

Piani di Blotto. Appunti di lettura

Giacomo Cerrai

Tu mi fai girar  
tu mi fai girar  
come fossi una bambola<sup>1</sup>

Cini, Migliacci, Zambrini, *La bambola* (1968)

Intraprendere la lettura di un'opera di Augusto Blotto è cosa da far tremare i polsi. È pertanto atto di coraggio e di fede. Intanto la lettura di una sua opera è la lettura dell'opera sua, stante che si tratta a mio avviso di un lavoro mai concluso, destinato anzi ad essere tale, un gigantesco fluviale *inachevé* che ogni tanto trova nella stampa un suo temporaneo argine. E anche perché una visione anche parziale dell'opera induce un senso di stupefatta vertigine, come guardare le galassie sdraiati nel buio più totale di un prato.

Autore di ventisei opere a stampa, secondo la bibliografia ufficiale, Blotto è in realtà l'estensore, l'amanuense forse, di un enorme iceberg scrittoria di cui la stampa è solo la punta. Lo stampabile, definiamolo così, ammonta a diverse decine di migliaia di pagine (in ipotesi ventinove volumi) e già sfogliare (scorrere l'indice de) il libro qui presente dà un'idea del continuum che vi è sotteso, scandito da indicazioni come «Le prime trenta pagine», «Aprendo a pagina 500...», «Una campionatura intorno a pagina 1000», «Poi, riprendendo da pagina 1500», e così via. Già qui sorge una domanda enorme, che almeno per questa occasione accantoniamo: pagina 500, pagina 1000, pagina 1500 di che cosa? E che cosa c'è, che cosa è avvenuto in quegli iati, in quei deserti bianchi? Ammetto che queste ultime siano domande che risentono in maniera pesante di una abitudine a osservare le opere letterarie

secondo un tempo lineare che ci appartiene ma che tende ad accantonare il *kairos*, il momento "giusto" e solo quello, in cui l'atto (l'opera) si realizza (o non si realizza). E non unicamente questo, ma anche il momento in cui l'opera si *muta*, o diviene – senza troppi patemi – un corpo *sezionabile* da chi legge. Il tempo, incidentalmente, non deve comunque essere, come pure il luogo, una questione indifferente per Blotto, almeno a giudicare dalla sua abitudine di datare e localizzare i suoi testi (ad esempio, «Piazza di Bolzaneto, febbraio 2016»), come se, appunto, in quel tempo e in quel luogo si realizzasse il suo personale *kairos* poetico<sup>2</sup>.

A me pare che l'approccio alla lettura di Blotto non possa che essere simile allo sbarco nel XV secolo su di un continente di cui si conosce poco: la conoscenza è inizialmente demandata a una cartografia immaginaria, l'accostamento non dà ancora l'idea del perimetro. Oppure per piani, ove "piano" va assunto almeno in un doppio significato, di luogo verticalmente disposto, pur essendo *in sé* orizzontale, e di progetto, intenzione. In questa prospettiva, l'opera di Blotto mi appare come un edificio multilivello, nel quale si possa accedere, magari non passando necessariamente, se esiste, dalla porta principale. Accantonando cioè l'idea canonica di una lettura per così dire *complanare*, che tenti di dominare la comprensione del testo col trattarlo nel suo "svolgimento", nella sua "logica" eminentemente orizzontale. Semplicemente perché – ipotizzo – è impossibile farlo.

Andiamo quindi per tentativi empirici (del resto, quella della interpretazione di Blotto come di altri autori, non è una scienza esatta), partendo forse da qualcosa a cui abbiamo già accennato, ovvero il tempo, il luogo, la datazione (il quando), o quanto meno i riferimenti, i segnali che si trovano nel testo, come elementi che comunque Blotto sembra indicare essere di qualche importanza. Ma riguardo ai quali come lettore dubito che abbiano una certa funzione di tipo diaristico o anche narrativo (d'altra parte Blotto ci dice che «Raccontare pianamente la propria vita / lo si può pur rimandare a domani», p. 65). Cioè il *dove* e il

quando mi pare non siano tanto elementi che segnano la contingenza [la tangenza] del momento, quali marcatori di un *frammento* della vita del poeta (in Blotto non c'è niente di "occasionale" in questo senso), quanto piuttosto memorabilia, come marmi commemorativi di un momento topico (ma non epifanico) che viceversa è stato l'autore a catalizzare, appropriandosene (e appropriandosene in *quella* forma, che tuttavia appare al lettore come dinamicamente tesa verso direzioni altre e forse diverse, quanto i Prigioni di Michelangelo). Possiamo dire insomma che nei testi di Blotto non ci sia un tempo "carpito" e di conseguenza nessun elemento memoriale di *quel* particolare momento. Se scrivo che il momento blottiano e il tempo che esso "testimonia" (ma il termine è già in qualche misura fuorviante, diaristico) non sono epifanici è appunto perché per Blotto, io credo, quel momento è solo *uno dei possibili* nella sua visione sincronica e onnivora della realtà. In questo senso il momento, anche quando dilatato nel testo, è atto creativo di Blotto, poiché ciò che quel momento contiene viene ridistribuito e rimodellato nel flusso linguistico. Non può pertanto essere rivelazione, anzi è l'autore che getta su di esso luci e ombre diverse e diversamente disposte.

Possiamo forse dire che il tempo è *momento*, o un luogo quasi topologico in cui precipitano le cose, gli oggetti, gli "accidenti" – nonché il linguaggio che li determina – e che ha una durata pari a quella del testo che li contiene, ma che non ha altra rappresentazione per così dire "lineare" o analogica, non fluisce, non ha nemmeno la figurazione di un prima e di un dopo attraverso la sintassi, la cui mobilità è segnale semmai che la realtà "avvenuta" è soggetta a una continua (finché il testo lo consente) revisione testimoniale. Da questo punto di vista sembra allora che il riferirsi a un luogo e a una data sia un imprimatur rassegnato, il licenziamento di uno dei manufatti poetici possibili, consegnandolo alla stampa. E mi viene da immaginare un Blotto titubante di fronte a una forma in buona misura "definitiva". Ovvero che non consenta non solo una riformulazione dell'idea, ma anche il risarcimento di quegli iati di

cui si diceva poco avanti, comunque significativi poiché non sono un "silenzio". Sono semmai uno spazio, e quindi di nuovo un "luogo" potenzialmente disponibile alla scrittura, popolabile – eventualmente – di segni. Va rilevato però, ad onor del vero, che Blotto non manca di annotare in qualche caso che le pagine bianche «segnano una significativa separazione fra un gruppo di testi e l'altro», (e non resta che accettare come un ulteriore interrogativo quel "significativa"). E tuttavia mi pare di poter dire (e si torna alla questione tempo) che gli iati possano essere intesi come una sospensione, un "prender tempo", del tempo medesimo, o almeno del tempo narrativo.

A proposito del luogo, genericamente inteso, non è difficile osservare leggendo qualche testo di Blotto un fatto abbastanza frequente: che cioè i dati oggettuali o paraoggettuali, gli elementi di una realtà fisica, insomma le "cose" compresi gli elementi di natura, vengono molto velocemente "dematerializzati" o precipitati nel magma linguistico blottiano. E non è un caso che abbia parlato di topologia: il paesaggio, gli elementi "concreti" o in qualche misura pittorici che spesso introducono al testo (che, ricordiamo, in Blotto è solo una parcella di un testo/mondo molto più vasto, forse infinito) vengono sottoposti a una torsione in "altro" *senza apparente soluzione di continuità*, come «figure che non dipendono dalla nozione di misura, ma sono legate a problemi di deformazione delle figure stesse» (Enciclopedia Treccani, definizione di «topologia»). Va da sé – ma ne ripareremo – che la dematerializzazione linguistica di elementi oggettuali è di fatto una deformazione dell'immagine, anche mentale, presentata. È uno dei primi "girar" di Blotto, una delle prime deviazioni (sia detto *sine iniuria*) o "piani" che possiamo percepire nella lettura del testo.

Certo può darsi che il tempo, almeno come lo abbiamo inteso, non sia la preoccupazione principale di Blotto, ma credo che sia importante almeno come specchio dello svolgersi della scrittura blottiana e anche della sua articolazione. Nel senso che il tempo è un ingombrante "concorrente" di quel lavoro di scrittura, è qualcosa che occupa e ordina troppo (anche

sequenzialmente, anche cognitivamente) l'azione dell'autore non meno di quella del lettore. La constatazione di Paul Ricoeur che «il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo; per contro il racconto è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza temporale»<sup>3</sup> sembra non applicarsi o applicarsi poco a Blotto e, sottolineo, per sua precisa volontà. In altre parole, è proprio quella articolazione che viene sistematicamente disarticolata.

Il linguaggio si inserisce – in ciò che abbiamo detto, che possiamo identificare come uno dei caratteri della poetica di Blotto – quale materia che l'autore concepisce “bruta”, ma capace di grandi raffinatezze. Il linguaggio sembra avere per Blotto un peccato originale, una *tabe*, variamente connotata, in primis dalla rigidità del codice, con il quale tuttavia, in quanto materia, dobbiamo avere a che fare (non dimenticando che il linguaggio nella sua essenza è sempre “narrativo”, sequenziale, ordinatorio, e vive nel tempo che il testo si è dato, come abbiamo detto). E poi connotata da un comfort associativo, con cui la mente giunge a conclusioni “economiche”, in qualche caso anticipatorie, “usabili” e quindi in varia misura scontate. È il tipo di meccanismo su cui fa affidamento inconsapevolmente – e con cui si scontra davanti all'opera di Blotto – il lettore. Che si trova davanti a qualcosa che dal punto di vista della *parole* è già stato più volte definito altrove come un *idioletto*, ovvero un sistema in pari misura personale e irripetibile; mentre dal punto di vista della costruzione del testo, della sua messa in scena, appare a chi legge in una veste enigmatica la cui soluzione non sta tanto nella decifrazione dell'idioletto stesso (cosa di per sé insufficiente) quanto della *figurazione* che quello costruisce. Uno *stream of consciousness*, verrebbe da dire, e in effetti la scrittura di Blotto somiglia ad una “coscienza” non *sub limine* o a uno stato cosciente verbalizzante, una mente immersa in un suo *liquor* linguistico. Se non fosse che in Blotto, mi par di intendere, c'è un controllo *logico* e formale del suo materiale poetico che travalica qualsivoglia flusso di coscienza, anzi nemmeno si prende la briga di simularlo (perché sarebbe un altro codi-

ce), ancorché vi sia di certo nel suo lavoro «the flow of myriad impressions – visual, auditory, physical, associative, and subliminal»<sup>4</sup>, ma in un monologo tutt'altro che interiore. Con qualche analogia, direi che anche qualsiasi accostamento ad alcunché di surrealistico non mi pare pertinente. Se c'è in Blotto in una certa misura uno “spaesamento”, ossia una «traslitterazione dal reale» (secondo una definizione del surrealista di Arthur Danto, citato da Dino Formaggio)<sup>5</sup>, non c'è nulla – ad esempio – della casualità da *cadavre exquis*, e poco di automatismi (nel surrealismo per la verità più di programma che di prassi) che sarebbero in contraddizione con il lavoro e il controllo blottiano sulla scrittura.

Il concetto di “spaesamento”<sup>6</sup> accennato prima è inefficiente nel caso di Blotto, ma è interessante osservare altri “ingranaggi” blottiani che certo riverberano sul lettore un sentimento di instabilità, di *non comfort* (concetto tutt'altro che peregrino, basti pensare al barthesiano “piacere del testo”), ma che fanno parte di un insieme complesso che è forse *già in sé stesso* una faccia dell'opera di Blotto.

Non poche volte ho avuto l'impressione che Blotto abbia verso il suo scrivere un approccio per così dire sistemico, che cioè riponga un'attenzione analitica ai meccanismi, agli artifici retorici, o ai registri, al fine di dominarli ma non di renderli “perfetti”, tutt'altro. Ad esempio Blotto non di rado ha slanci lirici, che però presto si scrolla di dosso, come se scappasse dalla trappola concettuale che rappresentano. Leggendo questi versi,

[...] l'intaglio  
chiacchieroso delle foglie (da parecchio tempo  
ferro, simili nel color scafandro  
al coleottero d'un'estate noiosissima)

(p. 14)

avevo annotato: temi lirici ma corrosi da ironia e da uno sguardo obliquo, un pensiero laterale, dove «l'intaglio [...] delle foglie» che, per quanto «chiacchieroso», fa pensare a un merletto trafurato viene travolto da un colore inusuale (sui

colori di Blotto, poi, ci vorrebbe un discorso a parte)<sup>7</sup> e da un aggettivo ultimativo. Fine del volo. (E tuttavia, bisogna dirlo, è eccellente la potenza evocativa di questi versi, il molto con poco: il «chiacchieroso», ad esempio, riesce a creare in una parola un'immagine di foglie mosse dalla brezza con il loro stormire leggero e quasi petulante. Foglie a loro volta già ossidate, moribonde). Oppure, altrove:

Unghia di corno giallino, ammirevoli  
vegetazioni sottostando, ha corrugato  
la crema del cielo, il suo lindo silenzio  
a quadri di vagoni e margini, (e per crema  
s'intenda quel raggrupparsi a frangia  
spinaciosa appresso a un piede che entra  
in bagnarsi con dita ad arco, cenere e brusco  
il tratteggio della pelle) [...]

(p. 113)

Ecco, la tentazione (l'esca) lirica deraglia subito, è bene non farsi illusioni, il tono diventa fintamente esplicativo e burocratico, e un bel po' sarcastico. Mi pare che si vada, di intenzione, verso una distruzione dell'*immagine* che nei versi si sta costituendo e che rischia di formare un nucleo roccioso e perciò immutabile, qualcosa che ostacola una fluidità, anzi un flusso, sempre presente nei testi di Blotto, qualcosa a cui il lettore potrebbe *aggrapparsi*. Immagine che è naturalmente immagine mentale e quindi – nel contempo – rischia di tradursi (può tradursi) in linguaggio comune e fatalmente ordinario. L'ordinario, il consequenziale, non producono scarto, salto di potenziale, diffrazione e deformazione, in altre parole, non rientrano negli interessi di Blotto, nelle sue intenzioni creative. In questo caso, poi, l'immagine in divenire viene distrutta per essere in un certo senso rimotivata, corredata di una ulteriore pennellata esplicativa, però non mimetica, "imitativa" della realtà: è una similitudine in cui il "come" (anch'esso così ordinario) è sostituito da un notarile «s'intenda» e dove il cielo nuvoloso metamorfizza nella pallida pelle accapponata ("tratteggiata") di un piede che si immerga in acque forse fredde, forse mosse di alghe «spinaciose». Tant'è. Al lettore non resta,

anche in un caso come questo, che ammirare e godersi in questi versi ciò che potremmo definire, mutuando con qualche azzardo il concetto da Husserl, una intensa *riduzione eidetica*, qualcosa cioè di essenziale ma complesso (e *compreso*), una evidenza fenomenica priva di fronzoli ma densa di significati. Quindi, ribadisco, anche in questa questione del lirismo eventuale e sporadico l'atteggiamento di Blotto non è puramente contestatorio: la distruzione (la messa in crisi) dei meccanismi è in realtà la ricostruzione delle loro macerie sotto altra forma, con altri mezzi, è la proposta (peraltro un po' imperiosa) di non lasciarsi intimorire dal sublime, nel senso di gettare uno sguardo su di una vastità impressionante, che riguarda, come un Caspar David Friedrich delle parole, quella delle possibilità del linguaggio. Anche gli elementi naturalistici e paesaggistici che ogni tanto affiorano:

L'ampiezza di questi cieli di piombo  
chiaro affigge il, sempre in guardingo, fermarsi  
E lotta e vivacità, a cromi avorio di luoghi  
bui di bandana sprofondo, vallate dita?

(p. 13)

che non attengono a una Natura contigua o sovrastante all'uomo (e poco hanno anche di ispirativo) sono anch'essi soggetti a deformazione da parte del poeta (un Gadda solo un po' più stupefatto) o risimbolizzati (come rappresentazione del reale, ad esempio su una carta stradale o geografica, e allora si parla di corpo che «percorra / (magari visto!) trattino sopra e dentro / colli, correggia bigia» (p. 17), di asfalto si suppone).

Però Blotto non è poeta antilirico, sarebbe riduttivo, specie se volessimo iscriverlo a forza in uno dei noti schieramenti sul campo della poesia italiana. Io credo, anche qui, che si tratti di rigettare un elemento che per Blotto non è una opzione espressiva ma semmai uno, e nemmeno il principale, dei "sintomi" di una *conformità* linguistico-stilistica inefficace e detestabile, poco più dello "stampo" di un prodotto di consumo. O forse non solo questo, si tratta semmai di usarlo come elemento esornativo (o epidittico). In pratica

una trappola, come l'esca della rana pescatrice. Come forse occorrerà ribadire, Blotto, molto più e in maniera più serrata di quanto facciano altri autori prosatori compresi, "condiziona" anche cognitivamente il proprio lettore, instrandolo per sentieri di rovi. "Condizionamento" (usiamo ancora le virgolette) che, nel suo caso, non riguarda soltanto l'espressione di una *sua* realtà, ma anche come questa realtà debba essere riformulata, tramite il linguaggio, nel pensiero, anche di chi legge.

Anche la sintassi, intesa come rapporto tra elementi e funzioni, è oggetto della manipolazione artistica blottiana. Gli esempi sono davvero infiniti, tanti da sovrapporsi, alla fine, all'intero testo. Ma vediamone alcuni, per quanto elementari (i corsivi sono miei):

Il presunto interesse verso quello ch'io "spiccico da costato" *alberga*, e lo sapevo solo notturnamente, (quale genere di trasvolare quanto vorrei essere! gronda a scudar di luna) *nei pietroni* opercolati da finestre [...]

(p. 130)

oppure anche il seguente:

Ritorno al *rompere*  
 - e ne è boa di aita, rumore che vanterebbesi persino forte e crosta, per farsi coraggio -  
*gli indugi* [...]

(p. 108)

Testi interi funzionano in questa maniera e quel che salta agli occhi non sono tanto le incidentali - oltretutto, direbbe un informatico, "annidate" (*nested*) e/o ri-annidate in parentesi, frequenti nella costruzione della frase, specie se il linguaggio è colloquiale - quanto piuttosto la funzione che hanno, di patente rottura anche logica del costruito, soprattutto perché sostanzialmente avulse dal senso prevalente, come un pensiero improvviso che non si può rimandare, che il flusso scrittoria trascina per forza di cose con sé. Il senso primario c'è, è solo posposto, o meglio de-

classato al livello di un altro, o di altri, non meno importanti per Blotto. Il loro valore infatti risiede nell'essere *emersi*, di essere arrivati al livello della scrittura, per restarvi (è il rovesciamento, come mi suggerisce Daniele Poletti, dell'antico brocardo *accessorium sequitur principale*). È difficile immaginare, a questo riguardo, quali e di quale consistenza siano gli scarti, le varianti, cosa e quanto Blotto espunga dalla sua scrittura, e se lo elimini *veramente*. Una domanda enorme, forse destinata a non avere risposte. Anche in questi casi comunque, se da un lato c'è la lotta continua con la lingua e i suoi limiti, dall'altro c'è una volta di più la messa in moto di ingranaggi mentali e cognitivi, una ricomposizione seppur momentanea (ma possiamo dire *conativa*, imperiosa) di un disordine prestabilito in cui il lettore viene coinvolto, e a cui deve partecipare, anche solo per lam-pi, o fallire. L'artificio alla fine ha un forte impatto espressivo, come una concitata scena teatrale a voci intrecciate. Anche Gadda (impossibile non citarlo a proposito di Blotto - e sarebbe interessante confrontare analiticamente i due) usa artifici del genere: come esempio minimo, ne *La cognizione del dolore*, la scena idilliaca «Dalla finestra aperta la luce della campagna; screziata di quella infinita crepidine. [...] E le cicale, popolo dell'immenso di fuori, padrone della luce»<sup>8</sup> è separata in due da un lungo paragrafo in cui avviene altro, come se quella scena, una specie di finestra, fosse la percezione - sospesa ma che non si perde - di uno dei personaggi. A ben vedere questa *distanza* (tra i registri e i toni, tra le parti del discorso, tra le isotopie, le deviazioni, i salti, ma anche, come vedremo, tra i dati) non è che una sorta di iperbatto (appunto una *metatesi* "a distanza") che però Blotto eccede, estende ai limiti del dicibile, per finalità che mi paiono non di mera organizzazione del discorso, ma di forzatura e ampliamento delle modalità espressive e cognitive del linguaggio.

Si tratta a ben vedere di *informazioni*, di cui la scrittura di Blotto è permeata, anzi disseminata, e che vanno colte. A volte, leggendo e rileggendo Blotto, penso che se si allontanasse il naso dalla pagina, allargando lo sguardo, potremmo - come per l'organizzazione sintattica - tentare una più larga ricomposi-

zione del testo. Sembra ovvio dire che ciascuno esperisce una lettura diversa di Blotto, forse più di quanto avvenga con qualsiasi altro autore. E non parlo tanto del senso complessivo, quanto della quantità di informazioni poetiche che è possibile acquisire e interpretare. In altre parole, la lettura di Blotto è quanto mai legata alla "competenza enciclopedica" del lettore, per usare la nota espressione di Umberto Eco, ma anche qui, non si tratta tanto di capire come girano le rotelle quanto cosa producono). Potremmo dire per azzardo che da un punto di vista comunicativo la poesia di Blotto è dissipazione ed entropia, oppure (e qui si torna all'enciclopedia) è semplicemente "generosa". Del resto, Barthes ci avverte che la letteratura in generale (e tanto più la poesia, aggiungiamo) è un sistema "costoso" di comunicazione, basato cioè su uno scarto (un "estraniamiento") rispetto al sistema corrente, "economico". Anche Blotto scrive qualcosa al riguardo:

Diamo alle cose dattorno tutto il loro daffare continuo, statico nel lucido buio ferro; sappiamo che ce ne vogliono, parole, per il dettaglio e la stabilizzazione

(p. 49)

*C'est à dire*: per quanto dispendioso solo il linguaggio potrebbe avere (ha) il controllo delle "cose", affette da una specie di agitazione molecolare che le "sfoca". Che la generosità linguistica di Blotto sia allora una necessità di "definizione" (usabile dal lettore a sua discrezione) del reale, il suo reale? Blotto ci dà informazioni di tipo enciclopedico o anche metapoetico, come i versi appena citati, oppure ci informa di sé:

[...] e mi verrebbe talvolta desiderio di raccontare, se non conoscessi l'istantaneità, la radice immobile, della parola scevra da giudice, snellamente affaticata per che sia veramente la prima volta

(pp. 82-83)

(magnifici versi che riguardano più concetti: l'i-

stantaneità che rimanda al "momento" blottiano, che a sua volta collide con la "storia"; e ancora il linguaggio, qui inteso come qualcosa di radicale, appunto, e immune da interpretazioni, e tuttavia già in qualche modo consumato: non è mai, infatti, la prima volta della parola).

Con qualche analogia, ma forse in minore, vanno considerate altre informazioni "apolidi" o migranti: come ad esempio i neologismi, le invenzioni (che sono molte e fantasiose). O i calchi linguistici, i lessemi raccolti da altre lingue, per lo più il francese, e "volgarizzati" («figeate» da *figer*, «huarsi» da *huer*, «fretillava» da *frétiller*) o semplicemente inseriti nel testo («*désabusé*», «*boyau*», «*plainte*», «*beffroi*», «*noyau*», «*bornes*», «*froncer*», «*mièvre*», «*ébat*», «*acariâtre*»)⁹ eccetera. Rispetto alle quali informazioni il lettore ancora una volta deve operare una scelta, magari limitandosi ad accogliere il suono che ne deriva, privilegiando il puro flusso poetico blottiano a discapito di una prensione (comprensione) "molare" (vedi Jacques Geninasca e altri) – cioè del segno-rinvio o del "sapere associativo" (quindi pragmatico e, ancora, enciclopedico) – comprensione che forse non è garantita nemmeno da una sosta traduttiva per mettere mano al dizionario. O forse semplicemente non serve. Naturalmente gli inserti linguistici non sono una novità in poesia (da Dante a Montale, Zanzotto, Sanguineti, ecc.), come pure i neologismi. Ma – in aggiunta e diversamente – in Blotto queste inserzioni non sono sassi in uno stagno più o meno limpido ma precipitano in un testo/contexto nel quale è già in opera una violazione deliberata di relazioni sottese, di insiemi significanti, di "implicature"<sup>10</sup>. Si tratta forse anche di una extraterritorialità del senso, del tentativo di dare alla lingua una apolidia che permette ai termini da una parte uno sganciamento dai vincoli culturali (pur trattandosi di cultura, quella specifica di Blotto), dall'altra uno sconfinamento semantico che ne amplia il significato (o anche il suono, se vogliamo, non meno di quella *distanza* di cui abbiamo parlato).

Aggiungerei infine (ma non esaurisco il tema) le molte informazioni/citazioni, anch'esse per il lettore "enciclopediche", come ad esempio la seguente:

[...]

penso d'aculeo  
(il bonario "attimo", cioè) che have intonse  
del mirifico, come da ragni, occludono  
lo spazio per cespugli, folgorati  
dalla nebbia luminosa [...]

(p. 17)

che mi appare come significativa (l'«aculeo» potrebbe essere – ma ammetto una eventuale illusione – quello del Sereni de *La malattia dell'olmo*, mentre la siepe, o i «cespugli» che occludono, e poi quel «mirifico», be', ça va sans dire). Le "citazioni", o intese tali, sono in questo caso usate plasticamente come vago ricordo, come allusione di "immagine" all'interno dell'impasto blottiano. E in fondo forse non c'è necessità di coglierle. Ma il gioco (e la parola mi sembra adatta) è per Blotto forse compiaciuto ma tutt'altro che intellettualistico. Non deve dimostrare nulla, deve appunto *mostrare*, e da questo punto di vista, pur tuttavia negli ambiti del mezzo linguaggio, molte "informazioni" possono tornare utili, non tanto in senso analogico quanto, come ho accennato altrove, in senso eide-tico. Come chiavi che non disserrano nozioni, ma *prospettive*, anche all'immaginazione.

In ultima istanza mi pare che in Blotto e nella sua scrittura certe proprietà transitive (o inferenziali) del linguaggio non funzionino (non devono, non vogliono portare *intenzione*), ben al di là di quella che è la natura precipua della scrittura poetica, le sue "naturali" caratteristiche di connotazione, polisemia, retorica, perfino di sintassi, compresa, nel caso di Blotto, quella supersintassi («una superlingua [...] di tipo semantico-sintattico»)<sup>12</sup> a cui fa giusto riferimento Stefano Agosti. Insomma, quanto pochissime altre la poesia di Blotto è *im/pertinente*, assume cioè su di sé l'incarico, e anche la fatica, di mettere in discussione, come già accennato, l'apparato cognitivo non solo di chi legge (nella sua naturale attesa di una "pertinenza"<sup>13</sup> ottimale di quanto legge), ma anche, pervicacemente, dell'autore stesso. Che è sempre alla ricerca, tra altre cose, «dell'oltranza di identificazioni e di

enunciazioni di parole-oggetti indipendenti dalla presenza reale»<sup>14</sup> al seguito della «sua magnifica erranza antidescrittiva», la sua «interroganza»<sup>15</sup>. Si tratta di capire qualcosa, di intravedere meccaniche, non di avanzare pretese. È semmai l'arte che, in termini di comprensione, pretende qualcosa da noi, magari non proprio lo "stupore assoluto" evocato per Blotto da Giorgio Bárberi Squarotti. L'opera d'arte non dà al fruitore nessuna garanzia, nessuna manleva.

Questo ci porterebbe al problema della "oscurità" di Blotto (ma comunque annoso e generale). Anche per le ragioni che abbiamo detto (ma al di là della terminologia la questione non è solo linguistica, semiologica o comunicativa), per chi legge il primo impatto è in effetti quello di chi annaspa con l'acqua alla gola, alla ricerca di fiato/senso. Anche se questo non avviene con tutti i testi di Blotto, il flusso poetico è insomma tutt'altro che ossigenato. È un "esercizio da lombardi", per usare le parole di Isabella Mattazzi, docente e (qui non a sproposito) traduttrice. Gilberto Isella, nella sua introduzione a *Veramente, quando*, chiama in causa Celan come campione della poesia "oscura":

Scrivava il poeta Paul Celan, in *La verità della poesia*: «Al giorno d'oggi è di voga rinfacciare alla Poesia la sua 'oscurità'. Consentitemi di riportare un detto di Pascal: "Non rimproverateci la mancanza di chiarezza, perché ne facciamo professione!". Questa, credo, è l'oscurità che è propria della Poesia, in vista di un incontro che muove da una distanza o estraneità che essa stessa, forse, ha inteso progettare». Celan collega dunque l'oscuro alla distanza che la poesia, in quanto esperienza linguistica radicale, promuove estraneandosi dai modi consueti di guardare il mondo, sospendendo un senso comune incapace di accettare controverità [...] *[affrontando]* la questione sempre aperta del dicibile, fino a esplorare l'indicibilità su cui esso è fondato.<sup>16</sup>

La considerazione di Isella è giusta, e anche il richiamo a questa sorta di epochè poetica. Ma in Blotto non mi pare ci sia niente di così rigoro-

samente programmatico, e nello stesso tempo giustificazionista *ex post*, come in Celan, il quale rivendica orgogliosamente un *progetto*. Che certo come ogni grande poeta Blotto possiede ma in cui l'oscurità non è un valore aggiunto *a priori*, è in un certo senso un effetto collaterale, il portato di una enorme demolizione/ricostruzione che miracolosamente non produce macerie, come già accennato, ma semmai elementi da ricollocare in un suo "mondo realmente rovesciato", per parafrasare un'espressione di Guy Debord, in cui tuttavia il reale (l'«inesauribile riserva di realtà informe» – ancora Isella)<sup>17</sup> non sia falsificato ma riscritto.

La riscrittura (la ricreazione) del mondo visto è forse la questione capitale in Blotto. Vorrei sottolineare, per inciso, che Blotto esprime una concezione fondamentalmente agnostica del mondo, intendendo che non c'è alcun "senso" che possa provenire al di fuori di esso. O meglio ancora, non c'è alcun senso, ammesso che ci sia, che non vi venga immesso da chi lo osserva o tenta di descriverlo. Magari non come una rappresentazione, un mondo chiuso di osservatori e oggetti, ma nemmeno qualcosa su cui si esercita una volontà, nemmeno di ricerca di un noumeno, che non sia di interpretazione, meglio di "ri-creazione". Forse – semmai – una «volontà di potenza scrittoria»<sup>18</sup>, secondo le parole di Isella.

Inutile ribadire che l'interfaccia primaria del dicibile è il linguaggio, inutile ribadire che l'ordine costituito delle parole è per Blotto soprattutto una noia e un impedimento creativo, l'irritazione del «rumore assordante della comunicazione ordinaria»<sup>18</sup>. A differenza di una parte della poesia di innovazione o sperimentale o di ricerca come comunemente fraintesa, l'interesse di Blotto non è andare verso un informale mimetico [rappresentativo] dell'indicibile (appena citato) e della sua oscurità, ma piuttosto quello di estroflettere tutto il dicibile possibile (un dicibile<sup>n</sup>) e fino a quando possibile (un limite, quest'ultimo, che tuttavia io credo Blotto nel suo intimo non contempli nemmeno), come notato del resto, lo abbiamo visto, da critici come Isella e Bárberi Squarotti. Solo che

bisogna combattere contro una «ribollenza di lingua non valevole in quanto gazzettaia, Serao» (vedi cartella 2266 dell'opera, non inclusa in questo libro), che sospetto per Blotto sia quasi tutta (e non posso esimermi dal sottolineare la godibilità di quel cognome/attributo che vale tutta una stroncatura alla Boine). Ed è chiaro che si tratta di una lotta all'ultima parola e anche dolorosa perché potenzialmente infinita. Ma va fatta, con vis creativa; altrimenti meglio «l'afasia, (preferibile all'utilizzo di linguaggio che parrebbe da fanciulla poco dotata)» (vedi cartella 2276 dell'opera, non inclusa in questo libro). E, va da sé, il dicibile<sup>n</sup> curva gli strumenti per dirlo, come un campo gravitazionale. O, possiamo dire, serpeggia, in uno spazio indeterminato.

Ecco allora che dovrei annotare alcune suggestioni – perciò del tutto empiricamente – riguardo anche a quanto già detto sul procedere di Blotto, "come un verme" o meno, all'interno del mondo/scrittura. Ma occorre tenere presente, intanto, quella *distanza*, parola che già ho scritto o citato in questa nota e che non segna soltanto l'iperbato ipertrofico che ho ipotizzato più sopra. O meglio lo connota non come *instrumentum* retorico per quanto dilatato ma come *ratio*, nel senso ciceroniano di principio e rapporto tra le parti. La distanza, nella scrittura di Blotto, è orizzontale, cosa tutt'altro che pleonastica. E tuttavia quasi tutto quello che Blotto scrive tende a disporsi per piani, come ho accennato all'inizio, anche comunicanti, e un'immagine di questo è, nella sua sintesi, ciò che ho rilevato poco sopra riguardo al "declassamento" dei livelli e dei sensi all'interno del testo complessivo e anche delle sue articolazioni. La distanza segna il punto di origine e (forse) quello di arrivo, non necessariamente in linea retta. Partendo dall'affermazione che Blotto mette in crisi (destituisce) quello che ho chiamato l'ordine costituito del linguaggio, quello che mi preme rilevare è che questa bidimensionalità "strisciante" riporta alla mente, inutile dirlo, al rizoma del *Mille piani* di Deleuze e Guattari<sup>19</sup>, un concetto che è nella sua natura in primis antigerarchico (perché non "radicato", non "arborescente"), senza però pretendere,

come abbiamo visto nel caso di Blotto, di stabilire una controgerarchia tra i "sensi", i pensieri, le direzioni che emergono (affiorano) nella scrittura, tutti invece paritari, anzi "molteplici", cioè antiunitari, peculiari di un testo sempre, in diversa misura, variabile. Ma il rizoma, qui come ipotiposi del lavoro di Blotto e forse come ausilio di interpretazione o modello di pensiero, presenta anche altri aspetti interessanti (per quanto siano, avvertono Deleuze e Guattari, "caratteri approssimativi"): uno riguarda la *rottura asinificante*, ovvero «contro i tagli troppo significanti che separano le strutture o le suddividono. Un rizoma può essere rotto, spezzato in un punto qualsiasi, ma poi si riprende seguendo una delle sue linee e seguendone altre»<sup>20</sup>. Un'immagine così straordinariamente simile sia alle "radure", quegli iati di cui l'opera di Blotto è costellata (citati all'inizio e in cui tuttavia qualcosa *deve* essere avvenuto, come pare suggerire lo stesso Blotto), sia all'organizzazione del discorso che abbiamo visto. Ma forse la suggestione maggiore, di fronte alla natura del macrotesto (anzi *corpus*) blottiano, l'insieme dell'opera poetica edita ed inedita, proviene dall'idea complessiva che questo concetto affaccia. Che è quella di una *connessione* sempre attiva tra parti di testo e il suo insieme, e tra gli insiemi dell'opera di Blotto, a livello di linguaggio, di pensiero, di «*macchina astratta* che opera la connessione di una lingua con contenuti semantici e pragmatici di enunciati, con concatenamenti collettivi di enunciazione»<sup>21</sup>. Sì, è vero, è un "carattere approssimativo", ma questa idea forse più affascinante che feconda va considerata riguardo alla peculiarità della produzione blottiana. La produzione a stampa di Blotto che abbiamo citato all'inizio e che sono convinto che pur "immobile" mantenga, come percorso e come interpretazione, una sua rizomatosa "connessione", è sempre per sua natura parziale (ad esempio *Veramente, quando*, forse la sua ultima pubblicazione a stampa, rappresenta il blocco centrale di un'opera dallo stesso titolo). Ma, caso abbastanza insolito e in qualche misura precursore, di Blotto quasi tutto il leggibile è in rete a disposizione di chi voglia accingersi all'impresa, come il paladino Orlando.

Cosa che dimostra da un lato una indubbia generosità autoriale, dall'altro una certa consapevolezza che l'impresa è ardua per qualsiasi Gutenberg. Una massa enorme di materiali che tuttavia è ancora organizzata, anche in rete, in maniera lineare. E allora? E allora forse l'immagine dell'opera di Blotto non è il labirinto borgesiano, troppo binario, troppo duale, per quanto anch'esso fascinante di "complicazioni", e nemmeno il rizoma, in cui tuttavia gli affioramenti forniscono alcune chiavi della sua interpretazione, come nei pochi esempi che ho fatto. Ma semmai l'immagine è un'estensione (o un fraintendimento, a cui però Deleuze non pensava) di esso: all'abbondanza dei materiali serve un altro medium, un enorme ipertesto probabilmente, un macrotesto permeabile, capace di trasversalità e di rimandi, di echi e di sviluppi, di andate e ritorni, qualcosa che sconvolga una realtà lineare e consequenziale o progressiva, mettendola in discussione o iscrivendola in una diversa tassonomia a sua volta criticabile. Ipotesi intrigante che rappresenterebbe un esito della natura stessa, intrinseca, dell'opera di Blotto, che dà l'impressione di poter essere abbandonata in (quasi) ogni sua parte e ripresa in (quasi) ogni sua altra parte, la realizzazione *ex post* di una specie di profezia in essa contenuta. Una vertigine, insomma.

Allora, si diceva, un gigantesco fluviale *inachevé*, potenzialmente infinito, ove, ma senza alcun romanticismo, vita e poesia si sovrappongono (ancora Deleuze) in una enorme *cartografia* percorribile. Ma siamo qui, a questo punto. C'è un, forse un *enfer où descendre*. Proprio al limitare di una delle sue "radure" (forse un inizio, forse qualcosa che procede, forse finisce), Blotto scrive «SPERANDO DI NON AVER PIÙ DA ANDARE AVANTI». Mi domando se questo titolo non rappresenti davvero un desiderio di Blotto, la necessità di porre fine a una specie di coazione a scrivere. Dice infatti più avanti nel testo:

Vedo che presento qui, frolo  
di passo passo mordicchiarmi l'... antico,

una parata da miss di non pochi dei miei  
plausemi tipici, genufletto felici

Però forse il continuo può interrompersi,  
fortificarsi cioè, di punti grossi  
come cappio a una canapa

(p. 13)

In pratica: mi accorgo che torno a ripresentare l'antico, il consueto, il già sperimentato, un vero repertorio dei miei tipici meccanismi, di plausibili "semi"; però forse questo continuum può almeno coagularsi in punti di maggior spessore, o "fermi". Sono questi punti fermi che immagino dovrebbero interessare in prima istanza chi si accinga a cercare di capire Blotto, oggetti però non facili da identificare nel magma blottiano. La prossima sfida, una delle sfide, potrebbe essere questa.

po e dei luoghi. Blotto non è lontano, quando afferma come nota Marco Conti, che nei suoi brevi viaggi «procede come un verme», cioè senza analizzare ma immergendosi nelle cose.

3 P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. I, Jaca Book, Rimini, 1986, p. 15.

4 Encyclopaedia Britannica, definizione di "stream of consciousness" (<https://www.britannica.com/art/stream-of-consciousness>).

5 D. Formaggio, *Filosofi dell'arte del Novecento*, presentazione di Elio Franzini, Guerini e Associati, Milano, 1997.

6 Usiamo questo termine in maniera iconica, per comodità, sebbene ritorni alla mente, con i dovuti distinguo, l'heideggeriano spaesamento come *non-sentirsi-a-casa-propria*.

7 Oltre il color «scafandro» è possibile trovare tra gli altri un «colore dell'indicibile e nocette», un «ruggine», un «color goccia», un «color canarino o orologio leggero (quello che ha cremaliera)», un «color spoletta», un «color peto di fieno», un «color formaggio», un «color ciaroso peto», e così via, senza contare i colori primari, soprattutto il blu in molteplici varianti. Inutile sottolineare il gioco antifrastico e l'evidente ironia. Anche qui l'importante è il dis-ordine logico e consequenziale.

8 C.E. Gadda, *La cognizione del dolore* [1963], Einaudi, Torino, 1970, p. 106.

9 Nell'ordine (significati base): "irrigidire", "fischiare", "guizzare".

10 Nell'ordine (significati base): "disilluso", "budello", "lamento", "campanile", "nòcciolo", "limiti", "arricciare", "lezioso", "svago", "irascibile".

11 Implicature conversazionali: significati impliciti dipendenti dal contesto in cui compaiono, secondo H.P. Grice, filosofo del linguaggio.

12 S. Agosti, "Genealogie del reale", in *Il clamoroso non incominciare neppure*. Atti della Giornata di studio in onore di Augusto Blotto (Torino, Archivio di Stato, 27 novembre 2009), a cura di M. Masoero e G. Olivero, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2010, pp. 13-14.

13 Il concetto è tipico delle scienze cognitive, con riferimento particolare ai lavori di Dan Sperber e Deirdre Wilson. Del resto «tendiamo a pensare in maniera associativa, metaforica e casuale», dice il Premio Nobel Daniel Kahneman (*Pensieri lenti e veloci*, Mondadori, Milano, 2012).

14 G. Bárberi Squarotti, "Blotto o la totalità", in *Il clamoroso non incominciare neppure*, cit., p. 60.

15 G. Tesio, "I tempi di Blotto tra «l'orrida fiaba» e la sorpresa dell'«enfin!»", in *ivi*, p. 6.

16 G. Isella, *Introduzione*, in A. Blotto, *Veramente, quando*, ADV, Lugano, 2016, p. 5.

17 *Ivi*, p. 8.

1 La canzone è di Patty Pravo ma l'esergo mi è stato suggerito da Daniele Poletti.

2 A proposito del girovagare nei luoghi di Blotto mi piace ricordare la *dérive* situazionista, teorizzata da Guy Debord in uno scritto del 1956, a sua volta figlia della passeggiata surrealista, e della *flâneurie* baudelairiana, poi ripresa anche come metodo, come sappiamo, da Benjamin. Si trattava di una "esplorazione" creativa, specie urbana, «a piedi senza meta od orario», «non in base a ciò che sapete, ma in base a ciò che vedete intorno», anche come critica dell'organizzazione capitalistica del tem-

<sup>18</sup> Ivi, p. 10.

<sup>19</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvechi, Roma, 2003.

<sup>20</sup> Ivi, p. 42.

<sup>21</sup> Ivi, p. 40.