, al famoso appunto 55 di *Petrolio* (*Il pratone della Casilina*), dettagliato referto della lunga serie di *fellationes* che il *Doppelgänger* del protagonista, metamorfosato in donna, pratica a un gruppo di ragazzi di borgata. L'episodio viene malinconicamente riecheggiato in un passaggio di un importante recitativo del canto VI:

Avendo attraversato
montagne e deserti
per scovare l'amore
e le sue essenze,
amo Carlo e il suo Autore
quando a mezzanotte
traversano miglia di marrane
e prati zozzi,
come un mare sporco,
pare che mai arrivino a destino d'amore.¹⁹

Ottieri aveva sempre ammirato l'intelligenza, il talento e lo slancio vitale di Pasolini, ma non senza una nota sotterranea di rivalità; nel *Poema osceno* egli non viene quasi mai chiamato in causa senza sfumature critiche. Ad esempio, Pietro nega a un certo punto l'esistenza di una vera e propria nevrosi pasoliniana (come altrove quella di Leopardi)

¹⁷ Ma cfr. *ivi*, p. 172.

¹⁸ Si veda la descrizione, direi definitiva, che ne dà Montesano: «Come mai prima in Ottieri, l'enumerazione sessuale delle forme di coito è frastornante, maniacale, ossessiva: ma risuona leggera, svelta, ritmica. Nel *Bolero* è in funzione una metrica di versi cortissimi e assonanti come una *Pioggia nel pineto* riscritta in sogno dal redattore di una rivista porno; la cadenza è festosa e martellante come le mosse di un burattino di Depero computerizzato; la lingua mescola linguaggio da fumetto e schegge di sintassi alta; tutto viene nominato come in un trattato di anatomia e nello stesso tempo tutto assume la fisionomia abnorme del grottesco. Sul tempo di un singhiozzare felice da *Fontana malata* rivista da un poeta pop, Ottieri lascia che risuonino nel *Bolero* tutti i temi del romanzo» (GIUSEPPE MONTESANO, *Il poeta osceno*, in Ottiero Ottieri, *Opere scelte*, Mondadori, 2008, pp. I-CXXVI, alle pp. XXXVII-XXXVIII).

¹⁹ OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., pp. 395-396.

attribuendo al poeta di Casarsa un eros, addirittura, «onnipotente».²⁰ Il concetto viene però argutamente ripreso e riorientato un centinaio di pagine più avanti:

Egli è incivile o civile,
data l'enormità del suo cazzo
che adorava?
Può essere poeta civile
un poeta dal sesso assurdo?
Egli ha imposto il suo cazzo
con l'armi della poesia civile.²¹

Pasolini non cessa tuttavia di rappresentare un riferimento per Ottieri, un *exemplum* di come «dare un colpo al sesso e uno alla nazione»²² pur nella astrale diversità di ideologia, stile, idiosincrasie e ossessioni. Nel *Poema osceno* si osserva una dinamica o dialettica dei generi parzialmente simile a quella di *Petrolio*, sfociante anch'esso in una forma poetica: «Il “romanzo” condiscende al “saggio”, ma il “saggio” si sforza di ascendere a “poesia”. Forse l'obiettivo ultimo è proprio “un poema” (p. 156), o almeno “una specie di poema” (p. 247)».²³ Roncaglia, tuttavia, liquida subito dopo l'intera questione:

Ma in fondo la definizione d'un “genere”, o anche d'un “titolo”, è sempre qualcosa d'esterno: all'insegna d'un nominalismo forse simbolico, di fatto inesenziale. Tanto più in presenza d'una scrittura non solo provvisoria, ma deliberatamente ambigua nella proteiforme rapidità della sua dialettica. Per la sensibilità immediata di Pasolini, «ogni combinazione di parole è una poesia, e ogni accenno ai fatti è un romanzo», anche se quello che ne resta a noi si presenta non altrimenti che (parole ancora di Pasolini, p. 430) «un enorme cumulo di appunti e di frammenti».²⁴

Al di là della «sensibilità immediata di Pasolini», tale *nonchalance* si potrebbe anche argomentare sulla base di una *condition moderne* che farebbe della mescolazione dei generi un fatto endemico, quasi scontato. All'inizio della lezione dell'8 Dicembre 1979 del suo corso *La préparation du roman*, Barthes lo riassume così:

Lors que l'objet s'efface ou s'estompe au profit de la Tendance (*Écrire*), il y a évidemment indifférence croissante à distinguer les objets de l'Écrire, c'est à dire les “genres” de la littérature ; la division des genres : question ici sexuelle, là rhétorique ; la rhétorique s'estompe au cours du XIX^{ème} siècle ; il y a une poussée à l'indifférentiation des écrits, freinée par les catégories editoriales.

²⁰ *Ivi*, p. 187.

²¹ *Ivi*, p. 271. I versi erano iniziati però come una sorta di compianto funebre, molto toccante: «Pasolini è morto, / anche se della sua morte / non mi rassegherò mai. / La sua morte / è più assurda della mia. / Come è possibile che sia mortale / l'autore di opere immortali? / Dov'è, intanto, lui? può rileggerle? / Sapere che le ha scritte? / Ha occhi? / O è totalmente scomparso / nel nulla? Anche il nulla / è qualcosa. / Dov'è, sapete dov'è? / Voglio assolutamente saperlo».

²² *Ivi*, p. 8.

²³ AURELIO RONCAGLIA, *Nota filologica*, in Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, 1992, pp. 565-581, a p. 574.

²⁴ *Ivi*, pp. 574-575.

Degno di nota il ritrovare in questo passo barthesiano – a causa dell'applicazione precedentemente attuata della categoria freudiana di tendenza sessuale, che non sarebbe definita dal suo oggetto – un parallelismo *genre/gender* che calza perfettamente con la dichiarazione di bisessualità della scrittura di Ottieri.

Il punto di arrivo di tale tendenza letteraria sarebbe dunque per il critico francese una sostanziale indistinzione tra i generi. Ma è importante notare che «le champ privilégié de cette Indécision, c'est celui qui est tracé par l'éclatement du Roman, ou moins sa déformation, come celle d'un espace topologique». ²⁵ Barthes indica successivamente la necessità di metter insieme un «dossier» che rintracci i motivi storici per cui il Romanzo si fa a un certo punto campo privilegiato per tale metamorfosi-dissolvimento dei generi nel Testo, accampando solo due esempi estemporanei: l'indecisione portata all'estremo, quasi rivendicata, di Proust tra il Saggio e il Romanzo; il crearsi di una categoria di romanzo, un fantasma di romanzo rinvenibile in opere che niente hanno a che fare con la definizione canonica (ad esempio il *Monsieur Teste* di Valéry, *Nadja* di Breton ecc.).

Il critico non si addentra nel complesso problema delle origini della forma-romanzo – ben sospettabile di essere “da sempre” *poikilos* («bariolé, tacheté, moucheté») – insistendo soltanto sulla centralità della teoria romantica tedesca (Novalis e Schlegel) che vede il romanzo come misto di generi e montaggio di frammenti. E splendidamente conclude: «l'écrire, comme tendance, veut dire que des objets d'écriture paraissent, brillent, disparaissent; ce qu'il reste, au fond, c'est un champ de forces». ²⁶

Si vede bene quanto queste riflessioni si adattino a *Petrolio*, che si potrebbe definire un caso estremo della tipologia-topologia abbozzata da Barthes. In una certa misura, esse valgono anche per Ottieri: forma-romanzo come desiderio fantasmatico; frammentarietà (il *Poema osceno* è visto dall'autore stesso come un ipertrofico mosaico di aforismi); la volontà di Ottieri di uno scrivere intransitivo, che vada oltre l'oggetto-genere. Ma si osservi ad esempio come Proust, pur estremizzando l'indecisione tra saggio e romanzo, operi alla fine una scelta, mentre Ottieri, ad esempio nell'*Irrealtà quotidiana*, componga di fatto un ibrido.

Allo stesso modo, *Poema osceno* non rappresenta per Ottieri «una specie di “summa” di tutte le mie esperienze, di tutte le mie memorie», come Pasolini definiva il suo *opus magnum* in un'intervista rilasciata a «Stampa sera» il 10 Gennaio 1975. Questi scommise proprio sulla potenzialità di *summa* del romanzo innanzitutto quale struttura ultima, che può – almeno simbolicamente – accogliere se non fondere le allotrie unità che la compongono. E il caro prezzo del frammento viene fatto pagare, non a caso, a Petronio;²⁷ e non a caso Pasolini in *Petrolio* uniforma i suoi «appunti» tramite una sorta

²⁵ BARTHES, *La Préparation du roman I e II*, cit., p. 201.

²⁶ *Ivi*, p. 202.

²⁷ Il *Satyricon*, a mio parere, stante soprattutto una funzione-Auerbach (si parla ovviamente del capitolo petroniano di *Mimesis*) molto pesante tra i Sessanta e i Settanta, non può essere fatto giocare soltanto come modello, per quanto magari involontario, di anti-romanzo (categoria peraltro piuttosto dubbia). Nemmeno i *vitrea fracta et somniorum interpretamenta* di Sanguineti (il riferimento è all'epigrafe petroniana di *Capriccio italiano*) hanno infatti, ad esempio, una funzione puramente negativa nei confronti dell'idea di romanzo (sebbene ne contestino ovviamente le strutture e i linguaggi canonizzati).

di prosa assoluta, tendente al grado zero della saggistica e del giornalismo: in fondo, a un'estenuazione della prosa del mondo di hegeliana memoria.

Anche Ottieri dichiara:

Amo la struttura alla grande,
il romanzesco sistema hegeliano,
non il nicciano grido,
e il poeta, come lui,
diventato saccente.²⁸

Ma un conto è amare, un altro realizzare, e l'autore lo sa bene. *Poema osceno* non giungerà ad essere l'opera della vita, cioè della morte, di Ottieri, coatto per un altro lustro alla produzione di altri *livres*. Laddove Pasolini, paradossalmente, riesce nel suo intento anche *post mortem*: pur frammentario, potenziale, a tratti forzosamente incomprensibile, *Petrolio* esce, riesce ad essere, ed essere (inveràtasi forse non inopinatamente la predisposta *fictio* strutturale dell'edizione critica) ciò che doveva essere: romanzo come enciclopedia dei generi e della realtà, opera-mondo: insomma, una *summa*.

Inoltre, per Pasolini «questo poema non è un poema sulla dissociazione [...] Al contrario, questo poema è il poema dell'ossessione dell'identità, e insieme della sua frantumazione»,²⁹ laddove per Ottieri la bisessualità del protagonista³⁰ è precisamente il correlato, molto meno allegorico degli sdoppiamenti e delle metamorfosi di Carlo, di un'ambivalenza, di un'ambiguità, d'una divaricazione insanabile sentita come profondamente innestata nel sé e nel *socius*. E se «Carlo e il suo autore» sembrano presi in un frenetico movimento, in una proiezione verso l'esterno, Pietro e il suo autore non fanno che oscillare nevroticamente sul posto.

A livello formal-strutturale, a fronte di un numero di frammenti discreti che si accumulano fino a produrre una *summa*, potenzialmente infinita ma già in un certo senso compiuta nella sua incompiutezza (*Petrolio*), fa riscontro un modello in cui elementi eterogenei si ibridano serialmente generando una massa, anch'essa indefinitamente accrescibile ma che, di fatto, finisce, e coincide interamente con la materialità della sua mole (*Poema osceno*).

Si prospetterebbe a questo punto una sorta di scommessa teorica, della quale tener conto in ogni riflessione sull'ibridazione: e cioè provare a distinguere, all'interno di essa, varie tipologie di mescolazione, cercando di chiarire i rapporti tra indistinzione (con i correlati concetti barthesiani di Testo e Scrittura), *summa* come sommatoria e al limite enciclopedia dei generi, e infine ibridazione in senso stretto. In quest'ultimo caso la mescolazione non darebbe luogo a una nuova sostanza, ma casomai a un'emulsione; o,

²⁸ OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., p. 180.

²⁹ PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, p. 199.

³⁰ Essa appare, peraltro, assai volontaristica e programmatica, a non dire posticcia, e non derivata evidentemente da un materiale autobiografico genuino (il che non sarebbe rilevante, ma in Ottieri lo è per l'autobiografismo assoluto da lui stesso rivendicato). L'immaginario di partenza del *Poema osceno* è infatti marcatamente eterosessuale, così come del resto l'appunto 55 di Pasolini, pur avendo per protagonista una "donna", è evidentemente omosessuale.

con diversa metafora, l'esito dell'innesto mostrerebbe ancora come ben riconoscibili i caratteri delle componenti iniziali. Così, di un'opera ibridata si dovrebbero individuare quanti generi la compongono, quali, e in che rapporti di forza essi stiano l'uno coll'altro.

Nel *Poema osceno*, a mio parere, il genere *leader* è sicuramente il dialogo drammatico. Ottieri ne individua le radici nello specifico filmico che egli avrebbe profondamente introiettato, ma bisogna aggiungere anche la forte influenza della televisione, che raggiunse forse in quegli anni, in Italia, la fase apicale del suo (narcotico, ipnotico, psicotropo) effetto mediale, prima di ristrutturarsi sotto l'urto dei nuovi *media*. Ottieri la guardava, era affascinato dal *Blob* di Ghezzi e Giusti, in cui sentiva una profonda affinità con la sua maniera di forsennato *zapping* associativo. Ma ciò a cui forse Ottieri tende qui è propriamente una sorta di scrittura in diretta, quasi a far coincidere il tempo della scrittura e quello della vita: dunque è propriamente la sempiterna «diretta» televisiva che, in ultima analisi, influenza i debordanti dialoghi del *Poema osceno*.

3 LA FILOSOFIA DEL *LIVING-ROOM*. OTTIERI CON SADE, FORSE

Il rapporto con *Petrolino* è apertamente evocato, a proposito della questione dell'oscenità, da Ottieri già dalle prime pagine per bocca di Flavio, il giovane amante di Pietro:

Flavio: Io non mi sposerò mai! Io ho molto coraggio. Pasolini dà coraggio ai giovani. Il protagonista di *Petrolino* non è mai osceno anche se scopia la nonna; la verità non è mai oscena perché è sempre rivoluzionaria.³¹

L'epigrafica dichiarazione d'intenti che campeggia nella quarta di copertina dell'edizione Longanesi rivela però una diversa articolazione del rapporto tra oscenità e verità:

L'oscenità e la verità.
La verità fa stare male.
L'oscenità dovrebbe consolare e divertire.
Ma l'oscenità ha un limite.
La verità no.

Altrove, parrebbe di indovinare una volontà «troppo umana» di Ottieri-Pietro di diventare un poeta pornografico quasi da edicola, insomma di inseguire, attraverso il sesso scritto, un successo editoriale che avrebbe dovuto peraltro portarlo all'agognata ricompensa del sesso reale. In questo senso, *Petrolino* non è osceno poiché in esso non vi è il minimo di una simile strumentalità, ostentata dal nostro, invece, con sospetto candore. Tanto più che nell'epigrafe (gli ultimi due versi della quale echeggiano forse una famosa battuta di Andrea Pazienza) si evoca un limite dell'oscenità. E il suo limite l'osceno lo trova, nel poema ottieriano, innanzitutto nel comico. Flavio e Pietro, amanti polimorfi e libertini,³² inscenano spesso delle pantomime ridevoli, l'uno in balia delle intermittenze

³¹ OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., p. 8.

³² Ma anche esemplari di coniugalità: significativo che Ottieri sostenga che un rapporto stabile si possa avere soltanto tra maschi.

dell'impotenza, l'altro di penose urgenze corporali dovute al decadimento della vecchiaia. Insomma il comico pare intervenire ancor prima che le risorse della pornografia si esauriscano: e si esauriscono presto, perché Ottieri non è Sade.

Tuttavia, visto che il nome è stato fatto, non si può negare che qui circoli una certa aria sadiana: e anche in questo si potrebbe leggere una traccia pasoliniana. Siamo più dalle parti, comunque, della *Philosophie dans le boudoir* che delle *Cent-vingt journées*. A livello espressivo, il recupero del carattere secco e meccanico della giunzione tra dialogo moral-politico ed evocazione copulatoria ricerca l'effetto straniante di cui l'illustre modello sadiano si giovava, nella scoperta logica della ricetta letteraria libertina,³³ più che l'estenuata geometria combinatoria dei *tableaux* o la scossa ai nervi del lettore, in termini di orrore ed eccitazione. Vediamo, sempre dal primo canto, dove Pietro propone alla giovanissima Barbara del sesso a tre nella vasca da bagno:

Barbara: Questo lavaggio non è previsto. È illegale. Non vedete come Fini sta appiccicato a Berlusconi? Questo non lo sopporto. Questa è una merda antropologica.

Pietro: Qui non si scherza. Dobbiamo prendere coscienza.

Flavio: Non più di classe ma di merda. La sinistra è attonita.

Barbara: Distonica.

Pietro: Se non ti metti nuda in vasca, chiamo Francesca.

Barbara: Lo so, lo so, in questo paese non funziona che il ricatto.

Nella vasca, in piedi, Pietro sodomizza Barbara, Flavio Pietro. Quindi Pietro, che è attivo e passivo, Flavio, che è felice.

Pietro (esausto): Non ce la faccio più. La Mussolini no! La Mussolini no! Ho paura del fantasma del nonno che si aggira per la patria! Ho paura degli Scicolone, di Cologno Monzese.

Più avanti, Flavio e Pietro stanno per fare sesso, pur continuando ossessivamente a parlare:

Pietro (nudo): [...] Non vedo per me coerente altra via che quella dell'eremita, dell'anacoreta, del monaco. Pazienza, se essere drastici significa divenire irreali. L'unica dignità e dignità è la santità. San Carlo Borromeo lavorava tutto il giorno e pregava tutta la notte. Come faceva?

Flavio: È morto a 35 anni.

I due uomini si abbracciano, in preda all'eccitazione e al volersi bene. Pregustano gli amori imminenti. Per vizio Pietro accende la tele.

Fede: Egli ha vinto perché se lo merita. E vincerà.

Subito il pene di Flavio, che era durissimo, s'accascia. S'accascia anche quello di Pietro.

³³ L'ispirazione sadiana, peraltro, torna a far brillare di luce illuministica un certo leopardismo delle parti poetiche, riscontrabile non tanto nell'agio di respiro metrico-sintattico di una aggiornata canzone libera, quanto nella giunzione tra *canto* affettivo e *ragionamento* gnomico.

Pietro: l'azione non è solo quella dell'amore. Ma spesso l'azione del potere passa attraverso l'azione d'amore. *Non è la Rai* serve quotidianamente al Presidente del Consiglio.

Ma Colui, Colui a Palazzo Chigi no! Non è possibile, non è concepibile.³⁴

Il *côté* politico del *Poema* è evidentemente fortissimo. Essendo stato composto negli anni del consolidamento del potere berlusconiano, la giunzione di sesso e «verità» (politica, ma anche esistenziale, come vedremo) messavi sistematicamente e didascalicamente in opera si spiega allora con una volontà di rispondere – dispiegando i migliori mezzi letterari a disposizione dell'autore – all'impasto di sesso e falsità operato all'epoca dalla *poetica* televisiva berlusconiana. Ottieri registra senza moralismi, per così dire da paziente, molti degli inquietanti esperimenti in atto, tra i quali appunto il fenomeno televisivo di *Non è la Rai*.³⁵

Inoltre, il riconoscere in modo più o meno scoperto (ma direi non inconsapevole) una sorta di *auctor* nel Sade della *Philosophie*, significa per Ottieri invocare in qualche modo un precedente letterario nella messa in scena di alcuni conflitti sentiti come laceranti, e non solo letterari: ad esempio quello tra pulsione al godimento, inevitabilmente ricaptata dal discorso del capitalista (secondo l'espressione di Lacan) e tensione etico-politica che pur non essendo espressione d'una ingiunzione superegoica, ma di un diverso *désir*, si oppone in qualche modo all'altra forza.³⁶

In questo senso, il fatto che il *Poema* si chiuda con una citazione di Adriano Olivetti, individua la figura e l'azione di quest'ultimo come una benjaminiana «speranza nel passato», dato che l'orizzonte del presente è Berlusconi (anti-Olivetti, suo esatto antipodo sia in senso imprenditoriale che politico), e che nemmeno la Pozzuoli di *Donnarumma*, alla quale Pietro fa nel finale malinconicamente ritorno, esiste più.

4 HISTOIRE (TRAGI-COMIQUE) D'O.O.

Ma di sicuro, come già si è accennato, il comico c'entra poco con Sade: maestro, semmai, di humor nero.³⁷ Nel *Poema* abbiamo invece proprio il Comico, quello creaturale, inevitabilmente ibridato al Tragico. Carattere, si dirà, anch'esso tipico di una condizione moderna. Qui, però, non pare essere tanto questione della *Préface* al *Cromwell* di Hugo, quanto piuttosto di un fenomeno che potremmo benjaminianamente chiamare perdita dell'aura della depressione. Ai nostri tempi, si sa, *la mélancolie a perdu sa auréole*; è divenuta de-pressione (termine che ha già in sé un'idea macchinistica e industriale, come se calasse la pressione interna in una caldaia, e il lavoro non si potesse più fare).

³⁴ OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., p. 151.

³⁵ «Pietro: [...] Confrontavo, come un giudice incorruttibile, nel primo pomeriggio, nel diavolo vespertino, che fa peccare anche i monaci, *Non è la Rai* con il DSE. [...] Subisco *Non è la Rai*, la preferisco, con vergogna. Vi getto l'occhio osceno, di nascosto. || Flavio: Non ho mai conosciuto qualcuno di più individuato e collettivo di te. Non ti accorgi che *Non è la Rai* non è che l'ultimo corpo di ballo per far impazzire la terza età? Non ti ricordi le Bluebells?» (*ivi*, p. 278).

³⁶ Interpreta la dualità in termini di Es/Superego MONTESANO, *Il poeta osceno*, cit., pp. XXXVIII-XXXIX.

³⁷ ANDRÉ BRETON, *Antologia dello humor nero*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 35-45.

L'ultimo tentativo di nobilitare la patologia in questione è forse stato fatto dall'esistenzialismo, e nell'*Irrealtà quotidiana*³⁸ Ottieri non a caso teneva a distinguere «il male» (cioè la nevrosi e la conseguente sindrome depressiva) da esperienze esistenziali anche ad esso molto vicine. Esso non si identifica con la *nausea* di Sartre, insomma, benché la metafora di quest'ultimo miri in effetti già a spostare il dolore spirituale in una dimensione corporea, associandolo agli effetti di una cattiva digestione. (Del signorile e *chic* «male di vivere» montaliano non si parla). Dalla perdita d'aura della melanconia risulta un radicale abbassamento, una caduta a piè pari del soggetto sofferente dalla sfera del Tragico a quella del Comico: la scrittura dell'ultimo Ottieri ci mima così il contorcersi nemmeno grottesco, ma propriamente comico del corpospirito nevrotico che si agita sotto la sferza del «male», con tutte le sue smorfie, languori, movimenti scomposti, scenate e lamenti e fughe e ritorni tra cliniche, analisti, infermieri, psicologi e psichiatri e *bouffées* di alcool e sesso... Una sorta di *slapstick comedy* del disagio psichico: Ottieri diventa anche un Keaton, o forse meglio un Chaplin della depressione.³⁹

Ma l'esperienza del «male» che fa Ottieri è quella di un'intrusione violenta, materiale dell'irreale nel reale, che ha come risultato non tanto la messa in discussione metafisica dell'io e/o del mondo, ma la sicurezza della percezione di sé in rapporto alla realtà. Il depresso non può dunque che parlare di sé, ma solo in quanto essere sdoppiato, anfibologico. L'impotenza di costui a scegliere – la scelta è in letteratura un elemento fondamentale, come ha spiegato ancora una volta Barthes⁴⁰ – si riflette innanzitutto sull'uso dei generi e del genere. L'*Irrealtà quotidiana* parte come saggio ed è prevalentemente un saggio, ma a un certo punto non può che virare in quella che oggi chiameremmo forse un'*autofiction*. L'oggettività del saggio (e anche, in una certa misura, del romanzo) non è possibile al depresso, a colui che ha fatto esperienza dell'irrealtà. E tuttavia fare il saggio è necessario: bisogna capire, capire in primo luogo come l'esperienza personale dell'irrealtà si leghi a quella collettiva dell'alienazione.⁴¹ È in fondo ancora questo il problema del *Poema osceno*.

L'unica forma letteraria percorribile dal depresso sarebbe dunque teoricamente il diario, piano di consistenza su cui posare, di giorno in giorno se non di ora in ora il referato della propria sofferenza e delle proprie divaricazioni; e il diario appunto risulta essere una sorta di forma-base, *background* o sostanza prima sottesa a molte, se non quasi tutte, le opere di Ottieri, soprattutto quelle giovanili.⁴² E sebbene nel *Poema* egli dichiari una

³⁸ Sul sentimento di irrealtà cfr. DONALD W. WINNICOT, *Sviluppo affettivo e ambiente. Studi sulla teoria dello sviluppo affettivo*, Roma, Armando, 2007.

³⁹ Anche ne *Il male oscuro* di Giuseppe Berto la depressione viene raccontata con accenti comici; c'è forse anche qualche contatto stilistico con Ottieri, ma lo stile di Berto è più – per così dire – gioviale, e anche più musicalmente mimetico del parlato. Si tratta sempre comunque della lingua dell'uomo colto, anzi l'italiano scritto del laureato in lettere, che si sforza di esprimere l'inesprimibile della malattia che lo coglie inopinatamente, facendo saltare ogni concezione umanistica.

⁴⁰ La scelta è la prima delle «prove» individuate da Barthes per chi vuole intraprendere l'impresa della scrittura (cfr. BARTHES, *La Préparation du roman I e II*, cit., pp. 235-237 e sgg.).

⁴¹ Ottieri, sulla scia di Musatti, ha sempre considerato vitanda l'opposizione Marx/Freud.

⁴² «La trama, la trama! Fobia della mia giovinezza. Finivo sempre per scrivere un diario» (OTTIERO OTTIERI, *Céry*, in *Opere scelte*, scelta dei testi e saggio introduttivo di Giuseppe Montesano, cronologia di Maria Pace Ottieri, notizie sui testi e bibliografia a cura di Cristina Nesi, Milano, Mondadori, 2009, pp. 1517-1667,

volontà di superare la forma diaristica, vi rivendica anche al contempo l'autobiografismo, anzi addirittura la confessione, quella stessa che Foucault aveva definito «un atto verbale attraverso cui il soggetto fa un'affermazione su ciò che egli è, si lega a questa verità, si colloca in un rapporto di dipendenza nei confronti di altri, e modifica al contempo il rapporto che ha con se stesso». ⁴³

Com'è noto, la forma moderna e laica della confessione sarebbe quella che avviene sul lettino dell'analista. Da Musatti a Zapparoli, Ottieri su quel tipo di lettini ci passò si può dire la vita, alternandoli alla terapia farmacologia con Cassano e allievi. E se si può affermare, traendo spunto da alcune considerazioni di Benedetti, che la sua scrittura fu una forma di resistenza alla medicalizzazione, ⁴⁴ si può anche dire che sia stata anche un modo di resistere all'analisi, cioè al dispositivo confessionale? Vediamo. Nel canto VI, in una lunga cadenza da cui ho già citato, Ottieri instaura, tra l'altro, un botta e risposta con Freud:

Ma Freud è fascinoso, riafferra:
 «un assillante
 bisogno di comunicare,
 che trova soddisfacimento
 nel mettere a nudo il proprio Io».
 Hai fatto centro ma io
 imperterrito continuo a denudarmi;
 perché la verità ricerco,
 stretto nell'ingiuntiva morsa
 della confessione esatta e accanita,
 fino all'ultima briciola;
 nella garrota dell'auto-
 biografismo,
 [...]. ⁴⁵

a p. 1560).

43 MICHEL FOUCAULT, *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio, 1981*, a cura di Fabienne Brion e Bernard E. Harcourt, trad. da Valeria Zini, Torino, Einaudi, 2013, p. 9. Da vedere naturalmente anche, per l'inestricabile legame dell'*aveau* con la sessualità, MICHEL FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, trad. da Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 54-65.

44 «Assieme all'«irrealtà quotidiana», al «pensiero perverso», al «campo di concentrazione» e altre espressioni memorabili inventate da Ottieri, il «plus-dolore» è forse la più felice perché coglie qualcosa di profondo che riguarda la vita in generale: la sua resistenza ai bio-poteri e a tutte le macchine ideologiche e tecnologiche che pretendono di dominarla. Il plus-dolore eccede anche le ideologie. È un concetto che rompe il discorso occidentale della Storia, in cui sta anche il marxismo. Come Pasolini, come Günther Anders e altri critici della modernità, Ottieri coglie il disagio e la sofferenza dei corpi e dell'anima nel mondo del tardo capitalismo, portatori di un conflitto che va ben oltre il conflitto di classe» (BENEDETTI, *L'ansia, la grazia, l'aforisma*, cit., p. 20). Forse bisognerebbe affermare con più chiarezza che non sono il dolore e la vita in se stessi a opporsi ai biopoteri, ma è propriamente la scrittura a *fare resistenza*, facendosene casomai portavoce. In ogni caso (al di là di ogni commento sulla possibilità di separare lotta di classe e biopolitica, questione nella quale non mi addentro) tenderei ad escludere, per Ottieri, una così netta coloritura post-ideologica. Senza contare il fatto che egli non si stancava mai di ripetere quanto la depressione fosse qualcosa di distruttivo, che andava affrontato e sconfitto con qualsiasi mezzo: ed è per questo che non smise mai di cercarvi una cura.

45 OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., p. 392.

E ancora:

Denudamento privo di limiti
e di pudore,
compiaciuto, sprocedato,
cui concorse la possa
dell'infinita, ripetuta,
variazione su tema di pena.
Ripetizione o marcia in avanti,
per accumulazione autoregistrata,
verace, vorace,
di strati della Persona.⁴⁶

Dalla tecnica del discorso analitico la scrittura ottieriana non prende soltanto procedimenti particolari, come il sistema delle associazioni libere che si traducono in un «saltare di palo in frasca», in pindarismo ironico e spesso suggestivamente *clus*; o l'insistere su giochi di parole, assonanze, annominazioni, clausole aforistiche che sprigionano una *joy* della lingua in sé fonte di godimento.⁴⁷ L'orizzonte ultimo e generale di questa trasmutazione letteraria del sintomo in tratto di stile è propriamente l'assunzione totale, nella scrittura, della sincerità analitica, la crudeltà con cui la confessione si fa macchina da verità.

Lo annotava del resto già Baudelaire in *Mon coeur mis à nu*: «La franchise absolue, moyen d'originalité».⁴⁸ Si può dire che l'opera di Ottieri, soprattutto di quello ultimo, non sia che una messa in pratica di questo ermetico precetto baudelariano. La confessione spietata, ossessiva, continua e continuamente variata fino alla noia è, come l'analisi, tentativo sempre ricominciante di arrivare al fondo di se stesso, a costo di non trovare nulla, di trovare un enigma banale (o addirittura risibile). Tramutando questo scavo in scrittura ci si può ritrovare installati con sgomento nel carattere «senza qualità» del soggetto, che ritrova la piena duplicità (attiva e passiva) del suo significato.

Ottieri si assoggetta volontariamente a questa «garrota», che poi è in realtà una gogna, poiché nello scrittore la confessione è pubblica, e assume dunque un significato in se stesso politico. Benché nel *Poema osceno* i rapporti tra privato e politico siano continuamente giocati nel segno di una dialettica problematizzante, frantumata e reinquadrata senza sosta da punti di vista sempre diversi a ogni frase, pare ovvio che la dimensione privata, proprio perché territorio percorso da innumerevoli processi di appropriazione da parte dei poteri e dei dispositivi, si apra patentemente a una valenza pubblica.

5 DA UN PROSIMETNUM A UN ALTRO (OTTIERI CON DANTE, ANCHE)

Il canto impoetico di Ottieri tende allora a configurarsi anche nei termini del Lamento. Secondo alcuni, il primo passo della mutazione analitica sarebbe un'isterizzazione del

⁴⁶ *Ivi*, p. 393.

⁴⁷ BENEDETTI, *L'ansia, la grazia, l'aforisma*, cit., pp. 17-18.

⁴⁸ «La franchezza assoluta, un mezzo per essere originali» (CHARLES BAUDELAIRE, *Il mio cuore nudo*, cur. e trad. da Nicola Muschitiello, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 58-59).

depresso, che riesce ad articolare un lamento.⁴⁹ Il lamento può essere un fattore potente di soggettivazione non solo individuale,⁵⁰ con il rischio naturalmente di una ricaduta nel paradigma vittimario ben compendiato recentemente da Giglioli.⁵¹

Credo che il genere *profondo* (o archetipico) che pervade l'ultima *écriture* ottieriana sia, insieme alla Confessione, proprio il Lamento: entità non senza connessioni profonde, peraltro, con l'origine della tragedia. Nel bellissimo *explicit* de *Il palazzo e il pazzo*, forse uno dei migliori poemetti di Ottieri, si legge:

Non sono un uomo bensì un sofferente
designato, non si sa da chi
a tal ruolo.
Se non si uccide coi tossici
e riesce a scrivere qualche lamento
deve già ritenersi contento.
Pare che il premio non sia
la modella a Palazzo,
ma la tensione a Beatrice
e il dantesco rischio d'esilio.⁵²

La «tensione a Beatrice» richiama inevitabilmente anche un tentativo, semmai disperato, di *Imitatio Dantis*, non solo per l'accettazione di un «rischio d'esilio» (qui da intendersi in senso metaforico, come isolamento umano e intellettuale) ma anche come aspirazione a comporre una *Commedia*, feticcio e/o ideale regolativo di tanti scrittori contemporanei, a cominciare da Pasolini. Ottieri invoca in quest'opera un altro amuleto o puntello citatorio contro le vertigini dell'«aperto» letterario, l'«avventura» scrittoria di cui l'ibridazione è una forma. Sembrerà paradossale, ma si tratta della *Vita nova* di Dante, uno dei più illustri prosimetri della nostra tradizione, nel quale un'individualità poetica mette in scena la propria vita e la propria poesia, sottoponendosi a un minuzioso autocommento, e spesso riferendo i commenti e le reazioni dei poeti suoi corrispondenti e lettori. Nella *Vita nova* il commento interviene *ex-post*, mentre nel libro di Ottieri viene fatto ancora una volta in diretta: nello stesso momento in cui Pietro compone comunica al lettore giudizi sul proprio scrivere, dichiarazioni d'intenti e di poetica, e le reazioni degli altri – editori, amici, altri scrittori – alle sue composizioni.

Nella parte finale del poema ottieriano, a un pranzo in cui presenza un editore molto orientato al *marketing* – viene per intero citato il sonetto d'apertura della *Vita Nova*, che Pietro inizia a recitare spacciandolo scherzosamente per proprio.⁵³ Si tratta di *A ciascun'alma presa e gentil core* (Dante Alighieri, *Vita Nova*, III), sonetto di una fase ancora

49 Cfr. FRANCO LOLLI, *L'uno per l'uno. Elementi di diagnosi differenziale in psicanalisi*, Alberobello, Poiesis, 2015, p. 29.

50 «Il lamento ha una grande importanza, non solo politica, ma storica e sociale, perché esprime un movimento di soggettivazione (“povero me”...): c'è una vera e propria soggettività elegiaca. Il soggetto nasce tanto dal lamento quanto dall'esaltazione» (cfr. GILLES DELEUZE, *Pourparler*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 201).

51 DANIELE GIGLIOLI, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014.

52 OTTIERI, *Poemetti*, cit., p. 246.

53 Segnalo soltanto, senza trarne alcuna conclusione, un altro possibile indizio: cioè il fatto che i nove canti del *Poema osceno* consuonano numericamente con le serie novenarie sui quali è strutturata la *Vita Nova*.

cavalcantiana dello stilnovismo dantesco, che contiene la famosa, indimenticabile *visio per somnium* in cui la personificazione dell'Amore dà da mangiare il cuore del poeta all'amata, in un clima inquietante e oppressivo, in cui si mobilitano affetti drammatici. Non a caso, sebbene con il filtro dell'ironia, Ottieri sceglie come emblema della propria poesia questo sonetto: divorato dalle proprie sofferenze e dai fantasmi dell'eros, aspira a una Beatrice ancora dormiente.

Nella *Vita nova* «la visione provoca in Dante la volontà di proporsi come poeta, dopo l'esperienza eccentrica del *Fiore*, sotto l'influsso diretto di Guido Cavalcanti [...]». Ma nella prima sezione, cui appartiene *A ciascun'alma presa e gentil core* «domina la concezione dell'amore doloroso perché inappagato, fonte di una poesia-sfogo, senza sbocchi e senza replica soddisfacente e si chiude sul presagio di morte del soggetto, segni tutti di un travagliato processo di mutazione della poesia dantesca».⁵⁴

Ottieri, schiacciato dall'angoscia dell'influenza, sente che fare la *Commedia* è impossibile: e allora retrocede di un passo, non cerca l'Ultimo ma il Penultimo (come i bicchieri dell'alcolista secondo Deleuze);⁵⁵ eppure, anche così, è evidente che nessuna vita nuova è in vista, per lui, se non quella che si cela – ma anche di questo non c'è certezza – dietro la morte. Allora egli si installa sul limine drammatico di quello stesso preludio alla *Commedia*: senza Beatrice, senza l'amore, senza un sé eroico o positivo, bisogna abitare una mancanza insanabile e non disperare, strenuamente, in un rinnovamento della scrittura e della vita.⁵⁶ L'unica via è predisporre un'ibrida *Vita Nova* che sia tale solo nell'eterno presente della scrittura in diretta, che incessantemente ne dica, insieme, l'assenza e la presenza, convocando, quasi suscitando al contempo una comunità di lettori e sodali. Una comunità che deve essere in un primo stadio dolente, benché non appagata dal proprio lamento. Ma dolente per cosa?

Ottieri sapeva bene che Dante, tacendo la morte di Beatrice, aveva iniziato inopinatamente il capitolo XXVIII della *Vita Nova* con una citazione dalle *Lamentationes* di Geremia sulla cattività di Gerusalemme sotto il giogo del nemico: «Quomodo sedet sola civitas plena populo! Facta est quasi vidua domina gentium!», spiegando successivamente la citazione come incipit o spunto di uno scritto latino in morte che non viene incluso nel testo attuale, aleggiandovi però quale fantasma: «Poi che fue partita da questo secolo, rimase tutta la sopradecta cittade quasi vedova dispogliata da ogni dignitate. Onde io, ancora lagrimando in questa desolata cittade, scrissi alli principi della terra alquanto

Il rapporto di Ottieri con i classici della tradizione italiana, e la presenza di questi ultimi nelle sue opere, sono tutti da indagare; tra i pochi contributi esistenti segnalò FEDERICO SANGUINETI, *Tasso in Ottieri*, in «Italique», III (2000), pp. 105-110. Sulla funzione del prosimetro dantesco e del suo immaginario in due autori contemporanei, cfr. FABIO CAMILLETI, *Vitae Novae per la modernità: stilnovismo ed erranza del desiderio in Delfini e Celati*, in «The Italianist» (2016 [in stampa]), pp. 1-17.

⁵⁴ DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, in a cura di Luca Carlo Rossi, Mondadori, 1999, p. 4.

⁵⁵ Deleuze ne parla nell'*Abécédaire* alla voce *Boisson*, ma il punto di partenza è la riflessione sull'alcolismo contenuta nella ventiduesima serie di *Logica del senso*, *La porcellana e il vulcano* (cfr. GILLES DELEUZE, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 141-143).

⁵⁶ Da ricordare che Barthes chiama dantesco *Vita Nova* quel *turning point* bioletterario che egli insegue attraverso la casistica scrittoria della più volte qui citata *Préparation du roman*. Cfr. JEAN PIERRE MARTIN, *Barthes et la «Vita Nova»*, in «Poétique», CLVI (2008), pp. 495-508.

della sua conditione, pigliando quello cominciamento di Yeremia profeta *Quomodo sedet sola civitas*».

In quel testo, che elevava il lutto personale a una dimensione quantomeno civica, se non universale, comunque a fatto politico, è forse riposto il segreto di un lamento che ricongiunga compiutamente il dolore privato del singolo per la perdita dell'oggetto d'amore e quello collettivo della *civitas* oppressa. La morte di Beatrice, comunque, si presenta quale simbolo unitario del drammatico stadio di *nigredo* nel quale si prende coscienza della morte del Desiderio. Ma la poesia di Dante – e con lui quella di Ottieri, e di altri – non smette di lavorare alla sua resurrezione.⁵⁷

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, DANTE, *Vita Nova*, in a cura di Luca Carlo Rossi, Mondadori, 1999. (Citato a p. 38.)
- BARTHES, ROLAND, *La Préparation du roman I e II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, a cura di Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2003. (Citato alle pp. 22, 29, 34.)
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Il mio cuore nudo*, cur. e trad. da Nicola Muschitiello, Milano, Rizzoli, 1998. (Citato a p. 36.)
- BENEDETTI, CARLA, *L'ansia, la grazia, l'aforisma. Note su Il pensiero perverso di Ottiero Ottieri*, in «Autografo», XLIX (2013), pp. 11-24. (Citato alle pp. 22, 26, 35, 36.)
- BRETON, ANDRÉ, *Antologia dello humor nero*, Torino, Einaudi, 1970. (Citato a p. 33.)
- CAMILLETTI, FABIO, *Vitae Novae per la modernità: stilnovismo ed erranza del desiderio in Delfini e Celati*, in «The Italianist» (2016 [in stampa]), pp. 1-17. (Citato a p. 38.)
- DELEUZE, GILLES, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2014. (Citato a p. 38.)
- *Pourparler*, Macerata, Quodlibet, 2014. (Citato a p. 37.)
- FOUCAULT, MICHEL, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, trad. da Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Milano, Feltrinelli, 2001. (Citato a p. 35.)
- *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio, 1981*, a cura di Fabienne Brion e Bernard E. Harcourt, trad. da Valeria Zini, Torino, Einaudi, 2013. (Citato a p. 35.)
- GIGLIOLI, DANIELE, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014. (Citato a p. 37.)
- GORNI, GUGLIELMO, *La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno*, in Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Luca Carlo Rossi, Mondadori, 1999, pp. I-LXIII. (Citato a p. 39.)
- LOLLI, FRANCO, *L'uno per l'uno. Elementi di diagnosi differenziale in psicanalisi*, Albe-robello, Poiesis, 2015. (Citato a p. 37.)
- MARTIN, JEAN PIERRE, *Barthes et la «Vita Nova»*, in «Poétique», CLVI (2008), pp. 495-508. (Citato a p. 38.)
- MONTESANO, GIUSEPPE, *Il poeta osceno*, in Ottiero Ottieri, *Opere scelte*, Mondadori, 2008, pp. I-CXXVI. (Citato alle pp. 27, 33.)

⁵⁷ Per una affascinante lettura in chiave orfica della *Vita nova*, cfr. GUGLIELMO GORNI, *La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno*, in Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Luca Carlo Rossi, Mondadori, 1999, pp. I-LXIII.

- OTTIERI, OTTIERO, *Céry*, in *Opere scelte*, scelta dei testi e saggio introduttivo di Giuseppe Montesano, cronologia di Maria Pace Ottieri, notizie sui testi e bibliografia a cura di Cristina Nesi, Milano, Mondadori, 2009, pp. 1517-1667. (Citato a p. 34.)
- *Il poema osceno. Romanzo*, Milano, Longanesi, 1996. (Citato alle pp. 21, 23-28, 30, 31, 33, 35, 36.)
- *Opere scelte*, scelta dei testi e saggio introduttivo di Giuseppe Montesano, cronologia di Maria Pace Ottieri, notizie sui testi e bibliografia a cura di Cristina Nesi, Milano, Mondadori, 2009. (Citato a p. 21.)
- *Poemetti. Vi amo – L'infermiera di Pisa – Il palazzo e il pazzo*, Torino, Einaudi, 2015. (Citato alle pp. 22, 37.)
- PASOLINI, PIER PAOLO, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992. (Citato a p. 30.)
- RONCAGLIA, AURELIO, *Nota filologica*, in Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, 1992, pp. 565-581. (Citato a p. 28.)
- RONDOLINO, GIANNI e DARIO TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet, 1995. (Citato a p. 25.)
- SANGUINETI, FEDERICO, *Tasso in Ottieri*, in «Italiq», III (2000), pp. 105-110. (Citato a p. 38.)
- WINNICOT, DONALD W., *Sviluppo affettivo e ambiente. Studi sulla teoria dello sviluppo affettivo*, Roma, Armando, 2007. (Citato a p. 34.)
- ZANZOTTO, ANDREA, *Aure e disincanti*, Milano, Mondadori, 1994. (Citato a p. 22.)

PAROLE CHIAVE

Poema, romanzo, generi, prosimetro, Ottiero Ottieri, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini, Sade, Dante.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Fabrizio Bondi si è formato a Parma alla scuola di Marzio Pieri, perfezionandosi quindi alla Normale di Pisa sotto la guida di Lina Bolzoni. È stato per due anni borsista all'Istituto Italiano di Studi Storici Benedetto Croce di Napoli e *Gastdozent* all'università di Muenster in Vestfalia. Si è occupato soprattutto di scritture rinascimentali, barocche e contemporanee, con una particolare attenzione agli intrecci e alle interazioni della "letteratura" con altre forme del discorso (politico, filosofico, storico ecc.), nonché con altre arti e tipologie mediali. Ha edito la *Maschera iatropolitica* di Francesco Pona (Trento 2004) e il *Trattato delle passioni dell'animo* di Pomponio Torelli, in corso di pubblicazione per Guanda; in uscita è anche una sua monografia dal titolo *Il Principe per emblemi. Letteratura e immagini del politico fra Cinquecento e Seicento* (edizioni dell'Istituto Croce). È stato organizzatore e direttore scientifico di alcuni festival di poesia contemporanea.

fabrizio.bondi@sns.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FABRIZIO BONDI, *Gli innesti di un impoetico. Sul Poema osceno di Ottiero Ottieri*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 21–41.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – V (2016)

MASH-UP. FORME E VALENZE DELL'IBRIDAZIONE NELLA CREAZIONE LETTERARIA a cura di P. Gervasi, F. Lorandini e P. Taravacci	v
<i>Introduzione</i>	vii
IDA GRASSO, <i>Ibridismo è ideologia. Alcune considerazioni sul poema in prosa di Jiménez</i>	i
FABRIZIO BONDI, <i>Gli innesti di un impoetico. Sul Poema osceno di Ottiero Ottieri</i>	21
PAOLO BUGLIANI, <i>La «speciale provvidenza» nella caduta di una falena: ibridismi woolfiani tra saggio e short story</i>	43
GUIDO MATTIA GALLERANI, <i>Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)</i>	67
PIER GIOVANNI ADAMO, <i>Un taccuino a forma di strada. Su Einbahnstraße di Walter Benjamin</i>	89
FRANÇOISE CAHEN, <i>Hybridations du récit dans les œuvres d'Éric Reinhardt</i>	107
GIUSEPPINA GIULIANO, <i>Andrej Belyj, Sinfonia (2-a, La drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...</i>	117
IVANA TRAJANOSKA, <i>La musicalisation de Pilgrimage de Dorothy Richardson: l'emprunt de la forme musicale, le récit et le temps</i>	135
ALICE BRAVIN, <i>Tra poesia, musica, disegno e prosa: il progetto DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov</i>	153
ALEKSANDRA WOJDA, <i>Laboratoires de l'intermédialité moderne et points aveugles de l'hybridation littéraire : considérations à partir des Fantasiestücke in Callots Manier d'E.T.A. Hoffmann</i>	173
MARIA DARIO, <i>La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal</i>	191
THOMAS LIANO, <i>La Sentence de Jean Genet : expérience du journal, journal de l'expérience</i>	213
JESÚS PONCE CÁRDENAS, <i>Poesía y Publicidad en España: notas de asedio</i>	227
SAGGI	285
ALESSIO COLLURA, <i>«Il sunt si biaus que c'en est une mervoie a voir». Zoologie e teratologie nel Devisement dou monde</i>	287
MAURIZIO ESPOSITO LA ROSSA, <i>Ernesto e gli animali. Note sul romanzo di Umberto Saba</i>	337
FRANCESCO DELLA COSTA, <i>Un altare per la madre: la lamentazione letteraria di Ferdinando Camon</i>	347
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	365
THEODOR STORM, <i>Veronika</i> (trad. di Fabrizio Cambi)	367
INDICE DEI NOMI (a cura di M. Fadini e G. Falceri)	379
CREDITI	387

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

www.ticontre.org

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

[Informativa sul copyright](#)

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.