

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Corso di Laurea in Italianistica, Culture Letterarie Europee
e Scienze Linguistiche

Qui, forse, il cielo del rinnovarsi
Ricognizioni sopra la poesia di Augusto Blotto

Tesi di laurea in Poesia italiana del Novecento

Relatore: Prof. Alberto Bertoni

Correlatore: Prof. Riccardo Gasperina Geroni

Presentata da: Antonio Belfiore

Anno accademico

2021/2022

Indice

Introduzione.....	3
1. Vademecum.....	5
2. Collocandomelo per necessità (ché non può essersi altrimenti).....	10
3. La dimensione sua, in ordinali.....	28
4. Gli statuti reali.....	32
3.1. Sui crinali conoscitivi ai princìpi.....	32
3.2. Disumane correzioni (nel cambiare).....	44
3.3. Allargandosi.....	56
3.4. Abbiamo passato il primo grande promontorio, e che spettacolo!.....	79
3.5. Il cielo del rinnovarsi, cosa resta.....	89
Conclusioni.....	92
Bibliografia.....	96
Sitografia.....	100

Introduzione

Non è possibile imbattersi nella poesia di Augusto Blotto e restarne quindi indifferenti. Eppure, al netto di alcune isolate voci critiche di cui ci occuperemo, solamente intorno con l'aprirsi del XXI sec. – a distanza di oltre quarant'anni dalle prime opere blottiane edite, con un corpus nel frattempo diventato densissimo ed eterogeneo – si è manifestato un interessamento meno marginalizzato e più meditato nei confronti del poeta torinese: tra gli eventi più rilevanti, da ricordare è l'apparizione nel 2007 di testi blottiani in traduzione francese presso la storica *La Nouvelle Revue Française*¹, seguita nel 2009 da una serie di interventi critici elaborati durante la Giornata di studio in onore di Augusto Blotto organizzata a nome dell'Università di Torino, i cui atti sono confluiti in una pubblicazione².

Dopo un primo capitolo utile al lettore per orientarsi entro la vasta opera poetica di A. Blotto, ci preoccuperemo nel secondo di provare a circoscriverne un plausibile humus d'origine. Un percorso, questo, tutt'altro che lineare e affatto privo di problematicità: paradossalmente dei versi blottiani si potrebbe dire che sia stata la difficoltà di delimitazione a determinarne una relegazione. In questa ricerca ci avvarremo dunque di alcune delle coordinate critiche lasciateci e sedimentate negli anni, facendo inoltre affidamento a quanto l'autore stesso riferisce di sé, ponendo quindi allo stesso tempo ad attento vaglio e confronto tutti gli elementi emergenti.

Delle testimonianze critiche sopracitate, particolare attenzione si riserverà nel terzo capitolo a quel peculiare interesse che U. Eco riserva al poeta torinese alle porte del 1970. Inserendolo infatti in un contesto di analisi di costume letterario, apre a una prospettiva d'osservazione inusuale e quindi a una possibilità di trattazione più estesa e stimolante.

¹ P. Di Meo, *Poésies italiennes I*, in «*La Nouvelle Revue Française n°583*», Gallimard, ottobre 2007. I testi di A. Blotto sono apparsi accanto a quelli di E. Calzavara, G. Caproni, T. Scialoja, E. Villa, B. Cattafi, G. Bonaviri, E. Sanguineti, A. Rosselli e V. Lamarque.

² AA.VV., M. Masoero - G. Olivero (a cura di), «*Il clamoroso non incominciare neppure*». *Atti della Giornata di studio in onore di Augusto Blotto. Torino, Archivio di Stato, 27 novembre 2009*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010.

Delineati i contesti poetici di appartenenza, grande rilievo sarà dunque riservato ad alcuni aspetti ritenuti di particolare interesse interni alla poesia blottiana, in un discorso critico integrativo di quanto è stato precedente proposto riguardo alla corposa e varia produzione del poeta.

I paragrafi di questa sezione avranno quindi come oggetto di indagine aspetti cruciali che contraddistinguono l'opera di Blotto e che ne strutturano inoltre le sue diverse evoluzioni. Si riserverà attenzione alla modalità attraverso cui inizialmente abbia preso forma in Blotto un singolare rapporto con una realtà extra-letteraria – confrontandoci inoltre con alcune teorizzazioni di W. Siti – dove un innesto vario di linguaggi diventa mezzo di scavo per l'affiorare di uno stile personale.

Successivi rilievi intorno ai dattiloscritti di volumi inediti permetteranno di analizzare alcune scelte e alcune tecniche correttive che caratterizzano uno sviluppo della sua scrittura, nell'apertura a una seconda fase compositiva.

Procedendo, verrà messo in luce come un generale processo di «allargamento» coinvolga interamente e sopra più parametri la poesia blottiana. Nel fare ciò, approfondiremo in merito alcune delle tracce critiche elaborate da S. Agosti, nel tentativo di problematizzarle e di porle maggiormente a contatto coi testi, studiando dunque anche alcuni degli aspetti più strettamente linguistico-formali di una scrittura così singolare: osserveremo, ad esempio, l'uso ricorrente di alcuni rapporti sintagmatici e la costituzione di categorie grammaticali indefinite, soppeseremo la capacità e la varietà lessicale etc. rimarcando inoltre alcune particolarità nelle costruzioni sintattiche e metriche e permettendo in questo modo la messa a fuoco di alcune differenze intermedie anche nelle fasi più mature del corpus. L'indagine si soffermerà quindi sopra alcune delle differenze macro-strutturali e più generali che intercorrono tra le opere, ma saranno colti inoltre alcuni tra quegli elementi che agiscono e si evolvono sottotraccia, come ad esempio il carattere ironico blottiano.

Notevole interesse riguarderà la relazione tra scrittura e paesaggio – attraverso elaborazioni di M. Jakob e di E. W. Soja – secondo una riflessione che vaglierà e metterà in discussione la possibilità di una forma di paesaggismo «autentico» nella scrittura di Blotto, entro un'analisi che consentirà di delineare alcuni rilevanti e peculiari tratti generali della sua poesia.

1. Vademecum

Occuparsi di un autore attivo per oltre settant'anni (nato nel 1933, Blotto inizia a scrivere alle porte del '50 ed è tutt'ora attivo¹) comporterebbe già di per sé necessità di ordine, in modo da permettere di orientarsi attraverso una produzione disseminata nel corso di vari decenni. Nel caso di Blotto, la situazione si complica maggiormente e gli elementi di cui tener conto appaiono diversi: come già indicato in introduzione, la smisurata forza di versificazione ha generato un corpus poetico mastodontico ad oggi costituito da cinquantanove opere poetiche per circa ventimila pagine (già all'altezza del '59, al netto di scritti sparsi e/o rinnegati, constava di venticinque volumi per circa settemila pagine²); solamente una parte delle raccolte è stata edita, ma delle opere inedite ci è comunque data disponibilità di lettura sul sito personale dell'autore³; la data di pubblicazione di alcune opere inoltre è distante da quella della loro scrittura e non di rado l'ordine di edizione dei testi non coincide quindi con l'ordine della loro composizione.

Nel volume che raccoglie gli atti della Giornata di studio torinese di cui si parlava in introduzione l'autore ci offre una dettagliata «cronologia bibliografica»⁴ sia delle fasi di scrittura che delle date di pubblicazione delle sue opere fino al 2009⁵. Aspetto interessante di questo elenco è il rigore nella catalogazione, la precisione nel puntualizzare fino al mese/giorno di inizio stesura sin dalla prima opera adolescenziale: la mole infinitamente estesa di versi, una scrittura che già nel '59, all'uscita del primissimo nucleo di opere del poeta, è stata definita da P. Chiara «una illuminazione confusa, ricchissima, nella quale il poeta dovrà mettere un ordine [...] un magma poetico

¹ Di recente pubblicazione è A. Blotto, *Ragioni, a piene mani, per l'«enfin!»*, a cura di D. Poletti, [dia•foria/dreamBOOK edizioni, Viareggio/Pisa 2021. È un estratto da un'opera omonima che dal 2002 è ancora in fieri (attualmente di 2704 pagine), disponibile integralmente attraverso il sito ufficiale di Blotto al link http://www.augustoblotto.it/scaffale_1.html.

² Cfr. nota dell'editore in A. Blotto, *Il 1950, civile. (La stanchezza iniziale - I)*, Rebellato, Padova 1959, p. I.

³ Cfr. la sezione Testi inediti (dove gli scaffali ripartiscono le opere inedite per decennio) del sito ufficiale di Blotto, http://www.augustoblotto.it/testi_inediti.html.

⁴ Cfr. AA.VV., M. Masoero - G. Olivero (a cura di), «*Il clamoroso non incominciar neppure*». cit., pp. 151-157.

⁵ Indichiamo come altra fonte utile a questo scopo il capitolo *Notizia bio-bibliografica* in A. Blotto, *Belle missioni, da una terra fisa. (L'invio, adeguato, fiducioso)*, a cura di F. Ermini, Anterem edizioni, Verona 2005, pp. 91-92.

non risolto in chiarezza lirica [...]»⁶, possiede tuttavia già ai suoi albori un ragionato rigore strutturale, certamente nelle sue tassonomie esteriori, ma anche con una logicità negli ordinamenti e aspetti più interni, come nel corso della ricerca si cercherà di approfondire⁷. Si potrebbe dire, attraverso un noto aforisma di E. Flaiano, di come Blotto stia «con i piedi fortemente appoggiati sulle nuvole». D'altronde – aspetto su cui si faranno successivamente rilevazioni – come si avrà modo di osservare, l'incontro tra opposti e il paradossale costituiscono una prospettiva d'interesse da cui poter osservare i testi di Blotto.

Non verrà ora riproposto un calco della «cronologia bibliografica» citata. Ci pare più utile per orientarsi entro il corpus blottiano ripartire le opere edite per ordine di stesura (e non di pubblicazione). Le numerose inedite, nel caso verranno successivamente citate per necessità di ricerca, saranno quindi dal lettore facilmente collocabili nello schema bibliografico qui impostato. Farà eccezione il blocco di componimenti di *Nell'insieme, nel pacco d'aria*, che sebbene inediti citeremo poiché rilevanti nel processo di maturazione. Le opere saranno inoltre suddivise secondo quei cinque periodi che, come si avrà modo di intendere anche nel capitolo successivo, nell'opinione dell'autore stesso possono essere utili a identificare la sua produzione poetica⁸.

1. Primo periodo (1950-1951), comprende i cinque volumi pubblicati dall'editore Rebellato nel '59 e altri pubblicati dallo stesso negli anni successivi. Da segnalare inoltre il primo volume, *Magnanimità*, pubblicato dall'autore nel '58 per Schwarz. La distanza tra la scrittura originaria dei libri e la loro pubblicazione ha portato l'autore ad apportare inserzioni, correzioni, omissioni e ibridazioni con uno stile più maturo:

⁶ Cfr. P. Chiara, *Curiosità e stranezze nella nuova poesia*, articolo del 1959 (data ricostruita dal contenuto del testo), disponibile al link http://www.augustoblotto.it/scaffale_7.html.

⁷ Nella *Nota introduttiva* alla versione integrale di *Ragioni, a piene mani, per l'«enfin!»* collocata sul proprio sito, Blotto riporta: «Sovente, nel parlare della mia opera, la si è voluta definire un continuum, un nastro che da un lontano inizio si srotola: interromperlo e riprenderlo parrebbe sciolto da vincoli temporali o strutturali. Non credo sia così: ciascuno dei 59 volumi possiede in qualche modo un inizio, uno sviluppo, una fine: un'aura vi circola, una temperie che lo individua, non confondibile. Nell'autunno del 2002, terminata *La vivente uniformità dell'animale*, ho invece pensato di dar corso davvero a un continuum [...]». Cfr. http://www.augustoblotto.it/scaffale_1.html.

⁸ Cfr. D. Poletti, *Intervista a Augusto Blotto*, pubblicata sul blog *[dia]foria*, il 24 gennaio 2012, <http://www.diaforia.org/diaforiablog/2012/01/24/intervista-a-augusto-blotto/>

Volumi conclusi nel 1950:

- *Il 1950, civile (La stanchezza iniziale - I)*, Rebellato, Padova 1959.
- *Dolcezza, bonomia (La stanchezza iniziale - II)*, Rebellato, Padova 1959.

Volumi conclusi nel 1951:

- *Una via di furbizia (poesie del dicembre)*, Rebellato, Padova 1959.
- *Trepide di prestigio*, Rebellato, Padova 1959.
- *I fogliami (La frivolezza legnosa e culturale)*, Rebellato, Padova 1959.
- *Autorevole e tanto disperso*, Rebellato, Padova 1960.
- *Magnanimità*⁹, Schwarz, Milano 1958.
- *Castelletti, regali, vedute* Rebellato, Padova 1960.
- *I boli (I baldi)* Rebellato, Padova 1960.
- *La forza grossa e varia (Dal baffo del modesto, del sorriso, l'accettato, e l'intero)*, Rebellato, Padova 1962.

2. Secondo periodo (1952-56), fase di stimoli, di maturazione stilistica e di revisione delle opere precedenti. Scrittura dell'opera inedita *Nell'insieme, nel pacco d'aria* (suddivisa in tre sezioni: I, II e III) per circa 4500 pagine.
3. Terzo periodo (1957-67), nel raggiungimento di una piena maturazione stilistica, una corposa produzione poetica (5000 pagine in diciotto volumi), in parte confluita nelle ultime pubblicazioni con l'editore Rebellato:

Volume concluso nel 1958:

- *Le proprie possibilità*, Rebellato, Padova 1962.

Volume concluso nel 1959:

- *Svnevole a intelligenza*, Rebellato, Padova 1961.

⁹ L'autore avvisa che il vero titolo di questa opera sarebbe *La magnanimità viola dei racconti* e di ripristinarlo come tale nel caso di un'eventuale riedizione. Cfr. AA.VV, M. Masoero - G. Olivero (a cura di), «*Il clamoroso non incominciar neppure*». cit., p. 151.

Volume concluso nel 1960:

- *La popolazione*, Rebellato, Padova 1964.

Volumi conclusi nel 1961:

- *Tranquillità e presto atroce*, Rebellato, Padova 1963.
- *Sempre lineari, sempre avventure*, Rebellato, Padova 1965.

Volume concluso nel 1962:

- *Gentile dovere di congedare vaghi*, Rebellato, Padova 1966.

Volume concluso nel 1963:

- *Davanti a una cosa*, Rebellato, Padova 1967.

Volume concluso nel 1964:

- *Il clamoroso non incominciar neppure*, Rebellato, Padova 1968.

Volume concluso nel 1967:

- *Veramente, quando*, ADV, Lugano 2016.

4. Quarto periodo (1968-1988), «più aspro e controverso, segnato anche da lunghi silenzi e da un maggior coinvolgimento nella vita attiva. Dodici volumetti, di cui due editi, per settecento pagine o poco più»¹⁰:

Volume concluso nel 1979:

- *Belle missioni, da una terra fisa (L'invio, adeguato, fiducioso)*, Anterem, Verona 2005.

Volume concluso nel 1984:

- *Con sorpresa, con stare*, L'Angolo Manzoni, Torino 1997.

¹⁰ Cfr. D. Poletti, *Intervista a Augusto Blotto* cit.

5. Quinto periodo (1988-), ritorno prolifico alla scrittura e pubblicazione di due volumi. Il più recente è un estratto da un'opera-continuum che dal 2002 prevede di arricchirsi ininterrottamente fino alla morte dello autore stesso:

Volume concluso nel 2002:

- *La vivente uniformità dell'animale*, Manni, Lecce 2003.

Volume in corso continuo di scrittura. Parziale pubblicazione per «estrazioni cronologiche»¹¹ fino a coprire testi del 2017:

- *Ragioni, a piene mani, per l'«enfin!»*, [dia•foria/dreamBOOK edizioni, Viareggio/Pisa 2021.

6. Dall'opera blottiana sono state inoltre pubblicate negli ultimi anni alcune cretomazie correlate a una determinata sezione spazio-temporale:

- *Poesie Ticinesi*, Alla chiara fonte, Viganello Lugano 2012.
- *I mattini partivi – Poesie per un angolo di pianura 1951-2012*, Nino Aragno, Torino 2013.
- *In Francia e Autunno*, Coup d'Idée Edizioni d'Arte, Torino 2015.

¹¹ Cfr. D. Poletti, *Blotto o della desmesura* in A. Blotto, *Ragioni, a piene mani, per l'«enfin!»* cit., p. 7.

2. Collocandomelo per necessità (ché non può essersi altrimenti)

Al fine di procedere nella ricognizione e quindi nell'analisi sopra l'esperienza poetica di Blotto si è reso necessario trovarne contesto poetico-letterario di discendenza e appartenenza. Date le diverse peculiarità che caratterizzano un autore complesso come il nostro – di cui si avrà modo di intendere nel corso della trattazione – una ricostruzione filogenetica è fin da subito apparsa tutt'altro che di facile risoluzione, affatto lineare e in grado di condurre a facili suggestioni e a errori di valutazione.

S. Solmi, tra i primi ad approfondire criticamente l'autore in uno scritto del 1970 per la rivista *Paragone*, intuisce l'anomalia della poesia blottiana sbilanciandosi nel dire: «Penso sia impresa vana rintracciare precedenti letterari all'opera di Blotto»¹. Proprio questa spinosità degli scritti blottiani porta il critico a darne un'interpretazione del tutto singolare, definendola come «scrittura non-convergente»², «scrittura divergente Zen»³ priva di «automatismi convergenti»⁴. Ossia una scrittura in grado di scardinare i lineari meccanismi mentali associativi⁵, le ordinarie categorie logiche, pervenendo così a un vuoto di significazione linguistica. Nonostante S. Solmi proceda successivamente in quelle che S. Agosti interpreta come «considerazioni aggiuntive del tutto fuori strada [...] nell'ambito delle fenomenologie od ontologie del vuoto e del nulla tipiche dello Zen»⁶, respinte per altro da Blotto stesso⁷, comunque la sua lettura critica sottolinea con decisione quanto la scrittura di Blotto sia restia a ogni facile confinazione.

¹ Cfr. S. Solmi, *Il poeta Blotto* in *La letteratura italiana contemporanea. Tomo secondo. Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, Adelphi, Milano 1998, p. 472.

² Ivi, p. 469.

³ Ivi, p. 471.

⁴ *Ibidem*.

⁵ «Analizzandone interi brani, non mi è riuscito di reperire traccia alcuna di automatismi convergenti. Ad ogni passo, l'estraneità, l'alterità più assolute: si è davvero in un altro mondo». *Ibidem*.

⁶ Cfr. S. Agosti, *La lingua dell'evento* in *Forme del testo. Linguistica semiologia psicoanalisi*, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario - Monduzzi Editore, Milano 2004, p. 146 (saggio disponibile anche come introduzione in A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, Manni, Lecce 2003).

⁷ M. L. Straniero riporta: «di questo "altro mondo" il poeta Blotto ci chiama affinché lo leggiamo senza questa griglia critica che lui sorridendo rifiuta». Cfr. M. L. Straniero, *Un poeta a Torino: Augusto Blotto* in *Almanacco piemontese di vita e cultura 1998*, Viglongo, Torino 1997, p. 201. A. Blotto recupererebbe il concetto applicato alla sua poesia di scrittura divergente interpretandolo piuttosto – in linea con la lettura di S. Agosti – come «regno della assoluta diversificazione, il continuo depistare il lettore non per il proprio piacere ma per necessità intrinseca [...]». Da un'intervista del 2007 in M. Conti, *In marcia con la poesia di Augusto Blotto*, in «La Clessidra», XV, n. 1, maggio 2009, p. 40.

Questa linea interpretativa ci parrebbe avvicinare quanto il poeta stesso indica in alcune interviste, quando afferma che la propria scrittura sarebbe spinta dal desiderio di colmare una mancanza letteraria, non di seguirne una corrente: la scelta di lavorare in versi anziché in prosa⁸ avrebbe trovato spazio poiché «[...] nello sconfinato magazzino della poesia in narrativa trovo tutto ciò che desidero e anche cose che nemmeno immagino. Non altrettanto mi riesce nel magazzino della poesia in versi. Allora, gli scaffali vuoti o incompleti m'industrio a riempirli con cose che mi fabbrico...»⁹ secondo un'ispirazione che principalmente «nasce dalla necessità assoluta, dall'impossibilità di pensare a qualsiasi altra cosa»¹⁰.

Altre voci critiche di rilievo si sono espresse marcando la novità della poesia blottiana. Se ne riportano alcune, come ad esempio quella di P. Chiara, che riferendosi in un articolo del '59 alle prime cinque opere editate con Rebellato nota come «qualche cosa di autentico e di nativo è in questo poeta che sembra voler rompere gli schemi attuali con un ritorno violento alla genesi della parola»¹¹; oppure il più recente G. Barberi Squarotti: «Augusto Blotto è stato (è) uno straordinario precursore del rinnovamento della poesia italiana fin dagli anni del dopoguerra»¹².

Ad aiutarci nel muovere i primi passi in questo insidioso tracciato di inquadramento saranno quindi alcune considerazioni lasciateci direttamente dall'autore, che tuttavia non seguiremo passivamente, ma che integreremo con scrupolosa riflessione e analisi, anche in continuo confronto con altre prospettive storico-letterarie e spunti critici.

Dunque, riguardo alla propria formazione e alla prima produzione poetica:

gli anni 1950-1951 furono di frenesia creatrice (4000 pagine, 18 volumi) con risultati per me assai dubbi e deludenti, poiché manca nei testi un vero distacco da quanto si scriveva allora in Italia (la koinè postmontaliana). Tanto è vero che quando, negli

⁸ Tuttavia, anche se sconfessata e non disponibile alla lettura, è bene informare che nei primi anni di produzione (1949-1951) l'opera blottiana comprenda anche scrittura in prosa. Cfr. A. Blotto, *Cronologia bibliografica* in AA.VV., M. Masoero - G. Olivero (a cura di), «*Il clamoroso non incominciar neppure*» cit., p. 151.

⁹ Cfr. D. Poletti, *Intervista a Augusto Blotto* cit.

¹⁰ M. Conti, *In marcia con la poesia di Augusto Blotto*, cit., p. 41.

¹¹ Cfr. P. Chiara, *Curiosità e stranezze nella nuova poesia* cit.

¹² Cfr. G. Barberi Squarotti, *Blotto o la totalità* in AA.VV., M. Masoero - G. Olivero (a cura di), «*Il clamoroso non incominciar neppure*» cit., p. 53.

anni '58-'62 pubblicai 10 di questi volumi, intervenni con inserzioni e riscritture ben più mature, databili '53-'62 e cioè parallele allo stile del secondo e terzo periodo¹³.

Da questo estratto, al nostro scopo pare al momento importante evidenziare il riferimento a quella cosiddetta «koinè postmontaliana»¹⁴ che sembrerebbe influenzare i primi tratti di scrittura del giovane Blotto, pur essendo dall'autore una componente successivamente delegittimata e rimaneggiata. In un'altra intervista¹⁵, il torinese indica già lo stesso E. Montale come lettura «importante» durante la sua adolescenza. Secondo questa direzione, S. Solmi suggerirebbe riguardo a dei precedenti ermetici rispetto alla poesia blottiana «qualche del tutto inintenzionale punto di contatto con certi testi del primo ermetismo italiano degli anni '30, come il primo Luzi o il primo Gatto, dove si effettuava un qualche esperimento di divergenza [...] sotto una vera e propria divaricazione logica del linguaggio»¹⁶. Aggiunge tuttavia che in questi poeti le tracce siano troppo limitate a un senso poetico, con presenze di forme, ripetizioni e consonanze vincolanti: confini che invece non sarebbero presenti nella opera del torinese, sottolineandone quindi l'unicità intrinseca.

È quindi evidente che questa linea di influenza acquisti in Blotto tratti assai singolari e di non immediata agnizione già a osservare le sue prime pubblicazioni. Certamente in questo distanziamento hanno avuto un ruolo determinante le successive revisioni del testo.

L'influenza (post)montaliana non è l'unico elemento presente. Riguardo alla produzione del '50-'51 e della sua successiva revisione, G. Barberi Squarotti nota un radicale distanziamento ideologico rispetto alle altre pratiche poetiche dell'Italia dello stesso periodo: aldilà di ogni ideologia e retorica (quella del neorealismo politico, della

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ G. Guglielmi individua riguardo alle tendenze poetiche degli anni '50 una «linea postmontaliana», alla quale ad esempio apparterebbero G. Giudici e in seguito G. Raboni. Inoltre, poeti come A. Bertolucci, G. Caproni, N. Risi e S. Penna sarebbero già stati debitori della poesia di E. Montale (anche attraverso U. Saba). Cfr. G. Guglielmi, *La poesia italiana alla metà del secolo*, in M. A. Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia del secondo Novecento. Atti delle giornate di studio presso la Certosa di Pontignano. Siena, 23-24-25 marzo*, in «Moderna», 2001, III, n. 2, giugno 2001, p. 31; inoltre, nella serie *Tradizione italiana del Novecento*, P. V. Mengaldo mostra un E. Montale come capofila di una discendenza poetica che comprende poeti come V. Sereni e F. Fortini fino a R. Baldini. Cfr. N. Scaffai, *Di cosa parliamo quando parliamo di Novecento? La tradizione del Novecento di Pier Vincenzo Mengaldo*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», vol. 18, n. 2, dicembre 2015, p. 180.

¹⁵ Cfr. M. Conti, *In marcia con la poesia di Augusto Blotto* cit., p. 38.

¹⁶ Cfr. S. Solmi, *Il poeta Blotto* cit., p. 472.

questione meridionale, dell'interesse per il concreto e del contadino, dal linguaggio altamente comunicativo, vicino al parlato etc.), secondo il critico la poesia di Blotto presenterebbe un'alternativa tale da proporre, per quanto possibile, un esempio di poesia in senso assoluto, aldilà delle pose contingenti, proponendo un'idea poetica «rivoluzionaria» precedente alla comparsa delle neoavanguardie¹⁷.

Ed eppure non si può non ricordare che le primissime opere di Blotto abbiano anche una vena politica tutt'altro che astratta, ma ben delineata¹⁸:

Ragazzo nel clima della ricostruzione, poiché parliamo della fine degli anni Quaranta, ho avuto una notevole passione politica, tant'è vero che il primo libro pubblicato risale all'estate 1950 ed è per così dire un libro jugoslavo [...] Ero un trotskista, un "titoista" in un'epoca in cui la cultura italiana di sinistra era ždanoviana. Avvertivo questo desiderio di ribellione, questo cercare di essere altrove [...] È strano che mi sia tirato fuori da questo periodo con una salute mentale abbastanza normale¹⁹.

Il politico del primo Blotto è quindi distante dalla linea «ždanoviana» del realismo sociale, ma di fatto anche dal realismo strettamente contenutistico e del rispecchiamento come teorizzato da G. Lukács, in cui l'attenzione per gli aspetti formali-linguistici è assai limitata, in cui inoltre il vincolo ideologico nel rapporto con la realtà è inevitabile. Per mettere in luce le caratteristiche realiste di questa fase blottiana, sembra a questo punto utile avvalerci di alcune delle formulazioni di W. Siti ne *Il realismo dell'avanguardia*. In Blotto, le categorie teorizzate in quest'opera – diametralmente opposte – sono portate insieme a un massimo grado: da un lato è presente un livello di

¹⁷ «[...] con lo slancio vertiginoso ed enorme di un'invenzione innumerevole di linguaggio, di ritmi, di immagini, capace di penetrare e di invadere ogni spazio di discorso poetabile, fino all'estrema tensione e alla pretesa dell'esaurire tutto il dicibile. [...] Per dimostrare che la poesia è, invece, un'assoluta alternativa a tale ideologia [...] i cinque volumi di Blotto arrivarono lì, anche fisicamente massicci e reali e trionfali, a imporre la comparsa di questa idea "rivoluzionaria" di poesia. [...] ben anteriore rispetto alla comparsa di Sanguineti e della neoavanguardia». Cfr. G. Barberi Squarotti, *Blotto o la totalità* cit., pp. 53-54.

¹⁸ Si veda in particolar modo, ma non solo, *Il 1950, civile. (La stanchezza iniziale - I)*, dove già dal titolo è evidente il riferimento al contesto extra-testuale del periodo.

¹⁹ Cfr. M. Conti, *In marcia con la poesia di Augusto Blotto*, cit., p. 40. Questa singolare inclinazione politica secondo Blotto avrebbe anche avuto un'implicazione sul proprio rapporto con la cultura letteraria italiana di quegli anni: «certamente un effetto di questo mostruoso vulnus è quello di non avere mai neppure lontanamente preso in considerazione qualsiasi competizione, qualsiasi paragone con la società letteraria italiana e neanche pensai di poter comunicare. Ritenevo in parte giustamente, in parte forse no, che fossimo su pianeti differenti», *ibidem*.

figuralità/autonomia intratestuale elevata, dall'altro un costante livello di conoscitività/eteronomia nel rapporto con l'extra-testo sociale e linguistico, per quanto necessariamente straniato – a favorire questa connivenza degli estremi può considerarsi determinante la stratificazione temporale e stilistica che caratterizza le prime opere. A partire dall'extra-testo, come si avrà modo di approfondire, si apre una ferita percettiva, da cui comincia a prendere sfogo la peculiare vena poetica blottiana: d'altronde, «la scelta realista si caratterizza per l'esistenza di un rapporto stretto tra testo ed extra-testo»²⁰. Un realismo come tecnica di rapporto linguistico con l'extra-testuale, in cui l'attrito tra i codici interni all'opera e quelli storici della lingua può portare a liberazione, dove il «compito della letteratura è quello di dire alcune “parole mancanti”»²¹. Anche sotto questo aspetto non si può quindi non notare come il realismo e l'elemento politico abbiano valore del tutto particolare nella prima fase dell'opera blottiana.

Sarà poi interessante osservare come nel progredire della ricerca poetica questa propensione all'elemento extra-testuale in Blotto subirà un allargamento, sarà portata quindi a scalare sopra un altro ordine di grandezza, dando così spazio a un Reale esperito e attraversato in un infinibile hic et nunc, dove si è portati allo stesso tempo all'interno e aldilà di una realtà socialmente condivisa e narrata. Riuscendo tuttavia a fare ciò evitando di sciogliersi in una fenomenologia, né scadendo in un canonico soggettivismo, come rileva S. Agosti²². Si procederà quindi sempre più oltre al puro – e illusorio – mimetismo, così da creare un codice comunicativo dalla funzionalità analoga a quanto teorizza anche il poeta stesso:

il continuo depistare il lettore [...] Nel corpo di ogni mio verso credo che ci sia qualcosa che ti prende per la pelle e ti capovolge [...] l'aspirazione epistemologica è quella di avvicinare il reale, anziché la realtà... Un avvicinamento nato con Rimbaud. [...] c'è l'assoluta religione di quello che c'è. Il 95 per cento delle cose che vivono

²⁰ Cfr. W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975, p. 20.

²¹ *Ibidem*, p. 13.

²² Cfr. le posizioni che S. Agosti sviluppa attraverso *La lingua dell'evento* cit. e *Augusto Blotto e la scrittura del reale*, in «Studi Piemontesi», XLIII, n. 1, giugno 2014. Aspetti, questi, che verranno sviluppati successivamente attraverso i paragrafi del capitolo *Gli statuti reali*.

con noi non viene detto, non viene tradotto, non viene ricercato. [...] nel mio caso direi di aver dato voce alla contemporaneità degli eventi²³.

In altri capitoli analizzeremo nel dettaglio la relazione con il reale nella poesia blottiana. Riguardo più strettamente alle prime opere, ci dedicheremo inoltre ad una ricognizione testuale sopra alcuni dei possibili luoghi di liminalità poetica in cui la poesia prende a rivisitarsi e aprire spiragli conoscitivi. Al momento ci preme indicare che anche in questa sfaccettatura realista abbia avuto un certo peso la successiva rivisitazione blottiana, portando a contatto una produzione precedente e almeno stilisticamente più immatura – ma che comunque permette alcuni interessanti legami con un contenutismo vario e con esperienze poetiche diverse – insieme a un rinnovamento del tutto personale, in un’ibridazione tra una scrittura più canonizzabile a un’altra singolarissima. Per mettere a fuoco questa pratica ci serviremo di G. Barberi Squarotti, probabilmente il critico che meglio ha precisato delle prime opere blottiane l’innovativo carattere di «agglutinazione stilistica»:

I testi di Blotto partono sempre da qualche dato apparentemente concretissimo, quasi quotidiano, realistico, come si può vedere dall’apertura de *Il 1950, civile*, che si intitola *Tempesta*, cioè ha un argomento quanto mai diffuso, allegorico e meteorologia che sia, fra Dante e Montale, Pascoli e d’Annunzio e soprattutto con la presenza incisiva di Leopardi. [...] Il testo accumula tutta una serie copiosissima di dati [...] Ma tutti questi termini sono accuratamente dislocati, cioè sono *mises en abîme*: non si svolgono come una vicenda e una descrizione, ma come la pronuncia di una specie di forme linguistiche sopravvissute alla dissoluzione dell’unità prebabelica. [...]

Il discorso poetico di Blotto è sempre (o quasi) fluente, frondoso: il fatto è che, anzitutto, aspira alla totalità, bene al di là della parzialità poetica della poesia del dopoguerra. Blotto decide di scegliere argomenti e situazioni canonici, ma proprio per rinnovarne radicalmente lo schema e gli elementi che li hanno fissati. Va al di là

²³ Cfr. M. Conti, *In marcia con la poesia di Augusto Blotto*, cit., pp. 40-41.

della variazione [...] Blotto vuole offrire l'aspirazione esemplare all'uso in poesia di tutte le parole possibili [...]»²⁴.

E tuttavia, dove ne *Il 1950, civile* l'innovazione di Blotto si basa sopra un substrato – seppur inedito – di realismo, ne *I fogliami - la frivolezza legnosa e culturale* lo sfondo pare essere più vicino alla musicalità e all'armonia lirica, in una metrica d'ispezione dell'endecasillabo almeno in parte raffrontabile all'esperienza ermetica²⁵. Nella loro complessità, le prime opere blottiane potrebbero quindi rimandare per alcune caratteristiche anche al pastiche stilistico, raggiungendo anche il livello tematico. La forte vitalità e padronanza del fare poetico è tale, tuttavia, da non proporre i testi asetticamente, in un cinico assemblaggio.

In questo senso, come nota S. Agosti, l'intera produzione blottiana si discosta in verità dalle più note esperienze novecentesche di sperimentazione²⁶. Il versante delle avanguardie poetiche inglesi di primo Novecento, nonostante avrebbe potuto in una qualche sfaccettatura offrirsi come antecedente, pare sia inoltre da escludersi totalmente come fonte d'ispirazione: B. Rebellato, in introduzione alla serie dei volumi blottiani da lui editi, informa che la formazione di Blotto ignorava nei primi anni '50 la produzione anglosassone moderna²⁷. L'innovazione babelica così naturale che caratterizza il primo corpus blottiano deriverebbe da un riuscito incrocio tra due fasi di scrittura differenti e non da una precisa influenza letteraria.

Riguardo a un possibile rapporto con il contesto poetico avanguardistico durante il dopoguerra italiano, in un saggio del '62 intorno ai Novissimi A. Zanzotto cita fulmineamente Blotto: nota come i neoavanguardisti vorrebbero distanziarsi dalla sua esperienza poetica²⁸, senza tuttavia intraprendere di questa una vera analisi o un

²⁴ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Blotto o la totalità* cit., pp. 54-56.

²⁵ Ivi, pp. 60-62.

²⁶ «[...] a differenza di tanta pratica sperimentale novecentesca, l'opera di Blotto non comporta né parole in libertà (vedi il futurismo), né scrittura automatica (vedi surrealismo), né frammentazioni linguistiche (se ne veda la svariatissima fenomenologia che va, poniamo, da Pound a Balestrini». Cfr. S. Agosti, *La lingua dell'evento* cit., p. 146.

²⁷ «[...] la sua formazione, negli anni in cui scriveva, era molto limitata, con lacune insospettabili, come quella, ad esempio, relativa a tutta la poesia anglosassone moderna». Da B. Rebellato, nota dell'editore in A. Blotto, *Il 1950, civile. (La stanchezza iniziale - I)*, cit., p. III.

²⁸ «Ma se i Novissimi vogliono differenziarsi dai Cacciatori, dalle Vio, dai Blotto (per niente trascurabili, del resto) [...]». Cfr. A. Zanzotto, G. M. Villalta (a cura di), *I «Novissimi» in Scritti sulla letteratura. Volume secondo. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Oscar Mondadori, Milano 2001, p. 25.

approfondimento più puntuale, neppure per *via negationis*. Tuttavia, A. Zanzotto ha espresso in un'altra occasione interesse per l'opera blottiana: è del '60 l'inizio di un carteggio con E. Pagliarani attraverso cui si invita Zanzotto a partecipare per Feltrinelli a un'antologia intitolata *Sperimentali*. Ci pare significativo riportare come Zanzotto si premuri in questa lettera di suggerire al neoavanguardista la presenza di Blotto: «P.S. Mi permetto di ricordarle, per l'antologia, Augusto Blotto (edito da Rebellato). Forse lei lo avrà già tenuto presente: io non posso che dire il mio rispetto dovuto a quelle migliaia di pagine di versi tutt'altro che casuali»²⁹. Nell'intervento, A. Zanzotto si limita ad affiancare genericamente Blotto a E. Cacciatore e M. Vio: secondo il suo giudizio tutti e tre poeti non trascurabili, che avrebbero ripreso e proseguito nel dopoguerra sulla traccia di un'esperienza avanguardistica. I Novissimi avrebbero quindi cercato di smarcarsi da questi attraverso quell'impalcatura autoantologizzante e autocommentativa che caratterizza la loro raccolta-manifesto. L'assetto organizzativo del movimento sarebbe perciò il loro elemento più caratterizzante. A riguardo, non si può però non notare come i due poeti tra cui Blotto è citato siano piuttosto anomali e dissimili anche reciprocamente: il primo, «autore di una poesia che costituisce una sorta di *hapax* nel nostro Novecento»³⁰, volta alla speculazione filosofica e con referenti nel manierismo-barocco europeo e nella poesia metafisica inglese; la seconda, di cui mi è riuscito trovare solamente un'indicazione del '56 ne *Il neo-sperimentalismo* di P. P. Pasolini per la rivista *Officina*, sarebbe autrice di una prima opera (*Poesia I*, Schwarz 1953) giovanilisticamente rivolta ed eccessivamente energica, debitrice del G. Apollinaire dei *Calligrammes* e del futurismo/frammentismo, mentre una sua seconda raccolta (*Poesie*, Schwarz 1955) parrebbe più matura, in cui sarebbero ravvisabili un'ascendenza eliottiana e alcuni pastiches meritevoli d'interesse³¹. Poeti, dunque, i cui aspetti profondi non trovano concrete corrispondenze nella poesia blottiana, ma che generalmente possono essere accomunati al torinese per un istinto più sperimentale verso la scrittura.

²⁹ Cfr. A. Zanzotto, lettera a E. Pagliarani, Pieve di Soligo 17 novembre 1960. *Avanti, ma dentro uno specchio. Due progetti per gli anni '60 (lettere 1960-1965)*, in «il verri», n. 77, ottobre 2021, p. 74.

³⁰ Cfr. G. Patrizi, *Presentazione*, in E. Cacciatore, *Tutte le poesie*, Manni, Lecce 2003, p. 6.

³¹ Cfr. P. P. Pasolini, *Il neo-sperimentalismo* in «*Officina*», I, n. 5, febbraio 1956, pp. 171-172 in AA.VV., R. Roversi (presentazione di), *Officina [1-12; N.S. 1-2]. Bologna, 1955 - 1959*, ristampa anastatica completa, Pendragon, Bologna 2004.

Curiosamente, tuttavia, anche E. Jona, come anche altri critici³², ha proposto più di recente un confronto tra l'opera blottiana e quella di E. Cacciatore: entrambi sarebbero autori di una poesia dell'intelletto materico, costituita *in rebus*, seguendo concretamente l'enigmaticità degli oggetti³³. Questi aspetti ci appaiono però potenzialmente propri soprattutto del Blotto più maturo, meno delle sue prime pubblicazioni.

Il processo d'analisi riguardo al contesto avanguardistico dei primi anni '50 ci porta a valutare più approfonditamente quanto descrive P. P. Pasolini ne *Il neo-sperimentalismo*³⁴. In primo luogo, si distinguono tre osservabili tipi di neo-sperimentalismo: uno definibile come espressionistico, di matrice quasi patologica, quindi solitario e isolato; un secondo che afferisce per discendenza all'ermetismo; infine, un ultimo coincidente con una nuova ricerca "impegnata", pur fuori dal partitismo. Queste tre categorie non si riscontrano tuttavia isolate, ma spesso in sovrapposizioni reciproche, anche integrate da sviluppi di alcune esperienze sperimentali di primo Novecento fino a quel momento svalutate: si costituiscono così possibilità di sperimentazione nuova, ampie fasce libere d'esplorazione. Nell'opinione di Pasolini, la categoria dello sperimentalismo non determina aprioristicamente un valore di giudizio sopra la qualità dell'opera letteraria. Per quanto riguarda il primo Blotto, seguendo gli esempi concreti proposti successivamente nello scritto, se all'altezza di quello scritto avesse già pubblicato una tra le sue prime opere, probabilmente per i suoi connotati più esteriori sarebbe stato collocato entro la prima schiera pasoliniana: nonostante, come si è osservato, la componente ermetica e neorealistica siano presenti (d'altronde le sovrapposizioni sono frequenti, come notato dallo stesso Pasolini), queste non costituiscono smaccatamente l'elemento caratterizzante delle prime poesie blottiana. Inoltre, nel primo Blotto vi potrebbero essere in apparenza più connotati accomunabili a quegli espressionisti e giovani autori

³² È interessante notare come negli anni E. Cacciatore sia stato affiancato a Blotto anche in altre occasioni. Ad esempio, R. Rossi Precerutti li accomuna (insieme a S. Sinigaglia ed E. Villa) secondo un'aristocratica, originale e periferica ricerca poetica, non a specifici aspetti interni alla scrittura. Cfr. R. Rossi Precerutti, Prefazione, in A. Blotto, *Con sorpresa, con stare*, L'Angolo Manzoni, Torino 1997. G. Isella vede entrambi (insieme anche ad A. Rosselli ed E. Villa) come spiriti liberi posseduti dal demone della scrittura. Cfr. G. Isella, *Gilberto Isella su "Veramente, quando" di Augusto Blotto*, dal blog *Trasversale*, pubblicazione del 1° novembre 2016, <http://rosapierno.blogspot.com/2016/11/gilberto-isella-su-veramente-quando-di.html>.

³³ Cfr. E. Jona, *Il vivente tra sublime iterazione e regale monotonia*, in AA.VV., M. Masoero - G. Olivero (a cura di), *«Il clamoroso non incominciar neppure»* cit., pp. 84-85.

³⁴ Cfr. P. P. Pasolini, *Il neo-sperimentalismo* in «*Officina*» cit., p. 169 e sgg.

(tra cui propria la poetessa M. Vio citata da A. Zanzotto) che P. P. Pasolini delinea generalmente come d'avanguardia appariscente, spesso dilettantesco e in opposizione agli istituti poetici immediatamente antecedenti, in un qualche modo isolati per la loro eccentricità. Interessante notare come buona parte degli esempi riportati facciano riferimento a opere edito presso Schwarz: lo stesso editore che pubblicherà per primo un'opera blottiana nel '58 (*Magnanimità*), anticipando la lunga collaborazione con Rebellato - Arturo Schwarz che inoltre come il giovane Blotto condivideva la minoritaria fede trotskista³⁵. Ma se dei vari autori citati a esempio ad oggi non ci è rimasto nulla, ad eccezione di F. Leonetti (per P. P. Pasolini un poeta d'espressionismo avanguardista solamente in giovane età, ma affrancatosi dal genere precocemente) ed E. Pagliarani (citato in questo scritto per la sua opera prima del '54 *Cronache ed altre poesie*, sempre edita da Schwarz), l'attenzione su Blotto al contrario è andata crescendo col tempo, seppur non linearmente: segno di una particolarità non trascurabile, oltre che di una maturazione propria. Inoltre, l'intento di Pasolini non sarebbe altro che indicare come queste tendenze – non solo quella del primo gruppo di espressionisti, ma di tutte le frange dell'intero neo-sperimentalismo – non siano in realtà sovversive, ma epigone rispetto alla tradizione novecentesca. Come si è notato poco sopra, il carattere più ibrido del primo Blotto ha già di per sé un'origine e una natura irregolare, e un carattere sovversivo della poesia di Blotto è stato notato nel tempo da diversi critici di rilievo, come riportato a inizio di questo capitolo. Se tuttavia può sembrare eccessivo sbilanciarsi nell'indicare in Blotto l'elemento della pura destabilizzazione nei confronti di qualsiasi confinazione, è evidente che sarebbe comunque erroneo semplicemente delimitare la sua opera all'interno del contesto descritto da Pasolini.

Si procede ora nel processo di inquadramento mettendo a fuoco, per quanto possibile, alcuni contorni del cruciale secondo periodo blottiano ('52-'56), fase in cui l'autore maggiormente sviluppa uno stilema personale e un poetare inedito, dove anche compare più nitido l'influsso della letteratura in lingua francese. L'autore definisce questo periodo come «[...] una gigantesca nebulosa, gremita di ogni sorta di spunti, che ho paragonata al “momento Santeuil” di Proust. [...] Presumo che si possa situare alla fine

³⁵ Cfr. G. Mencarelli, *Enciclopedia italiana*, voce *Arturo Schwarz*, consultabile presso il sito di Treccani online, https://www.treccani.it/enciclopedia/arturo-schwarz_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

del '52 il raggiungimento di una autentica griffe personale»³⁶. È importante anche perché – come si ha già avuto modo di dire – attraverso questo nuovo stile viene rimaneggiata anche la produzione precedente, sviluppando inoltre quei presupposti che portano a un terzo e florido periodo di scrittura ('57-'67). Di particolare interesse al fine di risalire indicativamente ad alcune delle radici di tale metamorfosi è quanto poco di seguito ci è detto dal poeta: «[...] di influssi, se mai si dovesse usare questo termine nel mio caso [...] per supposte ascendenze il nome da fare è Henri Michaux, soprattutto per il mio secondo periodo»³⁷.

Il nome di H. Michaux³⁸, su cui ci focalizzeremo poco avanti, ci permette al momento di notare da una prospettiva generale l'importanza del rapporto di Blotto con la letteratura in lingua francese – che il torinese padroneggia senza difficoltà, usata anche per scrivere alcune poesie – e di arricchire quindi il nostro ragionamento riguardo a una possibile rete di influenze letterarie. Riguardo infatti alle letture adolescenziali (ricordiamo che le prime opere pubblicate si possono far risalire nella loro prima fase di scrittura ai 17-18 anni dell'autore), oltre al già citato E. Montale l'altro nome indicato è «stranamente»³⁹ P. Eluard. Dal punto di vista stilistico Eluard è indubbiamente un autore distante da Blotto, e tuttavia permette di avvicinarsi alla via del surrealismo francese, potendo offrirsi in un qualche modo come tappa d'avvicinamento a Michaux – oltre a creare un interessante antecedente di schierata poesia politica, che, come visto, è un aspetto presente, quasi smaccatamente, nei primi testi blottiani. Proseguendo sul versante d'influenza francese, si ricorda che l'esperienza universitaria di Blotto, pur interrotta, intorno al '53 è legata alla figura di L. F. Benedetto⁴⁰, noto francesista⁴¹ e professore dal 1950 di Letteratura francese presso l'Università di Torino.

³⁶ Cfr. D. Poletti, Intervista a Augusto Blotto cit.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Anche in questo caso Blotto si dimostra singolare: in Italia H. Michaux ha iniziato a ricevere un reale interesse – e anche un reale processo di traduzione – solamente dalla fine degli anni Cinquanta. Cfr. S. Bassi, *Andrea Zanzotto e Henri Michaux: la conoscenza sperimentale dell'io*, disponibile su Academia, https://www.academia.edu/40360060/Andrea_Zanzotto_e_Henri_Michaux_la_conoscenza_sperimentale_dellio.

³⁹ Cfr. M. Conti, *In marcia con la poesia di Augusto Blotto* cit., p. 38.

⁴⁰ Ivi, p. 40: Blotto riporta che «In quel periodo ho abbandonato gli studi universitari dove ero un allievo di Luigi Foscolo Benedetto, non di Terracini [...]».

⁴¹ Cfr. R. Bertacchini, *Dizionario Biografico degli Italiani*, voce Luigi Foscolo Benedetto, disponibile al sito di Treccani online, https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-foscolo-benedetto_%28Dizionario-Biografico%29/.

B. Cendrars è un altro autore francofono letto e apprezzato in questi primi anni '50⁴². La sua opera è partecipe di una vita d'avventura in relazione con il racconto stesso dell'avventura, arrivando anche a sconfinare in una superficie scrittoria non sempre raffinata perché testimonianza della rapidità e della varietà della sua esperienza. In questo, il suo linguaggio è stato interpretato come linguaggio cinematografico, in un movimento spiraliforme – per avere maggiore possibilità di profondità – piuttosto che lineare, senza tuttavia ricercare barocchismi ed esprimendosi piuttosto con un'intensa semplicità⁴³. Spesso, riferendosi all'opera di Cendrars, si sono trovate corrispondenze con la ricerca pittorica di R. Delaunay, peraltro amico dello scrittore⁴⁴. Il costituente che di Cendrars più apertamente pare poter legarsi all'esperienza blottiana – oltre all'elemento della scrittura cinematografica (che tuttavia in Blotto assume forme piuttosto differenti) – è quello dell'avventura biografica intesa come esperienza extra-letteraria non solo da vivere pienamente, ma anche da porre in rapporto a una sua potenzialità letterarietà.

Anche altri poeti francesi⁴⁵ possono più o meno profondamente aver influito sul costituirsi della poetica blottiana. Tra questi, la figura di A. Rimbaud è stata con efficacia affiancata sotto vari aspetti alla letteratura blottiana: come si avrà modo di approfondire, S. Agosti in particolare ha in più circostanze evidenziato come dal punto di vista semantico Blotto abbia proseguito là dove il poeta francese ha aperto e al tempo stesso interrotto un processo d'innovazione⁴⁶. Inoltre, sotto altro punto d'osservazione, è Blotto stesso a individuare nel poeta delle *Illuminations* un primo antecedente in quel percorso epistemologico di avvicinamento del reale – e non della realtà – di cui lui stesso sarebbe percorritore⁴⁷.

⁴² Cfr. D. Poletti, Intervista a Augusto Blotto cit.

⁴³ Cfr. M. A. Caws, *Blaise Cendrars: A Cinema of Poetry*, in «Kentucky Romance Quarterly», XVII, n. 4, 1970, pp. 345-355.

⁴⁴ Cfr. E. Robertson, *Painting windows: Robert Delaunay, Blaise Cendrars, and the Search for Simultaneity*, in «The Modern Language Review», XC, n. 4, ottobre 1995, pp. 883-896.

⁴⁵ Da non trascurare tuttavia anche influenze di scrittura in prosa, ambito letterario in cui il poeta si è cimentato nell'adolescenza. Oltre ovviamente ai già citati H. Michaux e B. Cendrars, certamente M. Proust è un autore che ha prodotto una profonda e duratura incisione nell'immaginario del poeta.

⁴⁶ Cfr. S. Agosti, *Genealogie del reale*, in AA.VV., M. Masoero - G. Olivero (a cura di), «*Il clamoroso non incominciare neppure*» cit., pp. 13-16. Ma il critico si è occupato di questo argomento anche in altri suoi scritti critici, come avremo modo di approfondire.

⁴⁷ Cfr. M. Conti, *In marcia con la poesia di Augusto Blotto* cit., p. 41.

Di recente, fin dai primi testi si è inoltre notato in Blotto un uso di matrice surrealista della punteggiatura, pur perseguita secondo personali sviluppi⁴⁸.

Venendo ora a H. Michaux, l'influenza che questo singolare scrittore può aver esercitato su Blotto è indubbiamente notevole. È infatti un autore del quale la critica ha sempre evidenziato il carattere dinamico, un autore che in «in all of his poetry and his painting explores the movements of the world within, seeking a heightened awareness of the continually-evolving self while experimenting with the possibilities of artistic expression»⁴⁹. Inoltre, la prospettiva di Michaux nel vedere che «L'écriture comme seul pilier, c'était le déséquilibre»⁵⁰ può trovare un certo riscontro nell'opera blottiana, opera in cui «ogni pagina è all'insegna del risvolto dell'inaspettato»⁵¹. Tuttavia, in Blotto l'osservazione non ha – almeno come fattore risolutivo – un interesse nei confronti dell'autoanalisi e dell'aspetto psicologico-introspettivo come in Michaux (tuttalpiù, come si cercherà di notare, in Blotto può accadere un riesame formale nell'espressione di quanto si è osservato). In questo senso nel torinese è centrale l'emersione del rapporto con le pieghe più sottaciute della vita/delle esperienze e i luoghi osservati sono riportati in quanto effettivamente esperiti, sebbene si cerchi progressivamente di andare oltre alla pura facciata-realtà extra-testuale e non si scada in un piano descrittivismo; nel belga questa non è una condizione determinante: addirittura l'aspetto allucinatorio è preso in considerazione. Eppure, in entrambi gli autori la coesistenza e il rapporto tra il campo corporeo-fisico e quello linguistico è un problema centrale, così come l'interpretazione dell'esperienza come continua correlazione dinamico-dialettica tra spettatore e spettato⁵², come si avrà modo di approfondire.

A conclusione di questo excursus, ci pare significativo riportare un estratto tratto da *Sinfonia (poco persuasa)*, componimento interno a *Il 1950, civile*. È infatti l'autore stesso a riferire di averlo composto nel gennaio del '53, periodo di maturazione, e di averlo quindi impiantato entro la poesia già scritta nel '50. Questa nuova sezione sarebbe

⁴⁸ Cfr. C. Serani, «Dell'estrema varietà e dell'estrema ricchezza»: la topografia immaginaria di Augusto Blotto, in *Ragioni, a piene mani, per l'«enfin!»* cit., p. 205.

⁴⁹ Cfr. L. Edson, *Henri Michaux: Artist and Writer of Movement*, in «The Modern Language Review», LXXVIII, n. 1, gennaio 1983, p. 46.

⁵⁰ Cfr. H. Michaux, *Émergences-résurgences*, Skira, Ginevra 1972, p. 19. In *ivi*, p. 59.

⁵¹ Cfr. D. Poletti, *Intervista a Augusto Blotto* cit.

⁵² Cfr. J. Kittay, *La Question de l'écriture chez Henri Michaux*, in «The French Review», XLVI, n. 4, marzo 1973, pp. 706-721.

in sua opinione un chiaro esempio dell'influenza di Michaux (riportando inoltre come autori altrettanto significativi a queste date A. Breton e il M. Ernst dei testi visivi, non discostandosi quindi ancora dal contesto di poesia surrealista francese)⁵³:

– la capanna è smarrita di mortorio,
una bestia, incontrandolese; voli neri
e verdi sullo smagliare del fango in ora
già tutta buia e a globo del tramonto
ancora argenteo e incrinato nel blu
dalla piana carraia e dormita: sorvolando in due tiritere di zampe
quadre e rattrate, come i trafelati delle caricature,
pulsanti e a vermicino (uscito dal naso
una mattina di mare e parlanteci
coi suoi dischetti di galalite blu che fanno ematomi
al braccio e più dentro le mucose, nella velina delle separazioni del naso)
come il sanguetto o il feto di pulcino
armonioso e orinale delle stufe elettriche di piscio cupo,⁵⁴

A seguito di questi ragionamenti ci è parso di poter accostare senza azzardo alcuni aspetti della scrittura blottiana ad alcuni testi di *BİFŞZF+18 Simultaneità e Chimismi lirici* di A. Soffici. Nonostante si sia già ribadita la distanza tra l'esperienza delle avanguardie storiche e lo stile blottiano, comunque l'opera di Soffici sembra avere per il nostro studio delle particolarità non trascurabili. Opera, questa, in cui i testi formalmente più legati alla versificazione – escludendo quindi le sezioni più vicine agli esperimenti grafico-figurativi o alla prosa lirica, che ostacolerebbero una possibile attinenza con l'opera di Blotto – da una parte recuperano una certa tradizione «analogista» della poesia francese (tra cui Rimbaud), ma anche si mettono in rapporto alla coeva ricerca di B. Cendrars. Questo versante francese è poi in Soffici integrato ovviamente a elementi e a sperimentazioni vicine al Futurismo, non scadendo tuttavia negli aspetti più velleitari o stereotipati del movimento: se da una parte è presente il

⁵³ Queste considerazioni di Blotto sono tratte dal documento video *Intervista ad Augusto Blotto del 16/03/2009. Da un programma di Daniele Poletti ed Ernesto Fialdini. I PARTE*, disponibile presso il sito ufficiale dell'autore, http://www.augustoblotto.it/scaffale_8.html.

⁵⁴ Cfr. A. Blotto, sezione da *Sinfonia (poco persuasa)* in *Il 1950, civile. (La stanchezza iniziale - I)* cit., p. 105.

distacco cinico dell'osservatore-scrittore, dall'altra il dinamismo percettivo quasi porta il poeta a disperdersi, attraversato dalla molteplicità degli oggetti poetizzati. In questo senso, il confronto tra Blotto e Soffici non è da farsi a livello strettamente formale e metrico-ritmico (sotto cui si potrebbero rilevare alcune somiglianze, ma anche molte differenze), né per quanto riguarda l'intenzione poetica. Piuttosto, a permettere il confronto è una certa capacità immaginativa e d'osservazione delle forme e, seppur con lineamenti diversi, un intreccio trionfante tra poesia, vita e sensazione:

Mulinello di luce nella sterminata freschezza zona elastica della morte
Crivello d'oro girandola di vetri venti e colori
Si respira il peso grasso del sole
Con l'ala aperta W Spezia 37 sulla libertà

La terra ah! case parole città
Agricoltura e commercio amori lacrime suoni
Fiori bevande di fuoco e zucchero
Vita sparsa in giro come un bucato
Non c'è più che una sfera di cristallo carica di silenzio esplosivo enfin⁵⁵

Mentre, prendendo quasi ad alea, in un Blotto dei primi anni '80 si può leggere:

Onde moncherine di case chiare
grètolano giù dall'osso insapido del colle
tutto signorile perché vuol dire incerto a diti:
tanto più con quel bâteo o cursore di caldo
che luttua cantuccini e spiega lo sviluppo dell'industria
nitidata, un imbrancamento di broussailles in quanto a
vie, problemi sfreccianti che risolvono
e il meglio dalla parte dell'util sole
intendendo questo come benedetto manifatturiero
chiuso, chiott'ambra che si sommette in pugno
straripante di riso, (nel limite dei suoi limpidi;

⁵⁵ Cfr. A. Soffici, incipit di *Aeroplano*, in *BIF&ZF+18 Simultaneità e Chimismi lirici. Nuova versione accresciuta*, Vallecchi, Firenze 1919, p. 59.

sei suoi compatti ottusi all'esterno: un Bangui,
direi, in quanto a sogno e governmento)⁵⁶.

Nonostante appaia evidente come Blotto linguisticamente oltrepassi l'esperienza poetica di Soffici, non ci sembra sbagliato riferirsi alla ricerca letteraria del futurista, così ricca d'influenze multiple, come di un antecedente italiano meritevole di attenzione in rapporto all'opera blottiana. Quest'idea ci pare ancor più suggestiva prendendo a dimostrazione alcune tracce dalle primissime composizioni del torinese, ancora una volta da *Il 1950, civile*:

Agli stupiti passeggeri intanto
ai vetri di sbarrati finestrini,
già sfalda in stille per dentati specchi,
goccia già l'arcobaleno lungo
tersi cristalli, sminuzzò di spruzzi
a occhi sorrisi lavati, e subiscono
il nuovo aprirsi azzurro tra rami alti
di nostra nebbia appena nubi gialle,
portavano la polvere da piazze
di sterrati deserti, d'alberelli,
[...]⁵⁷

Osservando infine secondo un'ottica più ampia la scrittura di Blotto e affrancandoci così da ipotesi intorno a possibili rapporti intertestuali, si può notare come questa sia stata inscritta da Agosti⁵⁸ – di recente anche da D. Poletti⁵⁹ – nel solco della categoria continiana nota come “funzione Gadda”. Di opinione non dissimile si potrebbe citare anche G. Isella (ma i critici espressi in termini analoghi potrebbero essere diversi), quando evidenzia la particolarità espressiva e radicale del linguaggio blottiano, appartenente nel ventesimo secolo a quegli «spiriti liberi posseduti dal demone della

⁵⁶ Cfr. A. Blotto, sezione da una poesia della tarda estate del 1982 in *Con sorpresa, con stare*, L'Angolo Manzoni, Torino 1997, p. 24.

⁵⁷ Cfr. A. Blotto, sezione da *Tempesta (so fare anche questo)* in *Il 1950, civile. (La stanchezza iniziale - I)* cit., p. 13.

⁵⁸ Cfr. S. Agosti, *Genealogie del reale* cit., p. 15.

⁵⁹ Cfr. D. Poletti, *Blotto o della desmesura* in A. Blotto, *Ragioni, a piene mani, per l'«enfin!»* cit., p. 8.

scrittura»⁶⁰. Una linea tracciabile, ad esempio, a partire da Cielo d'Alcamo, passando per Folengo, C. Dossi, fino a *Finnegans Wake*, A. Pizzuto e agli altri più vari ed eccentrici esiti della contemporaneità: un'etichetta certamente applicabile sopra a un ventaglio letterario fin troppo ampio ed eterogeneo, ma comunque efficacemente caratterizzante, oltre che applicabile con un certo profitto all'esperienza blottiana.

Se è pur vero, come si è esaminato attraverso questa retrospettiva, che di fatto le più importanti esperienze di primo Novecento siano confluite per via più o meno diretta nella poesia di Blotto, è però al tempo stesso innegabile che a un riscontro materiale vi disappaiano nella loro individuabile singolarità. Vi è come un principio olistico nel corpus blottiano.

Egli offre la moltiplicazione e l'agglutinazione di testi distinti e, contemporaneamente, autonomi e analoghi. Allude all'inconclusione del discorso, nella proposta dei cinque volumi, cioè alla possibilità (ossia alla necessità) di andare avanti, e continuare. Tutta l'opera è un enorme *exemplum*, tuttavia in sé sufficiente, perché contiene in sé la totalità del dire poetico, nel Novecento (e oltre, ben oltre)⁶¹.

Sebbene infatti i legami individuabili in superficie possano potenzialmente essere plurimi (in ispecie nelle prime opere, come si ha avuto modo di dire), è evidente che a un reale e approfondito confronto testuale questi appaiano frangibili e mai veramente esaurienti rispetto al testo stesso: «Blotto è stato se stesso fin da principio e non ha fatto che diventare quel che già era», come nota G. Tesio. Poeta che «risveglia il sonno della lingua», in cui «le parole già udite diventano inaudite»⁶². Nell'opera blottiana, per come pervenutaci, qualsiasi forma d'influenza pare assumere inevitabilmente uno stampo di rinnovamento, di divergenza, di vitalità propria.

⁶⁰ Cfr. G. Isella, *Gilberto Isella su "Veramente, quando" di Augusto Blotto* cit.

⁶¹ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Blotto o la totalità* cit., p. 63.

⁶² Cfr. G. Tesio, *Augusto Blotto, da un «angolo di pianura» a un'invincibile vocazione d'«eternità»* in *La poesia ai margini. Novecento tra lingua e dialetti*, Interlinea, Novara 2014, pp. 245-246 per tutte le tre citazioni. La terza è inoltre esplicita ripresa pascoliana.

Si può dire che Blotto in parte abbia dovuto scontare il fatto di aver pubblicato una gran mole di opere considerabili in parte come giovanili⁶³, e che tuttavia non sono per questo state esenti dal gravare, di un peso considerevole nella percezione e nell'avvio suo cammino poetico, probabilmente colpevoli di aver potuto depistare o confondere almeno in parte un possibile giudizio critico. Proprio per questo appare in ogni caso notevole e indice di un intrinseco valore poetico che le opere d'esordio, nonostante non rispondano ancora a uno stadio di scrittura pienamente maturo e personale, abbiano comunque suscitato, seppur frammentariamente, l'interesse di alcuni critici di rilievo.

Da un'altra prospettiva, si può individuare in Blotto un precoce e concreto crocevia di tutti quei nuovi dibattiti nati dalla metà degli anni '50 intorno agli statuti della poesia, dei suoi linguaggi e del suo futuro. Come si è visto, la poesia blottiana possiede infatti le potenzialità di vari modi del dire poetico novecentesco e non solo, sciogliendone i nodi non in astratto, ma sporcandosi nella materia poetica in modo autonomo e personale.

Pare che i contorni, per quanto inevitabilmente almeno in parte sfumati, siano ora sufficientemente delineati per poter muovere oltre, per avvicinarsi quindi a un rapporto più diretto con i testi blottiani. Prima, però, ci è parso stimolante e quindi doveroso riservare spazio a una prospettiva critico-letteraria su Blotto fino ad ora taciuta: nel capitolo che segue, si analizzerà quel singolare nesso che U. Eco in un articolo del 1970 propone tra l'opera blottiana e la «letteratura di quarta dimensione»⁶⁴.

⁶³ Le prime dieci, pubblicate dal '59 al '62, sono state in realtà scritte tra il '50 e il '51: intorno alla soglia della maggiore età dello scrittore.

⁶⁴ Cfr. U. Eco, *L'industria del genio italico*, in *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni Sessanta*, Bompiani, Milano 2012, pp. 77-102. In origine su *L'Espresso*.

3. La dimensione sua, in ordinali

È un'indagine sociologica e di costume letterario sul confine tra gli anni '60 e '70 ad avvicinare U. Eco all'opera di Blotto. Secondo la sua prospettiva sarebbero generalmente distinguibili quattro dimensioni letterarie: la prima corrisponde al livello dell'opera manoscritta proposta al giudizio di un editore per una pubblicazione, non contentandosi quindi di essere un prodotto d'espressione esclusivamente personale. A questa altezza giunge un'elevata quantità materiale, ma solo un'infinitesima parte riesce in seguito a raggiungere la seconda dimensione: un posto in prima linea tra le riviste e gli editori dai nomi più affermati e prestigiosi. La terza dimensione, poi, è comunque di successo: pubblicazioni con case editrici valide (anche quelle di seconda dimensione) e una certa fama generalizzata. L'ultima dimensione, la quarta, è quella degli esclusi: coloro che non demordendo per i fallimenti ottenuti in prima dimensione si ritrovano ora a costituire una società letteraria subalterna in cui poter trovare spazio. Una società composta perlopiù da parvenu, da amatori della penna, maestre, avvocati etc. Eppure, osserva Eco, numericamente in quantità assai superiore a tutti gli altri letterati: «sono, statisticamente parlando, l'ossatura del costume letterario italiano». Gli appartenenti alla quarta dimensione contribuiscono economicamente alla propria pubblicazione, pubblicano disordinatamente una gran quantità di opere, costituiscono una rete di rapporti attraverso reciproche recensioni, inserzioni su riviste – anch'esse di quarta dimensione – etc. Spesso la quarta dimensione si oppone ideologicamente nei confronti delle dimensioni antecedenti, additate come settarie e decadenti. Si nota inoltre come sia probabilmente costituita in larga misura da istinti ideologici conservatori, volti verso una tradizionalità dello stile, pur essendovi anche una versione schierata a sinistra, isolata nelle «frange dell'anarchismo analfabeta o dell'insofferenza anarco-fascista».

Tuttavia, è possibile che all'interno della quarta dimensione vi possa essere anche qualche giovane di qualità, lì giunto per inesperienza. Anche autori affermati potrebbero inoltre aver pubblicato opere prime in questa dimensione. Infine, nota Eco, «può esservi l'eccentrico su cui peserà sempre il sospetto di originalità, forse di grandezza», «l'esempio più vistoso (e ignorato) è Augusto Blotto», che si troverebbe sul confine della

quarta dimensione. Come gli altri membri di questa dimensione, è autore di una grande quantità di volumi pubblicati a proprie spese, e tuttavia tutti dai «titoli fuor di dubbio geniali» e capaci di grande invenzione verbale non gratuita: tra il genio e la monomania. Eco a questo punto sospetta una «qualità incompresa», ma nota anche come probabilmente non vi possa essere mobilità tra le dimensioni letterarie, e che «nonostante un abisso distingue Blotto dalla media degli altri letterati di quarta dimensione, un altro abisso forse per sempre lo separerà dalla seconda e terza».

Ora, a distanza di oltre cinquant'anni, si può dire che Blotto sia stato pienamente scagionato dalla liminalità iniziale ai confini della quarta dimensione. Ma quale quindi la sua dimensione propria? Innanzitutto, bisogna tenere conto di come certamente la società letteraria e culturale italiana sia cambiata notevolmente nel corso dei decenni. Pertanto, le categorie formulate da U. Eco, per quanto possano avere ancora alcuni più o meno labili legami materiali con la realtà a noi contemporanea, nella valutazione sul poeta in esame saranno da intendersi a livello astratto: come possiamo giudicare Blotto a posteriori in qualità di letterato ponendoci aldilà della contingenza, della fortuna/sfortuna editoriale o della sua incapacità di tessere legami con il contesto culturale degli anni '60? Quale quindi la sua dimensione propria?

Certamente Blotto ha una cultura consistente (come si è notato, con una predilezione per il versante francese), palpabile da ciò che scrive; tuttavia, è inoltre vero che non ha terminato un percorso accademico, dedicandosi presto a impiegarsi nel settore secondario. Ha pubblicato poi una gran mole di volumi, contribuendovi anche economicamente in prima persona: «ho trascorso 12 anni di automecenatismo, pagandomi le pubblicazioni. Ma nel '50-'52 scrivevo e non pensavo agli editori»¹; al tempo stesso, però, è evidente che la sua scrittura non sia spinta primariamente dal desiderio di pubblicazione (ne distano infatti almeno otto anni dall'inizio del suo percorso di scrittura) e, inoltre, la collana che accoglie le opere blottiane presso l'editore Rebellato (*Le quattro stagioni*) annovera all'altezza del '59 altri autori che non appaiono certamente di secondo piano: L. Montano, G. Comisso, C. Betocchi, D. Buzzati, A. Camerino, A. Palazzeschi, M. Moretti, D. Valeri [...] ². Nomi che non appartengono a

¹ Cfr. M. Conti, *In marcia con la poesia di Augusto Blotto* cit., p. 42.

² Sono stati citati in ordine di apparizione i primi nomi degli autori appartenenti alla collana che ospita Blotto all'altezza del suo approdo presso Rebellato. Cfr. la seconda di copertina in A. Blotto, *Il 1950, civile* cit.

parvenu o ad amatori nel contesto della società letteraria di fine anni '50. Blotto non ha poi certo una scrittura che rimanda a uno stile tradizionalista e conservatore, e neppure, per lato opposto, si può dire che la parte della sua opera ideologicamente schierata abbia da spartire con le frange anarcoidi più estreme – del resto l'elemento smaccatamente politico si dissipa nel corpus blottiano, oltre che apparirvi fin da principio tutt'altro che preponderante ed estremo. Ed eppure, al contrario, un'inconciliabile ribellione, quasi estrema, è presente nel più giovane Blotto:

Avvertivo questo desiderio di ribellione, questo cercare di essere altrove, anche a costo di sfiorare degli ambienti criminali o quasi... [...] effetto di questo mostruoso *vulnus* è quello di non avere mai neppure lontanamente preso in considerazione qualsiasi competizione, qualsiasi paragone con la società letteraria italiana [...] In questo, beninteso, non c'era nessuna vanagloria³.

Ma al tempo stesso questa passione non era puramente cieca e giovanilistica, costituendosi «a doppia faccia: la consapevolezza della virulenza dell'insurrezionalità e, d'altro canto, la bassezza o il ridicolo della politica»⁴.

La figura di A. Blotto è di fatto irriducibile. Se è pur vero che almeno nei suoi primi passi l'autore possa almeno in parte considerarsi partecipe sia della dimensione maggiore che di quella minore, progressivamente di fatto ritaglia per sé una posizione depistata dalle sue innumerevoli forze interne, perciò depistante nei confronti di qualsiasi perentoria classificazione. Ciò che permane è una scrittura fedele a se stessa pur nella varietà, a fronte di una quantità e di una longevità di produzione poetica ineguagliata e che, nonostante ciò, non si limita per niente soltanto a una stasi sopra la superficie del puro vezzo creativo. L'apparire un autore disinteressato ai dibattiti teorici contingenti riguardo agli statuti della poesia e il fatto di non essersi profuso attivamente per instaurare legami con il panorama letterario coevo possono forse offrirsi come altro tassello utile a dare ragione del perché gli sia stata riservata una posizione marginalizzata

³ Cfr. M. Conti, *In marcia con la poesia di Augusto Blotto* cit., p. 40.

⁴ Ivi, p. 41.

durante gli anni '60 e oltre, nonostante una scrittura di fronte alla quale non si può restare indifferenti – e che però potrebbe lasciare interdetti.

4. Gli statuti reali

A partire dai capitoli introduttivi si è cercato di mostrare preliminarmente come l'instaurarsi di un rapporto linguistico con il mondo sia procedimento centrale all'interno del corpus blottiano. Analizzarne ora attraverso alcune importanti chiavi di volta alcuni tra i suoi diversi lineamenti – sia sincronicamente che diacronicamente – dunque permette di confrontarsi con alcuni nodi centrali della poesia di Blotto, oltre che di analizzare le varie problematiche, riflessioni e particolarità che vi emergono, al punto di generare riflessioni interconnesse alle possibilità che più generalmente riguardano la scrittura.

3.1. Sui crinali conoscitivi ai principi

Si è potuto notare quanto sia difficile poter circoscrivere l'esperienza blottiana fin dalla sua prima apparizione, quando «Cinque volumi di poesia escono contemporaneamente nel 1959, a offrire anzitutto la lezione di una necessaria quantità che valga a dimostrare immediatamente che ci si trova di fronte a una radicale trasformazione poetica rispetto a quanto in Italia allora si faceva»¹; mostrando «lo slancio vertiginoso ed enorme di un'invenzione innumerevole di linguaggio, di ritmi, di immagini, capace di penetrare e di invadere ogni spazio di discorso poetabile, fino all'estrema tensione e alla pretesa dell'esaurire tutto il dicibile»² e «un'ossessione della contemporaneità, dell'offrire “l'insieme”: quanto costringe all'eccezionale ricchezza di avvii vari, non solo brillante irruenza»³.

Prendendo generalmente atto di non poter esaurire criticamente l'intera sfaccettatura prismatica di questa scrittura né tantomeno la totalità delle sue potenziali rifrangenze, ci focalizzeremo ora su alcuni aspetti cruciali del rapporto che il giovanissimo Blotto – quello apparso tra il '58 e il '59 – intesse poeticamente con il mondo e i suoi linguaggi.

¹ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Blotto o la totalità* cit., p. 53.

² *Ibidem*.

³ Cfr. B. Rebellato, nota dell'editore in A. Blotto, *Il 1950, civile* cit., p. IV.

Osservandone l'indice, l'opera *Il 1950, civile. (La stanchezza iniziale - I)* si presenta intensamente scandita e tematizzata: divisa in quattro sezioni (La serenità; Viaggio dell'adolescenza; L'ultimo viaggio di mia madre (l'umiliazione); La banalità), presenta poesie dai titoli che rimandano a contenuti vari e ben interpretabili: *Soldati, Mensa in fabbrica, Dittatore, Locomotiva, La morte* etc. Questi contenuti sono effettivamente presenti, entro uno spettro che ha per estremi i topoi più canonici fino a interessanti argomenti inediti. Tuttavia, a partire da questa lineare istanza comunicativa, cui corrispondono anche codici testuali coerentemente vicini a una lingua comune o, benché letteraria, già standardizzata, vividamente si dispiegano allo stesso tempo le capacità sensoriali della scrittura blottiana, già in piena luce e di pieno valore, alternando però anche momenti più piatti e poeticamente stereotipati – si rimanda ai capitoli introduttivi per approfondimenti riguardo alla stratificazione compositiva degli scritti del primo periodo.

Si prende ora ad esempio *Mensa in fabbrica* (dalla sezione Viaggio dell'adolescenza), un poemetto – componimento tra i più ampi dell'opera – che «precede largamente *Una visita in fabbrica* di Sereni»⁴ nell'affrontare in poesia il motivo della fabbrica, apertamente neorealistico. Nel primo Blotto, tuttavia, avviene assai spesso – lo mostreremo più volte – che qualsiasi argomento diventi prima di tutto ambiente (sebbene al momento ci sembri sufficiente a esemplificare il discorso che segue, questo termine in verità sarebbe una semplificazione del personale rapporto che il poeta instaura innanzitutto con i più vari contesti sociali/architettonici/naturalistici/urbanistici di cui ha esperienza, poi progressivamente con il «Reale» o la «Totalità», come si è usato riferirgli⁵). Il fatto che questa composizione sia tra le più discorsive-narrative della sua produzione non svincola da questo processo, e può invece al contrario evidenziare efficacemente alcuni aspetti interessanti di questa prima fase scrittoria, che passando attraverso ibridazioni può aprire a una divaricazione dell'extra-testuale. Rende quindi possibile anche notare come e dove si presenti presto un afflato inequivocabilmente blottiano. Dall'ambientazione, il campo poetico di Blotto prende un proprio spazio trovando e/o creando un'apertura, così che si formi quella che abbiamo già definito una

⁴ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Blotto o la totalità* cit., p. 58.

⁵ La categoria del Reale gli è stata attribuita principalmente da S. Agosti, mentre quella della Totalità da G. Barberi Squarotti.

ferita percettiva, andando oltre a una pura narrazione e a un'interpretabilità, affinché il sangue più variopinto e più raro del mondo poetico possa affiorare.

Non ci si stupirà perciò se ad aprire il testo vi è una prima strofa descrittiva, a introdurci in uno spazio ancora definito:

Da finestra a finestra, schemi bassi
d'acciaio e legno lucido,
tremolando s'inarcano azzurrognoli
esili timpani. (57, 1-4)⁶

Da segnalare è l'impiego di un codice linguistico facilmente interpretabile, dai materiali e dalle architetture comuni. L'espressione metonimica che rimanda alle impalcature, coi loro «schemi», solo in minima parte oscura la linearità comunicativa e referenziale della strofa, così come il vago inarcamento tremolante dei timpani – che si chiarirà successivamente essere dovuto all'instabilità e al vento, trovandoci in un capannone. Linguisticamente ci troviamo di fatto ancora in un al di qua, non c'è ancora ferita: si descrive semplicemente uno spazio geometrico e di ridotte dimensioni.

Dato l'ambiente (a cui verranno date gradualmente altre sfumature), si sviluppano una serie di scene, di narrazioni interne, che ad esso continuamente si relazionano. La schematizzazione di queste tracce è da considerarsi prendendo atto delle loro frequenti metamorfosi, del loro reciproco sovrapporsi, del loro ripresentarsi a intermittenza, quindi dei loro sviluppi e dei loro cortocircuiti. In generale credo gli scenari possano essere ascritti entro tre macrogruppi:

1. L'annichilimento dei lavoratori, non affrontato di per sé, ma rilevato per contrapposizione: ad esempio, nella relazione tra lo spazio chiuso della mensa in contrasto rispetto a un esterno ricordato e al tempo stesso dimenticato. Questo, flebile, si può far strada attraverso una luce riflessa nei piatti di stagno – «Ma solo nei piatti di stagno la luce | è raccolta:» (57, 5-6) – oppure dal cielo che s'apre tra le aperture del tendone.
2. La rappresentazione del cibo e di campi semantici attigui.

⁶ Per le analisi testuali, delle citazioni si indicheranno d'ora in avanti le pagine seguite dalle righe delle pagine stesse. Per evitare fraintendimenti, si intenderanno i frequenti versi «a gradino» come righe a sé stanti.

3. Una più ampia prospettiva storico-politica, spesso legata a una certa vis ironico-polemica.

A fluidificare e a permettere intrecci multipli, una sottocategoria: quella delle cameriere e della musica (elementi sempre presentati accoppiati).

Ci preme adesso riportare alcuni momenti in cui questi macrogruppi si innestano vicendevolmente, in un potenziamento reciproco, rivelando maggiormente varchi linguistici e sensoriali.

Significativa come primo punto d'incontro è quella sezione in cui la condizione dell'operaio si manifesta attraverso l'immagine della fuliggine, in rapporto mancato col ricordo degli abeti della Slovenia (la geografia come primo cenno a uno dei temi storico-politici che avrà sviluppo successivamente): più forte è un richiamo al pasto, che senza arbitrio porta la mano a un cibo mediocre:

Di fuliggine

gronda

rovesciato il cappello accanto al piatto.

E la barba di male non ricorda

certo gli abeti di Slovenia.

(Solo di brace non ancora spenta

fra cenere e fuliggine di sparsa)

barba,

brillano gli occhi, non di ambagia.

Assorta,

silenziosa, non sua, la mano spezza

un pane

di vischiose perline umido nel

tenace perentorio castagnaccio

di pane in pentole dai bordi brevi. (58, 15-29)

Dal punto di vista linguistico, pare anzitutto meritevole d'interesse l'utilizzo ricorrente della preposizione *di*, in un rimpallo di dentali sonore. È questo un elemento che vedremo essere costante di tutta l'opera blottiana, potendo tuttavia condurre a risvolti tra loro piuttosto differenti, aprendo anche paradossalmente all'ambiguità piuttosto che

al completamento: spesso in Blotto ha funzione espressiva, a moltiplicare tramite vaghezza il raggio semantico. Si può attribuirgli anche un valore puramente propulsivo, usato di fatto come connettivo e conferendo così nuovo vigore alla frase, in uno scandire cadenzato.

Procedendo in questa osservazione, se da una parte si notano *di fuliggine* e *di Slovenia* – secondo l'analisi logica evidenti complementi di causa e di provenienza, altrettanto definiti dal punto di vista semantico nel contesto sintattico – nel frattempo, nel mezzo, il sintagma *di male* comincia ad aprire all'opaco: esempio di un procedimento metaforico che in Blotto, lo vedremo, si costituisce in uno slancio rapido e di vigore raro in altri autori: G. Barberi Squarotti cita tra «metafore violentissime»⁷ anche *la barba di male*, attribuendo quindi al sintagma il ruolo logico di complemento di materia/qualità, con tutta probabilità rimandando semanticamente alla barba intrisa di fuliggine, simbolo del lavoro in fabbrica e quindi del negativo.

Altra difficoltà si riscontrerebbe nel *di brace* della parentesi successiva, forse complemento di argomento dislocato da *non ricorda* (non si ricorda la Slovenia, si ricorderebbe invece «solo di brace non ancora spenta...»).

Sarebbe tuttavia inutile dilungarsi in parafrasi, non solo perché svilente per il testo, ma soprattutto perché sebbene in questo singolo caso possa portare a un qualche risultato, nei testi più maturi risulterebbe di fatto impossibile, sconfinando nell'inutile e capzioso. Nostro intento, si ribadisce, è quello di mostrare e spiegare alcune pratiche blottiane caratterizzanti e presenti fin dai suoi esordi, finanche nei luoghi apparentemente più canonizzabili o più vicini a un parlare comune e quindi più insospettabili – da cui perciò possono conseguire quei cortocircuiti linguistici che arricchiscono il realismo blottiano del primo periodo. A ciò, si mostra inoltre come la preposizione *di* sia un frequente strumento per introdurre a usi nuovi della lingua. Si prendano ad esempio il *di sparsa* e il *di ambagia*: nel primo caso si adotta un aggettivo apparentemente sostantivato che, apparendo privo di stretto fondamento grammaticale, in un uso assoluto dell'aggettivo allarga la potenzialità semantica attraverso sottrazione (la preposizione *di* ha spezzato la linearità che avrebbe avuto *fuliggine sparsa*); nel secondo, dato un sostantivo (*ambage*), se ne forma un astratto inedito attraverso la

⁷ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Blotto o la totalità* cit., p. 57.

suffissazione -ia. Il procedimento di aggettivazione svincolata e il processo di astrazione sono marche tipicamente blottiane.

A ben vedere, entrambi gli esempi riportati riconducono a un livello di essenzialità e insieme pienezza: se è vero che permettono un livello di astrazione, questa non corrisponde a quella dell'arbitrarietà intrinseca alla lingua o quella della triangolazione semiotica. Si raggiunge paradossalmente un grado basilare della parola, quasi a rendere attraverso questi lampi una lingua isolante, composta da morfemi cristallizzati. Nel fare ciò, Blotto si trova nuovamente in bilico su di un confine: forme grammaticali astratte/sciolte e per questo libere semanticamente sono allo stesso tempo principi minimi, tronchi, di compatta e inalterabile autonomia.

In questa sezione si è quindi osservato il convogliarsi dei tre macrogruppi tematici: principali protagonisti sono quello dell'alienazione e del cibo, sullo sfondo vagheggiato di una Slovenia che inevitabilmente rimanda negli anni '50 a un certo contesto storico-politico – d'altro canto, l'intero libro ha frequenti rimandi alla Jugoslavia; della scrittura di Blotto si sono inoltre messe in luce alcune peculiarità ai loro esordi.

I versi subito successivi si mantengono tematicamente sul doppio binario precedente. Se da una parte si sviluppa la linea culinaria, con il confronto tra l'immagine della mensa e del «pane di vischiose perline» con il ricordo – ancora una volta ineffabile, «lontano» – di un pane artigianale e dai connotati quasi tra il lirico e l'epico, e quindi l'ironico; dall'altra, la stanchezza riaffiora nel ritornare al *Qui*, allo spazio interno pallidamente toccato da un sole esangue. Nel mezzo si affaccia la figura dell'artigiano/panettiere, di mentalità ormai troppo diversa da quella dell'operaio:

E lontano è il ricordo delle aerate
molliche soffici che a fiocchi contro
lieve bronzata crosta come un velo
teso da polpastrelli amici sulla
estrosa forma unica premevano,
– artigiano panettiere che brillanta, doma, la sua: opera!!! –
di sani fiori pallidi che chiamano
rosette, o lente in oleosa pasta

attortigliata le ricurve foglie,
come bagnate nell'ombra, o leggeri
legnosi nella spezzata inconsistenza
bastoncelli ritorti
– l'idiozia del «panettiere», dell'artigiano
che si preoccupa. –

Qui tutto è pregno;

e tutto

come la luce cerula che bagna
le finestre d'acciaio scintillanti
a un sole che di stagno lungo i pallidi
lisci riquadri a conigli d'acciaio
pietoso e senza vita oscilla e tremulo
flette nebbiosa immagine
di plenilunio. (59, 1-23)

Si è già attribuita a Blotto una grande capacità metaforica. In questo caso si è riusciti a descrivere con grande linearità e trasparenza delle varietà di pane, non rinunciando tuttavia per il tema di argomento basso e per crudo realismo a una ricerca stilistica che tuttavia non eccede al ridicolo. È proprio la ricerca poetica a garantire il tono adeguato a quanto l'autore vuole esprimere. Infatti, è la carica ironica inequivocabilmente blottiana a far sì che lo slancio descrittivo, il mondo edenico di forme varie, di artigiani responsabili e in accordo con il proprio lavoro, siano paradossalmente allo stesso tempo esaltate e di fatto ormai guardate come retrive. Gli incisi forniscono l'elemento chiave dal punto di vista satirico, incalzando a un rovescio della medaglia rispetto alla descrizione lirica ma anche strenue e satirica dell'opera del forno. Lo slittamento e il cambiamento di focalizzazione è permesso da un confronto di sostanza: all'inconsistenza dei bastoncelli ritorti, si contrappone il *Qui è tutto pregno*, dove si sta come in un limbo di luce. Non vi si vivrà pienamente, ma lontana è *l'idiozia del «panettiere», dell'artigiano | che si preoccupa*. Interessante notare come la descrizione dello spazio interno sia introdotta da una similitudine, ponendo così tra l'ambiente e le luci di stagno una distanza stativa maggiore rispetto alle molliche aerate prima rappresentate, che erano esse stesse le immagini poetiche. Nella seconda parte, è inoltre da rilevare come della mensa si riportino elementi citati in precedenza (l'acciaio, lo

stagno, la finestra, il tremolio), permettendo di ritrovarsi nell'ambiente iniziale e insieme di percepirne sfumature diverse, presentando anche una frattura della netta definizione nella raffigurazione attraverso breve ma disorientante metafora (*riquadri a conigli d'acciaio*). Nel complesso, entrambe le sezioni condividono un ampio uso di aggettivazione, senza sostanziale variazione diafasica (potremmo intercambiare gli aggettivi senza trauma stilistico). Si può dire vi sia generalmente un doppio ribaltamento: dapprima si nota un riuscito connubio tra tema realistico e fresco volo lirico, sconfessato tuttavia con un'ironia a distaccarsi da immagini antiche, artigiane; in un secondo momento, nonostante non ci sia variazione di stile, l'afflato lirico e il vigore ironico scemano in una paralisi pallida, ma in quanto indolore preferibile.

Attraverso questa breve analisi, si può avere visione della capacità di Blotto nell'accordare diverse istanze poetiche, del suo carattere «agglutinante», pur senza pasticche letterario. Ogni sezione del testo apre a procedimenti stilistici e a sprazzi immaginativi diversi, pur in una continuità a livello generale ovviamente tematica, ma anche conferita strutturalmente da un andamento metrico coerente che gioca senza rigidi formalismi sull'endecasillabo e sull'enjambement. La presenza di tratti poetici canonizzati è per Blotto base da cui poter sviluppare le proprie diramazioni o i propri squarci.

Rimane da approfondire l'elemento realistico nel suo versante più strettamente politico. Come si è avuto modo di capire, nostro intento è anzitutto comprendere alcune particolarità linguistiche-formali della poesia blottiana. Sotto questo aspetto, anche la linea politica, per quanto miri a un contesto extra-testuale, non si sottrae a una letterarietà. È, anzi, proprio da un uso letterario del linguaggio che trae e innalza su un livello più alto il grado di denuncia politica. Leggendo per intero il poemetto, si può cogliere un'imponente ossatura coerente sul tema. Questa ossatura è a volte intrecciata, come si diceva, ad altre istanze poetiche, altre volte si ritaglia invece un proprio spazio. D'altronde, come nota B. Rebellato, un testo così ricco come il nostro richiede «attenzione e adesione [...] per il superamento di un'impressione di dispersività, che potrebbe motivare una lettura frammentaria»⁸.

⁸ Cfr. B. Rebellato, nota dell'editore in A. Blotto, *Il 1950, civile* cit., pp. III-IV.

Inizialmente, in una parentesi, il poeta in prima persona si pone critico verso i seguaci di Gobetti e Gramsci, contro un certo contesto del marxismo italiano:

nello scuro compresso uguale peso
di cibo e quasi azione, gobettiano.
(... non so affatto, lo affranco, di precedenti
sono io che
come puttino a mamma,
lo dico la prima volta, ardimentoso
e lo dedico ai porci del mio odio,
a chi non mi stancherò di maledire,
gl'intelligenti uso riviste, puerili
Gobetti e Gramsci in quell'ostentazione
con la cavata a roco della tosse dell'aglio,
brutte gambe di pachidermi istruiti, conserva,
spregio all'isterichetto portarsi su

lucidi d'intelligenza...) (60, 9-21)

Aldilà delle questioni ideologiche, della scrittura blottiana di questo periodo si può in questo caso evidenziare come aspetto rilevante il rapporto con l'extra-testualità a un massimo grado, mirando a un contesto culturale ben definito dell'Italia degli anni '50. Vi è largo spazio per l'ironia, che eppure in questa occasione si smarca, eccedendo rispetto alla sua più frequente compostezza, pur sempre affilata: in altri momenti – al momento se ne è avuto esempio nella descrizione del pane – l'ironico si manifesta primariamente attraverso una capacità descrittiva che gioca soprattutto su un rapido accostamento di immagini eterogenee, assumendo quello che già Rebellato definiva «tono inconfondibile, proprio del migliore Blotto, difficilmente tradotto da parole come ironia, ambiguità, “sornioneria”»⁹; in questo caso si distingue invece per l'uso della prima persona, dell'invettiva personale, dove non c'è oggetto che prende vita e forme, ma vilipendio pungente del nemico. Nell'ironico attacco politico permangono tuttavia alcuni stilemi blottiani strettamente letterari: abbondanza di una varia aggettivazione; ampio ventaglio lessicale che comprende senza grosse fratture campi semantici e

⁹ Ivi, p. III.

variazioni diafasiche diverse («mamma», «ardimentoso», «odio», «porci», «cavata», «aglio», «pachidermi»), secondo un utilizzo anche inaspettato dei vocaboli, ma preservando in essi un alto potere comunicativo; nessi logici che accostano i sintagmi tagliando sull'apparato grammaticale («gl'intelligenti uso riviste», «brutte gambe di pachidermi istruiti, conserva, | spregio all'isterichetto portarsi su»). Riguardo al rapporto/conflicto istituitosi tra autore e mondo, da segnalare è inoltre la consapevolezza di giudizio di Blotto – essendo il poemetto composto nel '50 e riveduto nel '55, risale all'epoca tra i 17 e 22 anni dell'autore – nel presentarsi come «puttino a mamma» (il tema della madre d'altronde ricorre spesso nel resto dell'opera), ribadendo «sono io che [...] lo dico la prima volta, ardimentoso».

Un altro dei mezzi linguistici che caratterizzano l'intonazione blottiana è un utilizzo frequente dei diminutivi¹⁰. Anche in questo il poeta fa uso dei suoi strumenti con grande varietà d'applicazione concreta: ad esempio, in questa porzione di testo possiamo notare da un lato *puttino*, diminutivo più diffuso del sostantivo d'origine *putto*; d'altra parte, *isterichetto* è una forma nuova ed efficacemente funzionale alla polemica, usata per altro in modo avverbiale, a schernire l'atteggiarsi dei «porci». Se del torinese Blotto si vuole trovare un qualche legame con il concittadino G. Gozzano, pur nelle evidenti differenze tematiche e stilistiche, questo potrebbe risiedere nella vena ironica, sviluppata spesso attraverso diminutivi, oltre che nell'accostamento di immagini e piani linguistici divergenti – l'arcinoto «cozzare l'aulico col prosastico». Nell'opera blottiana, d'altronde, al prorompere variegato del dire si accompagna una sfiducia sottesa, che non porta tuttavia alcuna insidia alla sua tenacia verbale e alla sua agile intelligenza d'osservazione, di cui al contrario l'ironia è conseguenza e/o testimone. A dimostrazione di quest'origine dell'ironia nella disillusione, si può notare che quando allo stesso Blotto si propone di leggere la sua opera come «pretesa dell'esaurire tutto il dicibile»¹¹ egli non può contenersi dall'aggiungere: «non dimentichiamo però il rilievo che attribuisco alla “vis comica” senza la quale non mi pare esista vera grandezza. In tutta la mia opera

¹⁰ Fenomeno di alterazione tra i più utilizzati da Blotto, seguito poi da una vasta quantità di accrescitivi, aferesi e apocopi, superlativi etc. L'ingegnoso uso della suffissazione è infatti nel poeta pratica fondamentale per la ricerca espressiva sul lessico.

¹¹ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Blotto o la totalità* cit., p. 53.

ronza il sottofondo della costante coscienza della propria (e altrui?) bassezza»¹². Questo disincanto ironico non risparmia nemmeno il precoce interesse per il politico, che pur ardendo nel giovane poeta, allo stesso tempo si rivela anch'esso inevitabilmente macchiato anche dalla bassezza e dal ridicolo¹³.

Proseguendo nell'analisi del componimento seguendo la traccia politica, rilevante e correlata al testo citato precedentemente è la sezione che descrive i «visitatori borghesi dell'Arcadia | infernale, quelli delle messe a punto | quando visitavano i paesi comunisti!» (67, 25-27):

e restano imbarazzati, in Jugoslavia, davanti a cose
che sono più che banalissime, accolte:

il suggerire

malinconia, e sogguardare il paese, e voler fare
le cose grosse è il palazzo ultraborghese di sentimenti
sbrigativi in viaggio, che qui, in blocco, tengo
stretti e si dipana il loro scenario anche
azzeccato, anche sontuoso e veritiero:
sentirsi più che tutto feriti nelle abitudini di pasto «cinese»
o di fornaretti, di meticolose riuscite!
questo è il male del giornalismo altolocato e sfottente. (68, 17-27)

Le critiche prendono forma in modo più distaccato, ma permane il mordente linguistico blottiano, proponendo anche una più profonda analisi della prospettiva avversa: si prende ora di mira la percezione dei borghesi che giudicano sdegnosi la Jugoslavia, ma anche ne sentono con ragione una minaccia ideologica. Degna di attenzione ci pare la forma *giornalismo*: anche in questo caso, come in *ambagie*, si ottiene una maggiore astrazione attraverso suffissazione, dove però si rende in questo caso necessario un raddoppiamento – essendo giornalismo già un derivato – del morfema -ismo, con avvenuta aplologia. Se infatti in Blotto quasi non si rilevano neologismi, pratica

¹² Cfr. D. Poletti, Intervista a Augusto Blotto cit.

¹³ Cfr. M. Conti, *In marcia con la poesia di Augusto Blotto* cit., p. 41, nella citazione da noi precedentemente riportata al cap. *La dimensione sua, in ordinali*.

frequente (si è vista applicata anche nella formazione di *isterichetto*, ad esempio) è quella di usufruire di derivati lessicali inediti (e composti, si noti qui *ultraborghese*).

L'argomento politico, secondo un procedimento già notato altrove, si lega successivamente a forme, spazio, descrizione:

Spiccano,
e sopra il bianco muro a voce senza
risposta chiamano,
lacche di rosse lettere.

PARTITO,
SOCIALISMO... e le quattro cresciute secche come
patiboli semplici sono il nome
dell'uomo (oh, censura) che da maschia
– porci e insignificanti si corrugano alla censura, loro, –
fronte non guarda quel giallastro campo
delle sedie di paglia fitte attorno
ai tavoli segati ed agli azzurri
piatti di stagno.

Ora smette il piano;
dello stagno ancora
modula e vana il ritmo d'allegria
caduta sulle mani.

Voci muoiono.
Batte con il vapore del meriggio
il cielo, e stanca, alle finestre. (69-70, 14-28; 1-5)

Alla rappresentazione ambientale corrisponde quindi l'aprirsi del contenuto: dal muro bianco, scritte rosse rimandino a un chiaro riferimento politico. Interessante notare come queste scritte rimandino a lessemi, quindi a un livello di astrazione della parola, là dove sarebbe stato più «realistico» – appunto – trovare *PARTITO SOCIALISTA*. I puntini di sospensione rimandano alla possibilità di altri concetti, di altri lessemi appartenenti ad analoghi campi semantici: è anche questa una forma di astrazione. Ancora una volta si riesce allo stesso tempo ad essere ancorati alla materialità attraverso un'astrazione e viceversa, si mira a un'idea attraverso un oggetto e si hanno immagini evocative

attraverso parole tra loro alienate. Attraverso questa alienazione si vuole tuttavia anche rendere la vuotezza, la trasparenza nell'extra-testuale di questi termini: il processo di compresenza d'astratto e di consistente implica in un questo caso anche un giudizio: capiamo infatti di vedere ancora attraverso la percezione di quei «visitatori borghesi» che osservano l'ambiente (il richiamo è consentito anche perché si riferisce a loro come «porci», come nella loro prima evocazione).

Il vuoto della parola è reso in concreto subito dopo, con risvolti tuttavia diversi: il poeta paradossalmente censura là dove vorrebbe promuovere (quelle che per i borghesi sarebbero le quattro secche mortifere ci sembra possano riferirsi alle lettere che compongono il «semplice» nome TITO), così che possa scagliarsi contro la forma mentis dei borghesi, critici dell'ordinamento jugoslavo. L'autocensura diventa un'autoaffermazione, la coercizione è per un bene superiore: è essa stessa critica e argomento, ma senza sterile gioco metaletterario. L'aspetto storico si compenetra quindi ancor più con l'ambiente: Tito «non guarda quel giallastro campo» (probabile riferimento alla legge sull'autogestione operaia, varata nei primi anni '50), riproponendo così allo sguardo del lettore nuovamente i tavoli e i piatti di stagno, intrisi ormai a questa altezza del testo di molteplici significati.

Il ritorno all'ambiente è termine medio e, ancora una volta, mezzo attraverso cui poter sviluppare altra traccia: cessa la musica, termina il convivio e torna la stanchezza del lavoro rispecchiata nel cielo e nelle sue luci.

3.2. Disumane correzioni (nel cambiare)

Procedendo nell'indagine, saremmo portati a sviluppare il percorso analitico studiando la seconda fase blottiana, consistente nella corposa opera *Nell'insieme, nel pacco d'aria* (I, II e III per 4500 pagine) – sebbene inedita, il sito dell'autore ne rende comunque possibile la fruizione¹⁴. Tuttavia, a una lettura dei suoi testi e a un loro confronto con le opere della fase precedente, non sempre e, qualora, senza grande scarto si potrebbero marcare decise differenze reciproche. Sorvolando sopra a quei primi radi testi che

¹⁴ http://www.augustoblotto.it/scaffale_6.html.

visibilmente si mostrano più immaturi (principalmente quelli più linearmente lirici/effusivi), non si ravvisa infatti una netta discontinuità tra i primi scritti e le poesie di *Nell'insieme, nel pacco d'aria*, «[...] gigantesca nebulosa, gremita di ogni sorta di spunti»¹⁵, opera di transizione nella personale maturazione stilistica del poeta (al cui interno, tuttavia, si possono rilevare alcuni progressivi cambiamenti, come osserveremo al paragrafo *Allargandosi*). Con tutta probabilità, questa generale coerenza tra le due fasi trova anche spiegazione prendendo atto di come Blotto abbia operato sui testi precedenti attraverso ibridazioni, sostituzioni e censure risalenti ad anni successivi, come si è precedentemente indicato nei capitoli introduttivi.

Elemento in continuità tra i diversi componimenti è prima di tutto la permanenza del binomio che comprende contenutismo/desiderio narrativo (temi definiti, riferibili e legati a un mondo esperito ed esperibile, con interesse politico di intervento etc.) insieme a una ricerca stilistica che pone come costanti alcuni tra quei procedimenti formali che abbiamo rilevato nel paragrafo precedente.

A conferma di questa nostra tesi vi è il fatto che nelle ipotesi di Blotto alcune sezioni delle opere precedenti (che tra il '52 e il '56 erano ancora completamente inedite) sarebbero state da interporre agli altri testi: se da una parte infatti vi è stata un'operazione di rimaneggiamento a ritroso delle opere precedenti, dall'altra alcune di queste composizioni ibridate sarebbero state teoricamente degne di fraporsi ai testi successivi, manovra impossibile nel caso di uno stacco netto tra la produzione dei due periodi. In tutti i fascicoli di *Nell'insieme, nel pacco d'aria* si trovano inframezzate alle poesie pagine manoscritte in cui si indicano genericamente alcune porzioni delle opere precedenti. Si riporta ad esempio una pagina particolarmente rappresentativa (Fig. 1) in cui si associano esplicitamente le pagine di altri volumi – si cita anche una sezione da *Mensa in fabbrica* – a un periodo di scrittura/revisione coerente all'«uscita temporale (originaria)» di una parte dell'opera nuova, sottolineando con chiarezza quindi il legame tra *Nell'insieme, nel pacco d'aria* e i lavori del primo periodo.

È parso quindi doveroso approfondire criticamente queste tecniche di correzione, in modo tale da poter anche definire il processo di maturazione blottiana durante gli anni

¹⁵ Cfr. D. Poletti, Intervista a Augusto Blotto cit.

cruciali della seconda fase. Leggendo i dattiloscritti delle opere blottiane inedite, rese fruibili attraverso scannerizzazione delle pagine originarie, al lettore vistosamente appaiono frequenti e varie le inserzioni manoscritte sovrapposte ai testi. Si sono in questo modo mostrati diversi e stratificati livelli di revisione: analizzando le pagine battute a macchina e i manoscritti ci è possibile osservare la prassi scrittoria di Blotto da una prospettiva più interna al processo creativo, in modo più diretto. Al nostro scopo, particolare attenzione riserveremo alle bozze di *Nell'insieme, nel pacco d'aria* (I, II e III), compiendo quindi da quest'opera colossale alcune estrazioni esemplificative: nostro principale intento sarà quello di inquadrare e di approfondire parte delle tecniche e delle scelte estetiche attraverso cui Blotto abbia potuto intervenire sopra i testi del primo periodo.

Inserzioni da ricollocare (anche)
 alla loro unità temporale (originaria)
 nella seconda parte di "Nell'insieme vol III",
 (~~tra trascritto~~)

		A	
109gg	Da	181950, civile	
	67-68	Lutulento ~ ~ sfottente	autunno '56
	137-139	Ligustri ~ ~ mattinatore	autunno '56
	14	1 Fogliani Stipite ~ ~ besco	primavera '56
	23	Non ho ~ ~ parto.	prim. '56
	156-157	... voi abitazione ~ ~ adica	prim. '56
	99	Autorevole a tanti dispersi - con colline ~ ~ condurre -	inv '55
	254-255	Lo spennato sento Invece ~	inv. '56
	354	- impiegati ~ ~ vorli ~ batano -	prim. '56

Fig. 1: pagina manoscritta non numerata da Nell'insieme, nel pacco d'aria III - Secondo fascicolo, in http://www.augustoblotto.it/scaffale_6.html.

Osservando i dattiloscritti, si può notare come nella quasi interezza dei casi Blotto lavori sopra di un testo ormai complessivamente concluso, definito nei suoi aspetti strutturali e comunicativi. Questa possibilità di revisione in extremis pare accomuni anche il Blotto più maturo: in una nota introduttiva all'opera *Ragioni, a piene mani, per l'«enfin!»* è indicato infatti che il testo visionabile «si può considerare pressoché definitivo, suscettibile soltanto di ritocchi “alla Bonnard”», specificando a proposito: «Pare che Bonnard si aggirasse nelle ore morte per il Louvre con un pennellino ritoccando qua e là i suoi quadri già ufficialmente accettati ed esposti»¹⁶.

Per linee generali, ci pare di poter classificare le revisioni blottiane – di cui forniremo esempio successivamente – secondo tre modalità:

1. semplice sostituzione di singole parole;
2. inserzione di una sezione più o meno ampia all'interno o a conclusione del testo;
3. sostituzione di sezione con variante nuova.

Solo in apparenza può sembrare ci si discosti dal teorizzato ritocco alla Bonnard: come vedremo, in tutti i casi non si tratta mai di rivedere in fieri il verso o la sintassi, di riformulare o ripensare quindi generalmente il quadro: piuttosto si applica a mo' di patchwork l'aggiunta o la sovrimposizione di una nuova linea al quadro terminato. Una volta che il contorno è definito, non c'è lavoro di aggiustamento dei suoi elementi interni, non si ripensa a quanto già è stato prodotto: ci si limita tutt'al più a un breve colpo di pennello su di un piccolo frammento; se ne aggiunge un ritaglio, senza quindi intaccare quanto già delineato; si sostituisce un componente senza remore, preferendo il cestinare allo scrivere di nuovo. In questo senso, in genere Blotto si mostra istintivamente restio a riformulare un'esperienza poetica – sempre legata all'aspetto percettivo delle forme e degli spazi e alla loro riformulazione, secondo un processo linguistico che, come vedremo, subirà un progressivo sviluppo in un peculiare allargamento di gradazione proprio nell'avvicinamento tra percezione/riflessione e scrittura – non volendo quindi concepirla come espressione puramente tecnica, meccanica, revisionabile.

È il caso di approfondire alcuni aspetti caratteristici di questi processi correttivi. Per quanto riguarda la semplice sostituzione lessicale, si può generalmente notare una

¹⁶ Cfr. http://www.augustoblotto.it/scaffale_1.html.

pratica di de-liricizzazione e/o di de-banalizzazione del testo. Se ne può avere prova compiendo alcuni rilievi estemporanei dal secondo fascicolo di *Nell'insieme, nel pacco d'aria* (I): *felici* è sostituito da *adempiti* (614, 6); *tetre* da *quadre* (698, 6); *orgasmo* da *brottare* (1079/b); *ampio* da *plafone* (1110, 9); in un'altra occasione è coinvolta anche la titolazione, così che a *doni* supplisca *oggettini* (1076/b). Per avvalorare queste considerazioni, si riportano inoltre altri esempi dal primo fascicolo di *Nell'insieme, nel pacco d'aria* (III): ad *annuvola* è preferito *spigola* (168, 3); *mettendo* è sostituito da *ficcando* (198, 13); *femminili* da *femminuccili* (209, 6) – in cui si può anche riscontrare il processo ironico blottiano che trova forma attraverso diminutivi, come si diceva nel capitolo precedente; *facendosi* da *atteggiandosi* (265, 1); *sorridersi* da *scivolarsi* (265, 5) etc. Analizzando nel dettaglio, questo processo generalmente ci pare si sviluppi in Blotto secondo un modulo che abbiamo già presentato in precedenza, secondo un'astrazione percettiva raggiunta paradossalmente attraverso concretezza, attraverso un abbassamento di sguardo sopra l'oggetto, cui allo stesso tempo si lega paradossalmente un'apertura creativa-immaginativa nel concepirlo: se *orgasmo* è ridotto a *brottare* (probabile neo-derivato da rimbrottare), da un lato si abbassa e ridimensiona – spesso anche facendo uso di una certa ironia disincantata, ma d'altra parte venendo conferita alla parola una referenzialità incerta, più vaga e quindi più ampia. Simile processo coinvolge ad esempio *ampio*, sostituito da *plafone*: in questo caso un aggettivo si concretizza – quindi in apparenza degradandosi – in un oggetto che tuttavia, rimandando generalmente al campo della vastità, nel lettore può inevitabilmente portare con sé un ventaglio molto più eterogeneo di rimandi etc. L'effetto di tale esercizio correttivo è inoltre quello di ottenere un'incisività assai maggiore, in una «eccezionale ricchezza di avvii vari»¹⁷, garantendo del poeta quell'aspetto di singolarità stilistica che molto si costruisce anche sulla varietà lessicale – aspetto, quest'ultimo, su cui avremo ancora modo di esaminare. Solo parzialmente si può associare questa prassi a una forma di sostituzione per sineddoche o metonimia: il salto che prende spazio tra le due parole si rivela spesso troppo ampio, impossibile da compiersi a ritroso.

¹⁷ Cfr. B. Rebellato, nota dell'editore in A. Blotto, *Il 1950, civile cit.*, p. IV.

Occupandoci da un'altra prospettiva di questo genere di sostituzione, a un primo sguardo verrebbe da imputargli un grado di figuralità maggiore. In realtà, parrebbe più corretto definirlo come esito di uno scontro tra il versante linguistico maggiormente comune/extra-poetico con quello più strettamente formalizzato e letterario: si attraversa il termine banalmente basso o rigidamente lirico opponendolo astrattamente a un suo opposto non realizzato, così da giungere dialetticamente a parola nuova. Tale movimento ci appare come uno degli esiti più interessanti della lingua di Blotto.

Osservando ora le frequenti occorrenze in cui sono inserite sezioni nuove di testo, si può notare un'estrema variabilità nella loro lunghezza: similmente possono riscontrarsi inserzioni di sintagmi, di incisi, di un verso, fino a interi blocchi di versi aggiuntivi. Non di rado si aggiunge una strofa conclusiva a una composizione terminata in precedenza. In alcuni casi il supplemento comporta l'aggiunta di una prospettiva, una focalizzazione nuova su quanto già detto; in altri si arricchiscono i particolari, le percezioni di contorno nei confronti di un oggetto.

Come si diceva in precedenza, altro riesame spesso in atto è quello della sostituzione attraverso variante, a creare contesti diversi. Esaminandolo più in dettaglio, si potrebbe anche intendere come sottoinsieme della pratica di inserzione: a partire da un verso, se ne riprendono alcuni elementi chiave elidendone altri, aggiungendo così una sezione di testo nuova e di estensione variabile. Spesso tale revisione determina – ma trovandovi tuttavia al tempo stesso anche una causa – una sostituzione de-banalizzante/de-lirizzante, secondo un processo simile a quello che si è visto coinvolgere il livello lessicale, trovandosi in questa accezione a coinvolgere però interi sintagmi. Un riesame di tale specie potrebbe portare a dover parzialmente riformulare quanto abbiamo detto in precedenza, dal momento che a prima vista parrebbe mostrarsi in contraddizione con l'operazione del semplice ritocco a opera conclusa. Tuttavia, si avrà modo di notare come Blotto, in questo modo, imbastisca una sostanza in realtà piuttosto differente, in una giustapposizione intorno a quei singoli elementi rimasti costanti. Si propone così un nuovo contesto da quello precedentemente delineato, rientrando però di fatto entro quel metodo che abbiamo paragonato a una pratica di patchwork: senza ripensamento a livello strutturale di quanto del quadro era stato composto, ma con taglio e sostituzione di frammenti.

Prendendo ora alcuni esempi testuali, cercheremo di mostrare in concreto come queste tecniche prendano generalmente forma nelle composizioni. La composizione dal secondo fascicolo di *Nell'insieme, nel pacco d'aria* (I) (Fig. 2) permette innanzitutto di esaminare in modo esemplificativo il processo di sostituzione lessicale attraverso il cambiamento di *lussuose* per *vestagliese*. In questo, ci pare si possano riflettere chiaramente i processi descritti di astrazione per concretezza, di abbassamento etc. Simile trattamento è successivamente riservato a *qui*, rimpiazzato da *costà*, dove l'allargamento coinvolge anche l'elemento deittico e spaziale.

Cambiando oggetto d'analisi, da notare è l'inserzione di un inciso (i simboli intorno al testo rimandano ovviamente ai versi manoscritti a margine della pagina, secondo una prassi assai frequente nelle bozze blottiane), atto a connotare con più dettagli le borghesi, l'oggetto descritto. In modo diverso si riprende e si sviluppa inoltre sfera semantica di *lussuoso*, eliso nella revisione. Proseguendo, il secondo inciso aggiuntivo riporta anch'esso a un ampliamento percettivo, riconducendo in questo caso a un'interpretazione diretta – ancora una volta legata a un accostamento immaginativo delle forme – del poeta, subentrato in prima persona: «direi, qui, tirati come funicolare, carrellina». Si nota quindi il processo di inserimento come tecnica di approfondimento e di moltiplicazione di prospettiva.

Per mezzo della poesia *Adriana e Attilio* (Fig. 3) – dal primo fascicolo di *Nell'insieme, nel pacco d'aria* (I) – ci preme mettere a fuoco, in primo luogo, la pratica correttiva della sostituzione con variante. Come nell'esempio in questione, spesso le bozze di Blotto presentano pagine secondarie (delle pagine «b» rispetto alle principali) a contenere le varianti del testo concluso. In questo caso, elemento cardine tra le due versioni rimane *andiamo a prendere il caffè in via*, da cui si sviluppano tuttavia circostanze totalmente diverse: la revisione porta a una novità, a una condizione inizialmente non prevista. A livello comunicativo si era inizialmente fatta strada una linearità referenziale, dove il generico «via Garibaldi» con facilità poteva trovare un riscontro extra-testuale, anche linguistico, e avvicinarsi al lettore; il cambiamento, con aggiunta di verso, porta con sé diverse stratificazioni stilistiche e complicazioni: *remuerà* è un francesismo da *remuer* (l'ambientazione torinese favorisce il forestierismo), secondo una modalità di prestito linguistico che trova non rari riscontri

nell'opera blottiana; il verso successivo, integralmente nuovo, presenta il tipico uso della preposizione *di*, già descritto precedentemente; *or tutto*, sintagma rigidamente poetico, è seguito dallo slancio immaginativo dell'espressione *gronda d'incutere*, in cui l'uso di un infinito sostantivato garantisce un processo di astrazione grammaticale, similmente a come mostrato altrove. Mettendo quindi le due versioni a confronto: «andiamo a prende il caffè in via Garibaldi» si limita a uno strato ancora superficiale delle forme del reale; «andiamo a prende il caffè in via che remuerà | il suo nome di familiare or tutto gronda d'incutere» si preoccupa di andare poeticamente oltre al banale nominare, cercando di porsi in mezzo alle relazioni taciute che intercorrono tra oggetti e persone. Per fare ciò, per penetrare, alla lingua poetica è richiesta quindi una propria personale modalità di scavo. Interessante è inoltre porre attenzione su ciò che si è deciso di mantenere tra le due sponde: «andiamo a prende il caffè in via» consente una linearità comunicativa di partenza da cui poter meglio mettere in risalto il taglio che vi si è inciso.

Osservando ora l'inserzione manoscritta a conclusione della poesia, si può osservare come restituisca una prospettiva nuova, ponendosi il poeta in primo piano e in una relazione di inettitudine verso la storia e la profondità della donna – sotto questo aspetto pare inevitabile evidenziare ancora una volta un certo legame con Gozzano. Il nuovo ritaglio a concludere conferisce dunque una migliore definizione del legame tra il poeta e il descritto, legame di cui si era accennato solo a inizio del componimento. Ma nel fare ciò, tutta la costruzione poetica fino a quel momento eretta viene anche vaporizzata in pura ipotesi: gli occhi che hanno finora dato spinta all'esperienza e alla scrittura vengono in questa nuova sezione codardamente ignorati: la nuova conclusione arriva quindi addirittura a tradire e negare la scena che prima si era costituita.

Questa retrospettiva attraverso le prassi di correzione attuate da Blotto tra il '52 e il '56 permette di fare luce sopra alcuni nodi importanti della sua maturazione, che tra i suoi fondamenti vede una ricerca inusuale al fine di appropriarsi di una parola inedita, attraente e dalle sfumature cangianti; coinvolge, inoltre, il tentativo di andare oltre ai paradigmi poetici della descrizione, in un arricchimento e stratificazione degli sguardi che implica necessariamente un altrettanto stratificato linguaggio, al punto di aprire a un dire rinnovato.

La ricerca poetica di Blotto non si conclude tuttavia a queste altezze. Se fino ad ora si è potuto vedere come la sua esperienza e la sua scrittura trovino spazio attraverso un dato argomento e una volontà di affrontare politicamente la realtà, nel prossimo paragrafo vedremo in che modo Blotto progressivamente faccia sempre più a meno di vincolarsi a un tema per poter incidere un'apertura: sarà così la poesia stessa la ferita, in una relazione che implica ora una coincidenza linguistica con un pieno mondo, attraverso il continuo scavo di un singolo momento e ambiente. Così, al tempo stesso è un qualsiasi ambiente a essere un possibile mondo, poiché interminabile se colto per intero nelle sue sfumature.

3 torinesi; Cortina... Dalla
perché ~ patria dell'arido (1) 612

=====

Posti fluenti e sensazionali di
silenzio, con ^{ventilatori} lussuose auto per uc-
cisi borghesi da giardini e donne
signorili di cultura impressionistica spesso
da queste parti di viali lamentose d'incontri
tristi e con whisky per me come bambino fra scaffali di pareti,
loro, le loro, il mare può talmente
— fronde d'autunno azzurro in notte presso
sempiterni patteggiamenti da garages inchini —
essere settentrionale che è patetico
di fredda aria a dicembre e rosa di fuochi
purificati nell'acceso dirsi

— mossi, camosci, dei colori finalmente
autunnali, quasi torinesi, qui, dalla patria dell'arido
perchè c'è sempre luce, quindi manchevole
sui tricolori scorzoni delle cadute di macerie
al lungomare santino come un'argilla

... Mirabile in tendenza verso avvenire (futuro) significativo
di tartare fragilità ai mattini di lombi
zuccherini e celesti a volpe spezza,
io li visitavo felice, poi la passeggiata
mi riportava confidente e audace
nella casa di mio fratello a Genova ed ero

† — ventaglio è il ricorso del freno rum notturno
del busso —

ADRIANA E ATTILIO

Gli occhi ma l'hanno troppo colpito senti
X andiamo a prendere un caffè in via Garibaldi
fa bene al cupo ardore sei quasi persa
nei capelli (ricordi?)

hanno tenuto goccioline
di colla scarne quando s'attaccavano
manifesti insieme sotto questa Università)
rovente molto più di grappa bianca,
sai che a Torino si usa così,

curare
i legghi verso sera in certe botteghe
alle cinque, solerti in caffè e ante
ma tu posa quegli occhi che maledicono irti
gli uccisori tremanti del tuo sposo abbattuto.

*non farò altro che far finta di non
vederli,
sono stato così avvelenato della mia nullità*

86/b

X andiamo a prendere un caffè in via che remuerà
il suo nome di familiare or tutto gronda d'incutere,
fa bene al cupo ardore sei quasi persa

Fig. 3: p. 86 e 86/b da *Nell'insieme, nel pacco d'aria I* - Primo fascicolo, in
http://www.augustoblotto.it/scaffale_6.html.

3.3. Allargandosi

Sviluppare lo studio della poesia blottiana e arrivare dunque a rapportarsi con la sua piena maturazione implica inevitabilmente doverne approfondire gli aspetti più spinosi, principalmente in merito alle strutture interne alla sua lingua e ai suoi risvolti semantici: come si è detto, nei testi più giovanili quei costituenti linguistici più caratterizzanti sono applicati in stretto rapporto – non di rado in proficuo scontro – con una comunicabilità variegata e peculiare, ma comunque rivolta all’extra-testuale attraverso una sorta di lacerazione percettiva, linguisticamente incarnata secondo le modalità di cui ci siamo occupati. Queste stesse tecniche di taglio certamente continuano a presentarsi in Blotto anche nei suoi sviluppi poetici, fino ad evolversi in complessità e originalità; è tuttavia il contesto generale, l’intero sistema poetico ad apparire col tempo mutato.

Al fine di sviluppare alcune nostre riflessioni ci avvarremo inizialmente di parte delle considerazioni di S. Agosti, rilevandole da diverse fonti e riassumendone quindi gli elementi principali. Il critico è infatti tra coloro che meglio hanno cercato di definire e approfondire i caratteri e i risvolti più divergenti dell’opera blottiana, in particolare di quella più matura.

Agosti interpreta la ricerca di Blotto come distinto esempio di poesia in grado di proseguire in quel percorso di sperimentazione poetica sulla lingua che A. Rimbaud avrebbe iniziato e repentinamente interrotto, secondo una strada successivamente perseguita negli anni con risultati eterogenei anche da altri diversi autori. Nell’ultima fase dell’opera di Rimbaud, quella dei *Derniers vers* o delle *Illuminations*, lo sfruttamento linguistico dell’indipendenza tra ordine sintattico e ordine semantico – Agosti a riguardo cita L. Tesnière e il suo «Le silence vertébral indispose la voile licite», ma si potrebbe ugualmente riportare il N. Chomsky di «Colorless green ideas sleep furiously» – comporterebbe uno «sconvolgimento delle strutture non solo linguistiche ma addirittura concettuali e cognitive»¹⁸, sviluppando attraverso più «isotopie intrecciate e tuttavia non grammaticalizzate (solo virtuali)»¹⁹. In questo modo, Rimbaud

¹⁸ Cfr. S. Agosti, *Augusto Blotto e la scrittura del reale* cit., p. 78.

¹⁹ Cfr. S. Agosti, *La lingua dell’evento* cit., p. 148. Agosti prende a esempio una poesia di Rimbaud in cui l’isotopia della /cervinità/, assente lessicalmente, è evocata dal verbo *brame*. Questo, inaspettatamente poiché senza

supererebbe la linearità e l'ordine del significato, giungendo nella molteplicità dei sensi virtuali, quindi nel potenziamento del senso: non si configura infatti un oggetto di senso traducibile in figura concettuale/di significato (applicandolo a Blotto, ci verrebbe da affermare che questo procedimento per intreccio di isotopie divergenti sia espansione e sviluppo di quell'uso violento di metafore che G. Barberi Squarotti ha notato nei suoi lavori giovanili).

A ciò, come negli esempi dei linguisti, nell'opinione di Agosti pare fondamentale la presenza di una struttura sintatticamente chiusa, «precisamente dalla chiusura (effettiva o simulata) dei programmi sintattici»²⁰, entro cui quindi siano permessi i cortocircuiti semantici. Si presenterebbe in questo modo una «percezione “confusiva”»²¹, in una «trascrizione *per verba* di quanto è fuori dall'ordine del discorso»²².

In questo senso, Blotto si porterebbe «fuori dalla realtà, ma interamente dentro quell'insieme di accadimenti e di percezioni che si denomina appunto – come vuole Lacan – il “Reale”»²³. Rimbaud avrebbe desistito dal progredire in questa ricerca a causa del disorientamento conoscitivo/cognitivo che inevitabilmente ne sarebbe derivato: «il reale della vita può essere anche (e lo è di fatto) costituito da elementi (cose, azioni, oggetti, ecc.) insignificanti, “evanescenti” dal punto di vista della realtà (ma non del “reale!)»²⁴, vi è «la pienezza impendibile e irriferribile del reale»²⁵, il «reale indicibile e perennemente sottratto al sapere»²⁶, in un procedimento di attribuzione di significato quindi sospeso/inconcluso e perciò esorbitante: «il Reale si manifesta non dentro i codici ma fuori dai codici, come eccedenza»²⁷.

Il rapporto con il Reale porterebbe a un linguaggio corporalmente connesso con l'evento, con la vita, con la res (quindi, rispettivamente, né con il fatto, né con la biografia, né con l'*historia rerum gestarum*) in un «flusso eracliteo, segnalato da Contini

fondamento logico, è legato all'isotopia della /vegetalità/ (che trova forma lessicalmente in *pois*), provocando una frattura-divaricazione dell'insieme.

²⁰ Ivi, p. 150.

²¹ Cfr. Cfr. S. Agosti, *Augusto Blotto e la scrittura del reale* cit., p. 79.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Cfr. S. Agosti, *La lingua dell'evento* cit., p. 152.

²⁵ Ivi, p. 149.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. S. Agosti, *Genealogie del reale* cit., p. 15.

per *Finnegans Wake*, un flusso interminabile perché continua anche adesso, sempre attuale, dentro il quale appaiono e scompaiono le cose del mondo»²⁸. Secondo Agosti, la lingua blottiana produrrebbe l'evento mentre lo parla, coincidendo col flusso vitale del Soggetto, in un riprodurre il continuum della vita.

Legato a questo punto, altro aspetto messo in evidenza dal critico è la presenza delle continue designazioni delle date e dei luoghi apposte in calce alle composizioni: infatti, le singole composizioni rappresenterebbero «vari “cartoni”»²⁹ a ritagliare il fluire eracliteo di una lingua che coincide corporalmente con l'evento, nella sua eccedenza di senso. Il cronotopo starebbe quindi come marca della coincidenza tra lo sgorgare abnorme del Reale e l'eterno hic et nunc in cui fluendo si manifesta, entro cui quindi è ritagliata, in una continuità tra creatività e vissuto.

Seguendo questa linea, Agosti indica come a tale molteplicità inesauribile di percorsi di senso non può che conseguire un'impossibilità di riduzione in tematismo/contenutismo chiuso, trovandosi dunque a fare i conti con una testualità né parafrasabile né riassumibile.

Altro argomento sollevato dal critico a nostro avviso rilevante è quello dell'ambiguità grammaticale: Blotto farebbe uso di una «lingua ove le parti del discorso si cambiano i ruoli, per cui l'aggettivo si scambia con il nome, il nome con il verbo, ove i pronomi, o le congiunzioni o le interiezioni assumono statuto di sostanze, e così via»³⁰.

Invertendo infine la prospettiva, per Agosti rovescio della medaglia di questa scrittura sarebbe un'inattuabilità di fondo nel poterla leggere: è infatti impraticabile leggere pieno senso il Reale; d'altro canto, questo stesso Reale è in grado attraverso la scrittura blottiana di mettere luce sopra a quell'infinito surplus che quotidianamente sovrasta le nostre esistenze limitate.

Le considerazioni di Agosti ci paiono generalmente fondate, risultando di fatto come coordinate critiche cui al momento è inevitabile rivolgersi al fine studiare la poesia blottiana. Ci interessa ora problematizzare queste teorizzazioni ponendole in rapporto con alcuni concreti riscontri testuali, cercando quindi di approfondire e setacciare alcune

²⁸ Ivi, p. 17.

²⁹ Cfr. S. Agosti, *La lingua dell'evento* cit., p. 151.

³⁰ Ivi, p. 150.

peculiarità dei procedimenti descritti. Nel caso poi le evidenze lo imponessero, sarà nostra preoccupazione riformulare alcune delle loro fisionomie e delle loro conclusioni. Questa ispezione si estenderà anche al paragrafo successivo, in cui la prospettiva di Agosti sarà inserita entro un quadro interpretativo più specifico dell'opera blottiana, riguardante la relazione con gli spazi.

Un possibile appunto all'indagine di Agosti (ma la critica tutta pare abbia mancato su questo aspetto) si potrebbe inizialmente muovere laddove eclissa sopra ai cambiamenti progressivi dell'opera di Blotto, in particolar modo in merito alle sue modalità espressivo-linguistiche, ma anche a livello più strutturale in ciascuno dei singoli volumi. Non si è rilevato l'avvenuto cambio di prospettiva della produzione blottiana, che muovendo i primi passi dal già più volte citato interesse anche per la realtà più comunicabile e, per dirla nuovamente con W. Siti, con interesse verso l'extra-testuale – attraverso, si ribadisce, un personalissimo legame con l'ambiente e attraverso le ferite, coi loro riflessi sulla lingua – giunge per insinuarsi successivamente tra gli infiniti rivoli della lingua dell'eccedenza che non riferisce della realtà, ma è parola-corpo del Reale. Quando si sono prese in considerazione le prime fasi di Blotto, ci si è limitati a descriverne genericamente la ricchezza e la varietà stilistico-lessicale: Agosti riporta una poesia da *Magnanimità* (1951), posta a introduzione della raccolta antologica *I mattini partivi – Poesie per un angolo di pianura 1951-2012*, al solo fine di instaurare un parallelismo con Rimbaud per mezzo dello sfarzo del linguaggio poetico; aggiunge quindi come solamente negli ultimi anni Cinquanta riuscirà ad andare oltre al francese, rifacendosi quindi alle teorie che abbiamo riassunto³¹. Spesso, infatti, si è voluto erroneamente fare dell'opera blottiana un colossale unicum, quasi a poter leggere indistintamente dai suoi lavori ottenendone grossomodo esempio stabile del suo stile. Oppure, al contempo, tenendo in considerazione la vastità e la varietà della scrittura, si è per opposto inteso astrattamente ogni testo come universo a sé stante, entro cui pare necessario procedere a tentoni, mostrandosi un'impossibilità totale nel tracciamento di perimetro. In genere, è stato quindi semplicemente proposto un indefinito quanto – paradossalmente – netto taglio tra un'opera giovanile (e quindi solo parzialmente meritevole) ed una genericamente matura. Quest'approssimazione può essere dovuta

³¹ Cfr. S. Agosti, *Augusto Blotto e la scrittura del reale* cit., pp. 77-78.

anche alle macro-ripartizioni che l'autore stesso ha in più occasioni offerto rispetto ai suoi lavori³². Tuttavia, pur offrendosi come utile linea orientativa – noi stessi ne abbiamo usufruito – non può fornirsi come unica ed esauriente possibilità. A nostro avviso pare necessario non tralasciare e indagare con scrupolo alcuni tra i più rilevanti passaggi intermedi avvenuti anche durante la maturità poetica di Blotto – ovviamente non cristallizzati, senza distinzioni manichee – avvalendoci di adeguati raffronti testuali, sebbene saremo inevitabilmente costretti anche a trascurare alcune particolarità, essendo in effetti arduo colmarne ogni spiraglio. Si potranno in questo modo anche chiarire e apprezzare meglio vari aspetti della sua poesia, notarvi più gradazioni.

Precedentemente ci siamo occupati più puntualmente di testi del primo periodo in modo da metterne in luce sincronicamente alcune specificità. Ci avvarremo adesso di altri esempi coevi al solo fine di permettere un confronto con lavori successivi e di rilevare così alcuni tra i più sostanziali sviluppi. Nei componimenti più maturi, l'analisi sarà invece anche più approfondita nello studiare gli elementi particolari e di novità. Essendo costante in tutta l'opera l'ambientazione dal/del mezzo di trasporto (ad esempio tram/treno/autotreno etc.), e quindi dallo/dello sguardo a esso relativo, ci pare questo contesto circostanziato possa fornirsi come sfondo/escamotage utile al raffronto.

Per cominciare, da *Magnanimità* prendiamo come esempio la poesia *Estiva*, datata 1951 (notando come il giovane Blotto per altre composizioni indichi una doppia datazione nel caso di riscrittura, quando la data si presenta unica la poesia si direbbe non abbia avuto successive rivisitazioni):

Sull'autotreno ch'è smussato Brescia
volevo un giorno sotto cupe lampade

³² A riguardo si potrebbero citare diversi interventi critici. Ci limiteremo a segnalarne due rilevanti dalla Giornata di studi. Potremmo concordare in parte con le premesse di G. Tesio, quando afferma: «Il rischio è considerare l'*opus* di Blotto come un *unicum*, un *continuum* inesausto, eracliteo, quasi tentati dall'idea di un'officina alchemica. Ma se proprio di *unicum* (o di *continuum*) si vuole (e si può o si deve) parlare, sarà bene – comunque sia – che si tenga conto dei tempi in cui occorra scanderne il fluire. E soprattutto dei tratti o caratteri che ne distinguano i movimenti»; ma il critico si limita di seguito a ripartire l'opera entro le medesime linee già tracciate da Blotto, sovrapponendole anche ad alcuni dati biografici e non approfondendo gradazioni stilistiche intermedie. Cfr. *I tempi di Blotto tra «l'orrida fiaba» e la sorpresa dell'«enfin»* in AA.VV., M. Masoero - G. Olivero (a cura di), *«Il clamoroso non incominciar neppure»* cit., pp. 8-9.

A dare l'idea di un'opera fissata è inoltre l'opinione di R. Rossi Precerutti: «[...] Augusto Blotto, che con coerenza, a partire dagli anni Cinquanta, ha dato vita a un *itinerarium* costituito da un numero cospicuo di raccolte, edite e inedite, considerabili come gli sparsi lacerti dell'unico assoluto *Livre* di mallarmeana memoria» in *La "perspectiva naturalis" di Augusto Blotto*, ivi, p. 139.

etc. Si può generalmente individuare una certa letterarietà standardizzata nella costruzione delle frasi («al bagliore d'un fragile tramonto che affaticava le bianche pezzuole»; «e su tutto l'insegna del San Giors lucente nell'acqua d'un vetro rosso che sprofondava»), al cui interno, oltre a scelte lessicali analoghe («barbagli»), possono tuttavia affiorarne altre inaspettate sia qualora più vicine al quotidiano («sudore»; «fritto»), sia quando maggiormente proprie dell'autore («buzzo»; «lupacci»), per quanto lontane dalle vertigini blottiane più estreme. Non vi è l'eccedenza incontenibile del reale della vita, ma si fa uso di una vivacità lessicale e di accostamento di toni, dal lirismo della rievocazione della memoria e del tramonto fino al suo declinarsi in tematizzazione di un determinato contesto sociale-cittadino, raggiungendo i momenti maggiormente ispirati stilisticamente, nelle scelte lessicali, nelle sinestesie e nelle similitudini/metafore quando vi sono descrizioni più scabrose. Anche la generale sfumatura ironica, flessa in parte verso una temprà riconducibile al crepuscolarismo, affiora da queste frizioni stilistiche, tra l'incipit malinconico e le minuzie descrittive di un mondo a tinte forti e corpose, passando per un linguaggio altrettanto variopinto.

Alcuni passaggi (la prima e l'ultima strofa) della poesia risalente al 1950 *Quando un tramonto*, estratta da *Dolcezza, bonomia*, oltre a permetterci differenti riflessioni sul primo Blotto consentono inoltre di instaurare uno stimolante confronto con un altro testo di quasi un decennio successivo – che presenteremo a seguire:

Quando un tramonto d'oro non è bello,
grigio si spegne in ovaletti rosa
dietro montagne, o se il giorno affastella
nubi su sole scialbo e ciminiera
di fabbriche, se l'irta luce ingrigia
i massi, riconosco te, mio padre,
come la polvere ai capolinea di Francia,
pane e unto, e Avigliana di domenica
nuvolosa a osterie in cuoio da tempo; (110, 1-9)

[...]

Nel vacillar di voci d'oro oltre

le brume dei tralicci che non fuggono,
– nulla è mutato dell’abbraccio sterile
che un giorno mi staccò dall’aria azzurra
d’altri tramonti, e anche è uguale la
diritta eternità dei frustolini
rotaie che s’accendono coi lividi
scoccanti cerchi di periferia –
oggi tu sei anche inutile, e poco dovevo. (111, 14-22)

Anche in questo caso, in apertura vi è il decadimento di un contesto lirico, anche in questo caso un tramonto fatto sciogliere. La struttura è tuttavia rovesciata rispetto al testo precedentemente preso in esame: dapprima la descrizione ambientale, con il contesto urbano a insidiare una natura già smorta; successivamente la prima persona, il tema del padre e lo stato d’animo personale. Linguisticamente vi è nella prima strofa una limpidezza assoluta, dove le brevi incursioni stilistiche dell’autore (l’uso del diminutivo *ovaletti*; l’accostamento di immagini imprevedibile ma efficace in «osterie in cuoio da tempo») lasciano intatto il lirismo e l’effusiva esigenza comunicativa. A sua volta, la strofa ultima continua a presentare il rapporto tra spazi e stati emotivi, in cui tralicci saldi di una natura abbandonata, con il distacco maturo e disincantato dell’autore, allontanano dal padre e dalle sue passate imposizioni. Non si propone dunque in questo testo reale contrasto o ribaltamento prospettico, né linguistico-stilistico né tematico.

Il paesaggio periferico e trascurato in cui si incontrano natura e industria permette di legarci a una poesia senza titolo in *Svenevole a intelligenza*, opera del ’59 pubblicata nel ’61 – quindi rispettando il terminus post quem indicato da Agosti per rintracciare la maturità di Blotto:

[...]

Treni colloidali, da frustolini di piana
valle larga, difficilissima a cogliere,
qualche opificio largo di cancellotti,
setoloso, una delinquenza attentamente

insistere a ricapitolare, e, peggio sciagura
lampeggiatrice come nebbia a raggio
di veranda, tutto mastice, di questi, propria di questi
posti non so se è soltanto per me,
ma è molto per me, torsionata di mastice
ributtante e brillante, battuto da diavolo sole,
crogiolo di crosta da pomeriggio e buio
stordente, il mattatoio dell'aspirar gomma,
del «capire»

Il buio col suo adusto,
la canna metallica del tristissimo marcedo
d'una latebra di torrente piano che ha sacche,
fondo infinito della larghezza di bocca
per musica infittita e collante il giallino singhiozzo
in un bananoso tepore di nuvolone coll'albino... carico, (convergente),
boccia di noi, bacinella. (178, 9-29)

La ripresa dell'ambientazione è l'unica possibile traccia evidente che possa permettere un accostamento a *Quando un tramonto*. Altre possibili analogie permettono all'opposto di notare per via negativa come le circostanze d'uso siano differenti. Ad esempio, in questa porzione di testo non vi è uso della prima persona, ma comunque il poeta fa breve riferimento a sé, affermandosi in sintonia con l'ambiente descritto, similmente a *Quando un tramonto*; come si diceva, è però l'intero contesto a cambiare: non c'è riflesso biografico/personale, né lirismo di immagini, di tono, di tema. Altro elemento riscontrabile in entrambi i componimenti e che solo apparentemente li accomuna è il singolare utilizzo di *frustolini* (diminutivo da sostantivo già non comune). Se nella poesia proposta in precedenza l'uso di *frustolini* era una delle sparute tracce di un linguaggio più autonomo in mezzo a un lessico poetico grossomodo tipizzato, è in quest'ultimo testo perfettamente in linea con la sontuosità generale di immagini e di espedienti linguistici (con particolarità anche a livello morfosintattico). Si potrebbe quindi dire che all'altezza di quest'opera si siano avviati ormai alcuni dei principi descritti da Agosti. Tuttavia, un più approfondito riscontro testuale può anche complicare le cornici critiche: l'estratto preso ad esempio fa emergere infatti alcune importanti questioni da risolvere.

Generalmente, si può osservare come interno al testo è ancora presente un filo a poter legare semanticamente le forme straripanti: si distingue la descrizione di una zona periferica, l'industria con le sue consistenze, i materiali coi suoi odori, l'urbano nel rapporto con la natura, il fiume e il flusso, l'addensarsi di nuvole bianche entro un cielo giallo, l'uomo-bacinella per la pioggia etc., secondo un prominente interesse per una forma di «spazio terzo», di cui ci occuperemo più approfonditamente nel paragrafo successivo. A livello semantico solo in parte sono quindi protagonisti gli innesti descritti da Agosti: anche nel caso in cui si presentano diverse isotopie intrecciate («musica infittita e collante il giallino singhiozzo»), non ne deriva una totale e incolmabile eccedenza di senso. Bisogna inoltre considerare che l'espressività e la vaghezza deriva qui anche da scelte lessicali (ad esempio il già citato «frustolini»), da alcune metafore («diavolo sole, crogiolo di crosta») e, come vedremo, da processi morfosintattici. Se dunque il contorno a volte può rendersi non relegabile, il nocciolo ha ancora un suo ordinamento, per quanto a sfumarsi. Focalizzando ora l'analisi sopra un altro versante, si può notare come il blocco di versi, componendosi attraverso un accatastarsi di sintagmi (nominali, preposizionali, avverbiali, aggettivali) spesso sprovvisti di definita consequenzialità, rimanga sintatticamente sospeso anche poiché privo di verbo reggente: la dubitativa *non so se è soltanto per me* (e la sua coordinata avversativa) può definirsi di fatto un'incidentale, sopraggiungendo inaspettatamente come inserzione giustapposta e secondaria all'assommarsi precedente, e non influenzando neppure sul suo proseguimento, che di fatto appare un blocco strutturalmente analogo a quello d'inizio. Una lunga frase nominale, dunque? Si potrebbe giustificare in questo modo, se non fosse che per permettere al brano di reggersi su se stesso, e dunque concludersi, il ventaglio di sintagmi sopra cui si costruisce appaia, come si è detto, piuttosto variegato oltre che oscuro nelle sue interrelazioni. Si giunge quindi a un nodo: la sintassi generale non è propriamente chiusa, nonostante vi siano isotopie indipendenti; inoltre, a livello di referenzialità si aprono per il lettore diversi appigli, senza irreparabili capogiri. Sono questi due fenomeni che di fatto contraddicono quanto delineato da Agosti, il quale vedeva centrale in Blotto la chiusura sintattica come *conditio sine qua non* per la soverchiante e incontenibile eccedenza semantica, sua propria caratteristica. Bisogna quindi affermare che il componimento preso in considerazione non rispecchia lo stile

maturato del poeta? Il testo corrisponde tuttavia nella datazione a una fase avanzata della sua ricerca; inoltre, l'autore stesso rileva l'importanza generale dell'opera da cui è tratto: infatti, riferendosi alle precedenti opere del '58, nota: «pervase da un fervore di vigilia, gravitano verso una svolta; che puntualmente si è verificata nel 1959 con *Svenevole a intelligenza*»³⁴. Non si può infine negare come alla lettura si senta distinta la già citata «griffe» autoriale, il tono inconfondibilmente blottiano.

Occorre quindi rilevare alcuni elementi diversi. In un primo momento, noteremo come in Blotto non sia sempre e/o soltanto la sintassi chiusa a garantire per il legame tra i sintagmi e a permettere così i giochi di isotopie/di metafore senza conseguente disgregazione, ma come vi contribuisca massivamente inoltre un incedere metrico-ritmico dalla linearità sostenuta da diversi possibili fattori. In secondo luogo, avremo modo di evidenziare – attraverso un procedimento già in parte notato da Agosti, ma di cui ci interessa rimarcare e approfondirne alcune potenzialità – come l'incontenibilità del Reale possa configurarsi anche secondo categorie diverse da quelle del disordine semantico per isotopie divergenti, potendo quindi anche non implicare necessariamente una completa illeggibilità.

Nella prima parte di questo estratto poetico, il frequente procedimento per asindeto negli accostamenti di sintagma fa sì il verso si frazioni nettamente e che assuma così un andamento marcatamente cadenzato. Meritevole d'attenzione è il modo in cui l'asindeto viene coinvolto: prendendo forma secondo uno schema pressoché lineare, in una tripartizione dei versi: due versi con asindeto, un verso senza interruzione (con la singola eccezione dell'ottavo e del nono verso di questo gruppo, in cui si instaura invece un binomio), considerando anche il verso a gradino fautore di sospensione analoga (mentre nel blocco di versi che ne consegue, sono coinvolti meccanismi diversi, come vedremo). Questo modello, per quanto sembrerebbe disgregante e fondato sulla frammentazione, coopera invece all'unitarietà: l'isolamento dei sintagmi non contribuisce solo a

³⁴ Cfr. A. Blotto, *Nota a Le proprie possibilità*, in introduzione alla versione digitalizzata di A. Blotto, *Le proprie possibilità*, Rebellato, Padova 1962, disponibile presso il sito ufficiale dell'autore, http://www.augustoblotto.it/scaffale_6.html. Inoltre, in *Intervista ad Augusto Blotto del 16/03/2009*. cit., III PARTE (http://www.augustoblotto.it/scaffale_8.html), l'autore afferma che prima di *Svenevole a intelligenza* predominava nelle composizioni un abbandono effusivo, e che la svolta di quest'opera sarebbe dal '59 in un approccio più ragionato alla scrittura, volto, appunto, all'intelligenza. Questo cambiamento sarebbe stato determinato in parte anche dalla lettura del primo Zanzotto, quello di *Dietro il paesaggio* e di *Vocativo*.

circoscriverli semanticamente e perciò a non diluirli in una frase estesa, ma anche a darne un'istintiva – per quanto si possano ravvisare alcune ripetizioni nella loro accentuazione e nella quantità di sillabe, è infatti evidente non vi sia nella loro stesura rigore matematico – regolarità di pulsazione.

Nella grande parte dell'opera blottiana, ancor più in quella matura, è tuttavia l'andamento a mo' di tradizionale endecasillabo (o, tuttalpiù, di settenario) il vero collante a permette di non disgregare le forme. Come riconosce lo stesso autore, il suo è però un endecasillabo «tornito», finanche «preso per la gola» e «massacrato», allontanandosi in questo senso dall'endecasillabo di derivazione montaliana, da cui pure era stato influenzato nelle sue prime esperienze. Anche in questo caso è necessario notare come l'aspetto ritmico risieda quindi in una «questione di orecchio»³⁵. I gruppi metrici più irregolari (come nel settimo verso di questo estratto, con l'accorpamento del segmento «propria di questi») si dispiegano spesso nell'ospitare un blocco ritmico eccedente e a sé stante, da cui poter così inscrivere una nuova linea metrica a partire da un ritmo in levare, ottenendo un effetto non dissimile a quello del verso a gradino. La sezione finale dell'estratto preso ad analisi, dilatando i gruppi per asindeto fino a farli coincidere con l'intero verso, riesce a conferire unitarietà poiché risponde a quest'uso straniato dell'endecasillabo.

Proseguendo, al fine di indagare come il Reale possa presentarsi secondo una diversa modalità, ci pare preliminarmente di efficace impatto cogliere alcune riflessioni dal saggio *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia* di E. Fenollosa:

Il fatto è che quasi ogni parola cinese scritta è propriamente una parola basilare e *non* per questo astratta. Non è una parola esclusiva del discorso, bensì inclusiva; qualcosa che non sia né nome, né verbo, né aggettivo, ma che li assommi sempre tutti e tre insieme. L'uso potrà flettere il significato assoluto ora da un lato, ora da un altro, secondo il punto di vista, ma il poeta è in ogni caso libero di usarlo in modo ricco e pieno come fa la natura³⁶.

³⁵ Le considerazioni dell'autore riguardo all'aspetto metrico sono tratte da *Intervista ad Augusto Blotto del 16/03/2009*. cit., III PARTE (http://www.augustoblotto.it/scaffale_8.html).

³⁶ Cfr. E. Fenollosa, *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia. Una ars poetica, introduzione e note di E. Pound*. In E. Pound, *Opere scelte*, I Meridiani, Milano 2005, p. 392.

Aspetto questo, come già sopra riportato mentre si riepilogavano le sue riflessioni, che effettivamente Agosti ha riscontrato nella scrittura blottiana:

[...] lingua che si fa depositaria di un'eccedenza di senso che la porta di colpo fuori dell'ordine del discorso [...] *È una lingua senza grammatica, senza parti articolate* [...] *lingua che fa corpo con l'evento*: [...] ove le parti del discorso si scambiano di ruoli, per cui l'aggettivo si scambia col verbo, il nome col verbo, ove i pronomi, o le congiunzioni o le interiezioni, assumono statuto di sostanze, e così via³⁷.

Ci pare tuttavia che il critico conceda a questo processo uno spazio limitato nella sua analisi, non considerandolo inoltre come elemento propulsore della coincidenza con l'evento e della profusione del Reale, ma di fatto come suo derivato. A nostro avviso può invece divenire, come spesso accade, fautore egli stesso della coincidenza con il flusso e dunque elemento centrale del procedimento, similmente al rapporto descritto da Fenollosa tra ideogramma e natura (dal punto di vista diacronico, si potrebbe intendere questa pratica come sviluppo di quell'astrazione grammaticale che abbiamo descritto per componenti delle prime fasi). Gli esempi a riguardo possono essere diversi.

Si prenda dal testo in esame innanzitutto «una delinquenza attentamente | insistere a ricapitolare»: si può dire senza esitazione che *attentamente* sia avverbio e *insistere* infinito? Le relazioni semantiche che intercorrono tra queste forme lessicali sembrano permettere di agguantare un possibile alone di senso (una delinquenza della provincia con cui bisogna con diligenza scendere continuamente a patti, con cui *attentamente insistere a ri-capitolare*). Seguendo questa ipotesi, sarebbe la sola mancanza di *con cui*, del pronome relativo con preposizione, a implicare un effluvio indefinito del senso, emergendo dal livello grammaticale. Il presunto avverbio non si trova ad essere infatti chiaro modificatore del verbo, dal momento che il verbo non può essere retto da un pronome relativo che non c'è. Ed eppure sono presenti possibilità ulteriori. Si potrebbe affermare che l'avverbio sia classe grammaticale già di per sé ambigua, trovandosi per diverse affinità accomunabile alla preposizione, al punto che non sempre appare

³⁷ Cfr. S. Agosti, *La lingua dell'evento* cit., p. 150. Corsivo dell'autore stesso.

possibile distinguerli con chiarezza³⁸: *attentamente* potrebbe essere interpretabile in posizione bifida, quindi anche preposizione. Così facendo, porrebbe in relazione *insistere* con il sintagma nominale *una delinquenza*, configurando la frase: *insistere attentamente una delinquenza a ricapitolare*. La vaghezza starebbe nell'impossibilità di definire quale tipo di relazione implichi *attentamente*, dal momento che ovviamente non ha evidente ruolo spaziale/temporale. Prendendo poi le mosse da questa ipotesi, secondo cui l'ordine degli elementi si presenta sintatticamente marcato, cambiando angolazione si potrebbe anche considerare *insistere* come infinito sostantivato, rivelandosi quindi soggetto di una frase marcata cui si sottintende la copula: *insistere attentamente a ricapitolare (è) una delinquenza*, lineare dal punto di vista semantico, ancor più se posta nel contesto del componimento (insistere nello scendere con premura a patti tra natura e industria è una delinquenza).

Appare evidente come continuare ad approfondire e ad arrovellarsi si rivelerebbe del tutto velleitario: ogni ipotesi è sfuggente, non dà saldo appiglio, ed è per questo che si presenta l'eccedenza. Di fatto la frase contiene in sé al contempo tutte le possibilità, e acquisisce vigore proprio dal fatto di non ancorarsi stabilmente e pianamente a livello comunicativo. Non per questo bisogna però additarla di essere, ad esempio, scrittura automatica/capricciosa. In questo senso ci pare ancora una volta valida l'opinione di Fenollosa:

Ma la notazione cinese è qualcosa di più che simboli arbitrari. È basata su una vivida pittura stenografica delle operazioni naturali. [...] il metodo cinese segue l'ispirazione naturale³⁹.

Vi sono poi nel nostro estratto altri esempi che in modo meno contorto si rendono utili a dare dimostrazione dell'uso inclusivo della lingua come forza motrice per lo stile blottiano: in «Il buio col suo adusto» vi è l'aggettivo in sospeso, che solo indirettamente svolge funzione attributiva di *buio*; ma è al contempo plausibile avverbio con verbo

³⁸ Cfr. F. Ramaglia, in Treccani *Enciclopedia dell'Italiano* (2010), per la voce *avverbio*, https://www.treccani.it/enciclopedia/avverbi_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/.

³⁹ E. Fenollosa, *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia*. cit., p. 382.

sottinteso (da rendere, ad esempio: col suo (essere) *adustamente*); aggettivo sostantivato (*il buio sta col suo abbronzato*, per dire *col suo sole*) etc. Citando Fenollosa:

La poesia cinese ha il vantaggio unico di combinare questi due elementi. Parla simultaneamente con la vivacità della pittura e la mobilità dei suoni. [...] Leggendo il cinese non stiamo ad agitare bussolotti mentali, ma osserviamo *cose* evolvere il proprio fato⁴⁰.

Indagando l'espressione «la canna metallica del tristissimo marcedo», ci colpisce per varie ragioni la parola *marcedo*: il singolare uso di *marcio* con suffissazione di nuovo conio, sorprendentemente è in grado di dare astrattezza all'aggettivo pur rendendolo sostantivo e quindi confinandolo in oggetto (in questo si possono notare analogie con quanto abbiamo rilevato nell'analisi del processo sostitutivo del lessico); ma mutando anche una sorta di verbo, con un valore tra l'infinito e il participio (del tristissimo *marcire/marcito*) etc., infatti

Non esiste in natura un vero nome, una cosa isolata. Le cose non sono che i punti terminali, o meglio, i punti d'incontro delle azioni, sezioni intersecanti le azioni, istantanee. Né è possibile in natura un verbo puro, un moto astratto. L'occhio vede nome e verbo tutt'uno: cose in moto, moto nelle cose [...] ⁴¹.

Procediamo adesso attraverso la serie di confronti testuali compiendo un salto in avanti negli anni e prendendo ad analisi una poesia senza titolo da *Belle missioni, da una terra fisa* (*L'invio, adeguato, fiducioso*):

[...]

Si è arrivati:

sono queste le verità, senza
senza nulla vi prego, ho abituato a stare
un me che vive, a non dir nulla se non

⁴⁰ Ivi, p. 383. Corsivo dell'autore stesso.

⁴¹ Ivi, pp. 383-384.

parole utili, lane di sogno venturo
come l'appello di Funchal, medî e arditî
cuspidotti del modo di stendersi a imparare
ch'è intrecciato con sonno di un infinito voler dire

Madri grasse di sole oro lo gelano in ferrovia
e il munto della disperazione da impiegato è un antico da quadri veloci
fulgenti, di come infine si capi il paesaggio
familiare essere ineccepibile di cervello
premuto, di falde o falcate col nord gioia
aguzzissima, stesa in sovrora sul mondo sordo
ai tramonti fangheschi di ritornevole colore massimo
che ha un appiccico di scorza nel calorare orme in fronte
matrone, un livido (cipriaceo) tremolio di niuno e ago (72-73, 31-38; 1-9)

Monte di Portofino

autunno 1979

L'eccedenza è ora più impetuosa, gli intrecci descritti da Agosti si configurano secondo modalità sempre più disorientanti. In un primo momento è possibile distinguere una strofa dal carattere complessivamente volto al metaletterario. La riflessione metaletteraria, sebbene di rado si è deciso di esporla nella riflessione, è in Blotto disseminata lungo tutto l'arco della sua opera. Ragione di questo ridimensionamento a livello critico potrebbe risiedere nel fatto che la meta-letterarietà in apparenza sembri conciliarsi debolmente con l'istintiva e disorientante adesione al Reale. Ma a ben vedere pare in perfetta sintonia con l'incontenibilità scrittoria blottiana, destinata a carpire non solo ogni inflessione del reale cui è immersa, ma anche a contenere, proprio nel momento del suo dispiegarsi, i dubbi e le convinzioni del proprio stesso farsi, del proprio svolgersi. Si esprime in questo ancor più il corpo a corpo tra processo creativo e fluire del Reale. Ne è conferma la presenza di medesimi stilemi (suffissazione per vezzeggiativo in *cuspidotto*, per espressione di mediocrità e disincanto); di sospensione di isotopie, in questo caso effettivamente fondate sopra frammentazioni di enunciati entro sintassi strutturalmente più definita (insieme all'onnipresente elemento ritmico di cui si è detto). L'aspetto metaletterario – cui si lega una sorta d'espressione del

personale, ma ora senza lirismo e limpidezza – non costruisce dunque argini semantici al fluire. Tentando di analizzare questo singolo caso, si potrebbe percepire la frustrazione del poeta – e in ciò non possiamo non notare ancora una volta un legame con il crepuscolarismo – piegato all’attività pratica, di utilità-benessere nella medietas di una vita che ha assorbito l’istanza scrittoria – percorrendo l’intero corpus blottiano, l’eterogeneità delle riflessioni metaletterarie abbraccia però una varietà di inclinazioni assai più vasta. Giunti a questi esempi di scrittura, appare tuttavia inutile sforzarsi nell’intarsiare esegesi. Stessi sforzi vani coinvolgerebbero la strofa successiva, dove pur ravvisando alcune linee generali – il ritorno triste e contrito di un pendolare sopra un treno – è il perdersi tra una sospensione di mondi-isotopie appena accennati e già vividi a prendere il sopravvento.

Prendiamo ora spunto dagli esempi testuali finora analizzati per focalizzarci sopra fattori che soltanto apparentemente si potrebbero mostrare a loro secondari, ma che progressivamente segnano in realtà importanti alterità all’interno del sistema blottiano.

Le variabili sopra cui costruiremo la nostra indagine sono:

1. presenza di titolazione ai singoli componimenti, cui consegue una loro demarcazione nel contenuto oltre che una maggiore definizione generale nella strutturazione interna ai volumi;
2. cambiamenti nel sistema interpuntivo e paragrafematico⁴²;
3. comparsa del cronotopo a conclusione di ciascun componimento;
4. estensione generale dei testi.

Si avrà inoltre modo di notare come questi parametri siano reciprocamente dipendenti.

Le opere della prima fase blottiana si configurano generalmente secondo queste fisionomie: ampissimo uso di titolazione ai testi, i titoli determinano anche esplicitazione tematica, cui a livello di macrostruttura si accompagna non di rado una ripartizione in sezioni, con altrettanti relativi titoli; presenza del punto fermo a chiusura del componimento, raro uso degli asterischi per scandire internamente i testi (ancora assente l’uso del segno (=), dell’uguaglianza); assenza di cronotopo; lunghezza dei testi assai variabile senza evidenti propensioni. A riguardo è da rilevare come i testi più brevi

⁴² Quando si esplicheranno gli effetti che conseguono nell’opera di Blotto a questo apparato di segni, saremo in parte debitori del saggio «*Dell’estrema varietà e dell’estrema ricchezza*»: *la topografia immaginaria di Augusto Blotto* cit. di C. Serani, cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

spesso presentino carattere e stile più vicino al post-montaliano, piuttosto che alla tempra più peculiare del poeta.

Osservando *Nell'insieme, nel pacco d'aria* si può osservare: grande opera strutturalmente tripartita (I, II e III), si caratterizza per una diminuzione di titolazione, parziale in un primo momento e sempre più marcata nei testi più maturi – nonostante sia solitamente possibile riconoscere nei suoi componimenti un contenutismo/un afflato narrativo; alla mancata titolazione sopperisce, a monte di un nuovo testo, una serie di segno di uguale a scopo di separare e distinguere i componimenti (il segno dell'uguaglianza nei dattiloscritti ha quindi a queste date un uso equivalente a quello degli asterischi nelle opere edite dello stesso periodo). Da evidenziare è la progressiva scomparsa del punto fermo al loro termine, già nel corso del blocco I dell'opera; assenza di cronotopo, anche se nella seconda parte del blocco III, resaci disponibile in forma manoscritta, sono presenti a conclusione dei componimenti date di stesura (non il luogo); estensione ancora ampiamente variabile, ma anche nei testi minori si ravvisa la tempra blottiana.

Prima di proseguire in questa rassegna, si rendono già momentaneamente possibili alcuni approfondimenti e alcune importanti conclusioni: l'assenza di titolazione appare come principio della volontà del poeta di ridurre la tematizzazione del testo, circoscrivendolo meno marcatamente; il decadimento del punto conclusivo, che accomunerà da questo momento tutte le opere successive, abolisce la rigidità discorsiva, aprendo all'incontenibilità, ma non in un'afasia, quanto nella possibilità di dire ancora qualcos'altro. Considerate inoltre unitamente, l'assenza di titolazione e di interpunzione conclusiva insieme fanno sì che i componimenti di una stessa opera interagiscano vicendevolmente con più inclusività, in un fluire, a discapito ancora una volta di una rigidità di strutturazione; l'affiorare del segno paragrafematico è d'altra parte mezzo per compensare e porre qualche argine, seppur semplicemente grafico e non invasivo; come si diceva, l'indicazione di data è presente solo nell'impalcatura manoscritta: dal momento che non ci sono dati altri esempi manoscritti precedenti alla seconda parte di *Nell'insieme, nel pacco d'aria* (III), non possiamo sapere a quando risalga la pratica di datazione a termine dei volumi. Essendo a conoscenza della precisione con cui Blotto ha catalogato i propri lavori, è probabile che tracce di datazione

siano riscontrabili sin dalle versioni manoscritte delle prime opere. È tuttavia significativo che l'indicazione temporale non sia invece presente né all'interno delle pagine dattiloscritte né tantomeno in tutte le opere pubblicate con Rebellato successivamente poiché è sintomo che l'autore non abbia percepito l'esigenza di inserirla. Inoltre, ci pare interessante evidenziare come l'indicazione di luogo non sia ancora presente: non si è instaurata ancora la coincidenza tra Reale e hic et nunc creativo, ritaglio del flusso, come indicato da Agosti. Questi elementi comportano delle conseguenze non marginali, sviluppandosi inoltre secondo diverse inclinazioni nel corso del restante corpus.

Il decennio che intercorre tra la seconda metà degli anni '50 e quella degli anni '60 vede quindi il costituirsi di una serie di opere segnate da una complessità e una un'inclusività reciproca potenzialmente disarmante e disorientante. Allo sviluppo dello stile personale dell'autore, secondo i connotati che abbiamo almeno in parte messo in luce attraverso Agosti e attraverso le nostre integrazioni, si accompagnano: una titolazione comunque rada. Quando invece presente, fa dunque spiccare notevolmente il testo cui si accompagna, sebbene non sempre delimiti ora un chiaro orizzonte semantico; come si diceva, il persistere dell'assenza di punto fermo a termine dei testi (tuttalpiù saltuariamente sostituito da tre puntini di sospensione, a marcare comunque il possibile proseguimento del testo). Continua presenza degli asterischi (e negli inediti il segno d'uguale) secondo le modalità esposte in precedenza; assenza di cronotopo, dunque privazione di qualsivoglia indicazione a margine dei testi; consistente diminuzione di componimenti brevi (d'estensione inferiore alla cartella), conseguente aumento della densità generale dell'opera, presentando mediamente testi più ampi (si aggiunge tra parentesi che anche la mole delle singole opere è mediamente aumentata rispetto a quelle pubblicate precedentemente). In questo periodo, si configura quindi un insieme di testi dove lo sgorgare del Reale imperversa su più fronti, lasciando pochi appigli al lettore.

Segue un lungo vuoto di pubblicazioni. Attraverso i dattiloscritti e le pubblicazioni successive è tuttavia possibile notare come a partire indicativamente dalle opere della seconda metà degli anni '60 si configuri una fisionomia che tenderà a stabilizzarsi fino alla produzione più recente: generale inferiorità di testi titolati. Quandanche vi fosse

titolazione, appare semanticamente aperta/sospesa; assenza di interpunzione conclusiva. Comincia intanto a svilupparsi un'importante distinzione nell'uso degli asterischi e dei segni di uguale: i primi si occupano di scandire internamente i componimenti più estesi (lasciando anche intendere potrebbero al loro posto fraporsi altre strofe), mentre i secondi, apparendo anche nei testi editi, demarcano l'incipit di un nuovo testo senza titolo. In questo modo l'apparato paragrafematico scandisce e ordina visivamente i componimenti; il significativo e incessante affiorare di cronotopo a margine di ogni componimento concluso. Appare evidente come la presenza dell'indicazione spazio-temporale a chiusura sia per il testo un limite contenitivo assai marcato, non solo graficamente. L'effetto della mancanza dell'interpunzione non permette più l'interagire tra le opere libero, e inoltre, come nota P. Di Meo, «le menzioni di luogo a piè di pagina diventano [...] titoli rovesciati delle poesie che concludono»⁴³. In questo modo si recupera quindi compostezza e rigore, là dove si era precedentemente proposto su tutti i piani un effettivo effluvio stordente: si immette entro un «ritaglio» spazio-temporale la coincidenza tra creazione e sgorgo del Reale. Si potrebbe dire – e su questo aspetto torneremo – di come questo procedimento in parte ricalchi fenomeni che abbiamo già rilevato sopra altri ordini di grandezza: ad esempio il taglio percettivo entro la cornice lineare e linguisticamente vicina all'extra-testuale, l'astrattismo attraverso l'abbassamento di prospettiva, oppure il cortocircuito delle isotopie entro una sintassi chiusa etc. In questo senso, il cronotopo sta a serrare, a marcare il bacino di un estuario, entro cui può quindi avvenire l'incontro dei flussi. Inoltre, a conferma di ciò, si può notare come i testi tendino col passare degli anni a standardizzarsi nell'estensione entro un intervallo di una e due cartelle (sebbene ovviamente vi siano eccezioni): in questo modo al lettore si confeziona e scandisce una maggiore regolarità nella presentazione dei testi.

Osservare secondo questi aspetti l'intera opera di Blotto, per quanto necessiti inevitabilmente di alcune semplificazioni, permette a nostro avviso di formulare considerazioni generali tutt'altro che irrilevanti: anche da questa prospettiva si conferma e si legittima quindi la presenza di una prima fase più circoscrivibile e contenutistica,

⁴³ P. Di Meo, «Camminando: la «vivente uniformità» della «figuratività fantasiabile»», in M. Masoero - G. Olivero (a cura di), «Il clamoroso non incominciar neppure» cit., p. 32.

seguita poi da un allargamento e un'apertura totale, con conseguente avvicinamento allo smarrimento. Aspetto interessante osservare come infine proceda per stabilizzarsi sopra in una dimensione terza, con una maggiore chiusura del contorno, così che possano internamente manifestarvisi tutti i procedimenti blottiani, in una coincidenza degli opposti.

La mancata messa a fuoco di possibili gradazioni e demarcazioni nelle opere di Blotto potrebbe generare ulteriori appiattimenti. La semplificazione potrebbe coinvolgere, ad esempio, i giudizi sopra quella tempra ironica di cui abbiamo in precedenza colto alcune tracce e che, pur essendo manifesta sin dalle prime produzioni e caratterizzando innegabilmente tutte le opere blottiane, non si presenta tuttavia sempre con lo stesso piglio: subisce col tempo anch'essa una progressiva espansione, trovando espressione anche in un'indole più disinteressata e insieme divertita nel rinnovato rapporto col reale. Sebbene si possa accordare ottimamente alle teorie di Agosti sulla sospensione semantica e l'eccedenza di senso, non è stato rimarcato criticamente il carattere giocoso, infantile – sia nel suo sublime percepire-immaginare che, talvolta, in quel capriccio che denota vispa intelligenza – degli slanci blottiani. Ci pare di poter citare a riguardo un passo da G. Bataille:

L'essere umano giovane riconduce, non senza passione, il senso che l'adulto gli suggerisce a un altro senso, il quale a sua volta non si lascia ricondurre a niente. Tale è il mondo al quale noi appartenevamo e che le prime volte ci inebriava con la sua innocenza fino alla delizia: in esso ogni cosa, per un momento, lasciava perdere quella ragione di essere che l'aveva fatta *cosa* (nell'ingranaggio di significati in cui la segue l'adulto)⁴⁴.

La «passione giovane» è legata alla percezione e al senso attribuito al mondo, aldilà di quella catena significativa lineare-automatizzata, quei «meccanismi mentali che ci porterebbero infallantemente all'associazione, vuoi conscia vuoi inconscia»⁴⁵ che già Solmi oppone alla divergenza imprevedibile di Blotto. È anche questa spensieratezza,

⁴⁴ Cfr. G. Bataille, *La letteratura e il male*, edizione originale Gallimard, Parigi 1957; edizione italiana tradotta da A. Zanzotto, SE, Milano 2006, p. 140.

⁴⁵ Cfr. S. Solmi, *Il poeta Blotto* cit., p. 469

nell'accezione di uno strenuo andar oltre l'ingranaggio cristallizzato del pensiero-senso, a innervare la nuova possibilità parola.

Non è quindi solamente l'ironico compatimento della miseria umana, che eppure persiste; non è neppure quello incline al livore politico, di cui le tracce generalmente scemano con la maturità del poeta: emerge un innocente slancio ad abbracciare il mondo e le «cose» per come solitamente definiti, ma andando quindi oltre, là dove il senso non è svilito.

Anche il processo ironico si mostra in questo senso parte della serie di modulazioni verso un grado superiore di cui ci siamo occupati. Questo processo trova anche espressa tematizzazione in *Svnevole a intelligenza*, ad esempio, dove a chiusura di un componimento si esplica il passaggio in cui la miseria/falsità/invidia (propria e altrui) e il suo sprezzo sono superati e oltrepassati attraverso il gioco:

[...]

E le miserie, indumìn o costume, richiedon solo sprezzo.

Forse ci fu chi si rovinò intero

per la pochezza e l'odiosità; a tale

mi accento forse, avvicino; ma un grosso

corpo di sentimento, l'invidia ripetibilissima,

demoltiplicata, io controllo di aver cospicuo

padroneggiato, con un riarso di gioco

lucidissimo di giallo come il sole, zinco

come un tortato sbrego di fontanile, faccia a cappuccio decisa. (236-237, 25-30; 1-3)

Estratto in cui anche testualmente si presenta un primo segmento più sentenzioso e contenuto, senza strabordare, marcandosi stilisticamente in particolar modo attraverso qualche tecnica di superficie dell'uso lessicale. È invece nell'apertura al gioco, nel «tortato sbrego» che le isotopie si intrecciano.

Per avere dimostrazione concreta di puro gioco – senza intenzioni metaletterarie – prendiamo una sezione di un testo del 2000 da *La vivente uniformità dell'animale* (opera da cui Agosti ha inizialmente preso le mosse per tratteggiare le sue considerazioni più interessanti):

[...]

Vorrei ancora un attimo, dal finestrino
strappato foulard dell'entusiasmo bianchetto,
(come questo è il verme galantina) marmoreare
di saluto pur vivace le montagne, pucelle
– sempre pronto a schierarmi, quando è in gioco la pecora
cartilaginea dell'avvenire, neve o plumbeo,
cartiglio labaro di latte, torrente
fortore di lana in malleoli supìn verdoni! –
che non si vedono affato, per l'atrofizzo
forno della gommina compatto turchino:
so che là [vi] si svolgono cose!
che l'inadatto non può accedere, piuttosto scalino
del deglutire a conoscenza prevista lo pètala
di frullo gusto, come un collo fiamma

[...] (90-91, 24-28; 1-9)

È attraverso quella che Bataille definisce «passione», è nell'«entusiasmo bianchetto» che il giovane porta a un altro senso ciò che l'adulto gli suggerisce dall'incedere di un ereditato e condiviso ingranaggio linguistico-denotativo. Si giunge quindi a un senso altro, un senso che tuttavia non riconduce a niente, perché si è nell'inondazione del senso, ricongiungendoci ad Agosti.

Concludendo questa serie di analisi, nel divaricarsi della produzione blottiana ci pare si configuri a più livelli una costante: lo svilupparsi a partire dal negativo, dove dunque è dal cortocircuito tra opposti che si alimenta il carattere più proprio della poesia di Blotto. Riassumendo in alcuni punti nodali i luoghi in cui abbiamo precedentemente notato questa modalità di incrocio possiamo elencare: il contrasto tra extra-testualità e/o letterarietà codificata da cui una personale ricerca stilistica (dovuta anche, ma non solo, a quelle revisioni e ai suoi ibridismi più volte citati); il processo di astrazione che, paradossalmente, passa attraverso la concretezza (come si è visto, riscontrabile ad esempio nelle sostituzioni e nelle scelte lessicali, oppure in alcuni espedienti grammaticali); la chiusura (sintattica, metrica, attraverso titolazioni, cronotopi o segni

paragrafematici) da cui, nell'opposizione, può emergere il Reale. Questa condizione di liminalità sembra poi possa estendersi anche a ulteriori campi del corpus blottiano, come approfondiremo nel paragrafo che segue.

3.4. Abbiamo passato il primo grande promontorio, e che spettacolo!

Nell'osservazione del rapporto che Blotto instaura con il cosiddetto «Reale», rilevare elementi come il movimento/viaggio, la presenza di cronotopi, l'irrefrenabile propensione descrittiva – pur tenendo conto della specificità con cui questi vengono trattati – ha portato inevitabilmente a considerare il poeta in profonda relazione con gli ambienti, con il mondo nei suoi spazi esterni⁴⁶. Tuttavia, come cercheremo di dimostrare, diviene possibile e fondato interpretare almeno in parte la sua opera matura come paesaggistica – per quanto estrema – solamente a seguito di determinate riflessioni sul concetto di paesaggio e delle sue possibilità. Questa indagine porterà anche a rivalutare – ma non a invalidare – il concetto di Reale all'opera blottiana.

R. Rossi Precerutti ha definito come «*perspectiva naturalis*» (in opposizione alla prospettiva «*artificialis*», geometrica) quella distorsione della percezione che non presenta ordinatamente gli oggetti osservati, ma che accoglie tutte le vaghezze, gli abbagli e le deformazioni proprie dello sguardo. In Blotto, sarebbe questa prospettiva ad accogliere e a consentire la molteplicità dell'intorno, prospettiva con cui «scavalca, da un lato, ogni piatta suggestione naturalistica, ponendosi la scrittura come investigazione di ciò che dimora *dietro il paesaggio*, e organizza, dall'altro, una *sintassi delle superfici* costantemente variabile e aperta a imprevedibili soluzioni»⁴⁷. Questa concezione della poesia blottiana, come si avrà modo di intendere, ci pare tuttavia erranea.

Indagando riguardo agli statuti del paesaggio, M. Jakob individua come la pervasività dei discorsi – nell'accezione foucaultiana – entro cui è stato e viene immesso ne

⁴⁶ Come già indicato in *Vademecum*, tutte le cretomazie dell'opera blottiana pubblicate negli ultimi anni si fondano principalmente sopra a evidenti rapporti topologici e ambientali: *Poesie Ticinesi; I mattini partivi – Poesie per un angolo di pianura 1951-2012; In Francia e Autunno*.

⁴⁷ Cfr. R. Rossi Precerutti, *La "perspectiva naturalis" di Augusto Blotto* in AA.VV., M. Masoero - G. Olivero (a cura di), «*Il clamoroso non incominciar neppure*» cit., p. 140. Corsivo dell'autore stesso.

comporti quindi l'immissione entro paradigmi predefiniti. Da questi discendono derivative ogni idea, ogni percezione e qualsiasi realizzazione (pseudo-)artistica intorno al paesaggio. In questo senso, la sua esperienza, anche individuale, è inevitabilmente non autentica e imposta, incastrata tra i fili di queste reti semiotiche. Tuttavia – afferma Jakob – se da un estremo si pone quotidianamente una non autenticità, si può però all'opposto presupporre anche un paesaggio autentico:

autentico sarà un paesaggio dato a sorpresa a un individuo e non a una collettività o attraverso una coscienza collettiva, un pezzo di natura scoperto e non *riconosciuto*. Un tale paesaggio romperebbe con il quotidiano e con i suoi schemi [...] implicherebbe un soggetto libero [...] in una fusione con la natura tutta [...] Implicherebbe inoltre la presenza sinestetica di tutti i sensi invece della sottomissione passiva ai dettami dell'occhio e della semantica della visione⁴⁸.

Come abbiamo avuto modo di osservare, Blotto si è assunto pienamente il rischio della scoperta nella divergenza fuori schema, fino alla scommessa di cogliere il Reale attraverso l'indicibilità per andarne oltre. La possibilità di «paesaggio autentico» trova spazio e vigore in questo rischio.

Le difficoltà intrinseche a qualsiasi forma di paesaggio tuttavia permangono numerose. Seguendo S. T. Coleridge attraverso i suoi *Notebooks*, possiamo osservare come nella relazione tra scrittura e paesaggio viga la dispersività e la fluttuazione, in cui lo scopo non può essere nemmeno la pura descrizione, poiché questa è di fatto labile nel tentativo di referenzialità:

il promontorio di Glen Nevis – così semplice da rendere per un pittore e invece quanto faticosamente, con quali confuse similitudini e lente e pesanti circonlocuzioni devo renderlo io, ragion per cui coloro che conoscono meglio il luogo lo riconosceranno meno bene nella mia descrizione⁴⁹.

⁴⁸ Cfr. M. Jakob, *Il paesaggio*, il Mulino, Bologna 2009, p. 12.

⁴⁹ Cfr. K. Coburn (a cura di), *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, Routledge & Kegan Paul, London 1957, nota 1489, in M. Jakob, *Il paesaggio* cit., p. 27.

Secondo questa premessa, Coleridge sviluppa quindi una scrittura motoria, sperimenta una stesura che ripartisce attraverso l'uso del trattino (–) per delimitare le varie impressioni appuntate. Ad ogni passo si accavallano e sconfessano, nel rinnovamento incessante di prospettiva⁵⁰.

L'utilizzo in Coleridge del sistema paragrafematico come mezzo di delimitazione non pare del tutto dissimile a quello che gradualmente Blotto applica nei suoi lavori. Proseguendo, possono poi emergere tra i due poeti numerose ulteriori analogie. L'annotazione della forma diaristica, ad esempio: sebbene in Blotto questa non sia espressamente ascrivibile a stenografia dell'escursione – l'autore riporta infatti come generalmente la scrittura dei testi su taccuini sia successiva all'esperienza, anche se non distante temporalmente⁵¹ – è tuttavia a livello di struttura inequivocabilmente legata e cadenzata dai cronotopi. In questo senso, le esperienze sono circoscritte a luoghi e a date reali. È in questa delimitazione che, secondo un *modus operandi* vicino a Coleridge, prendono forma, si accavallano e intrecciano le percezioni e gli effluvi, senza illusione di referenzialità. Come nota P. Di Meo, a ciò

Ne deriva un diario concepito come un vasto albo di emozioni, sfogliabile secondo luoghi e tempi [...] Finiamo per capire che siamo in presenza di un diario sovraccarico di impressioni [...] Ma le minuziose descrizioni di Augusto Blotto non risultano assolutamente mai né oggettivistiche né tanto meno mimetiche⁵².

Il confronto con gli spazi si svolge sul campo, nel corpo a corpo con l'ambiente. L'equilibrio diviene però irrealizzabile e di fatto non è neppure ricercato: non si mira a una strutturazione fissata dell'esperienza poiché se ne vedrebbe l'inganno della composizione.

Come rimarcato in precedenza, questo rapporto, sviluppandosi nell'affiorare multiforme del Reale, non esclude considerazioni metaletterarie e incursioni entro riflessioni slegate dallo stretto tema del paesaggio. Il processo creativo è infatti nell'opera blottiana strettamente legato all'esperienza, ma non per questo limitandosi a

⁵⁰ Cfr. Ivi, p. 103.

⁵¹ Cfr. *Intervista ad Augusto Blotto del 16/03/2009*. cit., I PARTE (http://www.augustoblotto.it/scaffale_8.html).

⁵² Cfr. P. Di Meo, «Camminando: la «vivente uniformità» della «figuratività fantasiabile»» cit., p. 21.

una sua perfetta coincidenza. Seguendo anche gli esempi evidenziati nel paragrafo precedente, durante lo sgorgare poetico del Reale possono essere coinvolti numerosi altri processi. Si dimostra in questo senso concretamente come l'esperienza estetica non si configuri come esclusivamente percettiva, potendosi anche legare a inclinazioni diverse, come quelle emotive, di pensiero, di ricordo etc., svincolate dal puro oggetto con cui si è posti in relazione.

Date queste riflessioni, sembra quindi che applicare l'idea di una «*perspectiva naturalis*» nei confronti di Blotto sia erroneo, così come a ben vedere sarebbe erroneo attribuirgli qualsiasi altra forma di prospettiva: per costituirsi tale, una prospettiva prevede un distacco, un allontanamento tra osservatore e l'insieme osservato. In Blotto vi è invece piena immersione entro gli scontri e i flussi insiti nel Reale, non prospettiva esterna, neppure qualora fosse naturalmente deformata. Il Reale come puro paesaggio sarebbe composizione fittizia e svilente. A ben vedere, il «paesaggio autentico» si realizza quando il concetto di paesaggio non sussiste, poiché lo stesso concepire un paesaggio come tale e porsi perciò al di fronte lo implica inevitabilmente come parte del discorso, parte delle reti entro cui dimostra in realtà essere stato generato, e non immesso in un secondo momento. L'autenticità si instaura «in una fusione con la natura tutta»: nell'atto creativo Blotto diventa il paesaggio. Il Reale è disumano, e Blotto procede disumanamente nella stesura smisurata dei suoi testi, negli intrecci delle isotopie, nelle sue correzioni, nelle scelte lessicali e grammaticali, nello straniamento dell'endecasillabo etc. In più, essendovi la «presenza sinestetica di tutti i sensi invece della sottomissione passiva ai dettami dell'occhio e della semantica della visione», non emergono soltanto i contorni canonici delle forme del paesaggio, ma un insieme incontrollabile di sinestesie e di pensieri: tutti gli apparati sono coinvolti (oltre alla riflessione, la corporeità tutta e il fisiologico sono non di rado evocati nei testi). È dunque secondo questa forma di immersione nel mezzo degli spazi e delle cose che può definirsi un paesaggismo in Blotto. L'autenticità è nello sfuggire alla composizione distaccata, cogliere l'inaspettato e ciò che quindi è stato trascurato perché fuori dagli schemi. Nella poesia blottiana trova spazio ciò che della vita è presente ma solitamente sottaciuto, come riferisce l'autore stesso riguardo alla sua ricerca durante un'intervista, in una risposta che abbiamo precedentemente riportato nel capitolo di inquadramento:

«c'è l'assoluta religione di quello che c'è. Il 95 per cento delle cose che vivono con noi non viene detto, non viene tradotto, non viene ricercato. [...] nel mio caso direi di aver dato voce alla contemporaneità degli eventi»⁵³.

In questo senso, la dislocazione del momento creativo rispetto all'esperienza cui è in qualche modo correlato rivela innanzitutto la volontà di non mettersi in attesa dell'inquadratura, della luce, in posa per la prospettiva, in cerca di proporzioni etc.; si mostra poi l'utilizzo di una memoria di tipo performativo, che non sedimenta il paesaggio, non lo edulcora nel ricordo: ne riattiva le sorprese e le sensazioni successivamente alla loro esplosione (ma non ad eccessiva distanza, perché il calore permanga), arricchendole e scavandole nell'atto di scrivere.

Questo rapporto con il paesaggio, nel porvisi in mezzo, nell'autenticità, si rispecchia nel concreto notando come non di rado siano i luoghi liminali a essere protagonisti della poesia di Blotto. Gli spazi interstiziali, misti, trascurati, non-luoghi in cui l'industria si innesta entro stralci di natura etc. sono progressivamente oggetto di maggiore interesse, ma non in contrapposizione a una natura idillica e perduta, né per facile critica all'industrializzazione. Vi è una fascinazione data dalla loro natura varia, dalla potenziale ricchezza di questi spazi sfuggenti a una definizione univoca e canonizzabile.

La formulazione di E. W. Soja del concetto di «Thirdspace» – concepita sotto l'influenza e sviluppando i concetti della dialettica triplice della spazialità di H. Lefebvre e delle eterotopie di M. Foucault – è forse ciò che più efficacemente si può applicare all'esperienza blottiana. Riassumendo, attraverso un Firstspace (concreto, fisico: percepibile e misurabile) e un Secondspace (come viene concepito, immaginato, sentito da chi lo vive secondo i vincoli storico-materiali del momento), si giunge «trialetticamente» al Thirdspace:

Everything comes together in Thridspace: subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and

⁵³ Cfr. M. Conti, *In marcia con la poesia di Augusto Blotto*, cit., pp. 40-41.

unending history. Anything which fragments Thirdspace [...] destroys its meaning and openness⁵⁴.

Non c'è definizione che possa adattarsi meglio alla poesia di Blotto: così disumanamente vicina al Reale nel coglierlo in una verità incontenibile, ma al contempo così singolare e personale; astratta nel creare intrecci e connessioni, nelle ferite e negli slanci, ed eppure ancorata con aderenza alla concretezza dei luoghi, degli oggetti, delle parole etc. (in un binomio, da noi affrontato in più occasioni nei paragrafi precedenti); legata alla corporeità dei percorsi e al tempo stesso alla loro rielaborazione mentale; colta nell'hic et nunc quotidiano e insieme eternabile etc.

Empiricamente, Soja applica la sua teoria alla Greater Los Angeles in cui «core and periphery, city and suburb, seem to be imploding and exploding simultaneously, turning everyday urban life inside-out and outside-in at the same time and in the same places»⁵⁵, in cui la ripartizione tra urbano e rurale diventa indistinguibile. Scegliamo ora due testi da due opere distanti temporalmente – ma le tracce sarebbero riscontrabili nel corpus anche altrove, sempre più con l'evolversi della scrittura. Alcuni degli stessi testi che precedentemente abbiamo riportato ne sono una prova – strettamente al fine specifico di dare concreto esempio testuale di un simile incontro spaziale.

Cogliamo il primo estratto da un componimento senza titolo da *Sempre lineari, sempre avventure*, quindi databile al 1961:

* * *

Oh natura occidentale, striglie di stelle
in arto d'insetto sfregano consuete il boccino
del pensiero:

trepida di coppe
la pianura così densa di aulici
silenzi tra lenzuollette, in quest'ora di talco
degli aranci stentorei di spranghe lungissime

⁵⁴ Cfr. E. W. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishers, Oxford 1996, pp. 56-57. Corsivo dell'autore stesso.

⁵⁵ Cfr. Ivi, p. 17.

d'autocarri su bigoncia d'asfalti amido e basi di
fiordaliso paludoso i lampioni accesi si sa ma ora
non c'è nessuno,

[...] (215, 1-10)

Il richiamo esplicito a una natura «occidentale» ne implica una connotazione culturale (potremmo dire a livello di Secondspace). Procedendo, si è poi immessi pienamente nel Thirdspace, in cui si fonde senza chiara scissione sia l'evocazione del piano percettivo che del pensiero; si fondono gli intrecci di isotopie dal mondo naturale con isotopie contemporanee ed artificiali, senza disarmonie né esaltazione: è lo sgorgare del Reale, senza giudizio. Interessante notare come «aranci» diventi termine a metà entro la liminalità stessa: durante una prima lettura può rimandare agli alberi da frutto, ma procedendo si rivela inaspettatamente riferirsi a sfumature di colore in un metallo. È infatti il colore spesso a essere elemento unificante e persistente – come avremo occasione di notare anche successivamente – poiché legato alla vitalità inevitabile e intrinseca al Reale.

Il secondo esempio su cui poniamo attenzione è parte di un componimento senza titolo del marzo 2017, «per la Milano-Sanremo», presente nella versione edita di *Ragioni, a piene mani, per l'«enfin!»*:

=====

Gli echi dei motori svestentisi
nel rientro da corse, disarredo,
figgono luminarie nel blu livido
del lacuale, quale, grinza di pelle,
trattiene arancio vespero, quasi non resti
bastante fondo per il disappunto
che, accorgo, sta copulando ogni
cosa qui attorno, inchiostro e minareto

Quand'è così, si pensa ai ciottolumi
ferrosi che su ogni sponda del mare
si trascinano inconsideratamente,

colore ruggine, in damasco di mora notte
gemendo la catena; sporchi come
incrostazioni su lavabo o tazze
di cesso, influiscono, magari
lardosi di felice, sui giorni di chi a coste
è situato, quadro, dentro un letto
come tutti nel mondo, e non soltanto
nella pietra cancrina di questo momento
ma, oltre che perdurare, ripetendosi
a cicli.

[...] (167, 1-21)

Ancora si coglie il congiungersi degli estremi spaziali, del naturale e dell'industriale, certamente senza idillio, ma neppure con strazio. Il paesaggio è espresso in viaggio, sul tragitto della Milano-Sanremo, ma non per sentieri panoramici/per scorci: motori e fanali si mescolano alle sfumature del lacustre serale, fondo quasi insufficiente alla copula che coinvolge tutto l'ambiente, nel disappunto. Sbagliato sarebbe domandarsi se questo disappunto dipenda dal poeta, dal Firstspace (disappunto degli elementi concreti costretti loro malgrado alla copula, antiestetici) o dal Secondspace (disappunto sociale nei confronti dell'ambiente): ci troviamo aldilà, nel Thirdspace, dove il copulante è il copulato e viceversa, implosione è esplosione etc. Infatti, grammaticalmente il soggetto è il disappunto in sé stesso, non si vincola. Permangono poi ancora i colori che sempre connettono, e le forme, ma senza nette gerarchie, nell'affiorare di macchie/«inchiostro» e torri/«minareto» (ciminiera?). Procedendo, ancora una volta al piano percettivo si lega il piano del pensiero, mescolando realtà e immaginato. Permane anche in questo l'estetico Reale che avvolge e coinvolge ogni cosa, quando il metallo arrugginito è damascato; permane il Thirdscape, quando stare dentro a un letto è stare nel mondo, poiché fuori è dentro e viceversa.

Per terminare questa disamina, ci pare proficuo ricondurre le nostre considerazioni entro un quadro critico riassuntivo e generale, traendone così le conseguenze. Accettare Blotto in quanto paesaggista si rende possibile solamente qualora si interpreti una forma estremamente particolarizzata di paesaggio, nel tentativo di giungere nell'autenticità, nella sconfessione dei canoni contingenti, di fatto al punto di porsi sul confine della

negazione del concetto stesso di paesaggio. È in questa frizione, in questo ulteriore paradosso che la scrittura blottiana sperimenta al fine di trovare tra gli spazi, nell'imprevedibilità, «con sorpresa, con stare» nel mezzo, nel mezzo di opposti coincidenti, liminale. Trovare cosa? Seguendo Agosti, potremmo dire ancora una volta «il Reale», categoria che noi stessi abbiamo finora proficuamente utilizzato. Eppure sarebbe erroneo per la scrittura di Blotto intendere il Reale come vincolo a dover necessariamente porsi in relazione con l'esterno, nella costrizione a ciò che circonda – sebbene nella dinamicità, nella corposità e ai varchi dell'indicibile. Come si è detto, in Blotto può invece accadere che il fuori sia (anche) l'interno e viceversa; che il pensiero sia percezione e viceversa etc. Non vi è unicamente un indefinito e sfuggente rapporto col mondo attraverso l'applicazione del principio di indipendenza tra ordine sintattico e semantico, oppure nell'intreccio di isotopie autonome al fine di eccedere le possibilità del senso linguistico. Il Reale si può configurare all'opposto in espressione anche puramente logica, quindi indefinita nel referente, e non solo nei rapporti infiniti tra infinite qualità/forme/sostanze del mondo. Il paradosso è che questa logica, tuttavia, non si propone una dimostrazione. È una logica che non vuole definire, sia perché ciò comporterebbe una fine per la scrittura, sia perché non ci si illude di una vera conclusione. Ammettendo da una parte che in Blotto vi sia un modulo di «Totalità» da raccogliere, rimane comunque chiaro come entro questa Totalità possa sempre, ogni istante, alterarsi una variabile, possa assommarsi un dato nuovo (storico, sociale, ambientale, ma anche nelle idee, nello stato fisiologico etc.), cui per Blotto è impossibile resistere, oltre che sbagliato perché contrario al richiamo da cui prende forza la sua poesia.

Alcune delle teorie di Soja – il suo volume riguardo al Thirdspace risale al 1996, ben dopo la raggiunta maturità blottiana – possono rendersi utili in quanto consentono con grande efficacia di mettere in luce un andamento generale del rapporto che Blotto instaura con gli spazi, con il vivere negli spazi e nel percorrerli con la scrittura. Eppure è innegabile che nemmeno il concetto di Thirdspace in sé possa coprire totalmente l'ampio spettro delle realizzazioni poetiche blottiane, proprio a causa del dinamismo insito al suo stare nel mezzo. La sua è una medietà che non coinvolge solamente la sfera ambientale. Principio trainante della poesia di Blotto nel suo complesso non è infatti un

personalissimo modello di paesaggio, né una teoria geografica/urbanistica: per quanto la relazione con ciò che circonda assuma indubabilmente un ruolo propulsivo – con frequenza e con centralità variabile – in diversi componimenti, non è in Blotto unica conditio sine qua non nel dare concreta possibilità all'istanza poetica. Osservando globalmente i componimenti, si può infatti considerare il legame coi luoghi un effetto sia originario che collaterale della scrittura: se nei primi esempi l'extra-testuale si propone generalmente come un semplice sfondo sopra cui costruire narrazione/tematizzazione e sopra cui praticare squarci linguistico-percettivi, con il progressivo allargarsi del campo di azione nell'effluvio del Reale, del totale della vita, è inevitabile che la categoria dello spazio (e tempo) emerga come contraltare a qualsiasi espressione poetica (sebbene, come si è visto, anche in questo caso attraverso modalità varie). A innervare, intera, la scrittura di Blotto è un'incessante volontà di dire attraverso la poesia. Una volontà che paradossalmente – ancora una volta è il paradosso a porsi costitutivo – non si mostra volitiva, che non desidera affermare inequivocabilmente poiché questo comporterebbe anche un escludere e un'illusione di risoluzione; non aspira a imporre né a schematizzare alcunché (agisce come il modello logico perché logica e volontà vi coincidono), senza alcuna ricercata linearità. La mole incontenibile di versi è solamente un epifenomeno di questa volontà. È bene tuttavia chiarire al contempo che non per questo la scrittura blottiana risolve in sé stessa, chiudendosi e reiterandosi circolarmente. È nello slancio ad afferrare, in un gesto infantile – come si diceva con Bataille – che prende vigore la poesia. In questo senso, il Reale in Blotto sarebbe da intendersi non unicamente come flusso che intorno sovrasta, da tentare di cogliere in una lingua di eccedenza. Il Reale si porrebbe anche come ciò che compenetra internamente l'uomo in ogni aspetto. Quello che propone Blotto è, di fatto, un modello di vita. Il modello dell'apertura, dell'insicurezza vitale, del prendere parte a ogni sfumatura che è insita agli eventi, agli spazi e anche in noi, anche nell'inclinazione più indeterminata o più minuta e apparentemente secondaria, accessoria. Crediamo dunque di poter addurre per la poesia di Blotto un'ulteriore qualità, in integrazione alla teoria di Agosti sul Reale. Similmente all'atteggiamento nei confronti del paesaggio, non vi è in Blotto un atto creativo posto a distanza rispetto al Reale, nel tentativo di assalirlo e abbracciarlo esternamente per coincidervi: la scrittura di Blotto in sé viene a convergere

con il Reale nell'atto di farsi, poiché è all'interno dei suoi procedimenti che prendono forma le modalità sfuggenti proprie del Reale, che non sono inerenti soltanto al mondo, ma anche riposte nell'uomo.

3.5. Il cielo del rinnovarsi, cosa resta

È nel non *riconoscimento* – come indica Jakob – che può trovare vigore l'istanza creativa di Blotto, in un innovarsi, nel proporsi e nel farsi del Reale. Ancora una volta, tuttavia, la poesia blottiana è possibile soltanto nel contrasto, nel paradosso, dal momento che qualcosa permane nella mutabilità. Vi è quindi anche una tortuosa negazione del paradosso, in un riflesso di contraddizione: neppure il continuo rinnovarsi può essere elemento immutabile e risolutivo.

Tra gli elementi ricorrenti a caratterizzare la «griffe» blottiana, ad esempio, si è avuto modo di rilevare tecniche di torsione lessicale, formazione ricorrente di alcuni sintagmi, andamento ritmico, elementi di paratesto. Questi ultimi possono allo stesso tempo proporsi, pur nella loro fissità, anche motivo di instabilità: ne è esempio il costituirsi dell'assenza del punto nelle opere più mature, che come nota C. Serani «[...] creando dei “finali aperti” (di verso o di strofa), sottraendo al lettore la facile definizione di una realtà oggettiva e univoca e abolendo ogni rigidità-certezza assertiva [...]»⁵⁶ e attraverso cui inoltre «L'autore crea dunque una pausa, lascia in sospeso le fila possibili del discorso per riprendere poi *il filo* e ricominciare, segnare una ripartenza *ex novo* [...]»⁵⁷.

A questo riguardo, ci è parso meritevole di notevole interesse il regesto che l'edizione curata da [dia•foria] propone a conclusione: un elenco in ordine alfabetico delle occorrenze lessicali interne al volume. Come si indica, «vuole essere [...] un saggio dell'inesauribile varietà del lessico blottiano, che si configura nelle modalità di un vero e proprio *hapax legomenon*»⁵⁸. Effettivamente, gran parte delle occorrenze si presentano un'unica volta; ed eppure, all'interno di questa costante freschezza lessicale,

⁵⁶ Cfr. C. Serani, «Dell'estrema varietà e dell'estrema ricchezza»: la topografia immaginaria di Augusto Blotto cit., p. 206.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Cfr. Regesto in Ragioni, a piene mani, per l'«enfin!» cit., p. 230.

in questa serie di rinnovamenti continui, ci pare di poter trovare alcune interessanti costanti.

Si riscontrano macrogruppi di parole che, prendendo insieme i vocaboli che li costituiscono, assumono una corposità e un peso non indifferente rispetto alla variabilità generale del resto dell'elenco. Queste presenze a nostro avviso possono essere rilevanti per un'interpretazione critica del corpus blottiano, oltre a far emergere ancora una volta la compresenza tra opposti, tra mutevolezza e riproposizione. Gli insiemi lessicali riguardano principalmente parti del corpo, elementi ambientali, colori.

Del primo insieme, portiamo alcune dimostrazioni: capelli (4), ciglia (9), cornea (1), cornee (1), corpo (7), dita (8), gomiti (13), gomito (4), lingua (8), mani (8), mani- / -nei-capelli (1) (quindi con raddoppiamento), mano (14), occhi (15), occhio (9), occhione (1), occhioni (1), piede (4), piedi (14), testa (13), unghie (3). Vi si mostrano anche alcune delle torsioni lessicali succitate.

Per quanto riguarda l'insieme degli elementi ambientali, per quanto la caratterizzazione sia certamente più labile, appare evidente come possano collocarvisi parole come: buio (13), cieli (9), cielo (11), città (12), mondo (9), monti (9), monticchio (1), monticcioli (1), monticelli (1), montuoso (2), notte (32). Ma a questa serie ci pare di poter legare anche elementi come i deittici ora (27), qua (7), qui (33); avverbi/congiunzioni dove (12), ove (12); la particella ci (60), che nelle sue numerose ricorrenze ha svolto di frequente la funzione di avverbio di luogo.

Dei colori, possiamo ad esempio citare: arancio (6), azzurra (3), azzurrerie (1), azzurri (2), azzurrissimo (1), azzurro (12), bianca (4), biancastra (1), bianche (6), bianchetto (1), bianchi (5), bianco (10), bianco-notturno (1) (in quest'ultimo in una fusione con l'elemento ambientale), blu (25), nera (6), nere (2), neri (2), nero (15), verde (22), vermiglio (6), viola (5), violaciocca (1) (in fusione con l'elemento corporeo), violastra (1), violett (1), rosa (12). Questa serie ci pare significativa perché, come nota Barberi Squarotti, «[...] i colori, soprattutto, che ravvivano ora le forme imprevedute, ora voglono all'astrazione, in ogni caso sono lo sfondamento della moltiplicazione della parola-oggetto nelle immagini, nelle tinte, nelle decorazioni [...]»⁵⁹.

⁵⁹ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Blotto o la totalità* cit., p. 63.

Svincolato, a conclusione ci pare significativo citare un elemento diffusissimo: la preposizione di (1152), che avevamo rilevato come elemento caratterizzante fin dagli esordi blottiani. A ben vedere, anche gli insiemi semantici precedenti, tuttavia, percorrono abbondantemente negli anni la sua intera scrittura.

Questi rilevamenti permettono di scorgere alcune costanti come parte dell'esondazioni di Blotto, permettendo di condurci entro un percorso da noi già precedentemente delineato: si è nell'immersione totale del corpo entro uno spazio – ma anche lo spazio stesso che è corpo – come propulsione della poesia e allo stesso tempo come conseguenza della poesia; nella compresenza di opposti, tra astrazione e definizione.

Conclusioni

Crediamo questo lavoro possa servirsi come utile strumento a chiunque volesse apprezzare o approfondire un'opera tanto varia e complessa quanto quella di Augusto Blotto.

Il nostro studio vantaggioso sarà anzitutto poiché chiarifica in quale modo l'ampia produzione sia generalmente strutturata e come possa essere internamente caratterizzata, ma anche poiché unifica e rende accessibile a riguardo un'ampia raccolta di fonti bibliografiche ordinate entro un discorso critico lineare.

Nel tentativo poi di collocare la poesia blottiana entro un quadro d'insieme, si è avuto modo di osservarla e confrontarla secondo diverse prospettive – riassumendo: una sorta di ermetismo post-montaliano; una linea peculiare di realismo; una scrittura avanguardistica; uno sviluppo del post-simbolismo e di alcuni esempi di surrealismo francese – che singolarmente permettono in modo frammentario di marcare alcuni dei connotati e delle sfumature del contesto d'origine e di sviluppo della scrittura blottiana; che colte nel loro insieme ne delineano invece un'ambiguità refrattaria alle limitazioni, secondo un principio che abbiamo dunque definito «olistico».

Attraverso le riflessioni di U. Eco, l'esperienza di Blotto è stata ipotizzata entro un contesto di prassi scrittoria dilettantistica che sotterranea caratterizza l'Italia tra la fine del secondo dopoguerra e il miracolo economico. L'opera blottiana è quindi stata messa in discussione nelle sue radici, e le sue prime fasi (durante gli anni '50 e '60) vengono in questo modo analizzate secondo criteri che derivano da riflessioni intorno al rapporto tra sociologia e pratica letteraria. Ne consegue, per Blotto, una definizione ancora una volta sfuggente poiché se superficialmente rivela fisionomie accumulabili a una propensione amatoriale, ma che a ben vedere si contraddistinguono per lineamenti anomali e autonomi.

Per quanto riguarda più strettamente l'indagine interna ai testi, gli elementi emersi che riteniamo meritevoli d'interesse risultano diversi.

Ponendo in secondo piano i componimenti evidentemente più immaturi e più facilmente canonizzabili secondo esempi di poesia italiana coeva (nel versante più

prossimo all'ermetico e all'effusivo), della scrittura del primo periodo si è messo in risalto il processo di slancio stilistico reso possibile per contrasto. A partire infatti da un contesto che risponde sia linguisticamente che nel contenuto a un'istanza vicina all'extra-testuale (dal più strettamente politico al semplice quotidiano), quindi a una componente di realismo, emerge ciò che a più riprese abbiamo definito «ferita/taglio», cui si lega uno sconvolgimento sia linguistico-espressivo che percettivo. In questo senso, si è reso possibile contestualizzare l'esperienza di Blotto entro la riflessione critica di W. Siti ne *Il realismo dell'avanguardia*, nella tensione tra un'elevata propensione comunicativa e al contempo una cospicua opacità letteraria. È in questo attrito – dovuto, come si è visto, a scelte lessicali, a sintagmi irregolari, ibridismi stilistici, ma anche a scontri tra immagini etc. – che comincia ad affiorare la vena più tipicamente blottiana.

L'analisi di varie tecniche correttive da Blotto adoperate tra il '52 e il '52 nella revisione dei dattiloscritti di *Nell'insieme, nel pacco d'aria* ha messo in risalto alcuni processi utili a comprendere i cambiamenti del suo stile. Si rende inoltre adatta al fine di rivalutare le opere precedenti, laddove erano anche sovrapposizioni stilistiche di fasi di scrittura successive a garantire l'originalità. A seguito di tale studio, tra gli aspetti sostanziali si riscontra una generale inclinazione a non riformulare interamente e internamente la composizione poetica, quanto piuttosto a rivederla per frammenti, per tagli e supplementi, in una pratica che abbiamo accomunato al patchwork. Altro costituente è quello della sostituzione per de-liricità e/o de-banalità del testo, cui si è notato conseguire una paradossale astrazione per concretezza, un abbassamento di sguardo sull'oggetto si predispone come sfondo sopra cui si svolge la possibilità creativa del linguaggio poetico blottiano.

Un riassunto delle tesi di S. Agosti ha permesso di notare alcuni caratteri fondamentali dell'«allargamento» della poesia blottiana, verso una «scrittura del Reale». Approfondendo, all'interno di questa espansione abbiamo cercato di cogliere particolarità e gradazioni intermedie. L'analisi si è quindi svolta attraverso un approccio allo studio dei componimenti sia diacronico che sincronico. Ciò ha permesso di rivedere almeno in parte alcune posizioni di Agosti, notando ad esempio come l'intreccio di isotopie indipendenti non sia sempre presupposto necessario all'eccedenza di senso;

oppure come non sia la sintassi chiusa la costante che permette al suo interno un'irregolarità dell'ordine semantico: opera, soggiacente, una costituente metrico-ritmica, nella regolarità di andamento, a offrirsi indefessamente legante necessario per l'effluvio semantico. Meritevoli di interesse, in seguito, sono emersi ad esempio elementi come l'uso inclusivo di categorie grammaticali – avvalendoci anche delle riflessioni di E. Fenollosa in merito all'uso poetico dell'ideogramma cinese – senza scadere in vuota arbitrarietà; la meta-letterarietà come elemento connesso, e non estraneo, al fluire sia creativo che conoscitivo insieme al Reale; l'evoluzione dell'elemento ironico come spinta anche infantile al poetare, legata alla vitalità innocente che permette di fuoriuscire dagli ingranaggi linguistico-gnoseologici dell'adulto, come suggerito da Bataille. Passando in rassegna testi di periodi diversi, lo studio si è inoltre soffermato su come varino all'intero corpus blottiano aspetti come la titolazione, il sistema interpuntivo e paragrafematico, l'estensione generale dei testi e la presenza dei cronotopi, che solo apparentemente si mostrano secondari all'evolvere del sistema generale di allargamento.

La riflessione riguardo alla possibilità di paesaggio in Blotto ha consentito un'associazione al concetto elaborato da M. Jakob di «paesaggio autentico», avverabile nella relazione inaspettata con gli spazi, nell'irregolarità rispetto allo sguardo canonizzato. Blotto riesce nell'autenticità poiché è tra lo spazio, lo attraversa standovi in mezzo. La scrittura diviene il principio di un'attivazione rivitalizzante dell'esperienza in fieri; non premeditata ricerca di comporre, nella distante osservazione del luogo, nell'attesa di un momento allestito. Si è quindi declinata qualsiasi ipotesi di concetto di «prospettiva» – anche qualora «naturalis», come suggerito da R. Precerutti – dal momento che predispone una visione fissata, distaccata e limitante, opposta all'immersione blottiana. La categoria del Thirdspace elaborata da E. W. Soja ha permesso di studiare secondo connotati inediti alcune caratteristiche della scrittura nel paesaggio, e più in generale dell'opera blottiana. I connotati ambigui degli spazi terzi di Soja sono spesso gli stessi che interessano e che si riscontrano in Blotto. Tuttavia, a ben vedere, la sua poesia è anche innervata internamente da queste anatomie: il Reale non si manifesta semplicemente come fattore esterno-estetico strabordante e l'ambiente da dover cogliere non è unico presupposto necessario al principio della scrittura, essendone

inoltre allo stesso tempo anche un esito. È nell'atto scrittorio in sé – comprendendo non solo percezione, ma anche pensiero, gnoseologia, trauma, disincanto, sorpresa, memoria etc. – che i tratti del Reale trovano forma, nell'ambiguità, nei paradossi, nei contrasti, negli opposti convergenti. È in questa incontenibile instabilità che si innalza allo stesso tempo sia la forza che la fragilità della poesia di Blotto.

Bibliografia

- AA.VV., M. Masoero - G. Olivero (a cura di), «*Il clamoroso non incominciare neppure*». *Atti della Giornata di studio in onore di Augusto Blotto. Torino, Archivio di Stato, 27 novembre 2009*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010.
- AA.VV., P. V. Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori Libri, Milano 2021.
- AA.VV., R. Roversi (presentazione di), *Officina [1-12; N.S. 1-2]. Bologna, 1955 - 1959*, ristampa anastatica completa, Pendragon, Bologna 2004.
- AA.VV., “*Andrea Zanzotto. E l'avanguardia ha trovato, ha trovato?*”, «il verri», n. 77, ottobre 2021.
- S. Agosti, *La lingua dell'evento in Forme del testo. Linguistica semiologia psicoanalisi*, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario - Monduzzi Editore, Milano 2004.
- S. Agosti, *Augusto Blotto e la scrittura del reale*, in «Studi Piemontesi», XLIII, n. 1, giugno 2014, pp. 77-82.
- G. Bataille, *La letteratura e il male*, edizione originale Gallimard, Parigi 1957; edizione italiana tradotta da A. Zanzotto, SE, Milano 2006.
- A. Bertoni, *Poesia italiana dal Novecento a oggi*, Marietti, Bologna 2019.
- A. Blotto, *Magnanimità*, Schwarz, Milano 1958.
- A. Blotto, *Il 1950, civile. (La stanchezza iniziale - I)*, Rebellato, Padova 1959.

- A. Blotto, *Dolcezza, bonomia (La stanchezza iniziale - II)*, Rebellato, Padova 1959.
- A. Blotto, *Svenevole a intelligenza*, Rebellato, Padova 1961.
- A. Blotto, *Le proprie possibilità*, Rebellato, Padova 1962.
- A. Blotto, *Sempre lineari, sempre avventure*, Rebellato, Padova 1965.
- A. Blotto, *Con sorpresa, con stare*, L'Angolo Manzoni, Torino 1997.
- A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, Manni, Lecce 2003.
- A. Blotto, *Belle missioni, da una terra fisa. (L'invio, adeguato, fiducioso)*, a cura di F. Ermini, Anterem edizioni, Verona 2005.
- A. Blotto, *Ragioni, a piene mani, per l'«enfin!»*, a cura di D. Poletti, [dia•foria/dreamBOOK edizioni, Viareggio/Pisa 2021.
- S. Bonfiglioli, *La geografia di Egnazio Danti. Il sapere corografico a Bologna nell'età della Controriforma*, Pàtron editore, Bologna 2012.
- E. Cacciatore, *Tutte le poesie*, Manni, Lecce 2003.
- M. A. Caws, *Blaise Cendrars: A Cinema of Poetry*, in «Kentucky Romance Quarterly», XVII, n. 4, 1970, pp. 345-355.
- M. Conti, *Il molteplice, il presente, il viaggio, nella poesia di Augusto Blotto*, in «La Clessidra», XV, n. 1, maggio 2009, pp. 29-37.
- M. Conti, *In marcia con la poesia di Augusto Blotto*, in «La Clessidra», XV, n. 1, maggio 2009, pp. 37-42.
- U. Eco, *L'industria del genio italico*, in *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni Sessanta*, Bompiani, Milano 2012, pp. 77-102.

- L. Edson, *Henri Michaux: Artist and Writer of Movement*, in «The Modern Language Review», LXXVIII, n. 1, gennaio 1983, pp. 46-60.
- L. Edson, *Language, Style, and Narrative Technique in Henri Michaux's Misérable miracle*, in «Kentucky Romance Quarterly», XXX, n. 1, 1983, pp. 3-14.
- E. Fenollosa, *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia. Una ars poetica, introduzione e note di E. Pound*. In E. Pound, *Opere scelte*, I Meridiani, Milano 2005.
- G. Guglielmi, *La poesia italiana alla metà del secolo*, in M. A. Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia del secondo Novecento. Atti delle giornate di studio presso la Certosa di Pontignano. Siena, 23-24-25 marzo*, in «Moderna», III, n. 2, giugno 2001, pp. 15-33.
- M. Jakob, *Il paesaggio*, il Mulino, Bologna 2009.
- J. Kittay, *La Question de l'écriture chez Henri Michaux*, in «The French Review», XLVI, n. 4, marzo 1973, pp. 706-721.
- E. Robertson, *Painting windows: Robert Delaunay, Blaise Cendrars, and the Search for Simultaneity*, in «The Modern Language Review», XC, n. 4, ottobre 1995, pp. 883-896.
- N. Scaffai, *Di cosa parliamo quando parliamo di Novecento? La tradizione del Novecento di Pier Vincenzo Mengaldo*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVIII, n. 2, dicembre 2015, pp. 175-193.
- W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975.

- A. Soffici, *BİF§ZF+18 Simultaneità e Chimismi lirici. Nuova versione accresciuta*, Vallecchi, Firenze 1919.
- E. W. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishers, Oxford 1996.
- S. Solmi, *La letteratura italiana contemporanea. Tomo secondo. Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, Adelphi, Milano 1998.
- M. L. Straniero, *Un poeta a Torino: Augusto Blotto in Almanacco piemontese di vita e cultura 1998*, Viglongo, Torino 1997.
- G. Tesio, *Augusto Blotto, da un «angolo di pianura» a un'invincibile vocazione d'«eternità»*, in *La poesia ai margini. Novecento tra lingua e dialetti*, Interlinea, Novara 2014, pp. 245-250.
- A. Zanzotto, G. M. Villalta (a cura di), *Scritti sulla letteratura. Volume secondo. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Oscar Mondadori, Milano 2001.

Sitografia

- S. Bassi, *Andrea Zanzotto e Henri Michaux: la conoscenza sperimentale dell'io*, saggio del 2011 disponibile presso il profilo Academia dell'autrice, https://www.academia.edu/40360060/Andrea_Zanzotto_e_Henri_Michaux_la_conoscenza_sperimentale_dellio.
- R. Bertacchini in *Dizionario Biografico degli Italiani*, voce Luigi Foscolo Benedetto, disponibile presso il sito di Treccani online, https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-foscolo-benedetto_%28Dizionario-Biografico%29/.
- A. Blotto, Sito ufficiale, <http://www.augustoblotto.it>.
- A. Devicienti, *"In Francia e autunno" di Augusto Blotto*, dal blog *Via Lepsius*, pubblicazione del 14 aprile 2016, <https://vialepsiuss.wordpress.com/2016/04/14/in-francia-e-autunno-di-augusto-blotto/>.
- G. Isella, *Gilberto Isella su "Veramente, quando" di Augusto Blotto*, dal blog *Trasversale*, pubblicazione del 1° novembre 2016, <http://rosapierno.blogspot.com/2016/11/gilberto-isella-su-veramente-quando-di.html>.
- L. Marchese, *L'io possibile di Walter Siti*, dal blog *Le parole e le cose*, pubblicazione del 4 novembre 2014, <https://www.leparoleele cose.it/?p=16614>.
- G. Mencarelli, *Enciclopedia italiana*, voce *Arturo Schwarz*, consultabile presso il sito di Treccani online, https://www.treccani.it/enciclopedia/arturo-schwarz_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

- D. Poletti, *Intervista a Augusto Blotto*, dal blog *[dia•foria]*, pubblicazione del 24 gennaio 2012, <http://www.diaforia.org/diaforiablog/2012/01/24/intervista-a-augusto-blotto/>.
- D. Poletti, *Ma io, veramente, dov'ero, dove mi trovavo? / Sono semplicissimo a segnalarmi*, pubblicazione del 21 febbraio 2012 sulla rivista online *Nazione indiana*, <https://www.nazioneindiana.com/2012/02/21/ma-io-veramente-dovero-dove-mi-trovavo-sono-semplificissimo-a-segnalarmi/>.
- F. Ramaglia, in Treccani *Enciclopedia dell'Italiano* (2010), voce *avverbio*, https://www.treccani.it/enciclopedia/avverbi_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/.

(Ultima consultazione delle fonti online: 08.10.2022)