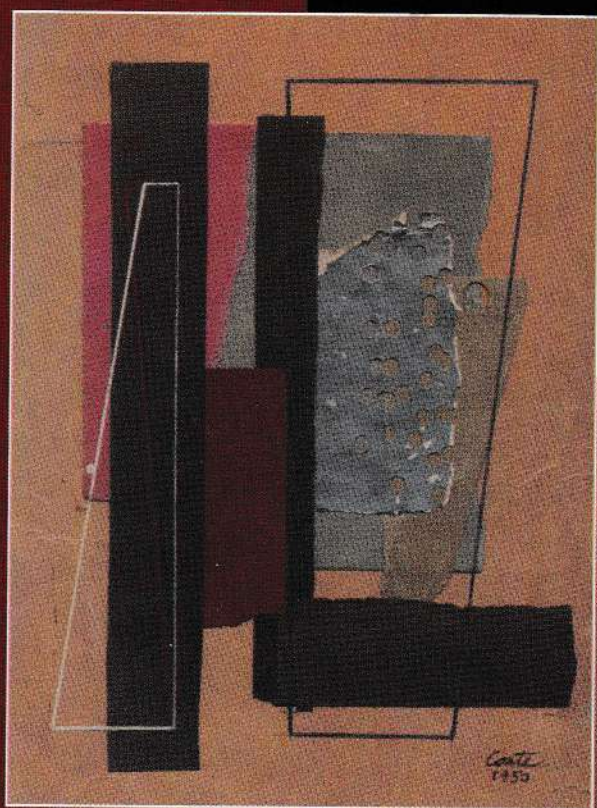


A VAN GUAR *DIA*

RIVISTA DI LETTERATURA CONTEMPORANEA



Poste Italiane s.p.a. - Sped. in Abbonamento Postale del 553/2003 - conv. in L. 27/02/04 n. 46 - art. 1, comma 1 - deb Roma

N° 56 ANNO 19 2014


PAGINE

SOMMARIO

FUORICAMPO

- F. Bernardini Napoletano** *Ungaretti e le «favole antiche»* 5
Monica Caroselli *Suggestioni "ragnesche": Landolfi tra
H. G. Wells e Hanns H. Ewers* 23

SUPPLEMENTI D'INDAGINE E CONTROPERIZIE

- Cecilia Bello Minciocchi** *Distruzione e liberazione. La violenza
illustrata da Balestrini* 43
Maria Lo Conti *Oggetti e argomenti per una riflessione
sulla poesia di Elio Pagliarani* 63
Elio Pagliarani *Oggetti e argomenti per una
disperazione* 71
Giovanna Lo Monaco *Contatto di Tommaso Ottonieri: la visione
del verso e la scrittura del corpo* 73

INTERMODALE

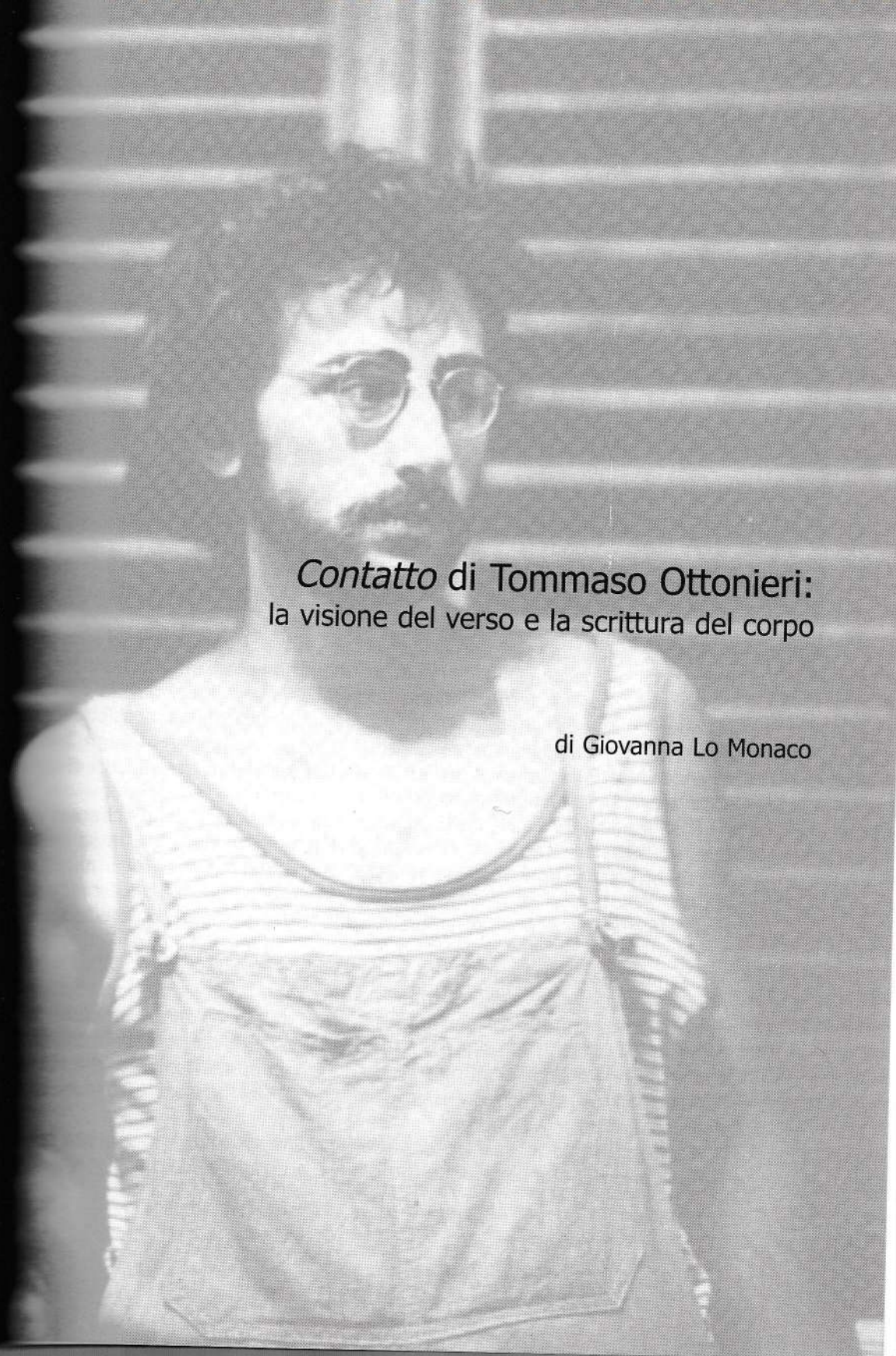
- Alessia Caruso** *Alfonso Talotta e John Armleder
a confronto* 83

LETTURE, RILETTURE E POSTILLI

- Francesca Bernardini** *Il Porto Sepolto tra avanguardia e
tradizione* 87

FUORICAMPO

- Francesca Bernardini
Napoletano** *Appunti sul rapporto tra Calvino e
la neoavanguardia* 107
Francesca Bernardini *Una «discordante amicizia». Lettere
di Umberto Saba e Enrico Falqui* 119
Aldo Mastropasqua *Da Vittorini a Calvino* 147



Contatto di Tommaso Ottonieri:
la visione del verso e la scrittura del corpo

di Giovanna Lo Monaco

Nel 2002 Tommaso Ottonieri pubblica *Contatto*¹ raccogliendo le *disiecta membra* del suo lavoro poetico che fino a quel momento risultano disseminate in pubblicazioni di diversa natura². La raccolta appare strutturata secondo un disegno organico che lascia trasparire, come ha notato Cecilia Bello Minciocchi, una sorta di *intreccio*, di *tramatura*, una «storia ricostruibile [che] si svolge secondo i caratteri del prosimetro: lirismo e narratività non sono alternati ma fusi in una fortissima tensione esistenziale»³.

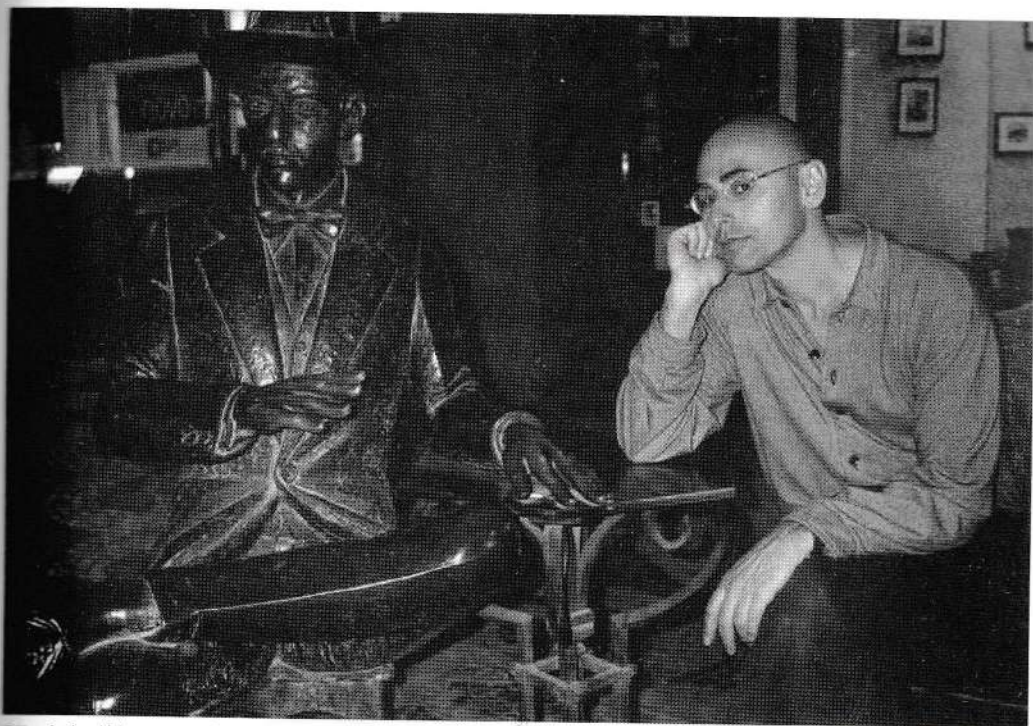
La *storia* di *Contatto* procede da una iniziale condizione di dispersione del soggetto, *Dispersa* è infatti il titolo della prima sezione; viene al contempo introdotto il motivo topico del viaggio, del naufragio, al quale vengono dedicate in particolare le tre sezioni successive, *Insonnia*, *movie*, *Insonnia: esilio domestico*, *Insonnia III*. In questi testi il soggetto viene condotto senza meta per le strade delle metropoli contemporanee, la cui rappresentazione raggiunge in alcuni casi un livello massimo di forzatura espressionistica attraverso congiunzioni sinestetiche estreme che rendono l'idea del caos ingovernabile della città.

Lungo queste strade il soggetto conduce come una sorta di postmoderna *flânerie*; sembrano infatti recuperati i motivi e le atmosfere di un'intera tradizione letteraria che parte da Baudelaire, attraverso il filtro di uno sguardo "anni Ottanta". Tuttavia, se la *flânerie* si presenta, come spiega Benjamin, come un modo per porre l'esperienza *al riparo* dalla *crisi*, come una sorta di meccanismo di ricostruzione della coscienza minacciata, la passeggiata postmoderna in *Contatto* sembra invece celebrare la definitiva sparizione dell'esperienza vissuta. L'unica esperienza possibile della dimensione esterna, della realtà, degli oggetti, delle cose e degli "altri", avviene infatti unicamente per il tramite del simulacro mercificato di questi, attraverso lo strumento mediatico.

Il soggetto viene catturato, in un'ipnosi ineludibile, dallo schermo del televisore, dalla *fame delle immagini* che annulla la dimensione soggettiva, mentre l'aggressione dell'immagine televisiva, il suo effetto narcotizzante, diventa un vero e proprio logoramento corporale; *l'intermittente domestica frigge* con i suoi *raggi* il soggetto e lo aggredisce con i suoi *acidi*.

Come nelle precedenti opere di Ottonieri – *Crema acida*, *L'album cremisi* e *Elegia sanremese*⁴ – si tratta del processo di mercificazione del soggetto rappresentato come un'aggressione, una corrosione della carne dal di dentro, ma con una descrizione dove l'estrema "corporalità" contrasta con il mondo immateriale che ci circonda; un forte richiamo alla realtà "percepita", contro l'anestetizzazione, *l'amputazione* sensoriale, operata dallo schermo.

La descrizione del fascino *medusante* dello schermo trova la sua massima espressione nella sezione intitolata *Esilio domestico*:



Catonieri a Lisbona con la statua di Pessoa

Io mi sintonizzo. Di quale onda il mare che ti specchia? [...] Mirati al liquido che fluidi ti rimanda abbagli, contro l'occhio che ti assorbe l'occhio, dell'onda che si straccia via schermo riflesso, è il tuo cadere che ti prende; mira il bersaglio che si slarga, al centro che ti varca e ti rifà bersaglio; sei fuori, vagoli, sei mio.⁵

Il meccanismo di espropriazione operato dallo schermo coinvolge il sistema percettivo per intero e dunque la stessa corporeità del soggetto, la certezza del corpo come certezza dell'esistere⁶, attraverso una sorta di "imbrigliamento" dello sguardo, un irrigidimento della visione: «da' Rétine galere ai / cigni Cigli Anima / frigida / Àprile da / valvi Vespri / Occhi di / Letex»⁷.

Contro questi *argini* imposti alla vista, al pensiero e alla lingua è necessario uno *choc* della percezione, un qualcosa che interrompa il flusso continuo della visione, che squarci il *velo* della rappresentazione, e la lingua poetica svolge esattamente questo ruolo costituendosi come creazione di un'immagine diversa, "innestando" nel soggetto una nuova visione:

Ciò che avvertiamo nella parola, al fondo della sua germinale metamorfosi in poesia, è una sua prima natura d'immagine [...] il verso non si ancora alla visione: è visione; non descrive: piuttosto, de-struttura, de-scrive: in-forma; ma più che offrire un fuoco (prospettico), esso è insieme l'oggetto e il vedere [...]

Come una freccia scagliata verso il fuoco del vedere: Taglio Intimo, negli orli ri(s)chiusi della Rétina.⁸

Sin dalle origini il lavoro di scrittura dell'autore è guidato dall'*immagine della fluidità* dell'acqua, dal *senso dello scorrere*, da «quell'inattingibile specie di visione»⁹ del movimento, che si era "riversata" sulle pagine in prosa de *Le memorie di un piccolo ipertrofico*¹⁰ – prima opera dell'autore – sotto forma di una continua variazione linguistica e stilistica, creazione incessante di sempre nuove forme fonetiche, lessicali e sintattiche. Un trattamento della lingua come di materia *plastica*¹¹ che caratterizza la sua intera produzione.

Nel processo di formazione della poesia il movimento vorticoso e continuo della scrittura sembra però doversi arrestare davanti al taglio, alla spezzatura del verso.

Come in una fotografia il movimento della visione, della lingua, si arresta in un attimo, tuttavia esso non può essere contenuto entro lo spazio delimitato dal quadro, e la spaziatura finisce per segnare un argine destinato sempre ad essere superato, un limite che non indica mai i limiti del testo, ma la direzione cui esso tende, il fuori verso il quale la materia linguistica si protende per ampliarsi ulteriormente, per allargare i propri confini e segnarne incessantemente di nuovi.

A partire da quell'originario riferimento alla visione dell'acqua, ma soprattutto per quel che concerne il processo stesso di formazione dell'immagine figurale, è possibile l'accostamento alla visionarietà che caratterizza i testi di Dino Campana; la *vertigine* della visione continuamente fissata nell'immagine e allo stesso tempo una fissità sempre infranta nel verso successivo, l'immagine costantemente in tensione con il *quadro* all'interno del quale si vuole far rientrare la poesia. Tuttavia, se i versi di Campana sembrano animati da un continuo movimento centrifugo verso una sorta di *centro-esterno* al linguaggio stesso, il silenzio della parola, da cui si origina la parola, per Ottonieri il movimento della parola è fuga dal solipsismo della parola poetica, e il verso agisce come un vettore, rinnovato e proiettato continuamente dal centro della *vertigine*, dalla *centrifuga* dell'immagine, verso l'"esterno" della poesia stessa, verso la realtà materiale; in questo senso il *fuoco* della visione è posto *fuori* dal quadro.

Il taglio del verso assume una forte valenza politica nel momento in cui si fa veicolo di una soluzione di continuità nel *continuum* del flusso comunicativo della postmodernità, nei confronti dell'ordine imposto, e diventa *distorsione, disturbo, interferenza* nel flusso linguistico¹²:

Una centralità e una responsabilità nuova investono allora il concetto di poetico; e lo liberano dalla sua stessa leggenda. È la necessità di rendersi [...] *cesura* [...] per connettere il corpo alle sue materie. Per sfondare (come l'occhio tagliato di Bunuel) verso la luce che brucerà la pellicola; la Rappresentazione). Per ritagliare un corpo, da una plastica di materie e connessioni, per sottrarlo alla finzione.¹³

Il verso agisce come una ferita aperta sull'iride - «Taglio è il fluire / ogni istante rigonfia / carne d'immagine / ferita schiusa / dalla polla il reale / sgorga vampiro / corrente d'iride / nella spira i coaguli / di cicatrici»¹⁴ – come nella scena inaugurale di *Un chien andalou* di Buñuel, ed è fondamentale il riferimento poiché proprio il cinema, e in particolare le tecniche di montaggio ispirano questo processo¹⁵.

Il taglio della retina operato dal verso porta a far sgorgare "da dentro" la materia corporale, "liberata" da una lingua poetica che vuol farsi veicolo dell'*ultima resistenza del corpo*, collirio per la retina acre e rigida, lingua che nasce essa stessa dal corpo, come parte del corpo: «di questa lingua / una goccia d'alloro / dentro la vena [...] trapano-stilla / pendulo mezzotono / come collirio»¹⁶.

A partire dalla disseminazione del soggetto operata nel *Piccolo ipertrofico*, Ottonieri rappresenta nelle sue opere lo stravolgimento totale della coscienza e della sensorialità, un processo di sostituzione e di confusione tra soggetto e oggetto-merce, tra interno ed esterno, che si verifica nel momento in cui la *schizofrenia* si realizza pienamente come *modalità dell'esistenza*. Il soggetto si trova *riversato nello schizofrenico mondo di fuori* e diventa «il ricettacolo, o l'ospite delle voci e degli strilli che circolano nel mondo»¹⁷; si verifica di conseguenza quello che l'autore definisce *azzerramento lirico del dato soggettivo*, che non lascia spazio ad alcuna soggettività riconoscibile nel testo, neanche a quella autoriale.

Nonostante questo, *Contatto* risulta incentrato, come nota Cortellessa, sulla figura dell'io, «come in ogni canzoniere [...] (a smentire la vulgata di un clone dei Novissimi) – ma l'identità di Contatto è tutta corporea e relazionale»¹⁸.

Da un certo punto di vista si potrebbe pensare a *Contatto* come la *pars construens* di un discorso portato avanti da sempre, contestualmente alla *pars denstruens*: alla poetica della merce che caratterizza soprattutto le altre opere, si affianca infatti quella del corpo, quella del soggetto che si "ricostruisce" dalle macerie, che tenta quasi di rigenerarsi in vista di una vita diversa.

La prima "tappa" di questo percorso di ricostruzione della soggettività è segnata da una riscoperta dell'io biologico e dal "ritorno" all'io biografico, momenti questi inscindibilmente legati nel loro realizzarsi nel paesaggio, nella sezione centrale della raccolta intitolata *I canti della terra*.

I canti iniziano con una descrizione del paesaggio della piana del Fucino, la *patria spianata* dei padri, luogo d'origine della famiglia dell'autore, dove lui stesso è nato, e dove il padre, lo scrittore Mario Pomilio, è sepolto. Percorrendo la piana, la pelle, la retina, il corpo tutto come un nastro d'incisione registra il passaggio delle cose, una scia della memoria si imprime sulla carne, come luce su una *pellicola*, i solchi scavati nella terra, la traccia lasciata da chi non c'è più, si trasferiscono a chi è rimasto

come ruga, eredità; il "lavoro" della traccia mnestica sul corpo non è in nulla dissimile dal passaggio delle "cose" davanti allo sguardo, anche quella della memoria è cioè un'esperienza percettiva, tattile, immediata.

Fame di tracce, tracce che nella terra si stampano come lunghi solchi d'aratura come nella pelle nella carne come sulla superficie del cristallino, dicevo, fino a forarla. Le scie che solcano gli spazi ti fanno spazio, ti rendono al tuo spazio, tu spazio solcato spazio segnato, tale ti fendono. [...] Allora, tu pure ti fai paesaggio, il tuo corpo striato si decompone in mille solchi.¹⁹

La potenza rievocatrice del paesaggio colpisce l'occhio e lo *fora*, lo incide, lo segna, lo scrive, allo stesso tempo è come se l'occhio stesso *forasse*, incidesse il paesaggio, e per il tramite di una sorta di alchimia della percezione, il corpo viene quindi inglobato nel paesaggio, diventa con esso una cosa sola; non è il paesaggio che si fa metafora del corpo, ma propriamente corpo che si fa tutt'uno con il paesaggio, piantato nella terra che assorbe le sue sostanze vitali, in *colliquazione*. Nella terra il soggetto trova il suo *spazio*, il suo stesso luogo di esistenza, in essa torna a sentire la propria *pelle* e il proprio *respiro*, a sentire il proprio corpo come fosse "cosa" e non più fantasma di se stesso irretito dallo schermo.

In questo testo morte e rigenerazione sembrano coincidere in una sorta di limbo ctonio dove il soggetto appare in gestazione nella terra, pronto a una rinascita, e allo stesso tempo intrappolato in essa, in una morte perenne, temi che verranno sviluppati ulteriormente dall'autore nell'opera successiva, *Le strade che portano al Fucino*²⁰. Il tema biologico e la dinamica di questa "trappola rigenerativa" in cui morte e vita sfuggono *alla stretta opposizione dei contrari*, non è però circoscritto a un solo soggetto, bensì si allarga fino a comprendere l'intera specie umana, in una continua sovrapposizione e interazione tra storia personale e collettiva. Come nota Alfano, infatti, a partire dal motivo dei *Canti* «strategicamente collocato al centro del libro – vengono poi costruiti sia lo spazio lirico, individuale, sia quella dimensione collettiva, plurima, che è la storia dei nostri anni (dalla Guerra del Golfo allo sfacelo balcanico, alla violenza di Genova)»²¹, che sarà protagonista nella sezione successiva ai *Canti*, intitolata *Verminaio*.

La terra della piana del Fucino diventa la discarica dell'intera specie e della sua storia, eppure proprio grazie ad essa è possibile riscoprire un'istanza di comunione; la terra è un luogo comune, luogo di tutti, luogo del "noi": il corpo della terra, coincide con il corpo del "tu", il corpo dell'altro.

In tutta la raccolta ritorna infatti di frequente la richiesta di sentire parlare l'altro, di poterlo ascoltare e di essere ascoltati, la necessità, prima di tutto, di sentire l'altro a livello tattile, e l'istanza si fa ossessiva e ripetitiva anche a livello sintattico, finché la richiesta si realizza appieno nella penultima sezione intitolata per l'appunto *Contatto*; «quando il fuoco pronominale non è più l'io lirico-catatonico ma un sorprendente noi»²².

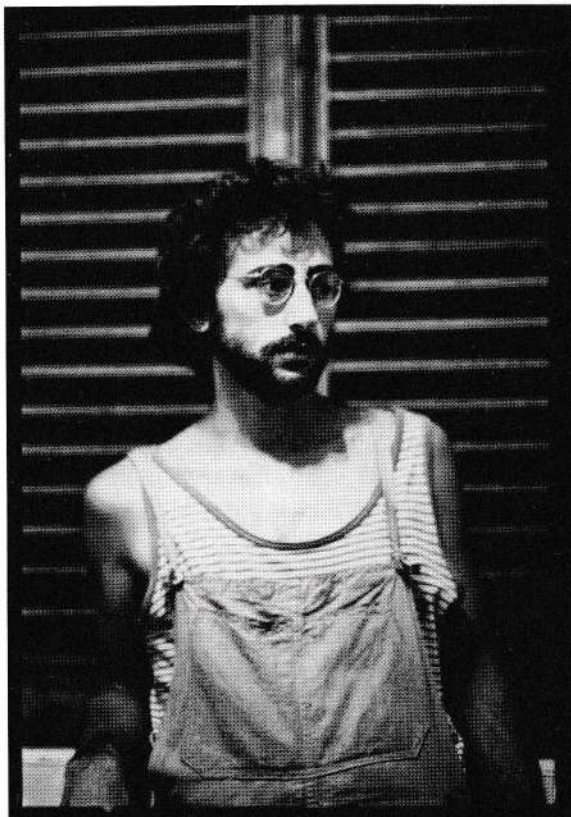
La sezione può per certi versi essere vista come una sorta di "manifesto

della corporeità", in cui viene esposta una teoria dell'esistenza in chiave totalmente materialistica, secondo cui è «il corpo [che] dà luogo all'esistenza. [...] Il corpo è l'essere dell'esistenza»²³, e prima che essere un insieme di organi, il corpo è un *luogo*, uno *spazio*, il luogo proprio dell'essere, così come scrive Jean-Luc Nancy in *Corpus*, la cui lettura, come indica Cortellessa, ispira chiaramente la scrittura della sezione²⁴.

Nel testo troviamo una definizione dell'uomo in quanto, prima di tutto, essere senziente, come stratificazione di *corteccie* sensoriali, prima che cerebrali; qui la *traccia* lasciata dalle cose e dal loro *passaggio* si fa *evento*, capace di mutare l'esistenza e di determinarla come qualcosa che rimane perennemente in divenire, ma l'evento che determina l'esistenza stessa, che *accende* il soggetto, è quello del contatto con l'altro: è l'evento che determina il nostro esserci, "siamo" cioè nell'attimo del contatto.

Sul piano letterario, la "validità" del linguaggio, a questo punto, non si verifica nel suo rapporto con il referente, e, al pari del corpo, non nella sua capacità di agire da "filtro" nei confronti del reale, ma nella sua capacità di metterci in relazione all'altro, una relazione che non è da intendersi come scambio di informazioni, di segni, non cioè come in quella che oggi si definisce comunicazione, ma nella sua capacità di connessione, propriamente di contatto, tra individui. Nel momento in cui il linguaggio si fa portatore di questa istanza relazionale, esso acquista come il potere di reinstallare all'interno del soggetto il desiderio dell'altro di cui la logica che sottende il neocapitalismo priva l'uomo, isolandolo nella sua metaforica stanza di motel: la ricostruzione, quasi *ex novo*, dell'idea stessa del corpo che si verifica nel testo risponde a questa aspirazione e la questione del corpo diventa tutt'uno con quella della parola poetica.

Da qui una "applicazione" diversa di quella forma particolare di *conoscenza* propria della poesia che si costituisce come *contatto* e di cui parlano *Novissimi*²⁵:



Ottolieri negli anni Ottanta

la 'conoscenza dell'arte, non è che questo urtare e premere sulle superfici e sui corpi [...] deporsi nei loro strati liminali; mutare il codice, interfacciata ad essi. – Se la 'poesia' è "detta per agire", a quale livello può verificarsi (può inverarsi anche) quest'azione, se non in un'espansione tattile, oggettivante della coscienza, nella sua capacità di svelarsi forme di realtà fino a quel momento impercettite o opache? – il contatto è quello che accende i contorni delle cose e dei sensi: 'agire' primario, elettricità del muto e più intimo conoscere.²⁶

Come scrive Nancy, la scrittura non dovrebbe essere infatti *un significare*, ma apertura e estensione del corpo, deve realizzarsi come contatto essa stessa, *rendere il senso un tocco*, come scrive Ottonieri, ed esattamente questo è lo spazio e la funzione che la scrittura sembra creare in *Contatto*. Nel momento in cui la parola poetica si avvicina all'orizzonte del gesto, al recupero cioè della sua componente vocale, e per l'appunto corporale, la voce, il tono, il ritmo, incarnano il residuo lasciato dalla parola che non si lascia riassorbire completamente dal senso: il linguaggio stesso si fa corpo.

Questa che Ottonieri definisce *esperienza ritmica della materia*, si realizza nel momento in cui la parola poetica si fa performance, esecuzione, ma è *esperienza* che trasmigra sulla pagina scritta, "segna" la voce sulla pagina, *fa le orecchie al foglio*²⁷. Alla componente ritmica è dunque affidato il compito di portare a una diversa modalità di costruzione del senso che, secondo Ottonieri, deve essere inteso «come qualità innanzitutto fisica di un movimento verbale. [...] La ritmica asincrona, tridimensionale, dei tempi, unica in grado di processare intera la temporalità (che è in atto, ma che, sempre, è da farsi). In definitiva, le correnti sommerse del corpo»²⁸. D'altra parte, scrive ancora l'autore, cos'è «la concertazione del *metro* [se non] *il respiro stesso del poeta* [...] battito senza il quale nulla può pulsare»²⁹.

Anche l'atto della lettura si costituisce però come una *questione di tatto*, la formazione del senso infatti si realizza appieno non nel momento della scrittura, ma in quello della lettura, dove in un certo senso il *battito* del poeta stabilisce un rapporto per risonanza con il lettore, dove cioè la scrittura si realizza davvero come tocco: lo stesso Ottonieri è infatti convinto che il lettore cerchi «la fisicità di un senso da trasmettersi (imprimersi) per contatto, nella conoscenza di una materia verbale che non si sapeva di attendere»³⁰. *Contatto* rappresenta quindi il momento dell'incontro del soggetto-autore con l'altro-lettore³¹, in cui la scrittura si costituisce essa stessa come spazio relazionale e si pone come creazione di un *fuori*, di un *oltre*, rispetto alla *serialità di solitudini* imposta dalla dominante culturale: «La parola poetica non può contare se non sugli'impalpabili contatti che essa suscita»³².

- 1 Tommaso Ottonieri, *Contatto*, Napoli, Cronopio, 2002, d'ora in poi indicato con la sigla C. Il presente lavoro è tratto dalla tesi di laurea magistrale *La poetica della merce. Parabole di resistenza nella produzione letteraria di Tommaso Ottonieri* discussa nel 2014.
- 2 Fanno eccezione i testi di *Elegia sanremese* (Milano, Bompiani, 1998).
- 3 Cecilia Bello Minciocchi, *Ordine sparso in coblas capfinidas. Per Tommaso Ottonieri, incompleti scolii*, in «Avanguardia», VIII (2004), 25, p. 7.
- 4 Tommaso Ottonieri, *Crema acida*, Milano-Lecce, Lupetti-Manni, 1997; *L'Album crèmisi*, Roma, Empiria, 2000; *Elegia Sanremese*, cit.
- 5 Ivi, p. 43.
- 6 Si confronti in merito Andrea Cortellessa in *Touch. Io è un corpo*, in *La fisica del senso*, Roma, Fazi, 2006.
- 7 Ivi, p. 13.
- 8 Tommaso Ottonieri, (*come visione*), in *Verso l'immagine. Sulla soglia tra arte e poesia*, a cura di Carla Subrizi e Tommaso Ottonieri, Fondazione Baruchello, 2004, pp. 7-8.
- 9 Tommaso Ottonieri, *Qu'est-ce qu'une image?*, in «Eutropia», III, (2003), 3, p. 230.
- 10 Id., *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- 11 Si veda la definizione data dall'autore in *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo un'età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- 12 Sul concetto di *disturbo* si rimanda a quanto esposto da Ottonieri in *Bassa fedeltà, sogno diurno*, in *Bassa fedeltà: l'arte nell'epoca della riproduzione tecnica totale*, a cura di Tommaso Ottonieri, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- 13 Tommaso Ottonieri, *La plastica della lingua*, cit., pp. 131-132.
- 14 Id., *Imma{r}gina*, in *Luis Buñuel. L'occhio tagliato: la ferita del cinema*, a cura di Donatello Fumarola e Enrico Ghezzi, Roma, Rarovideo, 2009.
- 15 Sul rapporto tra letteratura e cinema si rimanda ai saggi dell'autore pubblicati sotto l'orotonomo di Tommaso Pomilio, *Cinema come poesia. Capitoli sui Bordi di un'Immagine*, Civitella in Val di Chiana-Arezzo, Zona, 2010, e *Non si evade dall'iride. Letteratura/cinema* in «L'Illuminista», V (2004), pp. 10-11. Si rimanda inoltre a Riccardo Donati, *Nella palpebra interna: percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le lettere, 2014.
- 16 Ivi, p. 61.
- 17 Giancarlo Alfano, *Dell'incontro con il lettore*, in «Caffè Michelangiolo», VII (2002), 3, p. 66.
- 18 Andrea Cortellessa, *Ottonieri, piccolo canzoniere automitografico*, in «Alias», 23 novembre 2002, p. 23.
- 19 Ivi, pp. 71-72.
- 20 Tommaso Ottonieri, *Le strade che portano al Fucino*, Firenze, Le lettere, 2007.
- 21 Giancarlo Alfano, *Dell'incontro con il lettore*, cit., p. 66.
- 22 Andrea Cortellessa, *Ottonieri, piccolo canzoniere automitografico*, cit.
- 23 Jean-Luc Nancy, *Corpus* (1992), Napoli, Cronopio, 2007, pp. 15-16.
- 24 Andrea Cortellessa, *Touch. Io è un corpo*, cit., p. 73.
- 25 Diversa perché l'orizzonte dei Novissimi è ancora fenomenologico, in esso permangono le categorie di soggetto e oggetto.
- 26 Tommaso Ottonieri, *Esperienza*, in «L'Illuminista», IV (2003), 8-9, p. 215.
- 27 Si confronti in merito Gabriele Frasca, *La galassia metrica*, in «Moderna», I (1999), 2.
- 28 Tommaso Ottonieri, *Otto domande sulla poesia*, cit., p. 76.
- 29 Id., *La plastica della lingua*, cit., p. 201.

- 30 Id., *Otto domande sulla poesia*, cit., p. 77.
- 31 Si veda in merito Giancarlo Alfano, *Dell'incontro con il lettore*, cit.
- 32 Tommaso Ottonieri, *La plastica della lingua*, cit., p. 203.

AVANGUARDIA

Direzione:

Francesca Bernardini Napoletano
Aldo Mastropasqua

Redazione:

Cecilia Bello Minciocchi
Francesca Bernardini Napoletano
Silvana Cirillo
Maurizio De Benedictis
Marinella Mascia Galateria
Aldo Mastropasqua

Segreteria e coordinamento della redazione:

Daniele Fragapane
Luigi Avantaggiato

Direttore responsabile:

Letizia Lucarini

Grafica ed impaginazione:

Daniele Fragapane

Stampa:

Poligrafica Laziale - Frascati

Rivista quadrimestrale

Anno 18 - N. 56 - 2014

Registrata presso il Tribunale di Roma
con il numero 00341/96 del 5.7.1996



PAGINE

Via G. Serafino, 8
00136 Roma
Tel. 06-39738665 - 39738949
Fax 06-39738771