

Cecilia Bello Minciocchi

Giovanna Lo Monaco

Tommaso Ottonieri. L'arte plastica della parola

Pisa

Edizioni ETS

2020

ISBN 978-88-4675-954-2

È certamente una *lingua plastica*, quella di Tommaso Ottonieri, che a cavallo dell'età postrema è autore tra i più originali, colti e stranianti, di versi, prose, saggi critici e testi mescolati nella parola e nei generi. Una lingua che alla plastificazione delle merci, radicalizzatasi nell'abbagliante fantasmagoria degli anni Ottanta, reagisce con virtù metamorfica e plasmante; una lingua di cui Ottonieri elasticamente sposta e forza i confini, sempre lavorata con puntiglio, con rovello ritmico-musicale, con abnegazione. Per comprendere il significato estetico e insieme politico di questa lingua vischiosa e bruciante come lava, sinuosa e insieme franta, è utile andare alla nota che al modo di una voce lessicografica chiude *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo un'età postrema* (Torino, Bollati Boringhieri, 2000), un saggio critico ampio, acuminato e *en artiste*, firmato infatti con lo pseudonimo e non con l'ortónimo Pomilio. *Plastica* e *plasma* sono i termini lì esposti e "scartati", svolti in tutta la loro fisicità e nel loro rapporto con la creazione poetica. «"Esplosivo?" – Mah, spero anche di sì. (Espansivo? magari)» rispondeva per chiarire «in che misura» fosse «"plastico" lo stile de *La plastica della lingua*» (*Intervista a Tommaso Ottonieri*, a cura di Tommaso Lisa, «L'Apostrofo», n. 17, 2002, p. 4). Ancora una spia della concezione vitale e della forza creativa di una lingua fisica e antilirica, emerge da alcuni versi compresi in *Contatto*: «la lingua in foglia liquida di lauro / la clorofilla a 48 gradi / che l'incorona dietro le gengive / dentro mi cola, che le luci ho spente: / è plasma sottilissimo che sale» (Napoli, Cronopio, 2002, p. 62). La «"conoscenza dell'arte"» è un'esperienza non solo fisica, ma sensoriale, aptica, che investe superfici e corpi per mezzo di pressioni, urti e contatti, è nient'altro «che l'idea e il sogno di riplasmarli (corpi, superfici) a fondo, nel profondo – deporsi nei loro strati liminali» (Tommaso Ottonieri, *Esperienza*, «L'Illuminista», n. 8-9, 2003, p. 215). Il fare poetico, il fare artistico in senso lato, è dunque un «*muoversi verso* (qualcosa)», verso la materia (verbale e non), verso l'esterno, e il poeta, o meglio «il *poieta*, è il plasmatore e insieme l'attante/attore di quella materia o cosa, *la lingua*», codice da cui è precondizionato ma che al tempo medesimo «inventa, agisce, muove» (conversazione con Patricia Peterle e Elena Santi, raccolta in *Voices. Cinco décadas de poesia italiana*, Rio de Janeiro, Editora Comunità, 2017, e anticipata in versione italiana in «alfabeta2», 17 dicembre 2017; <https://www.alfabeta2.it/2017/12/17/cinque-voci-dal-contemporaneo-3-tommaso-ottonieri/>).

Invenzione, azione, movimento. Che sia in versi o in prosa, quella di Ottonieri è una scrittura etimologicamente inventiva, nel senso dell'*inventio*, del rinvenimento nel nostro orizzonte, ma anche della creazione di alternative al presente impoverito, schematizzato, univoco e privo di profondità. È una scrittura duttile, vibratile, impastata e deformante per volontà; selettiva quanto, per paradosso, accogliente, o più esattamente prensile, in intima e pervicace esplorazione dello spazio (degli spazi infinitamente diversi e mutanti), delle stratificazioni geografiche e storiche che investono in senso lato cultura e lessico entro uno spazio-tempo sempre problematico.

Alla luce di un plasmare-agire che è inesausto *moto verso*, perfetto appare il titolo *La scrittura (in) movimento*, che, riecheggiando la rubrica di un'intervista all'autore, dà nome al capitolo da cui prende avvio la bella monografia di Giovanna Lo Monaco *Tommaso Ottonieri. L'arte plastica della parola*. Queste pagine introduttive presentano il percorso dello scrittore come «un continuo "fare i

conti” con il problema della fine» (p. 9) che caratterizza la contemporaneità, come una riflessione sul diluvio e sull’apocalisse di cui, nell’epoca contemporanea, si ha spiccatissimo il sentire. Al principio costruttivo, inveniente e plasmante, si accorda la consapevolezza, da un lato della «fine dei modelli», secondo la nota formula saviniana felicemente recuperata da Edoardo Sanguineti, dall’altro la tensione verso presupposti, strategie e implicazioni delle avanguardie, che pur nella loro indubbia capacità attrattiva sono ormai improponibili «come opposizione frontale al sistema» (p. 15).

Il lavoro di Giovanna Lo Monaco, il primo studio completo su un’opera ricca e sedimentata come quella di Ottonieri dispiegatasi in un arco di quasi quattro decenni – dal 1980 del volume d’esordio, *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, al 2015 di *Geòdi* –, ha tra i suoi pregi un’architettura limpida, una solida e condivisibile ricostruzione storiografica sorretta dalla paziente ricerca bibliografica dei molti testi apparsi su rivista, oltre che in volume, e una propizia disposizione all’*ascolto* critico del testo che alla poetica dell’autore dev’essere carissima.

Se è vero, infatti, che la sua scrittura ha grande potenza e finezza visiva, come da più voci è riconosciuto, è anche vero che la prima qualità ad emergere dalla lettura di un testo in poesia o in prosa di Ottonieri è un’acorta, minuziosa partitura di sillabe, impulsi e durate. È un’insita mobilità fonetico-ritmica nemica della sclerosi, un’inclinazione a investire pluridirezionalmente morfologia e suono, a lavorare sulla *phoné* considerata sempre sostanziale – si pensi alle sue molte esperienze di lettura e performance – e sempre musicalmente nutrita e strutturata, come appare fin dai primi scritti. Le intense e perturbanti immagini dei suoi testi non vivrebbero senza la struttura musicale che ne è sostegno: vero il rapporto mutevole tra fluidità di immagini e ritmo liquido (ma con sue brave fratture) del testo d’esordio, la prosa parodicamente ipercitazionistica *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, da «attraversare a nuoto», giusta l’indicazione nella nota sanguinetiana che ne accompagnava l’uscita (Milano, Feltrinelli, 1980, poi in *versione restaurata*, Torino, No reply, 2008). Ma vere, anche, le molte e produttive interferenze – o mutuazioni o traduzioni di codice – realizzate negli anni successivi, dai testi apparsi nel volume firmato insieme a Lorenzo Durante, Gabriele Frasca e Marcello Frixione con la sigla collettiva Kryptopterus Bicirrhis, *Riscritture da King Crimson BEAT* (Napoli, Aura, 1984), all’*Elegia sanremese*, (Milano, Bompiani, 1998), deformazioni calibratissime di alcune liriche del festival, intrecciate tra loro e talora contaminate da innesti di jingle pubblicitari, nelle quali è proprio «la musica della canzone che crea il ritmo poetico» (Giancarlo Alfano, *Spettri III. Contesti mediatici e presenze mediatiche in “Elegia sanremese” di Tommaso Ottonieri*, «L’Apostrofo», n. 17, 2002, p. 18). Altro si potrebbe aggiungere, sull’importanza della tessitura sonora e ritmica, e sulle intersezioni musica-testo su cui hanno agito Sonic Youth, Steve Piccolo, Tuxedomoon, Joy Division... nei testi della seconda raccolta poetica, *Contatto*, nei quali il rap svolge un ruolo importante ad una – ha senz’altro ragione Lo Monaco – con «la prosodia della strada» (p. 22) che, inserita nell’orizzonte e nelle pratiche della controcultura, cui Ottonieri è sempre stato sensibile e partecipe, non solo testimonia ma letteralmente *apre* la scrittura a una «collettività» e prepara «il terreno per una *cospirazione* contro i media dominanti» (*ibidem*). Sotto il profilo teorico, questa posizione di Ottonieri è vicina alla riflessione di Gabriele Frasca; la sua forza d’impatto è verificabile nello spessore dell’oralità, nelle performance, nei CD che sono parte sostanziale, strutturale – non accessoria – di libri come l’*Elegia sanremese* e *Le strade che portano al Fùcino* (Firenze, Le Lettere, 2007 – per il CD *strade: soundscape* testi e voce d’autore, elettronica di Maurizio Martusciello). D’altra parte la componente ritmico-sonora – musicale in senso lato – è ciò che Ottonieri (in questo caso più spesso Pomilio) cerca e indaga in via privilegiata anche nella sua attività di studioso: è proprio quella la cartina di tornasole usata per vagliare le altrui esperienze di scrittura; su quel terreno, in primo luogo, misura la loro possibile vicinanza in termini di estetica e di poetica, il loro grado di interesse e di incisività letteraria e politica. Anche il metodo usato nel saggio *La plastica della lingua* «non è tanto critico quanto fono-sensibile», perché il primo interesse di Ottonieri è «toccare le corde della lingua e farle

vibrare in tutte le sue variazioni di tono, scovare i motivi di fondo di quest'epoca postrema» (Tommaso Pincio, *L'ultima parola alle cose. Saggi critici di un fonosensibile*, «L'Indice dei libri del mese», n. 5, 2000). La stessa "fonosensibilità" agisce in termini costruttivi sia in *Contatto* con la sua "creazione" di un io «domestico, letteralmente», e corporeo, tattile (cfr. Gabriele Belletti, *Il prendere corpo dell'io. Contatto di Tommaso Ottonieri*, «Rivista di Studi Italiani», numero monografico *Abitabilità del Gruppo 93*, n. 1, XXXIX, aprile 2021, p. 197; <https://www.journalofitalianstudies.com/it/anno-xxxix-n-1-aprile-2021/>), sia nella raffinata dialettica tra versi della tradizione e sperimentazione metrica di alcune straordinarie sezioni di *Geòdi* (Torino, Nino Aragno, 2015).

Nei testi letterari di Ottonieri – si pensi alla bulimica "trilogia delle merci" o "commerciale", cui Lo Monaco dedica pagine molto attente sostenute dalle teorie di Debord, Lacan, Baudrillard e Marcuse –, la critica e parodicamente pervasiva messa in scena del consumismo, con le sue spettacolari-tentacolari immagini, da sola, senza la disvelante interazione con l'intreccio fonico-ritmico che la imbriglia, potrebbe per paradosso non bastare. È il dato musicale a sbalzare efficacemente l'angoscioso, pervasivo, risucchiante supermercato di realtà, e annullatore d'identità, cui appartengono gli eccessi del «"mondezzaio" culturale» sottolineato da Lo Monaco (p. 75). È sempre il palinsesto musicale, eroso e riscritto, a dare forza al «disco rotto» sanremese (p. 95), in cui l'interazione tra parola e ritmo, tra battito e deformazione testuale, appare determinante nel creare «spiazzantissimi "mottetti"» (Andrea Cortellessa, *Explicit parodia. Modi parodici presso alcuni poeti di tardo Novecento*, in *La fisica del senso*, Roma, Fazi, 2006, p. 56).

Lo scarto basilare – quello che determina, poi, lo straniamento nel segno di Šklovskij, la «luce nuova sulle cose», per dirla con il Balestrini di *Linguaggio e opposizione* – è in primo luogo, credo, nella frizione multi-sensoriale, è proprio nella stretta interazione ritmico-visiva, nelle torsioni sintattiche, nelle abissali voragini che queste spalancano alle orecchie e agli occhi dei lettori. Gli *schermi* su cui si accampano le mobili immagini costruite da Ottonieri – indispensabili i riferimenti ricordati da Lo Monaco al cinema sperimentale e d'autore (Lynch, Kubrick, Greenaway...), ai B-movie e al *trash* – sono immediatamente, primariamente sonori, anzi *parlanti*. Il paesaggio è *in primis* paesaggio linguistico, come mostrano la manipolazione di costituenti sillabici, di strutture morfologiche, gli esiti ai limiti dell'afasico, le marche d'espressionismo e le gravi, toccanti screziature dialettali, per esempio, nelle pagine dedicate alla piana di miasmi mostri e sfruttamento in quella guida alla terra di Dite, e alle profondità ctonie di un vissuto biografico profondamente triturato, che è *Le strade che portano al Fucino*. Un libro paludoso – nel senso sanguinetiano del termine – e insieme "discenditivo", che ha una diffusa tessitura dantesca, in catabasi, testimoniata da una rivelatrice polverizzazione del Dante infero.

Ed è l'interazione sensoriale tra pungoli sonori e visivi a far avvertire con maggior chiarezza le conoscenze della tradizione artistica e letteraria come parte imprescindibile della scrittura di Ottonieri, le sollecitazioni delle avanguardie storiche, e la lucida osservazione del tempo presente, che quelle pratiche non consente più, ma chiede di presupporre come dato culturale e insieme di rinnovare. Avvalendosi anche delle generose dichiarazioni rilasciate da Ottonieri negli anni, Giovanna Lo Monaco fa emergere la coscienza autoriale del "consumo": legge imperante ed esecrabile nel dominio delle merci e degli immaginari; condizione che ha investito la tradizione, avanguardie comprese; esito di un'opera letteraria che – così come Ottonieri la concepisce: materica, polisensoriale, in corpo a corpo col presente e la sua pelle, e sottoposta al movimento (riscritture, restauri e rimissaggi compresi) – rifiuta di ergersi come monumento, anzi lavora per sabotare sé stessa (cfr. Lo Monaco, p. 150), la sua compiutezza e presunta perennità. Per Ottonieri «artista multimediale» (Riccardo Donati, recensione alla monografia di Lo Monaco, «rossocorpolingua», a. IV, n. 1, marzo 2021, p. 44;

<http://www.rossocorpolingua.it/index.php?it/301/p-44-47-tommaso-ottonieri-larte-plastica-della-parola>), è proprio in questa concezione dell'opera come anti-monumento che si vede come la

lezione delle avanguardie, in realtà, sia non consumata ma *dialetticamente assimilata*, come sia nutrimento prezioso, ricco di energia e messo a frutto in modi nuovi affioranti da scritture e lingue che sbordano e infrangono, che conoscono fasi diverse e rinnovantesi, tenute però da una sotterranea coerenza di poetica. Una coerenza che ha in sé movimento plasticità metamorfosi ed è perfettamente compresa (intesa e contenuta) nella natura magmatica, nella *lingua-cosa* di testi che captano (anche) scorie e macerie, nelle loro sorprendenti cavità ignee, nel loro nascere e agire sempre *a contatto*.