

«Il clamoroso non incominciar neppure»

Atti della Giornata di studio in onore di Augusto Blotto

Torino, Archivio di Stato, 27 novembre 2009

Non alcune affermazioni,
quel, è il certo ^{nel volume} ~~avvicinato~~ ~~di~~ ~~giù~~
la notte, da
e la figura in fa ^{o rosso,} quella
el guscio
Venerosa nel rispetto d'altre
e l'amore
mentolato, tutti i suoi, ^{gatti}
a capo
piccolo, dunque: come ^{bracce}
sospese
pillonero, non di ^{letterina,}
a perdere o affondati, ^{niente}
e intesa è il non ^{fuori}

a cura di

Mariarosa Masoero e Gabriella Olivero

Edizioni dell'Orso

I libri di «Levia Gravia»

Comitato di redazione

Clara Allasia
Alba Andreini
Davide Dalmas
Mariarosa Masoero (direttore)
Laura Nay
Gabriella Olivero
Patrizia Pellizzari
Simona Re Fiorentin
Claudio Sensi
Giuseppe Zaccaria

Il quaderno è redatto dalle Università di Torino e del Piemonte Orientale
Dipartimento di Scienze letterarie e filologiche (via Sant'Ottavio, 20 - 10124 Torino)
E-mail: leviagravia@cisi.unito.it
<http://www.cisi.unito.it/leviagravia>

In copertina: prima pagina del manoscritto autografo di A. Blotto, *Non valgono affermazioni*, in Id., *Non intendevo me*, aprile 1968 (inedito).

«Il clamoroso non incominciar neppure»

Atti della Giornata di studio
in onore di Augusto Blotto

(Torino, Archivio di Stato, 27 novembre 2009)

a cura di Mariarosa Masoero e Gabriella Olivero



Edizioni dell'Orso
Alessandria

*Volume pubblicato con il contributo della Regione Piemonte, Direzione Beni Culturali,
Settore Biblioteche, Archivi ed Istituti Culturali.*

© 2010

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: edizionidellorso@libero.it
<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale ed informatica di Arun Maltese (bear.am@savonaonline.it)
Cura redazionale: Simona Re Fiorentin

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-237-5

Il caso di Augusto Blotto è uno di quelli che di tanto in tanto alimentano l'imperturbata coscienza delle patrie lettere. A rilanciarlo è stato un volume cospicuo di 424 pagine, *La vivente uniformità dell'animale*, pubblicato da Piero Manni con un convinto saggio introduttivo di Stefano Agosti, il quale parla da par suo di antipetrarchismo radicale, di capacità per il «Soggetto» di permanere in contatto con il «reale della vita» (il reale che è tutto, non la realtà che è solo una parte), di segmentazione di un *continuum*, di smisurata creatività.

Di certo l'opera di Blotto reclama un critico che non legga per unità e prelievi, ma compia l'intero tragitto, enorme, ipertrofico, mostruoso (se *monstrum* vale etimologicamente 'prodigio'), un prodigio imbarazzante che il poeta ha consegnato agli scaffali di un'officina letteralmente insonne.

E mentre il poeta parla della sua poesia, dietro la gentilezza e persino un po' d'impaccio leggi l'energia di un demiurgo cui il mondo vada stretto, leggi la consapevolezza della diversità, ma anche quella dell'esclusione, leggi i nomi dei critici che hanno parlato di lui (da Giorgio Bárberi Squarotti a Sergio Solmi), ma anche il silenzio dei più, con le buone e cattive ragioni che l'hanno accompagnato. Leggi il magma potenzialmente infinito che urge ma anche la precisione dei numeri, la matematica che gli mette le briglie. Nulla a che vedere – come dice Stefano Agosti – con le parole in libertà o una versione aggiornata di scrittura automatica.

La poesia di Blotto è ancora tutta quanta da scoprire. Proprio per questo il Centro di studi di Letteratura italiana in Piemonte «Guido Gozzano - Cesare Pavese» ha deciso di organizzare una Giornata di studio per avviare seriamente sia la scoperta delle carte sia l'analisi dell'opera finora edita.

Mariarosa Masoero, Giovanni Tesio

INDICE

| | <i>pag.</i> |
|---|-------------|
| GIOVANNI TESIO, <i>I tempi di Blotto tra «l'orrida fiaba» e la sorpresa dell'«enfin!»</i> | 1 |
| STEFANO AGOSTI, <i>Genealogie del Reale</i> | 13 |
| PHILIPPE DI MEO, <i>Camminando: la «vivente uniformità» della «figuratività fantasiabile»</i> | 19 |
| MARCO CONTI, <i>Il presente e lo sconfinato nella poesia di Augusto Blotto</i> | 37 |
| GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, <i>Blotto o la totalità</i> | 53 |
| * | |
| TAVOLA ROTONDA: «STORIA DI UN PIGLIO, DI UN ENTUSIASMO» | 65 |
| * | |
| DARIO CAPELLO, <i>Moto per luogo</i> | 67 |
| ANNA GRAZIA D'ORIA, <i>Le ragioni di una pubblicazione</i> | 71 |
| EMILIO JONA, <i>Il vivente tra sublime iterazione e regale monotonia</i> | 77 |
| STEFANO LA NOTTE, <i>Augusto Blotto: la poesia in forma di cosa</i> | 87 |
| MARICA LAROCCHI, <i>La parola totemica. Per Augusto Blotto</i> | 101 |
| SANDRO MONTALTO, <i>Augusto Blotto: «la variezza tutta movimentata del sentire»</i> | 113 |
| ANTONIO ROSSI, <i>«Il bianco e fosco implacabile». Appunti sulla poesia di Blotto</i> | 129 |
| ROBERTO ROSSI PRECERUTTI, <i>La “perspectiva naturalis” di Augusto Blotto</i> | 139 |
| GIOVANNA IOLI, <i>L'idioma “mistico” di Augusto Blotto</i> | 141 |
| * | |
| APPENDICE | 149 |
| * | |
| A. BLOTTO, <i>Cronologia bibliografica</i> | 151 |
| <i>Omaggio di Augusto Blotto ai convenuti</i> | 159 |
| <i>Autografi e fotografie</i> | 173 |

GIOVANNI TESIO

I TEMPI DI BLOTTO TRA «L'ORRIDA FIABA»
E LA SORPRESA DELL'«ENFIN!»

*Io avevo sempre come visto le cose
pensando che gli altri potessero completarle¹*

1.

È proprio così semplice, pensare se son degno
di dir la mia. Non vengono conferme
da fuori: becchettando la mia scialbezza,
posso riprendere a parlare ma sempre
si fa
di allontanare la posizione accettabile,
il discorso lo si era poi già dimenticato
quando ci si metteva a qualche equiparina intrapresa
(aggiunta, cioè, che ben si sa lascia le cose come stanno,
una cosa essendo una pagina, un'altra quindicimila)²

Che poi diventeranno diciottomila. Che poi potranno diventare ancora di più in una sempre aperta progressione in corso d'opera. Componimento – si badi bene, non privo *anche* di un suo specifico e ancipite peso autocaricaturale – qui pretestuosamente citato per porre subito il motivo in verità un po' scontato dell'opera *monstre*. Magari per convertirne il segno da *monstre* di lunghezza (o come altrimenti si voglia dire) a *monstre* di importanza.

Il rischio di ridurre il *monstrum* a un esercizio abnorme di quantità è stato almeno in parte scongiurato dalla bibliografia critica forse non numerosa ma qualificata, anche se del tutto inversamente proporzionale (e *pour cause*) al numero delle pagine su cui possa essersi esercitata per comprensibile sineddoche

¹ A. Blotto, *Forse, intendendo "mio padre"*, in Id., *Gentile dovere di congedare vaghi (1962)*, Padova, Rebellato 1966, p. 16.

² Id., *La ciliegia tristissima della bufera* [1962], *ivi*, p. 710.

(a prescindere dalla loro tempestività e pregnanza, segnalo almeno gli interven-
ti che vanno, a diverso titolo, da Enrico Falqui ad Alessandro Bonsanti, da Lo-
renzo Gigli a Oscar Navarro, da Giorgio Bárberi Squarotti a Umberto Eco, da
uno inconsuetamente sviante Sergio Solmi ad un puntuale Stefano Agosti, da
un cordiale Michele Straniero a un elegante Roberto Rossi Precerutti, che può
ben fare da capofila alla più giovane o semplicemente più recente pattuglia di
eredi, qui almeno in parte convocati in questa Giornata di studio).

Monstrum, dunque, per inarginabile necessità di dire, un'enorme *hybris*, fe-
teticistica, fantasmatica, che si concreta nella tassonomia e nel numero, ma so-
prattutto in un ipertrofico desiderio di totalità, in gara con «la fantomatica
inafferrabilità del vivente», di cui ci ha parlato Agamben nelle sue *Stanze*, lun-
go un tragitto che va da Cavalcanti a Lacan, passando per i nodi fondamentali
della congiunzione Poe-Baudelaire fino al Mallarmé del «coup de dés» (o al
Valéry magari di *Charmes*).³

L'opera poetica di Blotto può essere definita come visività (le cose «da me,
tanto viste»)⁴ che sfugge continuamente al suo oggetto, scavalcando i limiti di
tempo e di spazio e commutando la veduta in visione, ossia andando ben oltre
l'assidua e quasi computistica (e persino compulsiva) numerosità dei toponimi,
che stanno a volte sottesi, ma più spesso dentro o in calce ai testi. Potrei servir-
mi qui di una considerazione fiammeggiante di una scrittrice pur così apparen-
tamente lontana dal loicissimo Blotto, Cristina Campo, la quale nota citando il
banchiere Alfonso Maria Ratisbonne nel breve resoconto della sua conversio-
ne: «il rovescio abbagliante del visibile».⁵

Lo sguardo diventa quello di un fenomenologo che si converte in metafisi-
co (non un orfico, beninteso, ma un metafisico della compresenza e della com-
plessità). Nulla di più lontano dal sublime di certe atmosfere alla Friedrich
(che pur per certi versi può tornare), solitudine contro solitudine in un'aura
tempestosa e fatale, nessuna torsione neo-romantica – pur amando dichiarata-
mente il “mistero” – in cerca di sublime, e nemmeno labirintiche estasi di silenti

³ G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1993²,
p. 60.

⁴ A. Blotto, *La pace che s'allontana*, in Id., *Castelletti, regali, vedute*, Padova, Rebellato 1960, p.
300.

⁵ C. Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi 1987, p. 125. Decentrato rispetto alla nostra
problematica, ma curiosamente consentaneo il fecondo commento che Franco Marcoaldi ha fatto
alle *Città invisibili* di Italo Calvino in una sua lettura, *L'atlante di Calvino. Se le città invisibili raccon-
tano i nostri sogni*, apparsa su «la Repubblica» di martedì 11 agosto 2009, pp. 36-37. Marcoaldi scrive
tra l'altro: «Per accompagnarci in questo labirintico viaggio nell'invisibile – ecco il paradosso – lo
scrittore privilegia, tra tutti i sensi, proprio la vista» (p. 37).

ineffabilità, ma se mai una più (leopardiano-ungarettiana?) «allegria d'illimitato».⁶

L'io poetico di Blotto getta «les yeux fertiles», per dirla con Eluard, nella selva delle cose (sempre pronto a tramutarsi nell'impersonale o nel noi o anche nel tu autoriflesso), protendendo la vista ben dentro (esterno che diventa interno: come scrive Novalis, «La via segreta conduce all'interno»),⁷ il guscio panoramico (la «superficialità») in cui ogni cosa sta disposta. E come lo stesso Blotto segnala in *Alcuni giudizi*:

L'idea della concomitanza, delle cose che accompagnano i sentimenti, lo svolgersi, quello che succede mentre uno fa o pensa.⁸

O ancora:

Come è facile e strano, e emozionante, d'altro canto, per le cose che vi sono vicino, dire la cosa più inspiegabile.⁹

Proprio come, ancora una volta, ci può aiutare Agamben: «Le cose non sono fuori di noi, nello spazio esterno misurabile, come oggetti neutrali (*objec-ta*) di uso e di scambio, ma sono invece esse stesse che ci aprono il luogo originale a partire dal quale soltanto diventa possibile l'esperienza dello spazio esterno misurabile, sono cioè esse stesse prese e com-prese fin dall'inizio nel *topos outopos* in cui si situa la nostra esperienza di essere-al-mondo».¹⁰

La poesia di Blotto si costruisce lungo le tappe di un camminare implacabile («Cammino implacabilmente»),¹¹ in una «fame di passi»,¹² in un atletico andare («La fedeltà profonda / nel mio corpo passeggiatore»)¹³ che incorpora

⁶ A. Blotto, *La ripercussione sbalordita*, in Id., *Gentile dovere di congedare vaghi (1962)*, cit., p. 480.

⁷ Polline. *Frammenti di Teplitzer, Novalis, Leonardo V. Arena*, Milano, SE 1989, p. 14. Ma citato da Esperanza Guillén, *Naufragi*, Torino, Bollati Boringhieri 2009. Assai istruttiva la citazione completa: «La fantasia pone il mondo futuro, o nell'altezza o nella profondità, o nella metempsicosi nei confronti di noi stessi. Noi sogniamo viaggi per l'universo: ma l'universo non è forse dentro di noi? Noi non conosciamo gli abissi del nostro spirito. La via segreta conduce all'interno. In noi, o in nessun altro luogo, sta l'eternità, con i suoi mondi, il passato e il futuro. Il mondo esterno è il mondo delle ombre, e getta la sua ombra nel regno della luce» (pp. 70-71).

⁸ In A. Blotto, *Castelletti, regali, vedute*, cit., p. 10.

⁹ *Ivi*, p. 260.

¹⁰ G. Agamben, *Stanze...*, cit., p. 69.

¹¹ A. Blotto, *Cammino implacabilmente le rive scarse*, in Id., *Castelletti, regali, vedute*, cit., p. 115.

¹² *Ivi*, p. 305.

¹³ Id., *Con sorpresa, con stare (1982-1984)*, prefazione di R. Rossi Precerutti, Torino, L'Angolo Manzoni 1997, p. 10.

cose, paesaggi, persone dentro un dire parallelo disposto in una sintassi di ardua consecuzione, ma fondata su un lessico di sfavillante creatività (sia pronunciata la parola sospetta): il dire germinale del «piccolo / figlio della Barriera di Milano / che [...] abbevera alla carta / [...] le parole che trova»,¹⁴ modulandole al gusto della bocca, come con discendenza proustiana è ancora Cristina Campo a farci ricordare.¹⁵

Ne viene una sorta di universo parallelo che tutto include (*totum simul*), inglobando l'infinita varietà in una co-esistenza («il nesso delle cose contemporanee»),¹⁶ che costringe a forzare la linearità tradizionale del verso in scarti, smottamenti, incastri (ivi comprendendo gli incastri successivi, attuati con premeditate e sistematiche incursioni o inserzioni): «[...] c'è il captare il lineare, / lo sbrigare nel modo suo consanguineo lo sviluppo e l'aderenza, / le cose che s'incontrano, un po' trotanti, un po' a modo loro».¹⁷

Nulla a che vedere – dunque – come sottolinea Agosti – con le parole in libertà o una versione aggiornata di scrittura automatica. Se mai un oltre che scavalca – come Agosti vede a fondo – l'esemplare «je ne sais plus parler» di Rimbaud, collocandosi oltre la sua indiscutibile grandezza, ma su quell'altrettanto indiscutibile traiettoria. Una condizione del resto non diversa da ciò che Blotto pensa della poesia: l'inesauribile congiungersi e combinarsi del tutto in tutto.

Per questo mi sono sempre parse adattabili all'opera di Blotto le considerazioni che Philippe Forest fa – nel suo saggio *Il romanzo, il reale* – dietro le orme di Philippe Sollers. Contro l'ottocentismo romanzesco commercialmente trionfante, il principio tutt'altro (Proust, e del resto chi più poeta di lui?, a *docere*, con Musil, con Joyce, con Kafka; né sarebbe inutile, credo, accedere agli “effusivi” e ripudiati romanzi scritti da Blotto nell'adolescenza) che «il possibile del romanzo non si concepisce senza l'impossibile del reale».¹⁸ Il che significa dare forma all'esperienza del reale conducendo il senso fino al suo rovescio, al limite e alla frontiera di ciò che non è mai veramente compiuto e che dunque non può prestarsi a nessuna facile consolazione.

¹⁴ Id., *Convalescenza*, in Id., *Castelletti, regali, vedute*, cit., p. 20.

¹⁵ C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 146.

¹⁶ A. Blotto, *Canti dalla ferrovia, qua colore di maggio*, in Id., *Castelletti, regali, vedute*, cit., p. 208.

¹⁷ Id., *Caldissimo* [1957], *ivi*, p. 72.

¹⁸ Cit. da G. Tesio, *Augusto Blotto un po' Lucifero un po' zen*, in «Pagine del Piemonte», (2004), 20, pp. 49-54, a p. 51.

2. Sta tutta qui la radice di un linguaggio assiduamente ri-creato. E basterebbe per questo guardare alla ricchezza abbagliante e sintomatica di quelli che se non sono veri e propri neologismi (ben lo nota Marco Conti),¹⁹ sono però sviluppi neologizzanti, di certo idiolettici: da «truculentoide» a «gnuccoso», da «clamosa» a «gallore» a «sbiscio»²⁰ – e non è che un'infinitesimale porzione – fino ai molti esempi estremi, di cui mi limito a un solo esempio preso a caso:

Vermiciati di latte
secco come è la tenia, i posti paglierellano
un poverino, i fiaschi delle gambate
si erbuellano, sono gialli di niente,
di haurio star male, quell'inesplicabile
compagnia me di me quando sarebbe solo e tutta
otatura il farsi quasi leggina mobile.²¹

Potendo poi continuare con altri prelievi parimenti casuali:

Entusiasta delle “rondini” che succhiano
fino a vinaccio la conocchia, della sorta
di storditi appariri quasi caldi, con il graffio
sbiadito di nuvolo tortella piombo,
delle rocce calde come uccello e marron
come questo uccello piroghiere e durissimo,
così erba in quadri di margini, con il fienino
tepenente attaccato alla cornice fusolare, calcagno,
la positura rocciaiola, dolcissima
di esaurire l'acqua vagata, di conca
a borchia di scrigni neri marci
che son le bolle di cespi duri del prato
un audeon

sovrora, con il lampone blu
dell'istricoso fresco, il suo carta di rosa
che ha la funzione di cilieggiare i pochi mossi
dal vento, le carte zampognissime
sull'estenuo costone, sul torcere suo

¹⁹ Nel saggio *Il molteplice, il presente, il viaggio nella poesia di Augusto Blotto* (con intervista), in «La clessidra», xv (2009), 1, pp. 29-42.

²⁰ A. Blotto, *Castelletti, regali, vedute*, cit., pp. 16, 23, 35, 49, 51.

²¹ Id., *Se fossi nei suoi panni, di me* [1962], in Id., *Gentile dovere di congedare vaghi (1962)*, cit., p. 207.

come biancheria sbiadita, che si marinaia di un là
rammaricato e lontano, il torcicoso absent
e sbiadito quasi lavanderia in lastrone, tuorlo.²²

Inutile sottolineare – se non per preterizione – che s’imporrebbe qui, come aveva pur previsto per questo incontro Stefano Agosti inducendoci a invitare Bice Mortara Garavelli poi costretta per sue urgenze e necessità a dare *forfait*, l’analisi specifica di un *gramaticus* (o *gramatica*), capace di scopirci la materia prima di un linguaggio così fittamente e infaticabilmente inventivo. Linguaggio che diventa a sua volta natura, artificio che rifonda la vita, infinita metamorfosi, continua scoperta – la digressione apparente, il flusso ingannatore, vale a dire della menzogna necessitante – che parte da una posizione di “veduta” e genera la sua autonomia, la sua magnifica erranza antidescrittiva (e anche anti-biografica) tendente verso l’assoluto (o verso il tutto), dal determinato all’indeterminato, dal centro al decentrato, dal chiuso (in un certo senso) all’aperto in un asistemico sistema di mai chiusa “interroganza” (interrogazione ed erranza insieme), traduzione di un nomadismo metodico, se non addirittura “nevra-stenico” e tassonomico; compulsivo, come già s’è detto.

Da cui, tuttavia, emana quell’“impressione di controllo” che sempre la poesia di Blotto dà, anche nei momenti di massima e (da Agosti) segnalata divergenza, poi integrata da Marica Larocchi: sia con il notevole riferimento a Matte Blanco, sia con la sottolineatura già anche da altri marcata (ad esempio, Bárberi Squarotti e Giorgio Luzzi) di un “aspetto comico” spinto fino all’insolenza (quello che Blotto è arrivato a definire, in una privata conversazione, come «io che spesso si sfoffe»). Ma su ciò resta tutto da indagare (così come, ma lo dico *en passant*, sarebbe tutto da indagare il mondo dei colori: le occorrenze, le concordanze, le valenze, la sola e semplice frequenza del termine “colore”).

Maestri? Certo ne esistono, ancora Proust (*in primis*), il già convocato e ineludibile Rimbaud, e poi il teorico Mallarmé, il già citato Eluard, un quasi fatale Whitman, ancorché si possa scommettere che i “maestri” di Blotto siano di estrazione prevalentemente francese. Di certo poco o nulla lambiscono – se non per certi occasionali residui (alcuni appartenenti alla memoria più scolastica, altri, come ad esempio quelli pavesiani,²³ a una ben più personale lettura)

²² Id., *Calda, lunata di pane* [1962], *ivi*, p. 357.

²³ Si pensi a certi scorci urbani tra collina e città (*Vorrò discendere quella via alla città*, in *Castelletti, regali, vedute*, cit., p. 17) oppure – e ancor più vistosamente – in *I disoccupati*: «Il padre che s’alza e porta col suo peso di passi nella cucina / la vecchiaia di chi non farà / Il ragazzo borghese vuole / morire subito, così, quando prima / delle otto d’alba, grosso, s’avvia il padre cantando / una triste canzone adornata degli orli di vecchio / mucidume come dolcezza [...]» (*ivi*, pp. 341-342, a p. 341).

l'orizzonte italiano, quasi per nulla concomitante, se non – e sia detto per ironia – nel comune misconoscimento riservato ad altre esperienze poetiche di pur diversa “irregolarità”, come quelle di Sandro Sinigaglia, Edoardo Cacciatore o Emilio Villa indicate da Roberto Rossi Precerutti nella prefazione a *Con sorpresa, con stare*.²⁴

Anche questa è la ragione dell'isolamento di Blotto. Nessuna collusione veramente significativa né con il post-ermetismo né con la neoavanguardia, meno che mai con il «babelismo smitragliato» (Zanzotto) del «novissimo» Sanguineti, quantunque la poesia di Blotto appartenga di fatto al campo sperimentale, direi indissolubilmente – imperdonabilmente – sperimentale. Voglio dire, non cerebralmente sperimentale, ma sperimentale *in re*. Consapevolezza che abbiamo la possibilità di cogliere in alcune intrusioni meta-poetiche che – in stridulo, ambiguo, e a tratti teatrale o persino grottesco movimento – stanno a commento dell'opera di un'altra stagione. Come in *Uccello acquatico*:

Sviene tanto il pensar improvviso e floscio
di essere partiti come per nullità,
che le cose credute importantissime
siano un cieco penar di ferreo, umidino,
che non abbiamo precedenti, a nostro sostegno, di essere
inviliti in un rovescio di *poche opere*,
anzi opere giudicabili per quel che sono,
per il formaggio d'un ragazzo, senza stupore
alcuno in chi dice questo perché
effettivamente la situazione più plausibile
è così e sarebbe un capovolgarsi
ardito immaginare tutto un antecedente di forza
che mi renda sicuro di distribuire
di donare, fierezza, senza bisogno di andare a cercare
chi mi interPELLI²⁵

O come – con ancor più evidente e doppia accentuazione auto-caricaturale – in quest'altro estratto dalla stessa opera (*Castelletti, regali, vedute*), in cui la divaricazione tra il testo originario e la successiva incursione può apparire più ampia:

Forzare sul gratuito, fare di tutto:

²⁴ Id., *Con sorpresa, con stare (1982-1984)*, cit., p. 5.

²⁵ Id., *Uccello acquatico* [1958], in Id., *Castelletti, regali, vedute*, cit., pp. 50-51.

è stato un grande e malinconico tentativo,
ma sentiamo oggi come gesticola l'imprendibile
e quante cose di passaggio si sono accatastate una sull'altra
più per fastidio che per un vero uscio
di riconoscerle intuitamene umide
di nostro, vigoria. Per bella e santa
sia stata la nostra applicazione e i frutti
mi sian parsi sfornati degni di plauso
tanto che rimasi sul filo d'un concepito
quasi a saliva convincimento d'aver azzeccato
e sentii l'acutezza della punta di notare
cose giuste e ragionevoli raggiunte in mie opere,
c'è ora tanta malevolenza in giro
che non può, e anche non si può pretenderlo,
avere ammirazione e anzi non può
calarsi in quella pietà che renderebbe
accettabili le mie varie cose, purtroppo,
e varie ombre si trastullano qua e là, così
stupidamente che pure in tutto questo, in questo momento
c'è da chiedersi Ma come sarebbe a dire
Cosa crediamo d'aver fatto. Non sai
che tante cose peggiori sono state amate
e benvolute solo per un po' di serio,
di umano che c'hanno messo dentro?

Fuorviare

facendo la voce grossa su tutto che non sai,
e, peggio, che non t'importa assolutamente,
allegramente, ha i suoi premi ma incontra anche
i suoi premi in un altro senso,
quello che gli deve toccare,
le batoste certo ammissibili ma a fatica,
e questa è una che tocca a te, ora, dimentica
un po' tutto per amare veramente le tue
cose più accessibili, il tuo autunno, commosso...²⁶

3. Il rischio è considerare l'*opus* di Blotto come un *unicum*, un *continuum* inesausto, eraliteo, 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 scandirne il fluire. E

²⁶ Id., *L'azzurro che a grandi linee ha le chiare rondini* [1956], *ivi*, pp. 77-78.

soprattutto dei tratti o caratteri che ne distinguono i movimenti. Blotto è di fatto nato due volte, una all'anagrafe e un'altra a se stesso. E la seconda nascita ha una data non meno precisa della prima: 23 novembre 1949, all'età di sedici anni, come racconta nella già citata intervista che gli feci nell'estate del 2004:

È stato questo il mio primo tempo, il *vulmus*, l'essermi trovato padrone di una *poussée* mostruosa, da cui è scaturito il mio secondo periodo, l'enorme nebulosa che è stata per me ciò che è stato *Jean Santeuil* per Proust: dal '52 al '56 i tre volumi *Nell'insieme, nel pacco d'aria*, che constano di 4500 pagine complessive.²⁷

Una nebulosa che a poco a poco, per lente e anche desultorie addizioni e sottrazioni, si è trasformata nell'operosità felice e produttiva della maturità, l'apogeo in un decennio che va dal '57 al '67, e che poi ha attraversato un quarto periodo più aspro e controverso, prima di arrivare all'ultima stagione che lo stesso Blotto chiama di «risorgenza senile».²⁸

Tempi che corrispondono, non tanto (o non solo) a momenti della biografia o alla diversa quantità del flusso, ma soprattutto ad alcuni tratti specifici – caratteristici e caratterizzanti – che sinteticamente cerco di scandire. Nel primo periodo l'enormità e l'abnormità della scoperta di ospitare dentro di sé tanto portato. Il *vulmus*, come lo chiama Blotto, la forza delle cose che s'impone per necessità endogena, con prepotenza maniacale: l'«orrida fiaba» che procede da una frenesia, da una mania, da una follia. Quattromila pagine (diciotto titoli, di cui dieci poi pubblicati) che tuttavia nascondono il segno – come dice lo stesso Blotto – di una “debolezza”, nel caso specifico la «brodaglia endecasillabica», definita anche come «servaggio» della *koinè* post-montaliana;²⁹ una misura che sarà poi in seguito piegata, dislocata, stortata, persino squartata.

Risultati, in definitiva, corretti, nitidi, non banali, ma tutto sommato modesti, di certo non innovativi, qualche svolio liricizzante, qualche confessione esplicita, qualche facilità di conio, qualche sparsa *épave* post-ermetica, qualche passaggio al *petit poème en prose* e tutt'insieme una riconoscibile aria “locale”, con tanto di (non unica e forse un po' gozzaniana) inclusione del nome: «io Blotto nel Piemonte».³⁰

²⁷ G. Tesio, *Augusto Blotto un po' Lucifero un po' zen*, cit., p. 54.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Tutte espressioni usate da Blotto in una conversazione privata in vista della Giornata di studio di cui si pubblicano qui gli Atti.

³⁰ A. Blotto, *Brontolata*, in Id., *Castelletti, regali, vedute*, cit., p. 322. Il nome anche in *Ventate artiche*: «È Augusto Blotto che sente questo, può farlo, / può mettersi a dirlo [...]», in Id., *Gentile dovere di congedare vaghi* (1962), cit., p. 46.

Tant'è che per incidere anche su questo tempo il segno della *griffe* personale (ovvero della consapevolezza di un linguaggio nuovo), Blotto interverrà con la pratica (o sistema) delle “irruzioni”, ovvero con inserzioni posteriori (sempre probamente segnalate) che vengono innestate nel corpo vivo del testo a suo tempo fissato, con evidenti effetti di *pastiche* (o di contaminazione), su cui ci sarebbe tutto un lavoro da fare, ricostruendo anche il più o meno alto grado di stridore (e di mistione) che scaturisce dal contatto tra la nuova “maturità” e i suoi più lontani prodromi (o annunci).

Nel secondo periodo, due ulteriori fasi che spartiscono gli anni dal '52 al '56 in due distinti momenti: il primo che comprende il biennio '52-'53, il secondo il triennio '54-'56. Nel primo momento la conversione alla poesia, che pure diventa solitudine assoluta e assoluta incomunicabilità, diventa anche *dérèglement* o irregolarità di vita (il tempo che Blotto chiama dell'«abiezione»). Nel secondo momento all'aberrazione poetica s'incrocia anche l'aberrazione politica (la militanza stalinista, quantunque contraddetta da una ben premonitrice irrisione capace di eroderne gli statuti) e infine la lontananza dal mondo letterario (o dal pensiero di pubblicare), che si traduce in un impiego («Mi ero incagnagliato in un mestiere buffo e umiliante»)³¹ a sua volta incompatibile con i *domaines* della scrittura. Di fatto è questo il periodo della *poussée* più prolifica, l'oceano di Blotto, il suo *Jean Santeuil*, come già s'è detto.

A questo periodo un terzo ne è seguito – dal '57 al '67 – che può ben dirsi della maturità, o – ancora secondo le parole della conversazione – *l'âge d'or*, i cui più significativi titoli sono – dei pubblicati – *La popolazione, Tranquillità e presto atroce, Sempre lineari, sempre avventure*, e il più volte citato *Gentile dove-re di congedare vaghi*. Una relativa libertà dal lavoro che ha permesso a Blotto di pensare alla trascrizione dell'enorme quantità di materiale manoscritto su quaderni e supporti disparati in vista di una pubblicazione – almeno parziale – che si avviò con *Rebellato* nel '59.

Due rette a congiungersi: da una parte la trascrizione che rende leggibile il magma, dall'altra la decisione di pubblicare, mentre decadono sia il senso di onnipotenza creativa sia il senso d'impotenza nei confronti del mondo esterno, ancorché accompagnato dal grande stupore che dopo ogni pubblicazione nulla accadesse (o quasi) in campo critico, nessuna attenzione veramente significativa. A contare, in ogni caso, è il linguaggio che monta verso un'asprezza, una difficoltà estrema (fondata sulla ricchezza del linguaggio più che delle immagini) e che poi comincia a scendere verso un'asprezza minore.

³¹ Dalla stessa conversazione privata.

Dopodiché nel quarto periodo, dal '67 all'88, accade l'imponderabile. Blotto si sposa, viaggia, ha una figlia, si licenzia e si mette in proprio, subisce molti interventi chirurgici (dei 17 calcolati, 9 agli occhi, il suo strumento principe), tanto da considerare di aver finito l'opera, di non pubblicare più, ma semplicemente di vivere e di vivere responsabilmente bene. Non che in questo periodo la poesia abbia taciuto del tutto, ma è calata di numero e d'intensità, e anche è tornata a un'asprezza dovuta alla rarefazione, poiché – commenta Blotto – «la fecondità porta ricchezza, la privazione asprezza, il *démarrage* più stridente».

Per finire con la “sorpresa” di quello che per ora – dall'88 a oggi – può essere considerato come un periodo («come Verdi col *Falstaff*»)³² di nuova insorgenza. Un ritorno alla poesia che s'accompagna per altro a una relativa morbidezza e dolcezza: del che solo l'edizione degli ultimi esiti potrà darci documentazione e certificazione. Se non proprio certezza.

³² Dalla stessa conversazione privata. Di questo periodo solo un volume pubblicato, *La vivente uniformità dell'animale* (Lecce, Manni 2003), con il saggio introduttivo di Agosti che ha riproposto con convinzione il nome di Blotto all'attenzione critica.

STEFANO AGOSTI
GENEALOGIE DEL REALE*

Ringrazio Giovanni Tesio delle citazioni riguardo alla mia introduzione all'opera di Blotto, di cui riferirò alcune cose anche qui, cercando di allargare, nei limiti del tempo, le prospettive. Siccome la critica è, come diceva Thibaudet, l'arte del raffronto, comincerò con un raffronto a partire da una citazione di Contini sul *Finnegans Wake* di Joyce: «Di questo flusso eracliteo, in cui il mondo smarrisce (linguisticamente) e riacquista (ontologicamente) la propria identità, *Finnegans Wake* è un esempio unico nella storia della letteratura». Dunque il lavoro effettuato da Joyce è un lavoro che fa perdere al mondo la propria identità dal punto di vista linguistico, mentre poi il mondo, sempre attraverso quest'opera, la riacquista ontologicamente. Io questa situazione, a parte la grandezza delle opere, la riferirei anche a Blotto, con una differenza. Siccome l'arte del raffronto, avanzata da Thibaudet, implica anche le differenze all'interno delle similitudini e delle affinità, io direi che se il riacquisto dell'identità ontologica si effettua in qualche modo, si dovrà effettuare sempre nell'ambito della lingua: fuori dal linguaggio non esiste nulla, non esistono gli alberi non esistono le case, non esiste nulla. Ma allora, in che modo si riacquisterà questa dimensione ontologica della cosa, del mondo? Si riacquisterà attraverso quella che in Joyce, e anche in Blotto a suo modo, si afferma come una sorta di iperlingua, di superlingua: che per Joyce consisterà in una concrezione lessicale nell'ambito di un lessema, in una molteplicità di lingue e di etimologie e di *mots-valises* etc. Viene distrutta così la biunivocità del rapporto significante-significato. Tale è l'identità ontologica del mondo dentro la superlingua attuata da Joyce. Che cosa fa Blotto in questa prospettiva? Anche in Blotto c'è la perdita dell'identità linguistica del mondo e una sua riconquista ontologica nell'ambito di una superlingua. Ma se la superlingua di Joyce era una lingua di tipo semantico-lessicale, quella di Blotto sarà una superlingua,

* Trascritto da registrazione di intervento orale.

direi, di tipo semantico-sintattico. La grande invenzione di Blotto sarà quella della sintassi, della quale dirò, senza escludere certe invenzioni lessicali di prim'ordine di cui ha già parlato prima Tesio.

Qual è la superlingua di cui si sta parlando e che dovrebbe garantire la ripresa ontologica del mondo nella sua identità? Sarà quella di una molteplicità di (adesso adopero un termine tecnico) isotopie, vale a dire di percorsi di senso che si intrecciano all'interno di una chiusura sintattica. Praticamente, l'ho detto nella prefazione, la poesia di Blotto potrebbe essere la più bella dimostrazione dell'indipendenza dei due ordini, il semantico e il sintattico, avanzata dal grande linguista Lucien Tesnière. In che cosa consiste questa pluralità di isotopie, di percorsi di senso che si intrecciano e non si fondano, restano sospesi? L'autore cui fa capo questa fenomenologia, citato prima anche da Tesio, è Rimbaud. Rimbaud è il punto di partenza di questo tipo di sperimentazione verbale. Adesso faccio un esempio, altrimenti il discorso rischia di essere troppo astratto: il riferimento è all'ultimo Rimbaud, quello dei *Derniers Vers* o delle *Illuminations*.

In una poesia dei *Derniers Vers*, Rimbaud presenta due isotopie intrecciate, di cui una arresta, inceppa l'altra. Le due isotopie sono: l'isotopia del vegetale e quella che direi della "cervinità": un cervo è presente nei versi semanticamente ma non lessicalmente (non c'è la parola cervo, c'è solo una presenza semantica). I versi sono questi: «Entends comme brame / près des acacias / en avril la rame / viride du pois!» («pois» e non "bois", per cui, in aggiunta, abbiamo un'alterazione dell'isotopia vegetale). Ebbene, l'isotopia vegetale, che dovrebbe essere sostenuta da un verbo adeguato, è invece sostenuta da un verbo appartenente all'accezione della "cervinità", cioè «brame» ('bramisce'). Quindi viene sovrapposta all'isotopia della vegetazione, quella della "cervinità". Nessuna delle due si attua, per cui si dà quello che io chiamo, citando Barthes, un «effetto di reale». Se la realtà sta tutta dentro i codici, tutto quello che sappiamo, vediamo, le nostre biografie, la nostra storia, tutto sta dentro i codici, e cioè nelle figure del significato, nelle figure del concetto; il Reale, invece, è quanto esorbita i codici, quanto sta fuori dalle circoscrizioni usuali attraverso le quali si manifesta il linguaggio comune e con lui il mondo. Di questi esempi Rimbaud è fitto. Ne cito un altro, meraviglioso, da *Mémoire*, dove si dà la sovrapposizione, la imbricazione, senza predominanza né dell'una né dell'altra, di due isotopie: quella dell'acqua, della riviera che scorre e quella della madre, del materno. «Elle» (che è la riviera, ma anche la madre, scritta in maiuscolo): «Elle / sombre, ayant le ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle / pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche». Qui abbiamo una isotopia del fluviale con le ombre della collina e dell'arcata del ponte che si riflettono nell'acqua, e una isotopia di elementi antropomorfici, che fanno capo al domestico, e che dovrebbero al-

ludere alla camera della coppia parentale e della nascita. Quelle di Rimbaud sono tutte isotopie non grammaticalizzate. È il fondatore di questi fenomeni dove il Reale si manifesta non dentro i codici ma fuori dai codici, come eccellenza. A questo proposito, c'è una bellissima distinzione che fa Greimas. Egli, infatti, distingue tra semanticità articolata, quella dentro i codici acquisiti, e semanticità non articolata, riferibile a quegli effetti di senso che stanno fuori dai codici. Si pensi al testo poetico, e a tutti gli effetti semantici delle strutture formali, rime ritmi allitterazioni. Si pensi alla stessa metafora, che coniuga in un'unica unità di senso e non di significato due termini-oggetto: unità di senso che non sta in nessuna tassonomia, in nessun dizionario. Tale è la semanticità non articolata che sta fuori dai codici e in cui si pronuncia la presenza del Reale. Il Reale non è la monografia, non è la biografia, non è la storia, ma è quello che va al di là di questi codici (semplifico molto, naturalmente).

È da questa matrice che Blotto procede e fa le poesie di cui è stata data lettura: immenso lavoro, flusso eracliteo di cui appunto parlava Contini per *Finnegans Wake*. Avrei altri esempi di questa genealogia. Segnalo intanto che la genealogia non corrisponde alle coordinate storico-filologiche, la genealogia è qualche cosa di sotterraneo, due testi o fenomeni letterari si possono avvicinare l'un l'altro anche se non c'è, dal punto di vista storico-filologico, nessun rapporto concreto fra i testi: si tratta di una relazione sotterranea. Questa nozione è stata avanzata da Foucault e da Deleuze, desunta da Nietzsche, ed è molto importante. Per esempio, la "funzione Gadda" proposta da Contini per la letteratura italiana concerne una splendida genealogia che percorre a ritroso la nostra letteratura. La "funzione Gadda", il plurilinguismo di cui dà atto Gadda, lo ritroviamo, ad esempio, negli scapigliati, nei grandi *pasticheurs* rinascimentali e va su su fino alla *Divina commedia*; e non è necessario che queste opere, questi testi siano stati in contatto. Così, per l'abbozzo di una genealogia per Blotto: non è detto che lui si rifaccia a certi autori consapevolmente, anche se abbiamo a che fare con un grande intenditore in materia. Oltre a Rimbaud possiamo segnalare le meravigliose isotopie mallarméane del *Fauno*, ove i percorsi di senso sono tenuti insieme, generalmente, da un'unica parola, una "parola cerniera", la quale gode di due o tre valenze semantiche.

Gli altri autori che si possono annettere a questa genealogia non sono poi molti. Citerei un autore che ha scritto due romanzi (da lui definiti tali) che sono addirittura antiromanzi o metaromanzi: Alfred Jarry. In Jarry la gigantesca invenzione di *Ubu* ha occultato il resto della produzione, tra cui i due romanzi, *Les jours et les nuits* e *L'amour absolu*, dei quali un grande linguista come Michel Arrivé (che si è occupato anche, come raramente succede nei linguisti, di psicanalisi) ha potuto dire: «une des concrétions les plus extraordinaires de la chose écrite». Ebbene, qui, per mostrare questa sovrapposizione di

isotopie, citerei un punto molto bello da *Les jours et les nuits*. Si parla di un personaggio che fa il bagno in una piscina tiepida, della testa di questo ricciuto nero (sembra quasi un personaggio di Pasolini): «Si l'on pouvait raboter le diamant noir, il s'était coiffé de copeaux». Qui abbiamo l'isotopia della mineralogia, (“diamante nero”) e quella della falegnameria (il verbo “piallare”) sovrapposte l'una all'altra. Potrebbe essere benissimo un sintagma di Blotto. Un altro punto ancora di Jarry, citato da Michel Arrivé, è questo (sembra uscito dalle *Illuminations* di Rimbaud: a proposito del quale citerei la recente pubblicazione della lettura delle *Illuminations* di Marica Larocchi, che ne offre una analisi radicalmente nuova): «les genêts plus bénins, mais artificiellement fortifiés d'abeilles. Les épines émoussées par le soleil, renouvelées par les grandes lances des feux, aux cendres d'engrais».

Un altro elemento da inserire nella genealogia potrebbe essere il grandissimo Artaud, il quale, in alcune prose stampate sulla «Révolution Surrealiste», poi raccolte nel volume intitolato *L'Art et la Mort*, scrive cose simili: isotopie non fondate sulla sintassi le quali comportano sospensioni del senso, eccedenze del senso rispetto ai codici: sono frasi tremende: «Quand le goût terreux de tes lèvres, viendra-t-il à nouveau frôler l'anxiété de mon esprit? La terre est comme un tourbillon de lèvres mortelles – abbiamo, qui, sovrapposte, l'isotopia del terrestre e l'isotopia dell'antropomorfo –. La vie creuse devant nous le gouffre de toutes les caresses qui ont manqué». «Le feu tissé en torsades de langues, dans le miroitement de la terre qui s'ouvre comme un ventre en gésine, aux entrailles de miel et de sucre. De toute sa blessure obscène il bâille ce ventre mou, mais le feu bâille par dessus en langues tordues et ardentes qui portent à leur pointe des soupiraux comme de la soif». Siamo di fronte a polivalenze semantiche fuori dai codici, nelle quali si pronuncia quella che avevo designato come “presenza del Reale”.

Il nome più grosso da fare in questa genealogia, e il più vicino a noi, è quello di René Char, che cito direttamente in italiano, in traduzione mia. Qui, l'isotopia va dal centro semantico della fontana, che è, contemporaneamente, sorgente di ispirazione e luogo della memoria, nonché la donna amata: c'è un intreccio di isotopie che si accavallano l'un l'altra. «Tu, che questi vecchi muri non possono far prigioniera, fontana in cui si riflette la mia egemonia solitaria, come potrei dimenticarti se non ho ricordi di te: tu sei solo il presente che si accumula. Noi ci uniremo senza aver bisogno di fare il primo passo, né di pensare chi siamo: solo come due rosolacci che, nell'amore, compongono un anemone gigante. Non entrerò nel tuo cuore per porre dei limiti alla sua memoria. Non tratterrò la tua bocca per impedirle di aprirsi sull'azzurro dell'aria e sulla sete di partire. Voglio essere per te la libertà e il vento della vita, che passa la soglia di sempre prima che la notte diventi introvabile».

Tali sono dunque gli esempi di questa genealogia, che possono stare sullo sfondo del lavoro di Blotto.

Inserirei adesso un altro elemento, quello di Pizzuto, per me grande, anche se indecifrabile e oscuro, su cui è intervenuto Contini con pagine meravigliose. Anche lui sta dentro questa genealogia di effetti di reale fuori dei codici in cui si muove la poesia di Blotto. Tra le caratteristiche della lingua di Pizzuto (Contini ne segnala moltissime) ne estraggo due: l'assenza dei verbi di modo finito, sostituiti dalle forme nominali del verbo (quindi, assenza di temporalità), e la riduzione tendenziale degli elementi attualizzanti del linguaggio, vale a dire degli articoli, dei deittici "questo", "quello" ecc. Si tratta di una forma assoluta di atemporalità, che è presente, in misura minore, non così radicale, anche in Blotto. Si potrebbe dire, di Pizzuto che il suo lavoro si configura come un magma ininterrotto di sostanze. Se leggiamo un brano di Pizzuto e uno di Blotto si nota una affinità. Cito un pezzetto da *Giunte e virgole* sulla descrizione della misurazione della pressione arteriosa: «Dove la pressione, braccio fasciato nella morbida guaina, rebbi intercettatori alle orecchie, ultimo una monetina contro avambraccio, sotto pompa inselvaticire la stretta, fino a limiti massimi, donde caute ritirate, palinodie, ansia, panico, labbra strette; davvero bene, caute sentenze d'appello, anodine ermeneutiche. Pressioni tenui, indulgenza per un vino, niveo pollo concesso, patate bollite, la pastina stessa, col sale, prosciutto cotto un pochino, misura in tutto». In Pizzuto abbiamo dunque un blocco magmatico di sostanze narrative allo stato puro. Ed ecco ora, a confronto, Blotto: «Latte di salvia di strade in auto / al ritorno, amaro-gnolo stupito / di bere stretto ma più di ammissione della compagnia, / forcuto, di bere insipido e quasi dolce: / galeoni di paese col latte dell'acido / verdura, e il calcare del mattone o cuoio / briochoso nelle strade pantofola [si noti le strade pantofola, come in Pizzuto: un nome addotto con valore di aggettivo] oh che grande / naturale all'essere stravolti! / Perché è dolore, incominciato in babbuccia». Non c'è un verbo né ci sono deittici. I due autori sono sullo stesso piano. Con la differenza che in Pizzuto c'è un blocco magmatico di sostanze, mentre in Blotto abbiamo quel flusso eracliteo, segnalato da Contini per *Finnegans Wake*, un flusso interminabile perché continua anche adesso, sempre attuale, dentro il quale appaiono e scompaiono le cose del mondo.

PHILIPPE DI MEO

CAMMINANDO: LA «VIVENTE UNIFORMITÀ»
DELLA «FIGURATIVITÀ FANTASIABILE»¹

Apriamo *La vivente uniformità dell'animale* di Augusto Blotto a caso e leggiamo:

Lindo incamminati, brolo, fra reti
solatie di cortili brulli, in collina:
essa pàna l'adusato, del sollievo
costola o color biondo-addormo, giungendo
i piedi in uno sparato piombar qui angelico
il vetere, dimesso, d'un circoscritto albino
perlustrare in infanzia sol dintorni vicini:
potersi verificare ancora tutto!²

La scansione del testo in versi ci informa che siamo in presenza di poesia, però la lingua che scopriamo ci disorienta. E quanto segue non è da meno. Da cima a fondo, ci troviamo, parola dopo parola, su una sorta di ottovolante, sedotti dalla novità assoluta della frase e da sonorità non scontate in una non ordinaria ricchezza del vocabolario; questi versi non appaiono ascrivibili ad una riconoscibile tradizione. Rimaniamo allora in qualche modo spiazzati dalla oscurità del significato interamente da ipotizzare, ricercare, conquistare. Ci ritroviamo nel contempo attratti ed estraniati dalle novità verbali. Come dare un senso all'articolazione di parole esogene o senza un rapporto palese fra di loro e per di più dal significato decisamente opaco, se pur esiste?

Per prima cosa dissipiamo un mistero: regolarità nell'irregolarità più rude, ogni componimento si accompagna di una doppia menzione: di luogo e di data posta in calce ad ogni poesia. Raffrontando queste minime indicazioni scopria-

¹ A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, saggio introduttivo di S. Agosti, Lecce, Manni 2003, p. 194.

² *Ivi*, p. 23.

mo, dopo quella dell'originalità del linguaggio, un'altra salda informazione e quindi la spia probabile di una costruzione non del tutto irrazionale, inconoscibile. Andando avanti con queste stabili indicazioni liminari, non sapendo dove parare, siamo condotti ad interrogare i due punti fermi assodati. Ossia a chiederci se esiste un'eventuale correlazione tra un linguaggio fuori di ogni identificabile retorica o stile e i toponimi ubicati a piè di ogni poesia – questi ultimi immediatamente intelligibili e accertabili sugli atlanti. Nelle nostre banali abitudini di lettura, si è soliti stabilire un nesso tra i toponimi così impaginati e il testo che li precede. Rientra nel cartesiano principio d'evidenza. Questa induzione inevitabile e quasi automatica ci porta a sua volta a cercare di definire il tipo di relazione che potrebbe intercorrere tra il corpo della poesia e il toponimo e la data in calce che la concludono e richiudono su se stessa in una forma ormai interamente compiuta. La descrizione, a cui pensiamo di primo acchito, non sembra che possa affatto coincidere con il contenuto delle poesie. Infatti nulla di figurativo emerge dal testo poetico. Notiamo tutt'al più qua e là vocaboli che rimandano a un possibile paesaggio e a lui solo: «colli», «pontili» riferiti a una «città», «brolo», «cortili», «collina», «fiumi», «pianura», «campi», ad esempio. Tali parole vengono associate a percezioni visive, olfattive e sonore: «la vista», «schierati rugiadosi», «reti solatie», «brulli», «color biondo-addoromo», «celestinir», «solicello», «salcio granula», «turrita cobalto», «oscillio di lastre e suoni». Tutte rimandano a «Val San Martino sup.» debitamente seguita da una data «Gennaio 2000». E tanto vale per ogni poesia della raccolta senza eccezione.

Da questi dati liminari possiamo per lo meno dedurre la struttura inequivocabilmente diaristica della raccolta, ipotesi confermata dal dettato: «Ho sempre avuto la forza d'accentrar l'elegia / facendomene un codazzo, dei dettagli / che s'inseriscono attorno al fortunato, / infelice protagonista». ³ E in questo diario ravvisiamo un tono solare diurno ma anche eminentemente narrativo. I ricorrenti toponimi alludono a un viaggio o, almeno, a uno spostamento nello spazio. Ma nessun chiaro itinerario ne risulta, né tanto meno un inizio o un termine assodato. Ravvisiamo una semplice giustapposizione di luoghi. Il paradigma indiziario ⁴ si trova ormai dipanato, il diario senza inizio né fine muove in una direzione privata che testimonia di un analogo vissuto.

L'originalità di Augusto Blotto consiste nello svolgere la sua raccolta in una dimensione che per via del suo linguaggio viene sentita come astratta an-

³ *Ivi*, p. 197.

⁴ Cfr. per questo concetto C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, Torino, Einaudi 1986.

che se largamente fondata su molte sensazioni fisiche e mentali, quelle di un «occhio seguito da un corpo che lo rincorre» oppure «visitando le meraviglie, quanto / tacere!», «minestra interiore», «parallelità dei ricordi», «Mi preparo: e il guardar dentro / alla genialità decide di perder pazienza». ⁵ Le percezioni di un «occhio-corpo» si danno allora per il contenuto di un diario così concepito.

Di tante città, paesi o paesotti nulla risulta nettamente visibile né tanto meno strettamente definito o riconoscibile quale figurato, figurabile o figuratività. Rintracciando nel testo della prima poesia parole propriamente descrittive otteniamo solo: «remoto marino delle aurore»; «collina / essa pàna l'adusato, del sollievo / costola o color biondo-addormo», «dintorni vicini» rimandano a «potersi verificare ancora tutto!», «La quieta certitudo di triangoli, fazzoletti, cieli, / pende nebbiosa». Tali notazioni non figurative e di difficile analisi si accompagnano a dichiarazioni a dire poco sibilline: «la nobiltà / riflessiva userà a quella pace il vigore», «perlustrare in infanzia», «potersi verificare ancora tutto!». Ivi un io non meglio definito («credo») sostiene che «fortuna spiri quatta» e «che soprattutto non ci sia bisogno di essa». Attraverso non pochi altri andirivieni si approda a «svolta ardita di emozioni piccole» dove «il corpo saprà seguitare / la vista» in un «ricominciare stupefatto» sancito da una enigmatica, ma bellissima, chiusa: «la città nostra, / turrita cobalto, oscillio di lastre e suoni, / prende spiccia interesse al morir quanto basta».

Ne deriva un diario concepito come un vasto albo di emozioni, sfogliabile secondo luoghi e tempi: «la semplicità dell'istante e della pensata». ⁶ Finiamo per capire che siamo in presenza di un diario sovraccarico di impressioni perlopiù articolate su diversi piani semantici, mentre narrazione, narrato, narratologia e narratività si affermano di velature in velature.

Ma le minuziose descrizioni di Augusto Blotto non risultano assolutamente mai né oggettivistiche né tanto meno mimetiche. L'abbiamo esemplificato attraverso le citazioni del primo componimento della raccolta, ci è solo offerta l'atmosfera dei luoghi quale l'io narrante l'ha percepita. «Enumerazioni d'accaloro», scrive il poeta. Con un simile atteggiamento, il poeta può apparentarsi a Louis-Ferdinand Céline, propugnatore di una soggettività radicale nel campo narrativo, assegnata ad una «*émotion des choses*». ⁷ Pertanto, la soggettività di

⁵ A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, cit., pp. 190, 169, 182, 26-27.

⁶ *Ivi*, p. 92.

⁷ Cfr. L.-F. Céline, *Lettres*, préface d'H. Godard, édition établie par H. Godard et J.-P. Louis, Paris, Gallimard 2009, p. 753: «descendre dans l'intimité des choses, dans la fibre, le nerf, l'émotion des choses, [...] et aller droit au but, à son but, dans l'intimité, en tension poétique»; ma anche in molti altri luoghi.

un singolo senziente e sensuato e l'unità plurivoca del tutto, concentricamente ricondotte a unità dal toponimo-toponimi, possono essere considerate come le coordinate più sicure della poesia blottiana.

Lo comprendiamo ormai, e scoprirlo non è più così arduo: la poesia ci confronta non alla descrizione o alla trascrizione più o meno tautologica di un posto, di una plaga che dir si voglia, ma a un sentito personalissimo di innumerevoli luoghi quali percezioni intente a volersi declinare e conservare. Così «Nulla è perduto: la compagnia / del mio corpo ai colli saprà seguitare / la vista [...]», l'*incipit* chiaroscuro della raccolta, è ormai un po' meno oscuro.

Il camminare e il paesaggio si accompagnano e per non perdere «nulla» questi dovrà «seguitare la vista». La metafora della scrittura, e una lampante dichiarazione di poetica, si snodano nell'idea di un «seguitare / la vista» con un «camminare». La promiscuità del «seguitare» e del «camminare» non può non qualificare anche lo scrivere per subito concretizzarsi in una concezione genetica del fare poetico. Ad ogni luogo la sua (o le sue) specifica(-e) percezione(-i), e la veduta ininterrotta dispiega le parole che la singolarizzano; a questo modo si ingranano versi e poesie.

Un dinamismo variamente tattilistico è il risultato più sicuro del legame «vista»-«camminare» fino a campirsi oltre il corpo-occhio e, di pari passo, un corpo-*psyché*. Benché all'evidenza di robusta costituzione un corpo intende darsi (quasi) solo rifratto dai più immateriali dei suoi molti elementi costitutivi, la sensibilità.

Le sensazioni traspaiono come stralci paesistici-mentali mossi gli uni dagli altri in una rincorsa virtualmente infinita. Tanto più dinamica suggestiva e sensuale che l'io poetico, con una esattezza implicita e paradossale, tiene a confidare: «non formulerò appieno il ragionamento, / ma credo che fortuna spiri quatta,» per asseverare, subito dopo la virgola, che «soprattutto non ci sia bisogno di essa», della fortuna. Il testo si dà dunque anche come calcolo e controllo e, più importante ancora, forse, «ragionamento» nel caos del sensibile.

Le impressioni vengono indubbiamente distillate secondo un «ragionamento» imperniato, da una parte, su un lessico spiazzante e, dall'altra, su una serie di cortocircuiti sintattici e semantici fondati su continue elisioni e ravvicinamenti insoliti di parole come, ad esempio: «La prossimità della città, come una convalescenza, / schiude campi proficui di ripetizioni / antiche, il solicello in fronte basso». *Ad libitum*, ci si offrono delle apposizioni di ardua decifrazione come ad esempio: «gioia carton foresta». L'esteriorità contemplata dispensa una «pace» liberando «una nobiltà riflessiva» con «il vigore necessario».⁸ Nel corpo della

⁸ A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, cit., p. 23.

raccolta, siamo di fronte ad un'altra dichiarazione di poetica, nella quale il «vigore» non può non accennare ad una deformazione volontaria in atto.

Una stilizzazione idealizzante – «nobiltà» – della sensazione è richiesta e tanto più fortemente in quanto risulta modulata secondo un ampio pianissimo espressivo, appunto «nobile», e quindi sottilmente imperativo, imprescindibile: nella indubbia eleganza della sua espressione è implicitamente dato come Galateo del fare poetico. Alla percezione pura subentra una riflessività organizzatrice, commentatrice, responsabile dell'organizzazione del linguaggio e della sintassi. A tal punto che l'onnipresente, e immediatamente percepita, *Einführung* ('empatia') e l'*Abstraktion* ('ragionamento analitico, logico'), identificata in un secondo tempo, e opposte per la tradizione romantica tedesca, si fondono per darci nientemeno che l'inatteso ragionamento dell'empatia. È la radicalità dell'empatia della soggettività che giunge a darsi come ragionamento della sensazione.

La frase blottiana non può più essere definita come gratuita deriva abbandonata solo a forze centrifughe, una coerenza la permea e circonda: non è per nulla dispersiva o solo quanto basta per intraprendere il ragionamento necessariamente capriccioso ma non per tanto sprovvisto di una sua certa direzione: quella della soggettività più spinta della sensazione. All'universale del dettato è sostituito il personale.

La "vista" gerarchizza dunque l'esperienza, dobbiamo sempre tornarci, e verrebbe quasi, se fosse possibile, prima del corpo che deve «seguitarla». Il riflesso della *res extensa* precede, naturalmente senza escluderla giacché ne è costituita, la *res cogitans* da cui pure emana e non può non emanare, e quest'ultima traspare solo attraverso tale protocollo. C'è capovolgimento della causa e dell'effetto. È l'effetto che testimonia della cosa che non sembra avere altra reperibile esistenza. Non mai visionaria, la visione del poeta non rimanda alla generalità dei connotati di tali o tal'altri paesi o paesotti, ma ad una percezione fortemente interiorizzata di un senziente che vuole apparire unicamente tale. Tutto si presenta allora avulso in un monismo inconsueto; la *res extensa* non rimane fuori dalla *res cogitans*, risulta intelligibile solo all'interno di quest'ultima: è per qualcuno, non esisterebbe separata dal soggetto quand'anche, riflesso del riflesso, esso sia prevalentemente implicito.

Il senziente è rintracciabile unicamente attraverso il suo accogliere sensazioni e la spia dei suoi spostamenti che la variazione dei luoghi dei suoi racconti via via elencati in calce ad ogni componimento di volta in volta segnala. Laddove i rarissimi punti finali sembrano pian piano alludere ad una indubbia serietà compositiva che conferisce alla raccolta il suo ritmo proprio e la sua unità: da un luogo l'altro. E idealmente all'infinito. Come se una vera fusione-effusione fosse ricercata dall'io poetico.

Siamo quindi in presenza di una metamimesi prodotta dalla ripetizione quale serie di luoghi e tempi nel contempo successivi e coestensivi. Ma, luoghi e tempi, tale edificio innegabilmente seriale è dopotutto la forma stessa del creato nel quale la poesia potrebbe essere forse intesa come la forza gravitazionale di tale coscienza: il suo particolare modo di precipitare in poesia. Il suo specifico *clinamen*. C'è costruzione ma poggia sulla forza delle cose, concepita come una sterminata varietà di intersezioni risonanze vibrazioni incidenze sovrapposizioni investimenti rifrazioni. Infatti la materialità del mondo esterno viene data immediatamente come un presupposto mai messo in discussione. Ci si trova allora lontano dall'esperimento di un Francis Ponge, ad esempio, anzi all'esatto opposto.

Così vedendo perché camminando, il nostro poeta girovago ma soprattutto infinitamente senziante deforma il linguaggio ma non tanto con il dinamismo della sua falcata, anche se palesemente tra le più allenate e potenti, quanto con la massa propriamente sbalorditiva delle variegata e incancellabili impronte vitalistiche filtrate dal suo occhio, che passo passo si vanno stampando nella sua psiche per recarvi la gioia esaltante ed estatica che lo trascina. E, in qualche modo, questo rigoglio lo sfida con le sue tante qualità seduttive e le sue innumerevoli e affascinanti quantità di stimoli elettrizzanti. La lingua d'uso non saprebbe né potrebbe facilmente dipanare questo coagulo di rara complessità stratigrafica in movimento secondo una sua geologia inevitabilmente travagliata. Non è poi il disordine repentino l'ordine specifico dell'emozione?

Di questa scelta, ovvero della presa in conto delle sensazioni ricevute dai paesaggi rurali o urbani contemplati, discendono non poche conseguenze a volte paradossali – ma nell'opera di Augusto Blotto, ancora troppo poco indagata, il paradosso si annida un po' dappertutto. La fedeltà a un sentire, e si tratta pare di un sentire inseguito nei più piccoli particolari, porta il poeta ad intaccare la lingua avuta in retaggio per preservare l'intensità emotiva provata e così difficile da restituire nella banalità del lessico e della retorica scontata inevitabilmente votati alla stereotipia, al trito, ai *clichés* nauseanti che tanti scrittori di viaggio non hanno purtroppo saputo evitarci.

Il sentire, di per sé di sagoma irrazionale e dagli irregolari contorni, non si mostra precisamente socievole perché di ardua comunicazione. Ci confronta sempre con una proprietà privata in tutte le accezioni della parola. Nell'arrocamento su un io ben conscio della propria individualità e identificato con la poesia che produce – e al di là di ogni narcisismo ma in cui certo narcisismo fa pure la sua parte –, un privato sentimento non può approdare ad una pura e semplice descrizione esteriore fondata su superlativi depotenziati in partenza dall'essere stati troppo usati. Per cui la restituzione di un turbamento emotivo suppone coerentemente un linguaggio privato o privatizzato, operazione porta-

ta avanti da Augusto Blotto con decisione in un verso fortissimo, densissimo, e in quantità che letteralmente stupiscono, giustamente definito «dantesco» dalla critica.⁹

Infatti la sua poesia ha certo dell'enciclopedismo, ma di un enciclopedismo inconsueto. Inassimilabile all'indagine oggettiva e gnoseologica su di una realtà qualsiasi – indubbiamente autosufficiente nella sua evidente presenza – con il fine di spiegarla, è piuttosto una restituzione della sua ombra, o riflesso, o rimando, o interferenza, o azione di tale realtà geografica, e pertanto cosmica, su un corpo-occhio-*psyché* ricettivo come pochi.

Per Blotto, l'esistenza dell'universo compreso anzitutto come immane ammasso di toponimi si presenta come una immensa accumulazione di sensazioni infinitamente evidenziata e illustrata dalle sue poesie-poesia. Infatti, la quantità-qualità poetica persegue la quantità-qualità del creato visibile in superficie. Così tanto che in fondo alla *Vivente uniformità dell'animale* il poeta ha integrato alcune pagine di versi che egli stesso tiene a presentare come parte della raccolta che farà seguito.¹⁰

I procedimenti di Augusto Blotto non sono quelli di un Raymond Roussel, puramente mentali, largamente arbitrari e di raggelata stilizzazione anche se poi tarati su un io inconfondibile. In essi una mente dai connotati originali rimane identificabile, nel *mare magnum* poetico. Si evidenzia anche e soprattutto come produzione di un linguaggio-lingua inaudito, tuttavia mai veramente spinto ad una assoluta autonomia, che ha la forza di rifiutare la sua caduta nella stretta del guaito, del grido inarticolato o dell'indecifrabile rebus. Questa lingua nuova intende non disfarsi di una certa sintassi, anche se rimaneggiata, per svolgere un compito ben preciso: delineare una sensibilità unica nel *continuum* di una invenzione linguistica, anche se per approdare a tanto ne deve in gran parte riplasmare le leggi usuali.

Il soggetto traluce e fa quindi ritorno attraverso la privatezza della sua percezione-sentimento solo nell'atto di ritagliarsi una lingua propria nel tessuto della grammatica e del lessico. E tanto più tale distanza si rivela cospicua tanto più il soggetto acquisisce una sua inattaccabile identità. «Le style c'est l'hom-

⁹ Cfr. S. Solmi, *Opere*, vol. III, *La letteratura italiana contemporanea*, to. II, *Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi 1998, pp. 467-474; U. Eco, *L'industria del genio italico*, in Id., *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana*, Milano, Bompiani 1973, pp. 59-72 (già pubblicato su «L'Espresso» nel 1970); S. Agosti, *La lingua dell'evento*, in A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, Lecce, Manni 2003, pp. 7-20.

¹⁰ A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, cit., p. 414 con la nota seguente a piè di pagina: «tra "...": passaggio ponte al libro successivo. Cioè quando si ha già la testa altrove».

me»¹¹ ed è pur vero che l'«homme» di tale fatta intende, con *understatement*, professarsi aristocraticamente (quasi) solo come «style». Per cui lo stile, tale stile, tende a farsi a sua volta personaggio, tenta di darsi autonomia dietro sotto a lato o sopra l'io poetico, per intrattenerci con le sue specifiche variegata affannose avventure lessicali morfologiche e sintattiche.

Sempre meravigliato dal contemplato, incline, in modo implicito ma patente, a lodare-illustrare il creato, non certo da un punto di vista trascendentale o teista (alla stregua della tradizione francescana ad esempio) ma da una immanenza radicalmente orizzontale e di fatto panteista. Spontaneamente spinoziano, Augusto Blotto non ha dopotutto nel suo testo altra scelta per apparire a sua volta quale donato e donatore.

L'universalità dell'oggetto rivela nel contempo lo specifico di uno dei suoi possibili riflessi, riflesso che a sua volta è una parte della sua consistenza. Una unità (più che uno zero) e un infinito si specchiano e alimentano l'uno nell'altro. Una unità quindi nel cui microcosmo si rivela una infinità senziente equiparata alla vita, calco nel suo piccolo sulla infinità delle sensazioni possibili sprigionate e sprigionabili del macrocosmo. La compenetrazione spazia ovunque.

L'oscurità del racconto non mimetico risulta così quasi totale, come eminenti critici hanno giustamente osservato, da Sergio Solmi a Stefano Agosti senza dimenticare Umberto Eco,¹² anche se alcuni stralci indiziari para o pseudo o cripto biografici sono qua e là reperibili – potrebbe esistere una soggettività senza soggetto? Ma tale indecifrabilità è tutt'altra cosa da un mero nascondersi o un limite o peggio un'enigma. Si offre come l'adeguamento di uno stile a una visionarietà che nella sua radicalità di sentimento non presuppone alcuna trasparenza poiché recisamente e quasi unicamente soggettiva.

Dobbiamo chiederci allora cosa offre Augusto Blotto al suo lettore. Dalla sua poesia promana anzitutto una forza fonico-simbolica tesissima, ma non stridente, la cui sigla più immediata si palesa come intensità dell'autenticità. Autenticità come pienezza appagante e solare. Si espande ben lungi da qualsiasi riconoscibile luogo comune. Un piacere di lettura di tal fatta non discende assolutamente solo dall'intelligibilità eventuale del discorso ma dal legame insolito delle parole tra di loro sospeso tra prossimità senziente e distanza morfologica, sonorità vergini e significato vagante. Il fascino di una prima volta, appunto.

¹¹ Cfr. G.L. Buffon, *Discours sur le style, discours prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception le 25 août 1753*, Texte de l'édition de l'abbé J. Pierre, Paris, Librairie Ch. Poussielgue 1896.

¹² Cfr. n. 9.

Queste caratteristiche sono il risultato più lampante di una massiccia diffidenza del significante, sempre inaspettato, manipolato e alla fine tendenzialmente neologistico. L'orizzonte del suo apparire è quello di una sorpresa via via rinnovata, intenta a sconvolgere le abitudini di lettura. Pertanto la vigilanza del fruitore viene spronata: non gli spetta dopotutto di ripensare a sua volta, dopo il poeta, lessico e sintassi non fosse altro che per verificarne la coerenza interna?

Il lettore viene investito da una lingua poetica da interpretare e ripercorrere più che da leggere più o meno passivamente – anche se beninteso ogni lettura può essere considerata come una interpretazione privata. Deve di volta in volta misurare la distanza dalla lingua d'uso, perfino letteraria o colta, adeguarsi alle irregolarità estreme del corposo discorso inequivocabilmente impressionista, trovare il nesso tra parola e parola, emendare, o dare un senso, alle elisioni, ai vuoti, agli urti, assecondare i salti espressivi e simbolici. Come una vera e propria trottola sempre prillante tanto la frase blottiana si presenta mossa. Così alla sfida del consegnare la narrazione diaristica fedele delle impressioni ricevute dalle «choses vues» subentra la necessità della loro non facile ricostruzione.

Il vissuto si assimila nella sua interezza al sensoriale, vivere e sentire diventano dei sinonimi di fatto. Lì si individua infatti inequivocabilmente la specificità di ogni umano, nulla essendo probabilmente più vario e personalizzato.

La promiscuità, più che contiguità, dell'io con il mondo che comporta immediatezza “effimerezza” e fugacità della sensazione e immanenza del registro, alludono non tanto allo scacco eventuale dell'impresa quanto al suo ricontrollo come una vera e propria raffica di *da* che nessun *fort* precederebbe. Nella costruzione impressionistica di Augusto Blotto l'universo colma il soggetto saturandone irrefrenabilmente il sentire. In modo che vivere consisterà nell'abbandonarsi alla vitalità dell'organismo globale giustamente “uniforme” nella sua pur infinita sfaccettatura. E approdare alla coscienza del vivere più alta, arrivare a descriverne il riverbero emotivo mai meccanico nella sua pur indubbia “vitalità” ricettiva. «Vivente» e «animale» e «animale» perché «vivente» è una figura di cerchio che si allarga allora ovunque.

Un circolo vizioso dinamico e portatore di felicità quale adeguamento del microcosmo al macrocosmo secondo uno scambio-simbiosi paterno-materno-filiale infinito e appagante è uno dei risultati più ovvi di tale rappresentazione di sé attraverso il troppo il plurale il molteplice di cui l'universo è tramato. Nel vitalismo eracliteo di Augusto Blotto, ogni poesia scritta ne richiama un'altra come ogni passo del camminatore ne trascina e suppone un altro. L'infinità dell'essere totale richiede l'infinità della sua illustrazione-rifrazione e l'atomo individuale vive solo illustrandosi quale ininterrotta ricezione di sensazioni al-

l'unisono. Essendo ogni poesia un singolo palpitare del tutto. «Ricominciare stupefatto; / si annusa / svolta ardita di emozioni piccole» appare il «pianeta viaggiante, del protagonista sommante». ¹³

Il vero e proprio «élan vital» che permea, l'abbiamo detto, la descrizione delle sensazioni ricevute dall'esterno allude a una sportività testimoniata dai «quattromila luoghi» visitati scrupolosamente vantati dal poeta con la sua confessa e ben nota mania degli «orari, itinerari e mappe e tappe»: «vedo l'uomo che ero in vita predisporre / itinerari, orari, pause di spallottato / sorridente-culinario, per la giornata». ¹⁴

Nella bramosia di testimoniare di un sentire si scorge una libido originale quale giusta ipertrofia – nell'accezione neutra della parola – e come unica determinazione possibile e pensabile dell'organismo globale, il volersi appropriare quanto più possibile del cosmo trascrivendolo secondo le leggi di un grandioso e ambizioso vocabolario di emozioni personali che rifugga dallo sdolcinato pontificante di tale registro – tra i più difficili da affrontare per uno scrittore, un poeta.

Con quali strumenti il nostro ha potuto arrivare a preservare ed accogliere nella sua poesia lo sterminato delle sue sensazioni modulate sull'infinità del reale? Come rappresentare infatti il cosmo? Così viene in fondo impostata la problematica poetica blottiana. La dismisura dell'oggetto preso in conto sembra necessariamente votare allo scacco ogni velleità di questo tipo. È nel campo della prosa italiana in fondo lo stesso quesito che si pose e prefisse uno scrittore come Carlo Emilio Gadda, nell'opera nel suo insieme e in *Meditazione milanese* ¹⁵ in particolar modo, la più esauriente dichiarazione di poetica del narratore. Stranamente, il poeta non vi risponde molto diversamente dallo scrittore.

Mettendo a fuoco una sincronia lessicale-sintattica, Blotto estirpa i vocaboli da vari contesti, lungi da ogni diacronia innesta nei suoi versi parole appartenenti a ordini stilistici antitetici contraddittori o screziati per ottenere l'innatteso piegato a garantire l'autenticità e la freschezza dell'impressione ricevuta con il significante. Non per nulla la scrittura poetica giunge a darsi come «traduzione»: «È forse tutta una questione di traduzione», ¹⁶ insistendo dunque sulla necessità di allontanarsi dalla *doxa* per ottenere una decente restituzione, passare dalla *koiné*, il linguaggio comune, al linguaggio pertinente, cioè “inden-

¹³ A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, cit., p. 197.

¹⁴ *Ivi*, p. 64.

¹⁵ Cfr. C.E. Gadda, *La meditazione milanese*, a cura di C. Roscioni, Torino, Einaudi 1974.

¹⁶ A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, cit., p. 211.

sito” e “caricato” di un notevole valore espressivo. Il trasferimento deve intendersi anche come dislocazione del linguaggio dei sentimenti in altro linguaggio, obbligatoriamente alfabetico. Il privato nel codice della specie, da cui il bisogno di privatizzare quanto possibile o quanto basta l’universalità dell’istituto condiviso da tutti.

Non meno importante, come il narratore lombardo il poeta frammenta la sua narrazione interrompendola, o interpolando, per poi riannodarla a modo suo: forzosamente. Nessuna continuità lineare propriamente narrativa risulta infatti riscontrabile. Ma come il più anziano il secondo escogita una continuità discorsiva originale fondata non più sulla progressività o linearità della narrazione ma su una continuità simbolica raggiunta attraverso una discontinuità narrativa. Cediamo al piacere di una citazione luminosa tra le molte possibili: «scinge i campetti netti, i rapporti / (scinge: li mira bene a dimidio, li compone) / che si vedono intrattenere, con uno o altro». ¹⁷ Un significante spaccato viene così elaborato. È l’atteggiamento stilistico che distingue poi molti dei novatori più affascinanti del Novecento da Joyce a Zanzotto e naturalmente Gadda.

Paradosso tra i tanti, il segmentare continuato dei periodi o piani dell’espressione non equivale minimamente al rattapparsi degli enunciati, ma l’anomala congiunzione, anomala solo perché novatrice, fa accedere il testo al pullulare delle singole unità di cui è composto. In questa struttura il separato è sempre una contiguità e tra le sezioni la circolazione del simbolico si realizza sempre come in virtù di un *horror vacui*: ravvicinati due sintagmi parlano sempre insieme, inducendo *more vacuo* un rapporto come al di qua e al di là di una sbarra di rapporto. Nella frase, la tendenza si dà come biopsia della totalità del creato in quanto, concentrici, l’elementarità e il tutto rimandano l’uno all’altro: «Ero / in tale situazione, scritturale, / dipendente da un focoso padrone, / stretti a mammuccia in simbolo». ¹⁸

Ma Blotto muove anche in una direzione che perlopiù Gadda ignorò. Quanto verificato per le sequenze verbali omogenee debitamente frammentate e quindi discontinue vale, qua e là, anche per l’articolazione o coordinazione delle parole. Senza remore, il poeta elide parole per ottenere dei veri e propri tamponamenti o urti espressivi di sequenze verbali dissimili. Aferesi e apocopi si avvicendano sulla pagina. Per non dire dei neologismi. Tant’è che rileviamo esempi di una creazione come «educazione libr’aria», ¹⁹ dove l’espressione definisce, così ariosamente per via della valenza simbolica e visiva dell’apostrofo, il

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ivi*, p. 272.

¹⁹ *Ivi*, p. 200.

luogo dove simili eventi lessicali possono sopravvenire, un luogo prettamente testuale.

Così l'*unicum* dispensa pure, *en passant*, una metaforica lezione di lettura ricapitolando in un solo vocabolo ancipite e emblematico di tutta una poetica. Ci sorprende un afflusso di libertà quale aerazione del libro, aperto dall'apostrofo – luminosamente pneumatico – per spostare le regole dello scrivibile.

Il poeta si disfa con bella costanza di alcuni nessi grammaticali o sintattici puramente logici o di coordinazione, quali le relative e molti tempi dei verbi ad esempio, con certa marcata predilezione per l'apposizione più o meno rude e imperiosa – tipica figura vuoi anche forzosa della contiguità –, fa gran uso dei neologismi o di forme neologistiche inavvertite, spesso dedotti da parole consuete con una massa di diminutivi spregiativi laudativi o vezzeggiativi mai riscontrati in precedenza, ricorre a polisemici *mots-valise*, sostantivizza alcuni verbi in modo trasgressivo e ne nominalizza altri.

Il tutto con un *grand naturel* per dispiegare sempre una lingua che potremmo dire per un verso “bucata”, “forata” per un altro verso “sovrasatura”, “sovrimpresa”, da una parte illanguidita dall'altra in tensione, realtà stilistiche che lungi dal depotenziare gli enunciati li caricano di un alone simbolico inabituale. Spetta infatti al lettore di ristabilire il legame discorsivo tra sintagmi eterogenei saltando dall'uno all'altro «libr'ariamente»,²⁰ scavalcando il vuoto che in modo insolito li congiunge.

Non è tanto l'ossimoro ad essere massicciamente sfruttato quanto le figure antitetiche appaiate, equiparate e finalmente fatte complici. Non meno importante, l'uso massiccio della metonimia che, appunto, tra il nascondere e il rivelare risulta fundamentalmente polisemica. Anzi è forse il codice segreto di una libera organizzazione del periodo blottiano, ma irreprensibilmente centripeta, ossia finalizzata a dire la plastica contraddittorietà sovrapponibilità plurivocità contemporaneità simultaneità della sensazione.

Dunque la lingua blottiana – il “blottiano” potremmo perfino giungere a dire come c'è un “gaddiano” o un “pizzutiano” o un “zanzottiano”, emanazioni letterarie quasi “neo-italiane” – elaborata su contiguità volontarie imprevedibili e scontri di vocaboli che a volte sembrano addirittura scagliati l'uno contro l'altro.

Esaminiamo alcuni procedimenti blottiani senza alcuna pretesa di esaustività e cominciamo con qualche esempio:

1. neologismi: «bandolierato», «vaporigini», «screpoloso», «cadregatico»,

²⁰ *Ibid.*

- «marmato», «tavolacciato», «lindizia», «erbuzzate», «cartosi», «quietino», «pietrinate», «acquettoso», «solchicelli», «calzerotti», «cerulio», «briciolosa», «pomodorata», «fardellotto», «turchèsano», «monumentati», «fioroso», «sottentratore», «meteorologicato», «vicereesco», «maiuscolità», «plèiadiano», «massacrettano», «giovanottare», «tettucciando», «salienza», «cenciarsi», «fantasmagorea», «torquear», «ventricelleranno», «verduroso», «slontanio», «giallare»;
2. *mots-valise*: «spaesognato», «sotto-culo», «sorridente-culinario», «grigiorupe», «biondo-carpine», «da-aprile», «grand-fastigio», «basso-saperlo»;
 3. francesismi sentiti come neologismi più o meno burleschi: «surnageano» (dall'attestato "surnager"), «bougeano» (da "bouger"), «engiambare» (ovviamente da "enjamber");
 4. parole legate da un apostrofo: «allegr'aduna», «libr'aria»;
 5. (rari) dialetti: «povre fie», «bòn»;
 6. latino: «certitudo», «fortitudo», «magis», «finis», «fortiter», «ubique», «hausta», «incertitudo»;
 7. francese, quasi ad ogni pagina, come per sottolineare al contempo l'arbitrario e la libertà lessicale o anche una possibile lateralità per l'espressione, la "traduzione" dei sentimenti: «vacances», «pourcellinants» (neologistico), «suffit», «tendons», «c'est tout», «creux», «bonbonne», «marbre», «arriéré», «mouillé», «tunnel», «mèches», «frisure», «clavier», «toujours», «efilocha»;
 8. inglese (più raro): «perhaps», «taylor», «markets»;
 9. perfino russo: «kombinat».

Indicativa, l'elencazione non è naturalmente esaustiva. Non dobbiamo dimenticare di rilevare l'aggettivazione fantasiosa: «guancia pecorella», «notte perticata», «ginestra spalliera», ecc.; espressioni di nuovo conio quale «brunolata da fulvoro di sentor», «flori ritondi», «come un elefante zampotte», «biscottava gretoli», invenzioni tra l'altro spesso non scevre di ironia o di esilarante *humour*: «piano-tanti quasi altipiano», ecc.

Centrale o *a latere*, stridente o sommesso, l'*infra* (o sopra) verbale si trova esaltato. La sua vera ricerca dell'autenticità delle rese lessicali costituisce una attestazione della presenza del soggetto nel cosmo. Il cogito implicito di Blotto si delinea infatti a questo modo: sento quindi sono ed esserne cosciente coincide con l'attestazione di tale sentire secondo un lessico e una sintassi appropriate. Modulandosi per lo più sul discorso estremamente vario e finemente articolato della "irragionabilità" incancellabile dell'impressione, il poeta può inseguire la ridda delle sensazioni incompatibili che contemporaneamente si affollano e fanno ressa nella loro temporalità consona, la simultaneità, tra sovrapposizione, intreccio, confusione, interdipendenza, cogenerazione, gomitolò, e, in

qualche modo, concorrenza, per eccesso di stimoli avuti. La proliferazione serve da grimaldello per oltrepassare le ristrettezze e le insufficienze delle retoriche omologate.

Il racconto sembra volersi unilineare. Ma un esame attento del tempo nel testo e forse soprattutto dello spazio rivela non poche faglie nella linearità. Nella raccolta lo spazio si divide in genere in due: il cartografato e il non cartografato. Nella serialità ritmica e in qualche modo gnoseologica delle poesie che compongono la raccolta, la tensione a «coprire» lo spazio non visitato dimostra che l'obiettivo primo del poeta consiste nel penetrare i territori ancora vergini mirando ad inglobare l'intero universo. Di fatto il richiamo del non referenziato dà il via alla *suite* blottiana. Tanto che la linearità risulta minata su altri fronti, e *in primis* dall'interruzione fatale e ansimante sulla quale poggia: un buco nel tempo. Andando sempre avanti nella sua inesauribile esplorazione geografica, la linearità finisce per abolirsi. Nella sua fuga in avanti, la retta non potrà non tornare idealmente al punto di partenza cessando allora di essere puramente lineare per scoprirsi cerchio.

Cosa emana da una poesia così concepita? Polimorfe sensazioni, appunto. Dominano la tenacia elencatrice e il mai-più come paradigmatico già-visto, già-fatto, già poetato: nell'irripetibile.

Subdolamente, l'apparente trascurabilità della presenza della tematica del tempo fa ritorno come spazio – idealmente e in parte – infinitamente percorso, percorribile e da percorrere. L'itinerario spaziale lineare allude allo stillicidio di una quantità di tempo indubbiamente avuta e innegabilmente persa sensazione dopo sensazione. Il percorso intrapreso stabilisce in definitiva un omeomorfismo tra spazio e tempo o, meglio e ancor più, osmosi o riassorbimento, una indistinta equivalenza tra spazio e tempo.

Allora gradualmente con movimento omologante, le menzioni di luogo a piè di pagina diventano, da una parte, titoli rovesciati delle poesie che concludono, cioè un loro equivalente verbale, per darsi, da un'altra parte, non tanto come luoghi rubricati negli atlanti, o non solo né semplicemente, quanto come vere e proprie unità di misura non solo spaziali, cioè, cartografiche o geografiche, è scontato, ma, piuttosto, temporali.

Non suppone l'inarrestabile successione della pioggia delle sensazioni il tempo del loro accadere, snodarsi, delinearci, sedimentarsi e scomparire nell'occhio-*psyché* poetante? Ogni poesia scandisce a questo modo il tempo dell'organismo totale che persegue accanitamente una mappatura: «Anni ed anni di consapevolezza / saranno sufficienti, a esaurire i portarsi? / in luoghi».²¹

²¹ *Ivi*, p. 111.

Secondo modalità carsiche, una reversibilità appare dipanarsi: lo spazio delle sensazioni è anche il tempo del loro rigoglioso scorrere. In questa prospettiva, il tempo della percezione risulta coestensivo dello spazio; quest'ultimo non viene annullato ma riportato a quanto lo sorregge, cioè il mondo visibile, secondo una giusta scala, che non può non essere tendenzialmente quella uno a uno. Questo tempo è certo misurabile da se stesso e quindi dai luoghi in cui consiste. L'unità di misura del tempo non poggia sull'esteriorità di un metro arbitrario ma all'interno del paesaggio stesso come incessante partizione in luoghi nei quali l'estirpare e l'innestare parole ne sancisce forse la spia più visibile. Divisione in luoghi e frazionamento sintattico come discontinuità narrativa e flusso temporale si specchiano e ratificano a vicenda. «Patti» sono stretti «con le distanze e con i numeri».²²

A questo stadio, di soppiatto, la figura del cerchio si paluda di allegoria. Non è il cerchio la figura della pura totalità compiuta e perfetta? Secondo una logica figurale, l'infinito allude anche in questo modo al mirato che si sa irraggiungibile. Il centro non è poi dappertutto, in ogni sintagma, in ogni poesia, e la circonferenza in nessun luogo? Tanto è la screziata «monotonia», a «iosa», scrive il poeta stesso, con *humour* e vera ironia, dell'animale cosmico.

E ravvisiamo allora di qua e di là, discreta, larvata e sommessata, qualche nostalgia della auspicabile memorazione sempre differita, o piuttosto o meglio, del suo rimando indefinito non tanto nell'evocazione di un fu ma, ed è molto originale, con il pensiero di un sarà, di un futuro:

Presto la morte mia accompagnerà
all'ignoro tutte queste plaghe [...]
Ma resteranno, resteranno
altre cose da fare²³
oppure

(ed era
così grande-fastigio il ducato di noi-
-esservi, biscottava gretoli
un ingredire sulfureo di temporaloni
che inseguano avvenire [...])²⁴

Le continue, assillanti resurrezioni

²² *Ivi*, p. 234.

²³ *Ivi*, p. 204.

²⁴ *Ivi*, p. 205.

che in eroismo cancellan la morte
può esser vadan trovar scopo, indirizzo
in contrade dritte e curve all'infalibile
come non si spendano parole per la pace²⁵

Da cui un imperativo che tiene a ricollocare la trascendenza nell'immanente per un fine epicureo: «Perché non stare un po' attento alla gioia?»²⁶ che riguarda naturalmente anche il linguaggio implicitamente dato come piacere che rispecchia l'allegria emanante dall'affascinante prodigalità del creato.

Ripetizioni originali filigrano l'intero volume, quelle di una sfilza di invenzioni identificabili in superficie, ma anche in anamorfofi, volte a distillare (od a emettere?) poesie. L'irradiamento stilistico plurivoco rimanda allora ad una *forma mentis* univoca, giacché l'ontologia blottiana rima soprattutto con protratta produzione di poesia(-e) come testimonianza indiretta, nel riverbero delle emozioni, dell'incommensurabile dell'universo usando la cruna di un io poetico incluso nelle sue stesse descrizioni (di sensazioni). La massiccia ripetizione dell'invenzione è comprensibile come la ragione necessaria della presentificazione del mondo nella sua pluralità per il soggetto senziente.

Si potrebbe allora sostenere che la ripetizione della ripetizione dell'invenzione, di tradizione dantesca, in altri termini il forgiare parole ed effetti stilistici-sintattici nuovi e sincronici, è l'anomalo e a dire poco strano petrarchismo «aperto», e quindi impossibile, di Blotto: tanto il mondo, tante le figure ma da memorizzare e ripetere non certo in quanto tali, nell'identico, ma come *forma mentis* e vieppiù come *imprintings* formali dell'invenzione-inventario sempre riproposta – certo proiettata in avanti – e giustamente concepiti come figure ripetitive, non identiche ma solo omeomorfe: quindi un pullulare secondo implicite regole affini. Un semplice esempio per chiarezza: il vocabolo «verduoso»²⁷ è prettamente neologistico, s'include quindi nella tradizione dantesca, ma il suo alone semantico-simbolico ricade inequivocabilmente nella tradizione petrarchista della cristallizzazione del reale in sublimati figure-essenze eterne perfette. Tale è il particolarissimo lodare e la specifica articolazione della poesia blottiana, in cui la tradizione stilistica dantesca rimanda in qualche modo anche a un significato petrarchista – di uno strano “petrarchismo espanso”.

Nella logica strutturale e tematica della raccolta di Augusto Blotto, l'universo diventa sfogliabile come un libro sovrapresente nel quale ogni poesia si

²⁵ *Ivi*, p. 210.

²⁶ *Ivi*, p. 211.

²⁷ *Ivi*, p. 70.

dà come una singola pagina. In tale contesto, pur conservando i loro attributi tradizionali, un deciso plurilinguismo e una forte risonanza simbolica monolingua si nutrono, l'uno determinando l'altro, in un punto di congiunzione prima inavvertito. Nell'universo blottiano non c'è contraddizione ma addizione non gerarchizzata, ogni elemento essendo una emanazione del tutto. Inoltre, la quantità quale figura prevalente della poesia blottiana mira nientemeno che a fare del percepito oculare un libro unico e sommatorio sulla falsariga di quella tradizione che da Petrarca porta a Mallarmé nella tensione al libro-Libro-libri. Si può avvertire uno spostamento, il Libro non più e non solo del soggetto poetico ma anche e piuttosto il Libro del mondo: l'abbiamo detto, c'è oscillazione tra Dante e Petrarca. È così che la tradizione dantesca viene inclusa, con la sua tradizione linguistica e il suo enciclopedismo, in seno ad un ideale di tradizione petrarco-mallarmeano – certo impossibile a richiudere ma nonostante tutto potenzialmente già concluso. Questa tendenza viene anche retta dai criteri di una poetica del “salvare”. “Salvare” che non può non rimandare a un “memorizzare” sottinteso con più o meno forza: è sempre un conservare e per di più per qualcuno-alcuni.

Richiudendo il volume, una evidenza si impone al lettore con forza: il “sentire” blottiano, senza perdere nulla di sé, si identifica (o trasforma?) in “pensiero”. E la sua marcata tendenza neologistica con l'allegoria convincente del farsi del mondo.

MARCO CONTI

IL PRESENTE E LO SCONFINATO NELLA POESIA DI AUGUSTO BLOTTO

In un racconto piuttosto famoso di Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, si trova un'idea affascinante del tempo. Borges scrive: «Secoli e secoli, e solo nel presente accadono i fatti, innumerevoli uomini nell'aria, sulla terra e sul mare, e tutto ciò che realmente accade, accade a me». Non solo. Il tempo, si ipotizza, è ramificato in modo da creare, via via, «una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti, paralleli», di azioni diverse che, in sostanza, convivono.¹ Non c'è in questo contesto l'idea del tempo lineare. Piuttosto la nozione di tempo sembra un punto capace di espandersi, un presente che si moltiplica.

Qualcosa di simile avviene nella poesia di Augusto Blotto, dove la prospettiva temporale scompare cancellata da un presente incessante, proteiforme, ramificato: un ventaglio in cui gli eventi accadono contemporaneamente. Per usare ancora le immagini di Borges si potrebbe dire che i sentieri del racconto sono i sentieri che Blotto percorre nei viaggi e che questi vagabondaggi diventano in poesia un unico tempo, una sola rete in cui domina una fisicità continuamente perlustrata. In una parte cospicua della sua opera sterminata e in gran parte inedita, i versi accumulano e dispiegano il piacere sensuale attraverso le forme della materia, i colori, i materiali d'uso, i sentori, le minime e contemporanee tracce dell'esistente disseminate nello spazio. La percezione della materia e dell'ambiente procede allora di pari passo alla costruzione del testo, lo permea e si dissolve in altre percezioni. È un movimento continuo che esclude qualsiasi cristallizzazione dell'immagine e qualsiasi tentazione di soggiacere ad un codice lirico. Il che avviene non solo per la qualità del linguaggio poetico enunciata da Sergio Solmi negli anni Settanta, cioè l'esistenza di una «scrittura divergente», ora meglio precisata e indagata da Stefano Agosti nel saggio introduttivo a *La vivente uniformità dell'animale*.²

¹ J.L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in Id., *Finzioni*, in Id., *Tutte le opere*, vol. 1, Milano, Mondadori 1996, p. 690.

² S. Agosti, *La lingua dell'evento*, in A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, Lecce, Manni

L'accumulo di immagini è infatti pronunciato con la duttilità, le sincopi, le diversioni di un flusso verbale che chiosa, che irride o persino intenerisce e devia perennemente altrove, non lasciando affatto al lettore l'impressione di un timbro emotivo di fondo, di una voce lirica che proceda per illuminazioni, frammenti, slogature sintattiche e sospensioni. L'attesa di un senso univoco è elusa attraverso quel "divergere" del percorso indicato da Agosti e che sembra voler richiamare un desiderio onnivoro di reale, senza per questo concedere un profilo, una maschera, sia pure aleatoria, della soggettività.

In uno dei primi libri che lo stesso autore ascrive ad un secondo, e più maturo, periodo della sua opera, *Sempre lineari, sempre avventure* (composto nel 1961 e pubblicato da Rebellato nel 1965) si evidenziano già compiutamente le figurazioni di questo flusso intrusivo e controllatissimo, con movenze che scardinano e inventano sul piano lessicale e sintattico. Come in questa strofa:

Le testuggini veramente
molto soppiatte degli odori detriti,
amianto o agave, verso la sera taglierina,
le testuggini modeste di cisterne, un appreso
odore di padrone, coloniale desco,
smussato di grilli cecità, l'armure
di quegli imbastimenti di colori e ferrini,
il giorno, scalzo della sega di sera,
aiato di forte giallo e segolina polvere:
all'olivo di campo poggio, in chioma briosa
di posizione, come fusto avente
di sé un grande rocchetto d'ombra fico moresca:
è molto sera d'aliare di pecorine
secche nell'aria tardina, i fiaschi terrosi dell'ali³

Il tono imita quello basso, colloquiale, con locuzioni come «molto soppiatte», ma subito questa grana della voce scompare incalzata da una moltitudine di presenze, da uno scenario in cui le figure metaforiche convergono a raccontare un ambiente rurale, coi suoi «odori detriti» che insidiano l'olfatto («amianto o agave»). Il tempo è quello del crepuscolo, l'elemento olfattivo è associato non solo all'ambiente ma ad un ordine morale (il «padrone», «colo-

2003, p. 9. Agosti precisa così il significato di scrittura divergente: una «scrittura nelle quali le unità semantiche di un enunciato non intrattengono fra di loro nessun rapporto d'ordine logico».

³ A. Blotto, *La stoppia fa giorno*, in Id., *Sempre lineari, sempre avventure (1961)*, Padova, Rebellato 1965, pp. 111-112.

niale desco»), sottolineando così l'appartenenza del luogo, tanto da desumerne familiarità. Il verso annota di seguito altri dati sensoriali: il buio, i grilli e, con netta cesura di senso, una armatura («armure») di cui si osservano i colori di ferro riferiti a non precisabili «imbastimenti». Alle cisterne o ad altre strutture imbastite, fa da contraltare l'aia. Alcuni termini, che ad una lettura distratta potrebbero essere fraintesi e colti come neologismi o parole di invenzione, sono invece spesso lemmi eruditi e dimenticati che Blotto fa risuonare con effetto straniante. Qui, con il francese *armure*, il verso delimita il giorno e lo spazio attraverso la presenza del sostantivo «aiato», inerente cioè per il nostro dizionario, alla «quantità di grano che può essere contenuta in un'aia».

Il giallo e i colori della sera, gli odori e le sagome emergenti nel crepuscolo, non meno dei suoni e di questa imprecisata sensazione di ariosità, innervano totalmente il testo. I referenti fisici tutt'altro che smaterializzati inventano una sorta di cubismo del reale intriso di una sensualità che, frequentemente, prende la strada dell'allitterazione, come avviene nell'ultimo verso del frammento citato, dove la voce appoggia costantemente sulle lettere *a* e *r*.

L'assenza di una costruzione logica e la folla di connotazioni linguistiche producono un'oscillazione costante tra fisicità e visionarietà cementata da locuzioni prosaiche quasi pronunciate tra sé e sé. Il dettato della voce è puntualmente rafforzato da un idioletto che permea con tenacia l'opera di Blotto (almeno dagli anni Sessanta in poi) e che ha le sue maggiori evidenze nell'invenzione di uno sterminato dizionario di diminutivi e, meno frequentemente, di vezzeggiativi inconsueti che lasciano il lettore in preda ad una vertigine di immagini all'apparenza isolate. Così – nei versi già citati – compare una «segolina» polvere con riferimento al colore giallastro della segatura, mentre l'aria del crepuscolo è detta «tardina». In modo ancora più persuasivo nell'*incipit* del secondo testo che compone le 473 pagine di *Sempre lineari, sempre avventure* si legge:

Fogliette di ferrugigno su rame da lucerne
di carabinieri: uno spazio...⁴

Altrove, scelte lessicali e “improvvisi” in *medias res* come avviene nella terzina iniziale di *I rimandi, le ricompense*, nel libro appena citato, riportano un tono basso e prosastico:

Certi odori incerti, minacciosi,

⁴ Id., *Fogliette di ferrugigno su rame da lucerne*, *ivi*, p. 11.

(delle merde cespe o dei contatti elettrici?)
che aleggiano sul luogo delle sciagure...⁵

La sensorialità acuminata di cui la lingua fa sfoggio in vaste parti dell'opera, si avvale di ogni possibile sintesi e figura nella messa a fuoco degli oggetti indipendentemente dal tono e dalla materia assunta dai testi. In *Levar vivere*, una poesia contenuta in *Tranquillità e presto atroce*, raccolta la cui composizione risale agli anni 1960-61 (pubblicata da Rebellato nel 1963), Blotto scrive: «Perché la punta del giorno è una lingua / di caffè nero, torridissimo, che fra balli / di galantina luce (baltei, freddo-centauro [...])». Dove la metafora calata nella quotidianità non è meno visionaria e straniante per questo e dove, anche in questo caso, il lemma prezioso, «galantina», cioè un piatto freddo coperto di gelatina che regala questo luore opaco, contribuisce alla suggestione del verso pur restando nel campo semantico dell'enunciato. In questa stessa raccolta si incontrano locuzioni stranianti come «aurore tuberose», o «bel golf blu di pelini» (in *Le biavette, truci*) dove il ritmo saltellante e divertito imposta anche un timbro emotivo.

In *Davanti a una cosa*, raccolta del 1963, pubblicata quattro anni dopo, gli oggetti sembrano appartenere a un mondo lontano e levigato, nonostante ritorni con un vezzeggiativo e un altro lemma desueto, l'identico personalissimo timbro espressivo:

Una sorda pulizia, uno smaltato di bacca
e i gancetti di sole sugli asfalti:
il silenzio da badile liscio
dei paesi abbastanza avvolti da distanza, e industriali
come una capienza di spessa aria di ramerino⁶

Gli inopinati «gancetti», il parlato mimetico con l'incongruo avverbio «abbastanza» riferito a una sorta di misurata foschia dove i paesi sono «avvolti», l'uso del toscano «ramerino» per rosmarino, compongono un raffinato barocchismo di eventi naturali e un attimo del paesaggio, sminuzzato e moltiplicato tra il vuoto e il pieno, tra un pulito silenzio e un colmo fatto di riflessi, sentori, masse perse nella lontananza.

Questo *pathos* appena abbozzato è una costante della lirica di Augusto Blotto e ancora di più lo è il movimento, il trascorrere da un luogo fisico ad un

⁵ Id., *I rimandi, le ricompense*, ivi, p. 15.

⁶ Id., *Una sorda pulizia, uno smaltato di bacca*, in Id., *Davanti a una cosa (1963)*, Padova, Rebellato 1967, p. 81.

altro sia all'interno di un singolo testo che nel corso dell'opera. Non è casuale che alcuni libri portino in calce ad ogni lirica date e luoghi, mentre altrove siano i titoli a definire una minima geografia. Posti diversi che testimoniano decine di itinerari, percorsi compiuti sempre a piedi come racconta lo stesso autore ai suoi interlocutori. Le mete si trovano in Piemonte, in Francia, occasionalmente altrove. Durante un'intervista⁷ Blotto spiega che nei suoi brevi viaggi «procede come un verme», cioè senza analizzare ma immergendosi nelle cose. Non stupisce allora di reperire nell'opera una innumerevole serie di qualità naturali e paesistiche, un catalogo di ambienti, l'inventario del mondo come appare al passo: arie e sassi, fossi e cortili, essenze botaniche (raramente assunte come tracce simboliche) citate nell'immediatezza dell'apparire o, al contrario, investite di memoria culturale: «Panato acero linteo, delle distanze / orange di pini scosciosi d'umido, tavolette / cernierate in trippa [...]».⁸ Così l'*incipit* del testo omonimo nel corposo *Sempre lineari, sempre avventure*, dove si trasferiscono alle apparenze degli alberi i campi semantici della cucina, salvo quel «linteo» da restituire ai libri antichi scritti sul lino e dove il tono basso scompare assorbito quasi del tutto dall'attributo. Ma l'esemplificazione potrebbe continuare perché questa è una delle inclinazioni consolidate della poesia di Blotto e perché i vagabondaggi l'hanno accompagnata in ogni età e in ogni libro – compaiano oppure no in calce ai testi le annotazioni delle geografie visitate. Come il passo anche il verso segue balzi e dislivelli, interruzioni e gore, oppure, al contrario, in rari momenti prosegue rettilineo, prima dello scarto:

Comoda è la vista, saliente in gradoni
di cuscini zeppi di grilli e erboni;
glauco inchiostro arcigna rosa di nubi
alla sera sfiatata e pur cristallina;
sorpresa piacevoli⁹

Così, con rotondità ancora barocche e visionarie scrive il nostro da (o dopo) Gap St Clément s. Durance, nel maggio 2000. Il verso chiosa invocando tutta la forza della parola che, in questo raro caso, è composta, colta, rimata, sintatticamente conseguente. Ma subito la lirica prende un diverso timbro, tra impressioni scaturite d'improvviso e destinate a deludere l'attesa di senso del

⁷ M. Conti, *In marcia con la poesia di Augusto Blotto*, in «La clessidra», xv (2009), 1, pp. 37-42.

⁸ A. Blotto, *Sempre lineari, sempre avventure (1961)*, cit., p. 328.

⁹ Id., *Fresco capacitarci della mancanza*, in Id., *La vivente uniformità dell'animale*, cit., p. 72.

lettore quasi come una coscienza che, svelta, annota con riferimenti chiari a se stessa e conglobando altri referti dello stesso composito presente:

Le vicissitudini
alacri, martellate quasi un argento,
(di elmi o teiere tartare) accentuano talpe
di rilievi, le fossette che allo scurire
allietano, se le si contempla
dall'intelligente salvietta di una terrazza
all'insegna del ritirarsi o ritrarsi, accampamento mezzo
sconquassato della vitaccia da indulgenti¹⁰

Le forme della veduta scompaiono per lasciar posto ad un discorrere forgiato da immagini e associazioni senza connessioni referenziali, benché il contesto fisico sia presumibilmente il medesimo. In questo senso, qui come altrove, in un punto qualsiasi del *corpus* poetico di Blotto, la nozione di viaggio, o qualsiasi altro cenno tematico, scompaiono, esterno e interno si confondono per lasciar posto a una voce spesso assertiva ma programmaticamente disarticolata e frammentaria.

Se Wordsworth, quando passeggia nel verde del Cumberland, ricorda, confronta e descrive il *pathos* di una veduta; se Rimbaud (penso a *Ma bohème*) parla della poesia nei versi dei suoi vagabondaggi zingareschi («Je m'en allais, les poings dans mes poches prévue; / Mon paletot aussi devenait idéal»), o, ancora, se Vittorio Sereni racconta nei suoi itinerari tra Luino e Milano una rivelazione improvvisa, un momento epifanico, ecco che Augusto Blotto ci immerge nelle sensazioni, fin quasi a non farci riconoscere viaggio e paesaggio.

L'accumulo e l'elisione, la ridondanza e l'ellisse sono le forme con cui procede l'itinerario lirico, assolta sotto altro aspetto la fedeltà al dato fisico e sensoriale. Così come germinano parole dalle parole in *Non potevo, neanche se l'avessi voluto*, scritta dopo un viaggio tra Torino Caselle e Roma Eur alla data febbraio 2000:

E dopo
il sole? se le moschine, il ramarro,
il tabarro verde cotogna inciampano
in bambini o bonnes, fettuccia d'arteria
entrambe dell'anziano in sole, maioliche
quadrangolate lo stantuffo pallido

¹⁰ *Ivi*, pp. 72-73.

dell'angoscia segnata (a grotta) può sopportarsi
il faccion cotto del vecchio che non,
alla mattina, sprona il suo desiderio
oltre quei palpebroni, cialda? grinta all'ingù
del cane, ma cattivo, permaloso¹¹

Diminutivi, accrescitivi, preziosità lessicali come si è già visto, accanto a schegge di francese, intonazioni del parlato («ma cattivo») riportano più direttamente su un altro versante di quest'opera non privo di ironia ma che non si risolve mai in un quadro, in una scena, trascorrendo verso altre tonalità e oggetti. Se è vero che il mondo richiamato da Blotto è «mineralato» in parole, se cioè la lingua si identifica con l'evento¹² (o meglio, a mio avviso tende a farlo), nondimeno è costante il tema del viaggio attraverso quello che vi è implicito e che costituisce l'autentica filigrana dell'opera, cioè la fisicità di quanto perviene al visitatore. Fisicità totalizzante, continuamente ribadita tra il dato sensoriale e i suoi effetti. Il viaggio non è insomma altro che scoperta del mondo e il mondo si esprime in Blotto attraverso il movimento, la percezione, la molteplicità contemporanea degli oggetti che appaiono e che qui e là soverchiano la coscienza, innescano associazioni, ma anche “straniamenti” attraverso scelte lessicali inusuali. Il dizionario dell'autore è anzi una macchina congegnata per produrre cortocircuiti e dissonanze, per far convivere lemmi tolti dal linguaggio letterario, o erudito, o tecnico, ed espressioni confidenziali, sostantivazioni inattese, locuzioni parodistiche, verbi tronchi alla maniera della poesia e della prosa ottocentesche:

La notte, essere grigio, stordito, bianco
quasi, con le sue pertiche di coppale, di graduale
brunatura, aperte con cercine alla vernice,
alla lincrusta, piante col bruciatino e treccia di vetro, di lacca¹³

E alla seconda strofa:

Usaron là orrevolezze quiete
di pastori contro me, quasi, mentissimi

¹¹ Id., *Non potevo, neanche se l'avessi voluto*, *ivi*, p. 38.

¹² S. Agosti, *La lingua dell'evento*, cit.

¹³ A. Blotto, *La notte, essere grigio, stordito, bianco*, in Id., *Sempre lineari, sempre avventure (1961)*, cit., p. 223.

Nei primi versi perviene l'impressione della notte come animale acquattato, ma con una inusuale vernice, cioè il coppale (appunto una vernice, una resina) steso a cerchio: la descrizione assomma un'analogia col mondo animale e un attributo tolto da un sapere tecnico unendo due campi semantici lontanissimi, mentre alla seconda strofa («usaron là orrevolezze quiete») il lessico sorge dal passato della lingua.

Il sostantivo con funzione di verbo, la sonorità del verso ottenuta con una scelta di lemmi tratti dalla tradizione letteraria ma scontornati da essa nel nuovo contesto poetico sono un'altra valenza dell'identico linguaggio:

Di rigoglio e inciso forme lupette di parole
corvinano o danno la frugale
stanza, come crusca azzurra, della feria
feconda, pullulante di boro¹⁴

Un procedimento analogo, che nasce dall'urto della lontananza di cose e implicazioni concettuali, si affaccia nei bellissimi titoli che contrassegnano l'opera di Blotto, dove l'energia dell'immaginario arriva da accostamenti inusuali: *Castelletti, regali, vedute, La forza grossa e varia, Nell'insieme nel pacco d'aria, Svenevole a intelligenza, Tranquillità e presto atroce, Sempre lineari, sempre avventure*.

Un doppio registro che sarà costante anche se non pervasivo. Procedendo ancora attraverso il tempo, dagli anni Sessanta alla fine dei Settanta, in *Belle missioni, da una terra fisa (L'invio, adeguato, fiducioso)* del 1979, l'*incipit* è un vocativo e dà luogo ad un accostamento e quindi a un endecasillabo suggestivo:

O ben altre da voce piccola ovalità di foco,
lo spazio cavalleggero dei chiari piani!

È come una betulla, la stranissima¹⁵

Abbiamo una sorta di antitesi nel primo verso («da voce piccola ovalità di fuoco»), e alla ripresa, dopo il distico, l'irrompere di un'immagine che porta il discorso altrove ma di cui viene anticipata la similitudine. Due *incipit* si potrebbe dire *in medias res*, due tonalità di voce, due lingue.

¹⁴ Id., *Di rigoglio e inciso forme lupette di parole*, in Id., *Davanti a una cosa (1963)*, cit., p. 61.

¹⁵ Id., *Belle missioni, da una terra fisa (L'invio, adeguato, fiducioso)*, una lettura di M. Larocchi, disegno di A. Hollan, Verona, Anterem 2005, p. 9.

E ancora, riprendendo in mano *La vivente uniformità dell'animale*, oltrepassando quindi un ventennio, ecco la stessa scrittura identica nelle intrusioni, nelle metamorfosi, nella scelta lessicale che rivela ancora l'adesione al mondo degli eventi naturali ma in cui lo slancio è spesso ritmico, talvolta modulato su una memoria romantica fino alla chiosa che tronca e cambia registro:

Visitando le meraviglie, quanto
tacere!

E qual mai altro! Le ricche
plaghe ho frequentato, raggiatamente
oggi: se ne son riportati
giudizi che posson scavallar il comune
sentimento¹⁶

L'invenzione lessicale è minima con la forma avverbiale «raggiatamente» (apertamente), ma la scelta linguistica è come sempre insolita: «scavallar» da “scavalcare”, cioè ‘correre liberamente’, ricorrendo a un lemma in disuso.

La forza del testo è però nel coordinamento del periodo, una paratassi mutuata dal verso ottocentesco ripreso in questo caso con finalità ironiche, come risulta dagli ultimi versi che chiosano con un tono monologante e che continueranno a elaborare una materia mentale non rilevata per esteso. È una poesia che mostra, va da sé, la sua costruzione ricercatissima e il programmatico sradicamento della parola dal codice a cui l'uso l'aveva consegnata: storico-letterario, regionale, discorsivo, disciplinare. Come in *Parma, Lunigiana (Lagastrello)*: «Nella vera pazzia che conforma straendole / le montagne blu cercinate di sol spumone, / come facesse molto l'impressione di freddo / i paesi suonano il loro ottone grandiloquente [...]». ¹⁷ Nello scenario delle montagne contornate («cercinate») di sole, l'aggettivo «spumone» rompe il contesto linguistico più alto e desueto e, ad un tratto, riduce il paesaggio ad un'altra notazione prosaica, vagamente ironica in ultimo nell'evocare l'ottone «grandiloquente».

Nella selezione dei versi appena fatta (insufficiente ma non casuale) è sempre evidente la presenza della materia e dei sensi con la sola eccezione di *Visitando le meraviglie, quanto*. Talvolta Blotto accelera però la sequenza delle percezioni e delle elisioni fino a cancellare completamente qualsiasi possibilità di prospettiva fisica e referenziale. In *Vische* il campo semantico si sposta continuamente senza univocità di senso ma sempre permeato da sensazioni:

¹⁶ Id., *La vivente uniformità dell'animale*, cit, p. 190.

Le mosche in sospensione tra flaccide di gaggie
sanità, il cupolone stuoiante del rumore
limine di cuoio, le ventate calme di impellicciatura
di radica [...]

Più avanti viene invece restituita la prospettiva:

fulvi
frattui con collare della ghiaia umida del caldo,
pennacchi, le viottole si curvano
sotto more e sotto ombra, veri cavagni di morchia
di tenebrosità assennata [...].¹⁸

Il disorientamento è rafforzato dalla assoluta impersonalità della voce lirica. Blotto porta alle conseguenze estreme quanto la poesia moderna ha prodotto da Baudelaire a Rimbaud, da Mallarmé a Valéry, da Lorca a Guillén, non solo per la mancanza di un senso compiuto, ma in forza della polverizzazione del soggetto. Così come il dato empirico tende a sottrarsi al suo contesto, anche la coscienza è ridotta a brandelli: asserzioni, squarci emotivi, brevissimi lacerti discorsivi subito sono inglobati nel flusso della materia e di altre proposizioni assertive. E nelle sue lunghissime, eterogenee e tentacolari forme. Temi e modi conseguenti si ritroveranno nella più sinuosa raccolta, *La vivente uniformità dell'animale*, trentotto anni dopo *Sempre lineari, sempre avventure*. L'*ouverture* del libro, *Nulla è perduto: la compagnia*, sembra una dichiarazione di poetica:

Nulla è perduto: la compagnia
del mio corpo ai colli saprà seguire
la vista, l'accomiatate (scalini scesi)
cercherà odori d'angolo e la nobiltà
riflessiva userà a quella pace il vigore
necessario: pontili di città
schierati rugiadosi, velari o filiera
disserrano il remoto marino delle aurore¹⁹

Certo, Blotto poco dopo “diverge”, si fa più oscuro. Ma questa molteplici-

¹⁷ Id., *Parma, Lunigiana (Lagastrello)*, in Id., *Sempre lineari, sempre avventure (1961)*, cit., p. 61.

¹⁸ Id., *Vische*, *ivi*, p. 45.

¹⁹ Id., *Nulla è perduto: la compagnia*, in Id., *La vivente uniformità dell'animale*, cit., p. 23.

e il salcio grànula aperçu di povertà: la città nostra,
turrata cobalto, oscillio di lastre e suoni,
prende spiccia interesse al morir quanto basta.

*Val San Martino sup.
Gennaio 2000*

Il viaggio sembra identificare il mito città-campagna dove la città è prossimità del male, attenuato banalmente in una «convalescenza». Per una volta un elemento arboreo, il salice («salcio» come in Carducci: «Chi l'ombra addusse del piangente salcio / su' rivi sacri?») in *Alle fonti del Clitumno*, acquista una valenza simbolica, di albero dimesso, in segno di povertà. Il movimento della percezione nello spazio segue quello diacronico del verso sfaccettando e ampliando la dimensione del presente, arrivando talvolta al parossismo: «Ve l'avevo detto!; che il sole – smorto / come soltanto il bianco caldo felicia, / sopra bitumi, le grasse / curve a sobborghi o raccordi – una vela / arancione pulsa o filigrana, quasi / un volo d'uccelli carni sciacqui a mattino [...]».²⁰ La sequenza è serrata: sole, bitume, vela, volo d'uccelli, sciacqui: ad ogni inarcamento del verso la nominazione tocca un nuovo dato fisico, immaginativamente reinventato, cancellando il referente originario, posto in calce, da cui ugualmente scaturisce il testo e il pre-testo. Quasi una dichiarazione per la pronuncia poetica nel suo farsi, nel suo conoscersi mentre parla sommessamente del molteplice.

Il viaggio come strada aperta di un presente sconfinato, investe anche il “primo tempo” della poesia di Blotto, negli anni Cinquanta. Come una sorta di filigrana, *La forza grossa e varia*, pubblicato nel 1962 ma comprendente testi scritti dal 1951 al 1961, costituisce un laboratorio di questa tensione onnivora verso il reale. Vi compaiono tutte le figure che caratterizzeranno la lirica di Blotto, ma assorbite talvolta all'interno di temi politico-sociali destinati successivamente a scomparire: quelli dell'emigrazione, della guerra (una memoria d'infanzia dove la famiglia trova rifugio nel Biellese in *Vacanze di Benedetto Croce*), oppure quelli inerenti un soggetto storico che convoglia il vissuto nel movimento politico, nel moto di piazza, nell'ansia rivoluzionaria. La perlustrazione dello spazio geografico stracolmo di dati esperienziali è insomma preceduta da un'avventura trasversale nel tempo storico, da un viaggiare che è ugualmente scoperta ma scoperta conficcata nella Storia. Anche qui Blotto consegue una dilatazione della materia lirica, sia che il pendolo tocchi il ver-

²⁰ *Ivi*, p. 74.

sante della poesia destinata a prevalere più tardi con grande creatività linguistica, con slogature sintattiche programmatiche, sia quando il dettato (ed è questo il dato più inatteso) assume movenze narrative. Si staglia allora un soggetto collettivo, un “noi” corale che trasforma immediatamente il clima emotivo, come nell’inizio del lungo testo intitolato *Dal Golfo dell’entusiasmo*:

Pare inutile continuare? Davvero, è così pieno
il corso di figlie vivide e ci gridano in tanti
di ritrovarci assieme a loro nelle piazze celestiali,
che io ho un martello nel polso che continua a capire
«Ma questo può essere anche il massimo; fèrmati a guardare».²¹

Il tono discorsivo, privo di ellissi, l’avvio del primo verso interrogativo e in *medias res*, lo slancio dell’immagine verso l’iperbole («piazze celestiali») danno conto di una formazione composita della lingua dell’autore e che ritroveremo, episodicamente, in questa raccolta. Ma intanto ecco spuntare in questo testo l’inclinazione a cogliere il movimento, la molteplicità nelle immagini di una folla festante, due elementi destinati a divenire successivamente cruciali:

Perché la verità cammina in tanti camion
Fiat 66 brulicanti di verghe e tutta la gente netta, nera
da Mirafiori, Vittoria, Vanchiglia, che conosco;
e grazia, rivolta, in fazzoletti che vengono da allora
staffette ridanciane sono acute
con le motociclette cremisi, rimbombano
di piccoli motori, di voci di fanciulle,
di madame dell’Udi, di cooperatrici in lagrime
delle squadre di calcio di brevi Uisp e anche varie
in pionieri di corsa le foglie d’oro e cadono
ma niente²²

La vertigine della festa, fitta di nominazioni, nasce da campiture sommarie e incisive dove protagonista è la piazza e il senso di appartenenza, dove la soggettività (anche in questo caso) scompare, ma resta marcato il senso della narrazione.

Ma una forma narrativa più contratta, sincopata, già dominata da tratti

²¹ Id., *Dal golfo dell’entusiasmo*, in Id., *La forza grossa e varia (Dal baffo del modesto, del sorriso, l’accettato, e l’intero)*, Padova, Rebellato 1962, p. 21.

²² *Ivi*, p. 23.

lessicali personalissimi è presente e cospicua nella stessa raccolta, come si può leggere in *Due mansuetudini congiunte al rozzo*:

Due mansuetudini congiunte al rozzo
dolore; le due stanghe. Poi cartone
traballa distante alla calata
grigiazzurra, di rondini, catrame
trasverso. Mio padre risaliva,
la biasciata scaletta contro il bordo
di stagno, accarezzava'n lui il vento
inaridito, pregno ove da prodotti
senza ironia, dalle sue proprie piante
lo zucchero suda e uccide, lungo i moli;
da pochi brums sempre s'accartocciava
qualche grido, o il sopore, e zoccoli anche
verdicci ribattevano il riposo
del cemento, e le palme, e di cobalto
l'afa lungo la polvere di mai
fischianti alla partenza bastimenti
del millenovecentotredici allineati
tropicali, vasini, solenni
senza musiche al golfo d'Alessandria
ora la polvere sempre più le stanghe
viste di dietro, di carrozze a incerto
presso matasse e negri e il moncherino
tetro del cocchiere crostava e poi vento
senza pioggia portava quella stessa
polvere d'assale verso hotels siti in vicoli
uguali in chiave e pera, il moggio umido, d'accaldati
vetri cui borghesia appannava un tanto
di guarnigione provincesca, queta
coll'aridità alle vedute filate
di vie con la posa di due passanti come
gocce,
distanti, in senso inverso, nel brunito
caldo sotto i balconi di qualche arazzo.²³

Il tempo qui è ancora univoco, rettilineo, ma si affaccia la moltitudine di immagini e cose che diventeranno cifra espressiva: le stanghe, il carro, i basti-

²³ Id., *Due mansuetudini congiunte al rozzo*, *ivi*, p. 19.

menti in partenza, gli hotel, il cocchiere. È un microcosmo che converge sul tema del lavoro, dell'emigrazione (qualità ugualmente straniante del viaggio): già compare una sintassi spezzata da sensibili lacune che, in questo caso, mostrano però di voler isolare le unità semantiche. L'energia del verso arriva attraverso l'accumulazione. Lo stesso mondo di viaggi rinominato al plurale (non è ancora il momento del vagabondaggio giorno per giorno in prima persona) è delineato nettamente in diversi testi di questa «forza grossa e varia» per procedere in un percorso collettivo, tra treni e stazioni, strade e folle. Ovunque permane la tensione scaturita dalla ridondanza del reale, dalla contemporaneità dei dati referenziali, scontornati dalla dimensione temporale e spaziale, a un passo talvolta dal discorso alogico, ma non ancora tale se non a sprazzi in brevi lacerti. Bergson e il suo concetto di durata come esperienza del vissuto soggettivo, non misurabile, non sono distanti. La percezione minuziosa e franta, la molteplicità del presente in molti possibili scorci del tempo diramano da questa nozione.

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

BLOTTO O LA TOTALITÀ

Augusto Blotto è stato (è) uno straordinario precursore del rinnovamento della poesia italiana fin dagli anni del dopoguerra, 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. 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 di concezione poetica rispetto a quanto in Italia allora si faceva: il neorealismo politico, con le ricadute da noi dei comandamenti ždanoviani, echi crepuscolari ammantati di pretesa concretezza e di attualità contadina e operaia, molti lamenti sulle sorti del Sud misconosciuto e misero, la pretesa di far valere come assoluto valore la storia attuale e allora il poeta deve di essa esclusivamente parlare, per di più servendosi della lingua comune, comunicativa al massimo, e ogni altra forma di poesia a partire dal Novecento deve essere bollata da "decadentismo". Per dimostrare che la poesia è, invece, un'assoluta alternativa a tale ideologia (cattiva coscienza o, meglio, pedagogia pessima), c'era bisogno di una protesta grandiosa, che facesse scandalo anzitutto con la clamorosa presentazione di un'opera che, da sola, anche quantitativamente, proponesse l'autenticità e il significato esemplare della poesia in sé, in assoluto, molto al di là delle mode ideologiche e dei moralismi politici; e i cinque volumi di Blotto arrivarono lì, anche fisicamente massicci e reali e trionfali, a imporre la comparsa di questa idea "rivoluzionaria" di poesia.

C'è da dire che qualcuno fra i lettori e i critici si accorse dell'evento, fra stupore e negazione, tentativo di capire e qualche ironia; ma a danno di Blotto di lì a poco uscì il *Laborintus* di Sanguineti a polarizzare l'attenzione e la polemica condanna delle istituzioni poetiche, con l'immediata invenzione di una formula facile da comprendere, come "neoavanguardia" – e si sa che il premettere "neo" a categorie e mode e movimenti "antichi" suscita subito un fremito di stupore e di partecipazione sentimentale –, e a coagulare sull'inventore imitatori, compagni di strada, seguaci, senza che neppure ci si accorga che il "neo" in realtà non

è che lo strumento per contrabbandare ciò che autentico e straordinario davvero fu, come le avanguardie “storiche”. Senza risalire fino ai “neoteri”, ho sempre avuto l'impressione che il “neo” dell'avanguardia degli anni Sessanta derivi dalla formula creata da Falqui, quando chiamò *Lirici nuovi* i poeti fioriti sul terreno di Ungaretti, di Saba, di Montale. Eppure l'apparizione di Blotto ha una data ben anteriore rispetto alla comparsa di Sanguineti e della neoavanguardia; e le date sono davvero necessarie, per riuscire a capire qualcosa della vicenda della poesia. La maggior parte dei versi dei cinque volumi iniziali dell'epifania di Blotto è datata 1950, con qualche prolungamento di due o tre anni, come a indicare soltanto l'estensione della stesura e delle variazioni di un singolo testo.

I titoli dei cinque volumi di Blotto, a ben guardare, non indicano un divenire e neppure l'identificazione di diversi argomenti o strutture. Se mai, i titoli piegano all'ironia, al gioco delle parole, anche all'antifrasi: leggendo i singoli volumi troviamo *Il 1950, civile*, e per nulla il termine «civile» rimanda al neo-realismo e alla poesia politica di moda in quell'anno e in quelli precedenti e (per poco) successivi; un altro volume ha un titolo e un sottotitolo del tutto contraddittori: *Dolcezza, bonomia (La stanchezza iniziale - II)*, come, accanto, *I fogliami - la frivolezza legnosa e culturale*, e tutti questi titoli non vogliono affatto essere una via alla lettura, ma, al contrario, sembrano acuire l'impreveduta frondosità di un discorso del tutto autonomo rispetto a quanto parrebbe indicare. C'è, poi, un del tutto “non significante”, per calcolata marcatura di enigmatica: *Trepide di prestigio*, che, a fare più rigorosa attenzione, è quello programmatico, quasi una dichiarazione di poetica. Nelle sezioni seconda e terza di *Dolcezza, bonomia*, del resto, Blotto inserisce due analoghe formule di poetica, dopo il titolo *MIMI'* (*Minuscoli Miti*): «Per un richiamo che si potrebbe vedere molto idiota nel titolo MIMI', e dopo tantissimi anni: Se si è stati i primi che bisogno c'è di preoccuparsi»; e, dopo: «Radici e stufato, freddi, con l'olio leggero, color ampolle da sgorgare». È come se l'autore volesse dire al lettore: fa' bene attenzione, non troverete dietro questo libro pallide viole e neppure avere Babilonie e Scipioni in città occupate o sulle colline, ma tutt'altri modi e funzioni della parola poetica, dei materiali di poesia. È giusto rendere omaggio all'editore dei cinque volumi iniziali di Blotto, Bino Rebellato, buon poeta lirico di dolcissima atmosfera veneta, ma capace di cogliere perfettamente il valore della poesia di Blotto, così lontana dalla sua (ma erano tempi di qualche civiltà morale e letteraria, rapidamente quasi del tutto scomparsa con l'arrivo dell'autoritarismo dei neoavanguardisti e dei loro celebratori).

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 metereologico che sia, fra Dante e Montale, Pascoli e d'Annunzio e soprattutto con la presenza incisiva del Leopardi. Il testo accumula tutta una seria copiosissima di dati, a partire dal «bianco / d'un colombo», questo, sì, pascoliano, con poi il triste oriente, la nube, i viali, i tram, le rotaie, le fontanelle, il Mattatoio, la Rai, gli ombrelli, che sembrano in gran parte le immagini emblematiche dell'attualizzazione della tempesta in città, oggi. 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 raccolta di forme linguistiche sopravvissute alla dissoluzione dell'unità pre-babelica. La tempesta di nuvole e pioggia viene a confondersi con la tempesta delle parole ugualmente avventurosa e drammatica, con una confusione sapientissimamente organizzata:

E fa cose straordinarie, in un livore di buio
albume, sotto il crostone delle nuvole,
roteata di solleone alla tigre del Mattatoio,
bassa, scorticata, si vedono i camosci
di tante auto piacere bianche come nella notte
i loro cristalli irregolari e smussati di secenteschi film

Ma nell'ampliarsi e nel moltiplicarsi del discorso ecco che sempre più si inseriscono elementi che arrivano nel corso della tempesta da punti di vista estranei, spesso contraddittori (calcolatamente), che si mescolano vertiginosamente, e in questo modo si configura un mondo nuovo, composto dei termini della lezione canonica della poesia precedente e di presenze che giungono da una straordinaria evocazione di possibili materiali linguistici e concettuali e naturalistici, e si inseriscono con ossimorica alacrità e stupore nello scenario letterario che, all'inizio, è presentato come il nuovo racconto della tempesta quale "minigenere" (tuttavia esemplare) poetico.

Blotto spesso muove dalla metafora, ma come punto di partenza, per poi meglio ottenere l'effetto di spiazzamento comunicativo:

il cordone
della folla in cruscotto, senza selve,
e il leggero sbadiglio nella legnosa pioggerella iniziatasi
e in piena notte, smilza di tradimenti,
davanti a un crollo senza vittime,
pertiche, tavole, verderame su rughe,
di grandine,
in un odore di biancheggiar di pesci
che escano, che siano estratti, zuccherini e a razza,
l'avvertire gelati e fango a sbaffo e sangue

leggero del disastro nella notte di fiume
i nodi alle ginocchia seminude
bianchini fanno bolle di glutei a sirene
pestate, soggiacenti, prestanti, ritornanti in crociera di muscolo
e le braccia che cascano, ampia truffa succhio.

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 della variazione, pur sapendo che la poesia è sempre, in ogni caso, la ricerca della mutazione più o meno profonda e diffusa dei dati originari delle poche e fondamentali scoperte della parola, a incominciare da Omero e dalla Bibbia per quel che riguarda il nostro occidentale orizzonte della scrittura come invenzione e spiegazione e messaggio alternativo rispetto al reale e al quotidiano. Blotto vuole offrire l'aspirazione esemplare all'uso in poesia di tutte le parole possibili, che si affollano nel momento dello scrivere quando è identificato un argomento da trattare e da reinventare.

Non è difficile indicare il punto concreto e toponomastico da cui Blotto parte: penso, per esempio, a *Collinetta*, allusivamente torinese, e siamo sempre ne *Il 1950, civile*. La descrizione, a un certo punto, sembra quasi esclusivamente elencatoria, con gli elementi classici di alberi ben nominati e foglie ed erbe e lo spiazzo e il parco e il viale, ma, dopo, c'è il confluire di immagini, parole, anche neoformate, metafore autonome, indipendenti dal rapporto con la situazione iniziale; e a quel punto ecco il trionfo della ricerca della totalità delle parole che invadono le forme canoniche, e danno un senso di vertigine infinita:

Da carpini a gaggie s'apre uno spiazzo
levigato, ingiallito dalle sparse
foglie tra l'erba accartocciate o molli:
il parco e il viale dei caduti del
– sozzo spago, polvere di grassore, paletti
con la ventola del filo di ferro, normanni,
crapulina di bouillon con le loro briciole
a raschietto, secco midollo, triturio,
quasi come lardeo di notturno, grimace
grigia il paese commerciale di nord, pianuroso
ras di collare, crapula di barbiere,
cappello alpino sbuzzato da un lato, appena malleolo –
paese: un sergente (tipo Hollywood), con la sua

Il parco della rimembranza sul colle della Maddalena, a Torino, allusiva-

mente ricostruito, viene, a un certo punto, attraversato da immagini e forme ed espressioni che, per la suprema virtù della forza moltiplicatrice dell'uso della parola al di là della descrizione obiettiva, si avvolgono intorno a essa, e da un termine, per gemmazione e assomiglianza, altre ne appaiono; e il risultato straordinario è il fatto che tutta questa frondosità verbale illumina e precisa il senso del luogo con un effetto di tentata completezza del passato della storia e della memoria che su quella collina rischia di perdersi per l'ignoranza o per l'indifferenza.

Le parole, obiettivamente non comunicative rispetto alla situazione e al luogo, invece ne precisano e ne rilevano sia il fatto, sia la ragione di essere così, sia la riflessione che ne nasce, con la conclusiva lezione, naturalmente allusiva, emblematica. Cito ancora *Mensa di fabbrica*, e siamo sempre ne *Il 1950, civile*. Non ci potrebbe essere un argomento più "neorealistico", clamorosamente esemplare del modo del dopoguerra di fare poesia con i materiali operai, tutto a un livello minimale per un verso, di massima protesta politica e umana per l'altro. Blotto affronta energicamente il tema: i piatti di stagno della mensa di fabbrica, ma per farne nascere visioni, riflessioni, stupori, contorcimenti che non hanno più nulla di realistico, ma proprio in virtù di tante allusioni e metafore offrendo la più profonda ed esemplare verità di vita, di esperienza dell'essere, valida al di là della situazione presente per ogni rappresentazione di un evento fondamentale quale è la mensa, dovunque essa abbia luogo; e diventa il banchetto allegorico nel momento in cui Blotto ne anima e ne rileva la materialità, facendola diventare lezione:

Ma solo nei piatti di stagno la luce
è raccolta:
orla di luce livida intortate
labbra; e nel mezzo decisa e serena
si schiude a calma, vedo: liscio
lago che attende le due mani bianche, ...
e carezzando sfiorino il violaceo
cartone in crepe dell'aguzza carne.

Nella descrizione si inseriscono come lame fulminee metafore violentissime, come «in trine di compianto», «gli occhi fulmini», «muri agli angoli pacca», «la barba di male», «i pallidi / lisci riquadri a conigli d'acciaio», «nei giorni ampio / al posto lacrimuccia», «le rosse / piaghe su mani un'accogliente e gonfia / caraffa di stellio di bordi bianchi», «reliquie / nere di binari in tronco», «speranza / dei carbonieri umidi di fili / di ragni che li attraggono, con occhi / di lupo sulle / livide fumose / guance vizzate di balba disseccata, / giallastra dove s'aprono violacei / chiarori d'occhi or ora spenti». Si potrebbe continuare a ci-

tare il lungo svolgersi delle variazioni della raffigurazione della mensa di fabbrica, che è uno dei testi più ampi e diffusi dei cinque volumi iniziali di Blotto. La descrizione delle forme di pane nella mensa fa parte a sé, e ha una tensione animatissima, quasi gaddiana, come per l'aspirazione a rinnovare e a reinventare la lode del pane come emblema di carne viva che si forma e si fa evidente e ammirata, e di lì derivano altre figure, altri riflessi di pensiero e di stupore ed è, per derivazione, anche la proposta di un ulteriore sviluppo verbale e metaforico del confronto antico della similitudine di pane come corpo. Dice Blotto:

Assorta,
silenziosa, non sua, la mano spezza
un pane
di vischiose perline umido nel
tenace perentorio castagnaccio
di pane in pentole dai bordi brevi.
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.

Mensa di fabbrica precede largamente *Una visita in fabbrica* di Sereni, e il confronto fra due testi analoghi come struttura e come argomento è molto utile per rilevare anzitutto, nella radicale contrapposizione alla patetica ed enfatica poesia populista che era tanto politicamente celebrata in quegli anni, l'innalzamento del tono antirealistico del discorso e, nel testo di Blotto, per osservare la tragicità antifrastica, fra il grottesco e l'abnorme, della rappresentazione della fabbrica come allegoria della condizione umana nei tempi della produzione e del lavoro operaio di massa e di asservimento, e, nel testo di Sereni, invece la narrazione e il commento rigorosamente illuministici, morali. Ugualmente, è utile, restando ai livelli alti della poesia del dopoguerra, rammemorare almeno il testo di Saba, *Teatro degli Artigianelli*, che si serve, sì, dei materiali

quotidiani, bassi, cordialmente famigliari, ma per inserirvi dentro il fulmineo segno della memoria di spaventosi esili della sofferenza e della schiavitù, da cui è scampato colui che beve a un tavolo il povero vino della dimenticanza; e anche in questo caso ci troviamo di fronte a scelte poetiche libere dai lamenti e dagli inni realistici, più o meno ždanoviani. A ben vedere, *Mensa di fabbrica* alterna l'uso dei materiali umili e il sollevarsi a volta a volta del discorso fino alla rivelazione del tragico quotidiano, cupamente tremendo anche nelle deformità e nella miseria dei gesti, anzi proprio per questo resi più esemplari e ammonitori.

Blotto propone il genere del poemetto narrativo e descrittivo, di molto uso nel tardo ottocento pascoliano (che, più in là, sarà caro a Pasolini), in una forma non lineare, ma costruito per accumulazione e per riprese. I commensali della mensa di fabbrica, il pane, i bicchieri, i piatti, gli altri cibi sono nominati una prima volta per essere poi ripresi, guardati e raffigurati da altri punti di vista, ora per farli come esalare in una compresenza di emblemi, di invenzioni lessicali, di dislocazioni avventatamente concettuali, ora per riprenderne le forme, le situazioni minime dell'episodio di esistenza quotidiana, rivoltarle, renderle drammaticamente grottesche e penose al tempo stesso. Esempio è l'immagine del pane, ma anche dei piatti di stagno, delle finestre, delle ragazze che portano il vino.

È il supremo modello della variazione dei materiali poetici, prolungata per agglutinazione. Un'opera che rimane fondamentale nella vicenda politica della seconda metà del nostro Novecento, come una lezione tuttora validissima, è *Dittatore*, che, sempre nel tesissimo fervore delle esclamazioni e delle affermazioni, affronta il tema politico (il dittatore è Tito, ma c'è anche l'allusione a Stalin) nella forma assolutamente alternativa rispetto ai modi degli anni del dopoguerra, cioè con la grandiosa offerta delle moltiplicazioni di parole, immagini, metafore, allusioni, giudizi nell'intreccio di ira e di grottesco e di violenta accusa, che a tanto esito giunge perché concetti e giudizi sono esaltati dal disfrenato accumulo della fonosimbologia dei tanti termini che Blotto suscita dalla lingua antica e rara o del tutto inventata. C'è da dire che Blotto reinventa la lingua poetica uscendo fuori dall'uso consueto, ma non dalla comunicazione: il discorso propone sempre le forzature dei termini e delle metafore al di là del dizionario, ma perché così più straordinariamente la situazione poetica sia rilevata in forza del suono, dello stupore assoluto, dell'ossimoro che nomina il dato reale per più forzarne a fondo l'espressione per effetto di contrasto o di inaccettabilità o di moltiplicazione.

Blotto tuttavia si avvale anche dei mezzi poetici più canonici, come l'endecasillabo regolare, che è usato in tutti e cinque i volumi pubblicati nel 1959, a cominciare da *Il 1950, civile*. Penso a *Ritorno a Fiume*, fin dall'inizio narrativo

e lirico, con un blocco di endecasillabi dopo due versi iniziali di presentazione descrittiva e, dopo, il lineare filo della descrizione e della memoria, e tuttavia tale costruzione poetica, da “lirico nuovo”, è qua e là forzata fino all’esaltazione dell’armonia endecasillabica:

Fumo di sera bassura trascorreva sui
barconi, ponti e sui canali rosa.
La gomena una svelta navicella
invitava, al sorriso lungamente
franto nell’onde del sole pareva
lasciarla all’ago di corrente, poi
...svestiva (troncava).

I quattro endecasillabi sono collocati all’interno di un inizio descrittivo e narrativo, che ha canonicamente un ritmo ampliato, rallentato, e di una conclusione che consiste in due verbi narrativi tuttavia del tutto distaccati rispetto alla presentazione e alla sequenza endecasillabica; ed è, questo blocco finale, del tutto astratto dai versi precedenti. Dopo, ci sarà una serie di descrizioni e di narrazioni alternamente memoriali e informative ed esclamativamente astratte, assolute, fantasiose, come aggiunte di informazioni verbali di altri luoghi e spazi e (sempre sconvolgenti) apparizioni e pronunce: «A mezza / voce accardavano italiane alticce / canzonette di patria, come un *gronde* / ardimento (quei passi! dei cavalloni! / di ronda! rondona!...) le sfiorasse».

I fogliami - la frivolezza legnosa e culturale è il libro di Blotto che raccoglie più specificamente e determinatamente il versante lirico della sua ricerca poetica. L’endecasillabo vi è frequente, sempre musicale e altissimo, fantasioso ed elegante:

Palme, perché dalla nuvola vaga
voi tacete? Vi guarda l’ombra rossa
che pende, dal sigillo d’archi viola

(*Incensi*) e l’armonia del metro si congiunge sapientemente con i colori, l’allocuzione all’inizio con il prolungato ritmo dell’interrogazione, rilevata dall’*enjambement*. *Sanctus nella mattina straniera* offre un’apertura tutta endecasillabica di particolare perfezione lirica:

Eran le amare ugone di giovani
suore rosate a un organo di bruno
sole sui balzi gravi, a risvegliare
di sussurro all’atletica, dolcissimo
pungolo lentamente anche alle timide

midolla incatenato in spine rosse,
 gli stucchi di cappella che soltanto
 sorci irsuti conoscono, di vaghi
 sagrestani nell'ombra dei mattini
 di passi, di pesanti voci, gocce?

Quasi tutti *I fogliami* hanno come base il ritmo endecasillabico, con variazioni ritmiche che hanno come punto di riferimento proprio la scelta metrica degli ermetici (più specificamente il Luzi dell'*Avvento notturno*) e dei "lirici nuovi". *I fogliami* mi sembra che vogliano dimostrare l'aspirazione di Blotto a esaurire i modi, le forme, le possibili scelte metaforiche ed evocative della lirica della prima metà del Novecento, con il sostegno sublime di Mallarmé. Colori, anzitutto, e strutture architettoniche e scultoree, compaiono subito in primo piano, e, dopo, echi di suoni armoniosi, ondeggiamenti di voci lontane, figure lievemente decorative, fluttuazioni di immagini che avvolgono il verso. Nella seconda parte del volume il discorso poetico si amplia, e compare il verso allungato e contraddittorio, tipico delle altre raccolte di Blotto. Le esemplificazioni liriche vogliono dimostrare che tale genere di poesia, fondamentale rivolta all'autonomia del significante, è una lezione di perfetta ed efficacissima pronuncia della pienezza della parola che ha da essere oggetto, presenza reale, apparizione concreta, visione fantastica, puro segno, proposta di interpretazione al di là dall'obiettività della cosa, scatto della mente, modificazione del messaggio (e anche capovolgimento), attribuzione giocosa di tinte e di forme per arricchire ulteriormente non tanto la tensione lirica, quanto la tendenza a esaurire le diversità, le variazioni, le nozioni dei vocabolari reali e mentali e immaginabili.

Blotto si avvale, di conseguenza, degli altri strumenti della lirica dal primo dopoguerra fino al secondo: come, per esempio, gli *enjambements* per suscitare sospensione e attesa della meraviglia impensata, l'uso frequentissimo della preposizione *a* rispetto a *di* o *con* o *per*, in modo da dare al discorso l'impressione della prosecuzione, dello sfuggire delle forme e delle parole verso il vago e gli effetti d'eco. Cito qualche esempio: «spezzamento del latte ad una nuova / alba del fiume in piena» in *Un carnevale*, il terzo componimento; «gli alcioni di valli hanno freddissime / le ali d'ululati all'opaca alba», l'inizio della sequenza *Il vento alle colline*, e il titolo è già un modello di tale uso sintattico. A quel punto anche il lessico è acuito al massimo, quello tipico della lirica d'avanguardia degli anni Trenta: «la luna il suo nivale / mancamento quasi ombra alle colline / dense ancora, striate di rugiade / calde» in *Denso inverno* (ed è una chiara testimonianza dell'impreziosimento del discorso lirico nel modo più suavisivo, per la consapevolezza che tale concezione della poesia è l'altro aspetto della perpetua necessità delle pronunce nuove e imprevedute e ammirande delle parole in

quanto il più possibile oltre l'oggetto); «un disperato fiore», «la grande e vellutata ombra», «amaro candelabro» (*Incensi*), «i sospiri d'iride», «all'alba ardesia» (che è anche un ossimoro eccitato: *Col lei*), «feltro la marea e tuorlo il sole in fondo» (*Verità, idiozia...*), «colli ghiaiosi» (*Novità, viaggi*), «ingrigiti balconi», «un fumo verdastro», «ai fiori riarsi» (la prima parte di *Novità, viaggi*). L'eco ermetica si avverte, ma per l'ottima ragione che l'ermetismo, con tutte le altre forme poetiche e teoriche della prima metà del Novecento (con i futuristi, Dada, i surrealisti, gli espressionisti), appartiene alla costellazione "avanguardista", cioè all'idea di letteratura e arti figurative come i modi dell'alternativa rispetto a quella romantica, comunicativa in quanto decorazione o commento o conforto dell'operare borghese (e il simbolismo è, a ben vedere, il punto di partenza di tale concezione programmatica della tensione alla sempre più radicale separazione fra la parola poetica e quello che la società a essa richiede).

In questo ambito, sempre ne *Ifogliami*, Blotto raggiunge culmini esemplari: penso a *Novità, viaggi*, che è un unico discorso di ventiquattro versi, senza a capo, con la più compatta continuità sintattica, e, al tempo stesso, con, dentro, le varie dislocazioni di punti di vista, di metafore, di sorprese concettuali e fantastiche, che, sì, hanno qualche riferimento con le avanguardie della prima metà del Novecento di carattere lirico e fantastico, ma appartengono tuttavia al programma poetico che è specifico e unico di Blotto, cioè alla ricerca dell'oltranza di identificazioni e di enunciazioni di parole-oggetti indipendenti dalla presenza reale. Penso, in un'altra dimensione poetica della poesia di Blotto, alla raccolta che si intitola *Dolcezza, bonomia (La stanchezza iniziale - II)*, che mi sembra possa offrire un'indicazione fra le più preziose e ricche del suo procedere compositivo: Blotto inventa la parola, l'immagine, il concetto, l'oggetto nominato, lo inserisce nel contesto descrittivo o narrativo o evocativo, lo propone al lettore come sorpresa, novità imprevedibile e preoccupante, domanda che non vuole richiedere risposta e spiegazione, fondamentale aggiunta a quanto la poesia ha già scelto e contiene fin dal principio, rivelazione dell'infinita possibilità del poeta di moltiplicare visioni, riflessioni, ulteriore riuso. Cito, dal bellissimo poemetto *Avanti ch'io nascessi*:

Risale,
e alla luce del giorno non ancora
morto, non nuovo, non ancora
biondetta notte in banco e risollievo
nobile la saliva, mastice di risacca, affiora e dondola
nel grande arco di cielo che accenna
il fiume lontano,
la cappellina bianca di mio padre,
e la fronte che indora come un grappolo

il sole ancora così forte, e nera
su quell'aperto viso l'argillosa
pipa che azzurre volute confonde
con le volute azzurre là del fiume,
nella pianura viola, d'oro al fiume,
della bruna fornace di Lavriano,
aimer che aspro si consola in fascina.

È bene osservare ancora come la poesia di Blotto, proprio in funzione di tale procedimento espositivo e proponitorio, si accompagni con allusioni pittoriche, che danno altri riflessi ancora e arricchimenti all'evocazione dei termini-oggetti: i colori, soprattutto, che ravvivano ora le forme impreviste, ora volgono all'astrazione, in ogni caso sono lo sfondamento della moltiplicazione della parola-oggetto nelle immagini, nelle tinte, nelle decorazioni, nelle dimensioni ben rilevate del quadro, dell'affresco, più raramente della forma scultorea. I cinque volumi di poesie del 1950 e degli anni subito successivi contengono un'infinita variazione di procedimenti del genere, ciascuno grandioso (anche i testi più brevi, che sono, però, rari, ma i poemetti meglio si esplicano nella differente coerenza delle dimostrazioni poetiche). L'effetto conclusivo è di un'enciclopedia poetica, unica, forse, in tutto il nostro Novecento, per la legge della moltiplicazione, che è un poco oltre la variazione. La poesia moderna teme e per lo più evita la totalità, il "poema". Blotto è, invece, arrivato a questo, non per continuità di discorso o per contiguità, nella doppia dimostrazione di un inizio e una conclusione che rilevino il carattere poematico dell'opera. 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).

Tavola rotonda:
«Storia di un piglio, di un entusiasmo»

DARIO CAPELLO

MOTO PER LUOGO*

1. La Figura e la produzione intera di Augusto Blotto dovrebbe venire considerata come un *unicum*. Non è facile, e forse neanche del tutto lecito, cercare paralleli, modelli, ascendenze, contesti storicizzanti. Blotto appartiene naturalmente a quella tradizione dell'irregolare che, in letteratura, affonda qualche radice addirittura nello stile "asiano", e siamo nella retorica antica, o, più avanti, nel manierismo. La *phantasia* si oppone alla *mimesis*. Penso qui all'"irregolare" come alla figura della continua tensione e torsione della lingua, a quel continuo accerchiamento del nucleo, allo scontro tra misura e dismisura... Una scrittura, quella di Blotto, per molti versi sgusciante, imprevedibile, difficilissima da perimetrare; e una vena creativa illimitata, che non a caso ha catturato l'attenzione di critici prestigiosi. Solmi, Eco, Bárberi Squarotti, Agosti; per fare qualche nome. A parte ciò, mi pare penetrante l'indicazione di Roberto Rossi Precerutti, che vede in Blotto, tra le altre cose, la presenza di una *vis* folenghiana, un'euforia verbale che si potrebbe anche definire rabelaisiana; e sempre tenendo presente che per "euforia" qui non si deve intendere uno stato passivo di invasamento dal dio, simile alla "mania" della greicità, quanto piuttosto l'esito, il risultato di una forza attiva, in qualche specialissimo modo: controllata.

Altrettanto persuasivi, peraltro, i nomi di riferimento suggeriti, e diversamente motivati, da Stefano Agosti nel saggio introduttivo a *La vivente uniformità dell'animale*: Rimbaud. Mallarmè, Péguy.

Voglio tentare a questo punto di fare anch'io un nome, quello, forse meno prevedibile, di un parente in inventiva di Blotto. Ramon Gòmez de la Serna. Geniale sperimentatore del linguaggio, figura anch'essa eccentrica, funambolica, instancabile macchina da scrittura. Il Picasso della lingua. Ecco, Augusto Blotto mi ricorda alla lontana un Gòmez de la Serna più concentrato, più monacale. Sia sul teatro del mondo, sia, soprattutto, sulla pagina, dove è evi-

* Recensione a A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale* (Lecce, Manni 2003), pubblicata su «Hebenon», XI (2006), 6, pp. 170-172.

dente nel poeta tutta la cura che consente di creare il ritmo, di stare dentro una forma. È vero poi che la produzione sterminata di Blotto è peraltro tutta in versi, ma è anche da considerare quel che testualmente mi ha confessato l'autore stesso davanti a un mezzo bicchiere di Porto, e che cioè il suo bersaglio non è propriamente ascrivibile, in senso stretto, al regime del "poetico". «Ho trovato poesia vera nei grandi narratori [...] la maggior parte della grande poesia del '900 [...] Céline, Kafka, Nabokov». (Ma quanto poi bisogna credere alle parole del poeta, soprattutto quando parla della sua opera...).

Certo, davanti alle costruzioni verbali di Blotto si può ben ricorrere alla formula, molto francese, di "scrittura in versi", o "pratica del testo", o "écriture", se proprio si vuole evitare di dire la parola "poesia", con tutte quelle risonanze lirico-soggettivistiche, con tutti i soffi e i veleni insomma che questa parola davvero "difficile", problematica, trascina con sé.

D'altra parte, tornando per un momento all'aria di famiglia che, a mio parere, circola tra Blotto e Gómez de la Serna, è difficile resistere alla tentazione di assimilare alcune invenzioni di Blotto alla formula tutta spagnola della *gregueria*, che è cellula linguistica non molto cristallizzata ma nemmeno troppo disgiunta dal comico. Sto pensando, ad esempio ad alcune "annotazioni di luogo" (moti per luogo, a ben vedere) con cui Blotto ama chiudere, fermare e firmare assieme, le sue poesie: «anche Borgo S. Dalmazzo» oppure «preconizzo di Chatillon-en-Diois».

Ma non spingerei più di tanto il pedale del "comico" nella considerazione della scrittura blottiana. Se c'è comico, qui, questo va inteso nella più canonica delle accezioni, come la categoria che da Aristotele in poi si oppone al "tragico", e più modernamente al "sublime". Sono piuttosto, quelli di Blotto, testi volti a dirigere e a dominare una sorta di lucida euforia linguistica. Si può parlare, barthesianamente, di piacere, piacere del testo e testo del piacere: «sollecitato da chissà quali / vie, a buttarci un continuo benessere [...]» (p. 299). Il godimento del testo diventa una delle armi usate per opporsi all'appiattimento della letteratura, per disdegnare la semplice funzione del gradimento.

C'è nella scrittura di Blotto più di un segno di gioia interiore, di *suavitas*; qualcosa che, proprio come nella possibilità contemplativa offerta delle matematiche (le quali, nelle parole di Tartaglia, «per se stesse si sostentano, per se medesime si verificano») fa coincidere piacere con evidenza. Vorrei dire: trasparenza. Poiché la poesia di Blotto è per sua natura trasparente, evidente nella sua lettera, come può esserlo un geroglifico che non rimanda a nessuno codice esterno, come può esserlo un segno senza fondo.

E il piacere del testo non è tanto il segno del trionfante e dell'esibito; sovente il piacere «festeggia in grigio» (p. 141) tanto da poter prendere la forma e il sembiante di una deriva. Dentro al gran mare-madre del linguaggio.

Una deriva che è innanzi tutto un bordeggiare, un po' beato e un po' perplesso, lungo i confini del testo; privilegiando lo scarto, l'interdetto, quel che la *langue* non è riuscita del tutto a sistemizzare. Ma una deriva che pur evitando i porti, gli approdi riparati, non cede davvero mai alla tentazione del naufragio, al fascino del vuoto. Si sente sempre la presenza di un soggetto, ventriloquo di mille voci, di un io che, lungi dal dissolversi, seppure in po' nascosto, è sempre pronto a distribuire le carte del gioco linguistico. Ma la questione intera del "chi parla" in poesia rimane complessa e le considerazioni relative porterebbero lontano.

Piuttosto mi vorrei soffermare su di un'altra singolarità della scrittura di Blotto. L'assoluta e rigorosa manualità. Tutte le opere di Blotto vengono prodotte e tradotte sulla carta attraverso il *medium* di una semplice penna: su e giù, come i solchi dell'aratro nel campo, come un monastico impegno di aratura. Una pratica, appunto, di scrittura. Stilo, stile, stiletto. C'è una volontà di incidere il supporto che è un incidersi, farsi segno puro. Scriveva Roland Barthes in lode della scrittura manuale (ne *La retorica antica*): «la lentezza della mano è benefica [...] la scrittura deve restare attaccata alla mano, al muscolo: installarsi nella lentezza della mano». E tutto ciò nel linguaggio di Blotto potrebbe ritornare così: «E ragionare un po' diversamente / d'ora in avanti, tenendo conto di queste / situazioni, spinte da basso comico, / ronronnanti quella verità tanto afferrata / da nostre mani [...]» (p. 355).

2. «Il fisico e angelico / esploratore» (p. 256) viaggia dunque per acque, per spazi, per luoghi. E i "luoghi" sono anche figure del discorso. Più di tutte, quelle che comportano un capovolgimento, una capriola del pensiero: l'ossimoro, il contrasto, il "concerto" (figura tematizzata della retorica barocca). Curiosamente, ma non poi tanto, la poesia di Blotto scarseggia di metafore; a meno di pensare a una intenzionale metafora-madre che ingloba tutto il procedimento di scrittura. A questo riguardo, Blotto ci suggerisce una sua originalissima, apparentemente paradossale, dichiarazione poetica: «allinear cose nuove / come sempre confusionate dalla rettezza del filo» (p. 235). Una progressione dilagante quindi, un movimento che sposta di continuo la percezione e non lascia presagire il seguito. Parola dopo parola, verso dopo verso. È un vortice del senso. Quel senso che è sempre più in là, mai dove lo si aspetta: vive in una sua oltranza, e questa, l'oltranza, rimane senza dubbio la cifra più evidente della scrittura trasgressiva blottiana.

Si potrebbe anche dire in altro modo, prendendo a prestito i termini della vulgata marxista, che il valore d'uso è qui clamorosamente sottratto al valore di scambio. Così avviene che un grumo di autenticità emerga con forza, riesca a liberarsi dal pulviscolo (termine ricorrente in queste poesie), cioè dalla ruggi-

ne della circolazione consueta.

Una poesia, quella di Blotto, che si vorrebbe ancorare ai luoghi e allo spazio fisico. Si apre qui una linea di tensione dialettica tra i due poli dell'appartenenza e dello spaesamento. Tutti i luoghi sembrano diventare luoghi di passaggio, stazioni o luoghi interstiziali di una vocazione all'erranza. C'è l'idea di una vertigine, di un qualcosa che non è lasciato completamente rinchiudere nella parola. La poesia di Blotto trasforma lo spaesamento in fibrillazione linguistica. Ogni luogo è un Alef, e nello stesso tempo è spazio di puro attraversamento per la scrittura. In questo senso ho parlato di "moto per luogo". Il mondo della parola si disgiunge dallo spazio un attimo prima di esservi sovrimposto. Per farsi vero. Per instaurarsi in quanto tale: senza altri limiti che non siano quelli prescritti da una giravolta continua, vertiginosa. Ma in quella vertigine c'è conoscenza, capace di considerare anche il caso come una delle sue risorse: «come ci avesse pensato / su, invece è la concreta grazia» (p. 378).

Si può leggere tutto il libro come una topografica, una scrittura del *tópos*, non solo in senso figurato, che l'autore stesso identifica nella «scoperta / di territorio da reticular» (p. 242). E il territorio, «spinto al massimo del suo / non esistere» (p. 327), finisce per coincidere con il nome che lo designa, diventa nome del luogo, puro segno e puro suono.

La parola ha occupato così bene lo spazio, il "suo" spazio, che è riuscita ad annullarlo. Così, nel ripetersi all'infinito di un suo inciampo, di una sua "piega", la parola giunge a una sua personalissima verità, mostrandole però insieme, con gesto quasi beffardo, lo statuto precario. «Che qualcosa sia stato pensato e sia avvenuto / ugualmente, è la progrediente sorpresa / che gira, map-pamondo / oleato, sulla mentalità da / scritturale» (p. 273).

Come se l'entusiasmo dell'esploratore fosse dunque smorzato da una visione complessiva propria dello scettico, «e forse non ero del tutto nel torto, né a ragione» (p. 155), propria di colui che riesce a prender le distanze anche da se stesso. "Metro per metro". Misura per misura. Metro che è diventato ritmo generativo di scrittura.

ANNA GRAZIA D'ORIA

LE RAGIONI DI UNA PUBBLICAZIONE

Darò il mio piccolo contributo alla tavola rotonda come editore, non come critico letterario: qui ci sono i critici veri. La mia è soprattutto una lettura di gusto, con l'occhio e la mente esercitati a guardare le ragioni di una pubblicazione, che sono per un editore quelle di contemperare la qualità e la vendibilità di un libro, il favore che questo libro può incontrare nelle librerie. Per tutti i manoscritti, il discorso, spesso, è che la qualità va a scapito della vendibilità. Sappiamo a priori che più un libro è buono meno copie di esso si venderanno. E questo vale soprattutto per la poesia, che comunque ha un mercato di nicchia e che, nelle librerie, viene confinata ormai in un angolino dove, in ogni caso, troviamo soltanto i nomi dei poeti più noti.

Quando nel 2003 arrivò in casa editrice il manoscritto della *Vivente uniformità dell'animale* di Augusto Blotto e quando lo lessi, capii che pubblicarlo era un'operazione che si doveva fare: era un libro di qualità molto alta, quasi unica direi, con un messaggio di spessore e un linguaggio originale vivo ed attivo. Era un'operazione che non avrebbe mai permesso di recuperare i costi di produzione, diffusione e promozione, ma avrebbe fatto crescere anche il nome dell'editore. Oggi possiamo vantarci di avere in catalogo Augusto Blotto, ormai entrato nella storia della cultura italiana. Il libro, nel 2003, ebbe ben undici qualificatissime recensioni: un record, se si pensa alla perifericità di Manni, ad una poesia non semplice come quella di Blotto, alla sua quasi assenza dal panorama letterario.

Così è successo per Edoardo Cacciatore, di cui ci vantiamo di aver pubblicato l'intera opera. Entrambi questi autori sono destinati a un pubblico di lettori forti e colti, fuori dalle esigenze di mercato e impermeabili alla comunicazione spettacolare e pubblicitaria. Questi autori sono destinati soprattutto alla piccola cerchia di critici e intellettuali che si misurano e si misureranno con loro. Perché questi autori rimarranno nella storia della letteratura italiana.

Certo, per studiarlo e per scriverne, i critici devono leggere Blotto e non è facile, in questi tempi di cultura-spettacolo, in cui si è distratti dall'effimero, misurarsi con la sua scrittura così forte e radicale, che fa ammutolire e che

annichilisce con la mole delle ventimila pagine. Ma se oggi tanti critici sono qui, se l'Università di Torino si è mossa, vuol dire che qualcosa, per Blotto, si sta mettendo in moto.

E poi Augusto Blotto, nel corso degli anni, ha imparato ad accettare la condizione minoritaria, conosce il destino della buona letteratura. E lui ha scritto e continua a scrivere prima di tutto per soddisfare un imperativo che gli detta dentro, rifuggendo dalla comunicazione collettiva.

Il risultato è quello di una scrittura a forte concentrazione espressiva, sintetica, di grande e radicale originalità, con riferimenti culturali e testuali inconsueti. La propensione evidente è per il modello Dante, con la valorizzazione del verso e la tensione verso la concretezza. La sua è una poesia concentrata sul ragionamento, con il pensiero in costante tensione verso la realtà materiale, verso la conoscenza, verso l'esperienza dei sensi, in cui l'autore si sente parte integrante della realtà e dell'esperienza. Blotto non incarna mai il poeta onnisciente che scrive e sentenzia, anzi tende a ridursi, ad annullarsi dietro i concetti e le visioni espresse. Soggetto e oggetto quindi sono sempre in contatto, quasi coincidono, e tutto ciò è evidenziato anche dall'assenza della punteggiatura.

Queste caratteristiche avvicinano molto la poesia di Augusto Blotto a quella di Edoardo Cacciatore: per entrambi la poesia non è illuminazione lirica, ma capacità di dare un senso all'esistenza del singolo e alle cose che lo circondano. Sul fascicolo 55-56 del luglio-agosto 1988 de «l'immaginazione», in un'intervista, Cacciatore mi diceva: «la mia poesia è generata sempre dalla prosa, è una folgorazione, ma frutto di grande impegno di pensiero. C'è un'incandescenza del momento ma anche una elaborazione mentale lunga». E, ancora, sempre in quell'intervista: «la poesia è un atto liberatorio, un soccorso conoscitivo che il poeta può prestare ai suoi simili perché si è addestrato più di loro a capire la realtà. Che è feroce, crudele, spietata e solo attraverso un viaggio graduale verso la totalità dell'esperienza, alla ricerca dei nessi tra gli eventi, mossi da un impulso metarazionale alla conoscenza dell'essere del mondo, si può cogliere l'eternità di un istante, si può afferrare l'aritmia degli urti (itti, battiti) che si rifrange e si placa nelle cellule del discorso». Questo cammino graduale verso la totalità dell'esperienza è lo stesso perseguito da Augusto Blotto.

In quello stesso fascicolo intervenne Stefano Agosti, che vedeva in Cacciatore una corrispondenza forte con Rimbaud, corrispondenza che Agosti ha rinvenuto anche in Augusto Blotto. Un altro elemento di avvicinamento tra Blotto e Cacciatore è il vivere il tempo come incessante presente. Al pensiero filosofico raziocinante che, in Cacciatore, dà origine alla folgorazione poetica corrisponde, in Augusto Blotto, il suo immergersi costante nella realtà attraver-

so il viaggio, con un mandato che va oltre l'orizzonte definito, in una continua ricerca logistica che non sfocia nella freddezza di resoconti ma in poesia, in poesia "in movimento".

La poesia si immerge così nella deriva del presente, è segno della vita corporea, momento della realtà quotidiana che Blotto realizza appunto mediante il movimento prodotto dall'esplorazione fisica e mentale. Augusto Blotto ha dichiarato: «Camminare permette di estraniarsi, cammino prendendo energia, poi i versi vengono fuori in modo imperativo». Il suo viaggio, che dura da cinquantacinque anni attraverso quattromila luoghi visitati a piedi e in solitudine, costituisce il campo di forza che origina la poesia. Il viaggio allora non è inteso come evento straordinario ma è nella pratica quotidiana, non serve per fuggire dalla quotidianità ma per immergersi nella natura; il viaggio rimane una ricerca essenziale che dà vita alla poesia. Blotto viaggia, cammina per cercare esperienze autentiche, qualcosa che gli fa ritrovare se stesso e lo fa sentire, in ogni luogo, in comunione con la terra; e la totalità stessa della natura, che così gli appartiene, è comunicata tramite la poesia.

La poesia gli cresce dentro ogni giorno e ogni giorno, da sempre, giorno dopo giorno, vi lavora senza mai smettere, senza esaurire l'attenzione e la passione, come i passi che mette sul terreno uno dopo l'altro, tanti, ogni giorno, per il mondo. Le poesie di Blotto sono itinerari che lo coinvolgono in prima persona e, in quanto comunicatore e scrittore, costituiscono la sua avventura vissuta, ma coinvolgono pure il lettore che così può ritrovare, leggendo i versi, la propria dimensione interna, una propria mappa personale in evoluzione, che si confronta con la natura e con ciò che va *oltre*, con l'intimo sentire.

Il paesaggio, vissuto con la ragione e la passione, riflette il pensiero e il pensiero riflette il paesaggio: si crea così un cortocircuito che programmaticamente non ha valenza gnomica, ma sicuramente è coscienza critica, gioco e ironia, calata nel presente e nel vivo dell'accadere, una poesia nel tempo e nello spazio e allo stesso modo fuori dal tempo e dallo spazio.

Le poesie, ogni verso, ogni termine, si misurano con il disincanto della modernità, sfidandola. Augusto Blotto non dà ricette che possano salvare, anzi a un primo impatto immerge il lettore in una continua meraviglia, in un fuoco scoppiettante, in un viaggio che consiste nella ricerca di nuovi territori e, nel guardarli con occhi nuovi, di scandaglio e di scavo per ritrovare in sé un rapporto organico con il paesaggio che non è solo quello geografico, quindi con il mondo. Con Blotto il lettore viaggia, segue le sue tracce e va avanti per riconoscere il senso della vita attraverso gli altri uomini e le altre cose.

Blotto, cittadino di tante strade e di tanti paesi, di casa nel creato e in ogni posto che visita, l'ho già detto, non ha mai la volontà di insegnare. Suo malgrado, però, l'insegnamento avviene in chi si immerge nel suo fluire poetico, in

chi segue la corrente convulsa e insieme pacata della sua scrittura sacra e dis-sacrante insieme, in continuo divenire.

Blotto partecipa e testimonia nei versi il potere e nello stesso tempo l'impotenza, l'armonia e lo squallore, la meraviglia e il disincanto, l'emozione e il distacco, procedendo di luogo in luogo sempre per una nuova avventura che, nel complesso, costituisce l'avventura di vivere. Nella sua ricerca poetica, il desiderio di un rapporto con la realtà è centrale e Blotto ci comunica che l'universo esiste oltre l'uomo e si manifesta nella sua integrità, senza mediazioni. La poesia tenta un inserimento ma non si pone come una verità. La natura diviene cultura e la cultura si fa alimento per un nuovo modo di esprimere la natura, sbalordendo quasi chi legge.

L'uso di un linguaggio straniante testimonia la volontà di entrare in contatto e in sintonia con il reale, pur nella consapevolezza di non poter attingere ad altro che a un sistema di segni. Ed ecco il grande lavoro di Augusto Blotto sulla scrittura. La lingua della sua poesia è composita, dice di cose nelle cose, della vita che l'autore vede scorrere anche nei sassi.

Come Zanzotto in *Vocativo*, Blotto vede nella poesia soltanto la possibilità di nominare la realtà, di dire comunque il suo amore per questo pianeta. Ma le sue scelte linguistiche spingono chi legge ad interrogativi continui, a riflettere su ogni termine, su ogni immagine. La varietà infinita dei segni e dei suoni, anche delle singole parole, e insieme la pullulante catena dei significanti e dei significati comunicano la molteplicità di un mondo vivo e presente nel suo cammino difficile e discontinuo. Molteplicità che Blotto ci offre attraverso un lavoro linguistico che scolpisce in profondità le parole con combinazioni di termini, con accensioni espressionistiche, con una musicalità razionale, con immagini balenanti; con una tensione analitica accanto ad un ricco strumentario retorico e stilistico ma senza ornamenti, asciutto, con un'alternanza di termini bassi e comuni, di tipo prosastico e realistico da una parte e di termini letterari, raffinati dall'altra, quasi a controllare la materia, a scoprirne la dimensione interna. Chi legge si imbatte in un repertorio linguistico multiforme, che genera stupore e affascina per le immagini, per i termini inediti strani e sconosciuti, misti ad altri letterari, culti e a quelli dialettali e del parlato popolare. Blotto ha dichiarato: «Le parole che adopero si trovano tutte sul vocabolario», e ancora: «Voglio comunicare la visione del reale e del retro del reale».

Ci troviamo così direttamente a contatto con un grande poema geografico scandagliato minuziosamente, investigato, visto nel suo accadere e nel suo farsi futuro, nell'essenza e nella coscienza di un evento, grande o anche di un solo momento. La natura diventa la stanza del poeta in cui ogni distanza è abolita vivendola intensamente. E leggendo si pensa. A questo tende la poesia di Blotto, che non ha messaggi salvifici. Vuole, pretende che ci si fermi su ogni

parola della sua scrittura, per riflettere, per capire. Nel suo linguaggio, nella sua affabulazione individuale ed esclusiva c'è la possibilità di un tentativo di rintracciare il fondo nascosto del significato, cioè della vita, del «verde smeraldo del pianeta» scrive Blotto, che rimane così com'è, che non si può cambiare ma solo occupare, coabitando con gli altri esseri, con «la capacità di stare / che malleabil fa intero il sentirsi» scrive, consapevole che la poesia, malgrado sia per lui importante come la vita stessa, «risvegli argomenti d'inutilità assoluta».

E qui c'è anche l'ironia che, velata o scoperta, è un altro elemento chiave della poetica di Augusto Blotto. Il poeta palazzeschiamente si diverte, facendo sentire sempre sprovveduto anche il lettore più agguerrito e risoluto. E questa, secondo me, è la sua arma più potente: spiazzare il lettore, sorvegliarlo dall'alto ridendo, depistarlo continuamente nel groviglio dei concetti e nella molteplicità delle sensazioni e dei pensieri che la poesia riesce a iniettarli. Travolti e poi inseriti nel ritmo vorticoso dei versi, rimane poi, in coloro che hanno letto, la curiosità per tutte le altre pagine di poesia gelosamente conservate e ancora inedite.

EMILIO JONA

IL VIVENTE TRA SUBLIME ITERAZIONE E REGALE MONOTONIA

La mia presenza in questo convegno se non fuori luogo è in parte anomala o tangenziale perché essa nasce prima di tutto da un'amicizia di più di cinquant'anni che mi lega ad Augusto Blotto e che è fatta di incontri, camminate, cene, viaggi, comuni luoghi e paesaggi biellesi della giovinezza, nonché intrecci quasi famigliari. Posso dire così che ho assistito al farsi della sua poesia in un tempo lungo che ha visto la scrittura di almeno una quarantina dei suoi libri.

Ovviamente non di questo aspetto privato voglio parlare, ma di un'avventura inconclusa intorno alla sua poesia che io e altri due suoi amici abbiamo avuto molti anni orsono, esattamente tra il 1976 e il 1978, che consisteva nel progetto di pubblicare un'antologia tratta dalla già in allora smisurata, e anche per questo minacciosa, sua opera poetica. A questo progetto Blotto partecipò in prima persona in modo incisivo. Eravamo un gruppo di amici uniti da un forte legame personale e da una fervida intesa intellettuale. Di questo sodalizio io, insieme a Blotto, sono l'unico sopravvissuto; gli altri, Giorgio De Maria, un saggista e romanziere con tratti di sicura genialità, ma di scarsa fortuna, e suo cugino Bruno De Maria, uno psicanalista con un finissimo intuito e un ricco entroterra di cultura letteraria, sono entrambi morti in questi anni.

Tutti e tre trovavamo che il silenzio su Blotto della critica letteraria fosse ingiusto e spiegabile solo in parte con le dimensioni e l'eccentricità della sua opera, e per quella sorta di spavento, che non poteva non cogliere il lettore, di fronte alla mole e alle difficoltà di lettura dell'opera. Trovammo un editore intelligente disposto a rompere quel silenzio nella persona di Stefano Iacini, erede di una grande famiglia risorgimentale e proprietario di una raffinata casa editrice, Il Formichiere. Convenimmo così di realizzare, con il concorso di Blotto, un'antologia tratta dai suoi libri pubblicati o inediti. Lavorammo, con una certa discontinuità, tra la fine del '76 e l'inizio del '78, registrammo i nostri dialoghi insieme all'autore attorno alla lettura e all'interpretazione delle sue poesie e raccogliemmo molte pagine di appunti. Poi la casa editrice morì e quel materiale inedito, e certo molto disordinato e frammentario, rimase in un cassetto per tutti questi anni. Provo, e non è cosa facile nello scarso tempo a disposizione, di dare conto, a grandi linee, di questo nostro lavoro.

Va ricordato che a quel tempo l'interesse della critica nei confronti di Blotto era pressoché inesistente. C'erano state poche righe di Enrico Falqui, credo sulla «Fiera letteraria», e di Umberto Eco su «L'Espresso», ma l'unico saggio ad avere affrontato in quegli anni con attenzione e con dignità di argomentazioni l'opera di Blotto era stato, nel 1970, quello di Sergio Solmi su «Paragone», che poi trovò collocazione in uno dei volumi adelfiani che raccolgono i suoi saggi di critica letteraria.¹ Solmi pur commettendo, a mio avviso, un errore di fondo, nel considerare la scrittura di Blotto come una scrittura zen, vale a dire come una scrittura divergente che raggiungeva vertici di piena insignificanza, aveva fatto alcune considerazioni pertinenti e acute. Aveva anzitutto riconosciuto la «serietà» di Blotto e il suo caso «come un caso enigmatico e del tutto degno di rispetto», aveva giustamente rilevato un tirocinio «tenace e prolungatissimo», aveva considerato «impresa vana» rintracciare precedenti letterari all'opera di Blotto, mentre «un'attenta analisi dei prelievi appartenenti a diverse stratificazioni potrebbe fornire indicazioni preziose». Aveva visto che la poesia di Blotto presentava «meriti e vantaggi», quello per esempio di «bruciare in partenza gran parte dell'avanguardia poetica che da noi come in Francia tende ad una consimile insignificanza senza tuttavia raggiungerla nella sua purezza italiana. Per cui questi poeti si situerebbero in un ideale diagramma della lirica contemporanea, come volontari zoppicanti seguaci del Blotto, senza possederne in misura anche minima la coerenza, il rigore e presuppongo la consapevolezza. Anche per tale motivo l'opera di questo poeta – aveva concluso Solmi – meriterebbe di uscire dal sottobosco e formare oggetto di utili meditazioni».

Mi sono soffermato su questo articolo di Solmi perché si dovranno aspettare oltre trent'anni perché studiosi seri come Roberto Rossi Precerutti e Stefano Agosti sdoganassero Blotto dal silenzio in cui era stato avvolto e dessero inizio ad una meritoria opera critica sulla sua opera. È interessante notare, come si vedrà, che noi tre ci muovevamo, se pur con diversi e più modesti strumenti critici, esattamente nella stessa direzione di questi due studiosi, discutendo della sostanza della poesia di Blotto e contestando la tesi di Solmi che essa fosse orientata verso l'assoluta insignificanza di significato.

Debbo dire che Blotto era abbastanza recalcitrante, almeno in apparenza, ad antologizzare la sua opera, ma che poi vi accondiscese con il suo solito orgoglioso distacco dalle opinioni del mondo, ma insieme con il suo strenuo bi-

¹ S. Solmi, *Opere*, vol. III, *La letteratura italiana contemporanea*, to. II, *Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi 1998, pp. 467-474.

sogno di essere riconosciuto nel suo valore. Fu lui comunque ad operare le scelte di contenuto del volume antologico che doveva essere tratto da due suoi libri editi, *Le proprie possibilità* (1958) e *Davanti a una cosa* (1963) (pubblicati da Rebellato rispettivamente nel 1962 e nel 1967), e da uno inedito, *Veramente, quando*.

Blotto pretendeva anzitutto che fosse dichiarato che nell'antologizzare la sua opera batteavamo un territorio limitato, che altro non era che la premessa per l'esplorazione del grande continente che stava dietro, e che dovesse sussistere la consapevolezza che le 200-300 pagine di quel testo erano solo il 2% delle sue poesie, anche se la sua opera era dominata, come egli ebbe a dire, da una sublime iterazione e da una regale monotonia. La nostra scelta doveva quindi offrire al lettore per intanto qualcosa di più leggero, semplice, esportabile, anche se forse, per questa ragione, meno tipico, perché si trattava della parte minore dell'opera, ma era meglio così, secondo Blotto, perché il lettore non fosse immediatamente folgorato dalla sua parte maggiore. Si può dire che in Blotto c'era un certo distacco, o se preferiamo una sorta di pietà, per il lettore considerato come spesso incapace o non degno di arrivare al cuore di quel mondo, anche se poi egli sosteneva che quel mondo era perfettamente appetibile e comprensibile.

Ciò che i miei appunti e le trascrizioni dei nostri dialoghi subito rilevano sono le difficoltà ad entrare nel suo linguaggio e nei suoi testi e ciò in contrasto con l'affermata loro chiarezza di senso. «La mia opera – sosteneva Blotto – va letta nello stesso modo in cui si legge la *Recherche*, deve cioè scattare, leggendo una pagina, tutto ciò che si è letto in precedenza. C'è una continuità in qualche modo, una narrazione, dove le cose ritornano trasformate, trasfigurate, scimmiettate, e non chiamiamolo magma perché non è affatto un magma, ma un tentativo tranquillissimo di esporre, che poi è stato volutamente squartato e spaccato». In realtà i due testi editi erano quelli, secondo Blotto, dove si parlava, riferendosi a *Le proprie possibilità*, «con maggiore chiarezza e univocità di argomenti» e si trattava di «cose che di massima possono essere capite da tutti». Mentre *Davanti a una cosa* era «un libro che ha una sua glacialità di esposizione molto stretta, molto scattante», «un libro molto vicino all'essere come vivere, come stare, e di cose che si possono più che comunicare accennare, esso è vicinissimo ad un modo di vivere molecolare, atomico. Nell'accumulo, forse congestionato, di immagini credo che vi debba essere una certa eterogeneità che è anche un offerta di vitalità. Si può parlare non dopo che le cose sono avvenute, ma mentre sono lì per spiccare il balzo dal trampolino, un po' prima di quando un narratore non c'è ancora dentro, quindi quando non conosce il futuro ma trepida nei suoi confronti».

Blotto affermava che la sua poesia era un'implorazione ad essere accettato

e che i crimini che poteva avere commesso contro la sintassi erano rivolti a raccontare il più possibile le cose, a far sì che fossero dette nell'unico modo possibile per arrivare a superare la soglia dell'indicibilità o quell'attimo per cui non risulta che possono essere dette altrimenti. All'osservazione che pativamo una sorta di violazione e di violenza sulla lingua e sui rapporti semantici consueti tra cosa e cosa, con l'effetto di essere continuamente spiazzati mentre cercavamo il filo che ci aiutasse nella lettura, Blotto obiettava che in realtà si trattava di prendere coscienza e cognizione di una sua attenzione e di un suo stare nel movimento e nel respiro di una lingua, o meglio nel muoversi e nel respirare del suo paesaggio, cioè in questa sua registrazione del vivente.

Un'altra nostra osservazione era che la sua poesia appariva come un riversarsi sulle cose del mondo con una fortissima e minuta attenzione e fissazione sul mondo esterno e sui luoghi fisicamente visitati e percorsi, che diventavano così una sorta di suo paesaggio interno, e che questo suo sguardo ravvicinato, da miope, sulla totalità del reale, in realtà, nella sua determinatezza, pareva arrestarsi a un microcosmo fatto di infinite particolarità senza apprendere e restituire pienamente il fluire del reale a cui pur tendeva, e ci chiedevamo se ciò rappresentasse in realtà una cautela e una difesa, un voluto *anticlimax* verso i rischi di confluire e perdersi nella totalità.

Gli ricordavamo, tra l'altro, un celebre racconto di Borges, *Funes o della memoria*,² dove si parlava del vertiginoso mondo di Funes, che aveva più ricordi da solo di «quanti non ne avevano avuti tutti gli uomini insieme, da che mondo è mondo». Ireneo Funes, che il narratore, come ricorderete, dice di aver conosciuto diciottenne, immobilizzato su di un letto in un sobborgo sudamericano, aveva pensato come Locke «ad un idioma impossibile, in cui ogni singola cosa, ogni pietra, ogni uccello e ogni ramo avesse un nome proprio [...] ma l'aveva scartato parendogli generico, troppo ambiguo. Egli ricordava infatti non solo ogni foglia di ogni albero di ogni montagna, ma anche ognuna delle volte che l'aveva percepito o immaginato». Questo vertiginoso mondo di Funes lo si poteva intravedere o dedurre da due suoi progetti: «un vocabolario infinito per la serie naturale dei numeri, un inutile catalogo mentale di tutte le immagini del mondo», che «sono insensati, ma rivelavano una certa balbuziente grandezza». «Funes – scrive Borges – era quasi incapace di idee generali, platoniche. Non solo gli era difficile di comprendere come il simbolo cane potesse designare un così vasto assortimento di individui diversi per dimensione e per forma; ma anche lo infastidiva il fatto che il cane delle tre e quattordici (visto di profilo)

² J.L. Borges, *Finzioni*, Torino, Einaudi 1967, pp. 97 e ss.

avesse lo stesso nome del cane delle tre e un quarto (visto di fronte)». Funes, con il suo calore e la sua intangibile passione, dice ancora Borges, era «il solitario e lucido spettatore di un mondo uniforme istantaneo e intollerabilmente preciso».

Nel commentare non so più quale sua poesia, Blotto diceva cose che avevano una qualche attinenza con questo mondo. «Nel cumulo feroce e congestionato di immagini – diceva – credo vi debba essere una certa eterogeneità, sì che vengano fuori anche le immagini non minori, né marginali, ma diverse nel senso della privatezza o della fretta o del richiamarsi alle loro ascendenze con tutta la loro offerta di vitalità».

Prenderò ora qualche frammento dei nostri dialoghi di quegli anni quale esempio paradigmatico dell'interpretazione di una sua poesia, che inizia così:

Scaturisce di festa fra la coppa
carrata della neve un biondino sero-
-tino, dove azzurrognolo tra smalto
di tali molari strenuamente aderti
il pieno e il lattiginoso, fra tanto sgargiante, attua
la vitalità della gengiva più rubra,
l'energia di tanto brizzolare intorno
dell'aria spessa di papille di gelo
secco.

Vita di primavera
fluentissima si schiaccia in biondi vani
che quasi color carota da ogni finestra
incrementano il buio degli interni,
il senso di umido freddo,
e il fracido
agitarsi d'orgasmo con pasta a mignoli
dentro noi, verde bile,
verso l'arto
manipolato del soleggiato in pianura
di neve gelida col bollio della nebbia
e che frigge, in distanza diagonale.³

Jona: Questo inizio di poesia ci consente di entrare subito *in medias res*, cioè in questa sorta di ossessione per il particolare, in questa tua percezione del suo rapporto con la globalità, che talvolta sembra quasi un impedimento a

³ A. Blotto, *Le proprie possibilità (1958)*, Padova, Rebellato 1962, p. 9.

raggiungerla tanto appare frantumata, come dipenda da questo tuo occhio miope che guarda da una distanza ravvicinata. Parliamo di questa tua dimensione dello scrivere che pare rapportarsi anche alla lunghezza del tuo camminare e alla varietà dei tuoi paesaggi.

Bruno De Maria: Questo tuo rapporto con la natura può apparire solitario, schizoide. Direi che sembra apparentarsi ad esperienze infantili, dove sono privilegiati gli elementi tattili o affettivi, cioè i sensi dell'oralità, della regressività, che fanno pensare a un internarsi del soggetto entro l'oggetto che stai descrivendo. E poi c'è questo tema madre così addossato al parlante, che tieni dentro attraverso una scrittura così misteriosamente metaforizzata, da renderla talvolta impenetrabile, per troppa intensità o distanza, interrotta poi da un'improvvisa soggettività limpida, sorniona, ironica, bonaria. Questa riduzione della distanza focale attraverso l'iperdeterminazione dell'oggetto talvolta fa sì che tu non veda più l'oggetto di cui resta solo più la tua percezione del tutto soggettiva e onnivora.

Blotto: Trovo giusto quanto avete detto nel senso dello sbandierare, arricchire di metafore per tutto quello che è la natura, sempre smaltata variopinta ricchissima, mentre il racconto è sempre disadorno, bonario, scheletrico e ha in più sempre una morale, una coda di morale che se possibile lo gnomizza sempre di più. Dove c'è racconto lo si distrugge. Evidentemente qui c'è il raggiungimento. È la fine della grande battaglia per la narrativa, che è stata condotta nei primi diciotto libri, che sono veramente un tentativo disperato di narrare, gloriosamente fallito.

Pare – osservava ancora *Bruno De Maria* – che la tua poesia sia un oggetto incentrato su di sé, che si rivolge in sé, dove rimandi e richiami sono interni all'oggetto estetico, che minaccia così di chiudersi agli altri. L'oscurità è il frutto incrociato del desiderio fusionale e della sua rimozione. L'attività verbale sul dato è un sistema della censura per anagrammare il rimosso.

Cito da un bel libro di Francesco Orlando:

La letteratura, o la poesia, è sede di un ritorno del represso socialmente istituzionalizzato, se, per ipotesi, il linguaggio della poesia, come quello del motto di spirito, ha qualcosa da spartire con la logica propria dell'inconscio. Il modello della negazione freudiana è una formazione linguistica di compromesso che permette di dire nello stesso tempo sì e no non importa a che cosa. [...] In altri termini il desiderio rimosso non potrebbe essere accolto come contenuto dell'opera letteraria senza che questa accogliesse insieme il modello formale capace di occultarlo.⁴

⁴ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi 1967, p. 26.

Per non dilungarmi trascuro il resto del dialogo intercorso tra di noi e provo a riassumere, e talvolta a trascrivere, la lettura che Blotto, stimolato dalle nostre domande e osservazioni, ha dato dei versi che ho citato.

Anzitutto, dice Blotto, in questa poesia non c'è un io e un tu, ma un essere o più modi di essere; è una poesia di città, più che di montagna, è un bozzetto serale di gonfia neve, di grande sereno, di sgelo dopo la neve. L'elemento principale è questa gonfiezza leggermente malsana, il classico rifiorire di quella che non è ancora primavera. C'è una gonfia rotaia di neve percorsa da una carro, vi sono dei solchi («la coppa carrata della neve») e ci sono questi molari che morfologicamente ad essa si riferiscono. Il molare non è un canino, è qualcosa di tondo, bianco, smussato e subito dopo si parla di «pieno e lattiginoso».

«Tra “coppa carrata”, “molari [...] aderti” e “lattiginoso” – dice Blotto – c'è una concordanza assoluta. L'“azzurrognolo” “pieno” e “lattiginoso”, cioè l'aria, quella coloritura, il riverbero, attua questa vitalità tanto sgargiante, che è direttamente collegata a “la vitalità della gengiva più rubra”, a “l'energia di tanto brizzolate”; il “brizzolate” che è di nuovo l'“azzurrognolo”, “il pieno e il lattiginoso”, ecco che ritorna il “brizzolate”, l'“aria spessa di papille di gelo”, “secco” addirittura.

Insisto anche su questo “attua la vitalità della gengiva”, questo “azzurrognolo” e “biondino”, questa specie di nebbiolina mischiata, serale fra questo gonfiore di neve “attua”, dà il via a questa “gengiva più rubra”; “attua” è lo stesso esterno, quello che abbiamo visto prima, la coppia carrata e il molare, e nello stesso tempo è la gengiva della persona parlante, cioè il formicolio della persona parlante, del narratore, protagonista di questa poesia.

È chiaro che la descrizione di atti fisici che riempie la maggior parte delle mie poesie, qua è scoperta. Evidentemente qui c'è un'identificazione, tutto quel discorso d'identificazione è qui subito enunciato in maniera tranquillissima, in una maniera più che mai scoperta. La “pasta a mignoli dentro di noi”, cioè il movimento di quello che hai mangiato... “verde bile”, si pensa più alla digestione che ad altro. Questi malloppi di ghiaccio fuso, “color carota”, insomma è lo sgelo con tutto il sordido e rifioriente che incrementa “il buio degli interni” e il “fracido agitarsi d'orgasmo».

Alla nostra osservazione che si assiste ad un continuo spiazzamento, ad un passaggio di piani da un interno ad un esterno che sconcerta, per cui sei fuori con la neve e sei dentro al tuo stomaco con la pasta asciutta, Blotto risponde in modo indiretto: «Per il momento sono fuori. Esiste questo ghiaccio mezzo molle che cade da ogni finestra. Cosa fa? Fa sembrare più buio l'interno, più umido il freddo, nello stesso tempo ti agita dentro, non so, sarà una diarrea, un sommovimento fracido, ti fa pensare così; perché l'orgasmo non è necessariamente l'orgasmo specifico, potrebbe essere nel senso di agitazione, semplice-

mente. Ti smuove questa “pasta a mignoli”, questa “verde bile”, ma ti smuove questo “fracido agitarsi orgasmo”, che ha una direzione, che va “verso l’arto”, e di nuovo sei fuori in un passaggio continuo “verso l’arto manipolato del soleggiato in pianura”. È uno di quei Monet di neve. Ricordiamo che sono immagini molto particolari, questo “bollio della nebbia” che “frigge in distanza diagonale” evidentemente ha un’ascendenza pittorica. Ora il passare sull’indelebile, sull’eterno, diciamo il passare alla realtà delle cose, il costruire l’emblema viene dato dal giro delle ripetizioni o dalla vicinanza di tutti gli elementi che sono squadernati».

Questa breve silloge di interpretazioni “autentiche” di una poesia consente di cogliere il suo farsi nell’autore, e con esso il giro delle correlazioni dirette e metaforiche tra le cose e la loro percezione, il loro generarsi in una sorta di terra di nessuno e questa contiguità e immanenza, inconsueta e originalissima, tra sguardo interiore e la matericità del mondo.

Qualche considerazione conclusiva: *Le proprie possibilità* è del 1958. Se penso all’ultimo Blotto, a *La vivente uniformità dell’animale* (San Cesario di Lecce, Manni 2003) trovo questa ferrea e pur libera contiguità/continuità della sua opera e una riconferma di quella sublime iterazione e regale monotonia di cui parlava Blotto trent’anni fa.

Questa lettura comune di una sua poesia credo possa essere utile a mostrarne il momento genetico, il suo costruirsi per associazioni mentali, metafore ardue ed ardite, ben radicate nella complessa creatività dell’autore. Esse indicano come per Blotto tutto può essere metafora di tutto, nel senso che l’ampiezza del metaforizzare e associare appare pressoché infinita, il che per un verso allarga smisuratamente le possibilità del linguaggio poetico e per l’altro osa la sua vanificazione in una sorta di multiforme e caotica unisimilianza.

Ma questa è la scommessa di Blotto. Ora poiché è impossibile pensare che egli abbia passato l’intera vita, come vorrebbe Solmi, a scrivere l’assoluta onnisimilianza del tutto in una raffinatissima scrittura zen, si deve necessariamente concludere che bisogna cercarne il senso. E sotto questo profilo quanto dice Blotto della propria poesia ci è d’aiuto a comprenderla. Così essa ci appare come una quotidiana traslitterazione dell’originario rapporto del sé con il mondo, in un titanico tentativo di tutto guardare, di tutto comprendere, di tutto giudicare con bonomia e ferocia mista a comicità. Questo sguardo trafigge e trasforma la realtà fenomenica e la traduce in un linguaggio che intreccia lo spiazzamento continuo del lettore a un fascino fisico e fonetico, a metafore e associazioni folgoranti in una loro accumulazione e proliferazione pressoché infinita.

Se dovessi trovare un qualche rapporto con un poeta contemporaneo italiano forse penserei a Edoardo Cacciatore, non certo per il contenuto barocco e

manierista, o per le varietà dei suoi metri, ma perché, come ebbe a scrivere Giulio Ferroni introducendo *Il discorso a meraviglia. Poesie scelte dall'autore medesimo*, fa una poesia dell'intelletto materico, «che si costituisce negli oggetti e attraverso gli oggetti», dove la parola tende a identificarsi con il ritmo stesso della mente, in una sorta di meraviglia che la poesia cerca di estrarre dal linguaggio in una continua metafora in cui gli oggetti si tramutano l'uno nell'altro, non secondo un procedere analogico postsimbolista ermetico od orfico, ma semplicemente seguendo la loro sostanziale enigmaticità, con un «procedimento per accumulazione e proliferazione infinito di illuminazioni poetiche che scaturiscono ininterrottamente l'una dall'altra».⁵

⁵ G. Ferroni, *Introduzione* a E. Cacciatore, *Il discorso a meraviglia. Poesie scelte dall'autore medesimo*, Torino, Einaudi 1996.

STEFANO LA NOTTE

AUGUSTO BLOTTO: LA POESIA IN FORMA DI COSA

La forza grossa e varia. Si tratta del titolo di un libro di Blotto, scritto nel 1951 e pubblicato da Rebellato nel 1962. Con una piccola mutazione, è certamente possibile dire di questa opera poetica che la sua forza grossa è varia. È varia, molteplice, disseminata di possibilità, apparentemente sconfinata. Si è detto che si tratta di un'opera poco indagata, in larga parte inedita, *abnorme* – e non solo per quantità –, quasi del tutto inesplorata. Tutto ciò è certamente vero ma, a mio parere, si tratta di considerazioni troppo spesso utilizzate quali giustificazioni all'apparenza validissime per astenersi da un'indagine adeguata su una produzione unica, e di valore assoluto.

Quella di Blotto è un'opera spiazzante, fin dai titoli dei suoi libri. Titoli sovente epigrammatici, quasi racconti in una riga, compiuti: capaci di creare un'attesa per qualcosa che, nel migliore dei casi, sarà molto diverso, e piazzato molto lontano, dalle aspettative. A cosa potrebbe alludere un titolo come *Svenevole a intelligenza?*¹ E *Triste, attentissimo informarsi?*² Laddove, invece, un titolo come *Autorevole e tanto disperso*³ potrebbe sembrare un'allusione a qualche intellettuale già molto di moda e poi molto sorpassato, e *Con sorpresa, con stare*⁴ potrebbe far anche pensare ad un saluto al sole, spalancando la finestra (direi a torso nudo), in una radiosa mattina estiva in montagna. Al di là delle ipotesi, va detto che *Il clamoroso non incominciar neppure*⁵ – questa sospensione in attesa di chissà quale tempesta, e chissà poi *se* tempesta – è stato prestato da Blotto al compositore Giacomo Manzoni, nel 2000, ed è ora quindi divenuto anche il titolo di un brano di musica contemporanea.

¹ A. Blotto, *Svenevole a intelligenza (1959)*, Padova, Rebellato 1961.

² Id., *Triste, attentissimo informarsi* [1958], inedito.

³ Id., *Autorevole e tanto disperso* [1951], Padova, Rebellato 1960.

⁴ Id., *Con sorpresa, con stare (1982-1984)*, prefazione di R. Rossi Precerutti, Torino, L'Angolo Manzoni 1997.

⁵ Id., *Il clamoroso non cominciar neppure (1963-64)*, Padova, Rebellato 1968.

Perché i titoli, dunque? Perché lo sviamento, il senso di spiazzamento e di attesa frustrata e rivoltata, centrale in tutta l'opera di Blotto – direi che ciò vale, letteralmente, verso per verso – comincia da qui, dai titoli. Laddove il titolo appare misterioso, troppo enigmatico, si passa oltre, non si indaga. Probabilmente anche questa apparterrà a una delle innumerevoli stranezze di questo poeta. Ciò che è quasi sempre accaduto, sia nei confronti dei singoli libri sia dell'opera intera.

Si prenda ad esempio il titolo di un libro – inedito – del 1957, *Poesie per mio figlio (il periodo salazariano)*. Di che si tratta? Siamo forse di fronte alla consueta serie di consigli ai discendenti? Si tratta di poesia d'occasione per festeggiare la nascita di un qualche erede? Sembrerebbe di no, la figlia del poeta sarebbe nata quindici anni dopo. Sarà qualcos'altro, evidentemente. Ma dev'essere qualcosa di assai strano e inconsueto, se c'è quell'allusione tra parentesi. Sarà qualcosa di politico? Satirico? Criptico? Imaginifico? Forse perché l'autore era (e già immaginava che non avrebbe mai potuto essere altro che) *fieramente solo*? O forse c'è qualcos'altro che non sappiamo, e che non è stato ancora sufficientemente investigato? Nel dubbio, ammesso che il dubbio sorga, meglio non chiedere. Si è talvolta parlato di Blotto quale autore sorto dalle nebbie operaie, un po' poeta di fabbrica e un po' rivoluzionario, magari persino ždanoviano. Che c'entra, dunque, il dittatore portoghese? Ci si fermi. O si passi oltre, con molta *nonchalance*.

(Si tratta, comunque, di un dubbio a cui il Nostro potrebbe anche rispondere, se richiesto. Il periodo salazariano allude a quella che potrebbe essere considerata “una bonaria regressione”, una specie di ripiegamento verso una sorte fatta di ancestrale agrarietà, un ritiro verso un ordine comunque ritenuto irrealizzabile, e questo come conseguenza della grande produzione che aveva portato alla stesura dei tre volumi di *Nell'insieme, nel pacco d'aria*, circa quattromila pagine inedite, scritte tra il '51 e il '56).

Blotto, di solito, viene accostato ad alcuni autori più o meno noti – più o meno grandi –, accomunati magari dal fatto di essere stati scoperti tardi, e comunque non ancora compiutamente da parte del cosiddetto grande pubblico, di solito per via di qualche loro caratteristica intrinseca che li rende, irrimediabilmente, *difficili*. E quindi Antonio Pizzuto, Emilio Villa, Edoardo Cacciatore. Sono operazioni legittime, ma che sembrano presupporre l'esistenza di una qualche matrice comune tra gli autori in questione. Ciò che non sempre è vero, perché, a mio parere, Blotto potrebbe essere accostato solo ad autori segnati dal marchio comune dell'irregolarità. Più che un marchio, una medaglia al valore, se si intende per irregolarità il fatto di aver trascorso la propria esistenza ad occuparsi esclusivamente della produzione della propria opera, fuori da università, accademie, appartenenze politiche e collaborazioni giornalistiche

utili per consentire sia lo sbarco del lunario sia quel minimo di attenzione e considerazione in caso di pubblicazione. Gli esempi, ovviamente, si sprecano, e non meritano ulteriore pubblicità.⁶

Collocare Blotto all'interno di un qualche elenco potrebbe essere vano, e forse il *collocamento* costituisce attività alla quale sono preposte specifiche agenzie. La grandezza di questo autore sta – anche – nella sua totale impossibilità di essere ricondotto (o ridotto) a militanze poetiche di qualsivoglia estrazione.

Non si tratta di essere appartati, è questo un aggettivo che viene talvolta utilizzato come confettino per gli autori che non riescono a sfondare: personalmente, ritengo che la solitudine di Blotto costituisca un caso evidente di titanismo ben temperato. Un titanismo che ha retto negli anni, sia pure a fronte di attacchi peggio che violenti, perché talvolta sono stati semplicemente sarcastici e minimizzanti.

Prendiamo ad esempio ciò che è accaduto quando Umberto Eco e Sergio Solmi, circa quarant'anni fa, si sono occupati, brevemente, di Blotto. È un esempio che potrebbe essere utile, dal momento che i due vengono spesso identificati tra i precursori di quell'interesse critico che poi, per qualche motivo, non ha trovato – almeno fino a tempi molto più prossimi a quello attuale – un vero seguito. Vedremo come, almeno in un caso, tutto ciò non sia in alcun modo vero, perché non vi era – *ab origine* – alcun interesse.

Prendendo le mosse da Solmi, bisogna dire che nel suo saggio su *Il poeta Blotto*,⁷ risalente al 1970, il critico lodava Blotto in quanto capace – ma si capirà perché l'espressione deve essere intesa in senso positivo – di raggiungere «vertici di insignificanza pura». La sua poesia, infatti, rappresenterebbe un autentico esempio di scrittura divergente zen: «Il Blotto appare invece perseguire, adottando radicalmente la divergenza, più che una vocazione estetica, un'esperienza di carattere fisiologico-metafisico, di natura non dissimile nel suo fondo a quei modelli del misticismo orientale cui abbiamo accennato».⁸

⁶ È mia personale convinzione che, nel caso di Blotto, gli unici apparentamenti possibili siano quelli fatti non sulla base della consonanza del detto – difficilissima, in questo caso – ma della scelta di rivolgere se stessi, con concentrazione assoluta, lunga ed esclusiva, alla propria opera. Dunque Andrea Emo, forse, per restare in Italia; oppure Nicolás Gómez Dávila.

⁷ S. Solmi, *Opere*, vol. III, *La letteratura italiana contemporanea*, to. II, *Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi 1998, pp. 467-474.

⁸ Ciò che condurrebbe Blotto addirittura a «bruciare in partenza la più gran parte della neovanguardia poetica che da noi, come in Francia, tende a una consimile insignificanza, senza tuttavia raggiungerla nella sua purezza, anche pretendendo di giustificarla con teoriche psico-socio-strutturalistiche quanto mai confuse e traballanti, che verrebbero ad assegnarle dall'esterno, e contraddittoriamente, un valore, per l'appunto, semantico. Per cui questi poeti si situerebbero, in un ideale diagram-

Se è vero che Solmi ha completamente frainteso Blotto laddove ravvisava in lui un praticante (sia pure di non scarsa levatura) della scrittura divergente zen, bisogna tuttavia ammettere che ha completamente colto nel segno laddove affermava: «Ecco il caso più unico che raro di un poeta che non piatisce giudizi dalla critica, che mostra una superiore totale indifferenza al successo. Né si preoccupa di imbonire personalmente il pubblico illuminandolo sulle proprie mire e procedimenti. Né, infine, fa parte di nessuna delle numerose conventicole neo-avanguardistiche che si disputano il vanto di interpretare il nostro tempo». Parole che, se pure non dicono ancora nulla intorno al valore del Poeta e della sua Opera, costituiscono comunque un pieno riconoscimento di quel valore di inscalfibile titanismo a cui facevo riferimento poco sopra.

Ciò che più sorprende nel saggio di Solmi, a ben vedere, non sono le considerazioni in ordine alla scrittura divergente zen (che possono anche apparire come il tentativo di ricondurre qualcosa di totalmente nuovo a qualcosa di già noto, per non disorientarsi troppo: ciò a cui Blotto deve essersi rassegnato per tempo, non essendo certo questo l'unico caso), quanto piuttosto l'*incipit*: «Singolare tra i molti meriti di Umberto Eco è di aver richiamato l'attenzione su questo poeta, in uno dei recenti numeri de l'Espresso».

Si tratta di un breve saggio comparso, appunto, su «L'Espresso» nel 1970:⁹ una divertita gita nel sottobosco letterario, condotta tra autori di nessuna importanza, molto auto-referenziali, e sedicenti editori nella qualità di abili sfruttatori del desiderio di notorietà di una pleora di poveri velleitari senza talento e senza speranza. Se già può apparire sorprendente vedere Blotto menzionato (e nemmeno poco) qui in mezzo, ancora di più lo è leggere giudizi gettati con tagliente sufficienza, tra cui quello più "concessivo" è questo: «È uno dei casi, almeno, in cui l'accumulazione quantitativa produce un sospetto di qualità incompresa».¹⁰

Un «sospetto» di qualità che, comunque, non era stato ritenuto sufficiente da Eco per escludere Blotto da quella che veniva definita come la «quarta dimensione» letteraria, composta da poetesse che hanno rigorosamente due co-

ma della lirica contemporanea, come involontari zoppicanti seguaci del Blotto, senza possederne in misura minima la coerenza, il rigore, e, suppongo, la consapevolezza. Anche per tale motivo l'opera di questo poeta meriterebbe di uscire dal "sottobosco" e formare oggetto di utili meditazioni».

⁹ Raccolto successivamente in U. Eco, *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana*, Milano, Bompiani 1973, pp. 59-72.

¹⁰ È difficile, infatti, considerare benevola una frase come quella che chiude il saggio in questione: «Certo un abisso separa Blotto dalle maestre elementari che scrivono liriche su mesti palpiti; ma un abisso lo separerà forse per sempre, per motivi imprecisi, dai poeti della seconda e terza dimensione. Che le camarille esistano davvero?».

gnomi, pensionati seduti ai giardini, impiegati di banca che ritirano l'assegno allo sportello e signore del pianerottolo accanto.

Come si dice, *scripta manent*, e capita a volte che qualcuno legga i testi, li digerisca e li tenga da parte per un qualche caso futuro. E capita anche che qualcuno li interpreti secondo quelle che sono le vere intenzioni degli autori. Ecco allora che, nel 1992, Aldo Grasso ricorda sulle pagine del «Corriere della Sera» quanto scritto da Eco:

Vent'anni fa, Umberto Eco scrisse una deliziosa analisi sull'Industria del genio italico, sui personaggi che abbiamo rivisto da *Mi manda Lubrano*; parlava del poeta Augusto Blotto, dei suoi sedici lussuosi volumi, della sua sfrenata invenzione verbale, della sua demenziale protervia inventiva. Chissà se Blotto, nel frattempo, ha mai avuto la soddisfazione di partecipare al Maurizio Costanzo Show?¹¹

Viene legittimamente da dubitare che Grasso abbia basato la propria opinione sull'effettiva conoscenza dei testi di Blotto. L'*auctoritas* impersonata dall'autore del *Nome della rosa* è stata ritenuta, evidentemente, più che sufficiente per impossessarsi di Blotto quale *exemplum* di sotto-scrittore e rivenderlo a basso costo, con molti sarcasmi (e qualche aggettivo di troppo). Sia pure attraverso quella che possiamo tranquillamente ritenere una mera conoscenza *de relato*. Conoscenza che, se non altro, ha il pregio di non equivocare in alcun modo le intenzioni di Eco.

Se qualche attenuante può essere invocata per Aldo Grasso che, in fondo, non si occupa spesso di letteratura (anche se rimane oscuro il motivo per cui si possa stroncare uno scrittore facendo riferimento esclusivo alle opinioni altrui),¹² diverso è il caso dello scrittore Sebastiano Vassalli. Trovandosi impegnato in polemica non troppo infuocata con Eco sulle sorti molto poco progressive delle patrie lettere, Vassalli riesumava lo stesso saggio, e sceglieva proprio Blotto quale esempio di sommerso immeritevole di qualunque salvataggio:

Credevo di sapere dalla fine degli anni Sessanta, me l'aveva insegnato proprio Eco, che il cattivo scrittore è quello che scrive cose che non interessano a nessuno fuorché a lui, e però si ostina a stamparle perché è assolutamente certo di

¹¹ «Corriere della Sera», 13 marzo 1992, consultabile su Internet: http://archiviostorico.corriere.it/1992/marzo/13/son_poeta_manda_Lubrano_co_0_92031316520.shtml

¹² Si tratta, infatti, di atto diverso da quello di chi dice talvolta, più ragionevolmente, “non l'ho letto e non mi piace”, perché in questo caso si tratta di farina del proprio sacco.

avere da qualche parte un Lettore, anzi: un intero pubblico di lettori. Ma si ricorda Umberto Eco di una sua inchiesta per L'Espresso, *L'industria del genio italico*, che provocò feriti e dispersi in tutta Italia tra gli scrittori che si arrabattavano, allora come adesso, per raggiungere il loro Lettore a loro spese? Dall'epoca di quell'inchiesta, nessuno più ha avuto notizia del poeta Augusto Blotto.¹³

I danni, insomma, sono stati considerevoli. Ciò che, comunque, deve essere tenuto ben presente da parte di chiunque nutra qualche interesse nei confronti dell'opera di Blotto, a mio avviso, è che Solmi ha scambiato per un atto di attenzione *meritorio* quella che era piuttosto una vera e propria esecuzione di fronte ad un plotone armato di buona, inappellabile, volontà stroncatrice. È davvero incredibile come, nel caso di Blotto, i fraintendimenti assoluti possano riguardare non solo la sua poesia, ma anche i suoi critici nel momento in cui se ne occupino.

Troppi gli equivoci che si sono susseguiti negli anni, quindi, troppi i fraintendimenti. L'ombra dell'opinione di Eco, in ogni caso, è stata evidentemente ritenuta troppo ingombrante per osare trascurarla, anche da parte di critici decisamente più giovani.¹⁴ Sarebbe opportuno, quindi, cogliere questa occasione per mettere definitivamente da parte interventi come quelli appena ricordati. Non solo nulla aggiungono alla lettura critica di Blotto, ma molto tolgono, dal momento che si sono dimostrati capaci di fuorviare, ingenerare aspettative sbagliate e addirittura, in qualche caso, allontanare programmaticamente dalla lettura un autore di rilievo assoluto.

Bisogna dunque tornare all'opera, leggere le poesie, e rassegnarsi a fare i conti, semplicemente, con i testi che si possono leggere. Del resto, gli equivoci appena descritti non costituiscono altro che il rovescio di ciò che, molto più spesso, è accaduto: una rasa indifferenza verso qualcosa di troppo strano per

¹³ «Corriere della Sera», 1° luglio 1996, consultabile su Internet: http://archiviostorico.corriere.it/1996/luglio/01/BUONI_CATTIVI_SCRITTORI_co_0_9607013048.shtml

¹⁴ A proposito della cosiddetta "abnormità" di Blotto, ad esempio, si vedano le singolari consonanze con Eco riscontrabili anche in una breve recensione di Andrea Cortellessa, il quale ha, sì, concesso che tale abnormità «non è, o non solo, di ordine quantitativo» (*Augusto Blotto, un caso torinese di abnormità*, in «Atlas», 24 gennaio 2004) ma ha precisato: «È l'incubo di ogni lettore di professione la figura del grafomane di provincia che enumera in versi le genealogie del Ducato di Borgogna, le specie degli echinodermi e via cosmologizzando». Non è così evidente, in questo articolo, se Blotto rientri o meno tra costoro, per quanto è probabile che la risposta sia positiva, a fronte di simili non-valutazioni sulla *leggibilità* dell'opera: «Nel posporre il responso a pensosi esami tutti da compiere [...]».

essere indagato fino in fondo. Vediamo un esempio, a mio avviso, illuminante.

Nel libro *La vivente uniformità dell'animale* è contenuta una poesia intitolata *L'eternità, il visto vacillare*.¹⁵

L'enfantillage o itinere, la mucillagine
turchese esposta in vista parallela
a un fiume, in sormonto, cioè la città,
quali pilastri di eternità, giaggiolo
che si blùsa, può garantire in quadro,
permetterselo seriamente?

Son stato
fermo con i pensieri come non mai:
ne era ben la mia patria, simpatica,
Limoges. Non so che specie di festosità
ne sia divenuto, misurandosi con...

È limpida
riavvoltolata permalosa, la conoscenza, gioia.
Vedo giacintar torrette, sotto un difficile
a contener respiro-costato tipo
di cane, il cielo a magredo e indifferente
alle riprese di vita o all'obbrobrio

Se c'era
da finire, questa è la buona volta. Poi,
come sempre, si è perlopiù contenti, scendendo,
imbastiti in glorioso, alla città bianca di veci

Limoges
agosto 2001

Si tratta quasi di un contrappunto di immagini presenti, descrizioni di cose vive e viste (Limoges), che però inseguono versi vagamente profetici. Versi che, a cose fatte, possono apparire fin troppo chiaramente allusivi: «La città / quali pilastri di eternità», «vedo giacintar torrette», «Se c'era / da finire, questa è la buona volta»... Ecco l'eternità che davvero vacilla, insomma, come promesso dal titolo.

Alla fine di questa poesia compare una nota: «*Evidente preparazione delle Due Torri*». A questo punto, può forse essere interessante sottolineare come si tratti di un'affermazione mai sbertucciata, mai minimizzata (un'affermazione

¹⁵ A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, saggio introduttivo di S. Agosti, Lecce, Manni 2003, p. 264.

senza Eco, si può dire). Semplicemente, non risulta che sia mai stata – non dico presa sul serio – ma neppure *considerata*. Ed è curioso. Di fronte a simili affermazioni, l’atteggiamento più naturale sarebbe – dovrebbe essere – quello di un naturale scetticismo (“Eccola qua, la poesia *post factum*, con tanto di nota esplicativa e data posticcia!”).

Un’altra possibilità potrebbe essere quella, un po’ fanatica, di convincersi d’aver trovato un adeguato aggiornamento delle quartine di Nostradamus. Nella realtà, come quasi sempre è accaduto, la reazione è stata quella di una pacata indifferenza, quasi ci si trovasse di fronte ad un’altra delle tante inesplificabili (o intraducibili) stranezze di questo signore.

Non intendo certo dire che Blotto si avventuri in divinazioni di alcun tipo. Sono però certo che alla Poesia – alla grande Poesia – vada riconosciuto il rango di strumento utile all’esatta conoscenza del mondo indipendentemente da qualunque legge, regola o teorema scientifico, secondo le migliori definizioni che Schopenhauer dava dell’Arte. Senza buttarla in magia, potremmo quasi parlare di poesia sapienziale. In ogni caso, credo che la poesia di Blotto debba essere presa sul serio anche nelle affermazioni che, a prima vista, possono apparire più sconcertanti.¹⁶

Del resto, una breve ricerca in libreria ci metterebbe di fronte a *Dante visionario*, *Rimbaud ottavo dormiente* e così via. Gli esempi si sprecano. Il punto, naturalmente, non è stabilire confronti tra diverse grandezze, e verificare se e quanto Blotto possa reggere a simili confronti: quello che conta è se alla Poesia

¹⁶ Una breve digressione. Sarà stata l’aria frizzante del nuovo millennio – dopo due buoni decenni passati a sentir ripetere che ci si trovava *sulla soglia* dello stesso – ma si trattava, evidentemente, di mesi vivaci. Poco prima della stesura di questa poesia, il 14 luglio veniva pubblicato su «la Repubblica» un pezzo di Alberto Arbasino, *Il morto a Genova* (ora contenuto in *Rap!*, Milano, Feltrinelli 2001). Si trattava di un brano scritto in vista dell’imminente G8 e si rivelò singolarmente – oppure ovviamente – profetico: «Tutti i più impegnati e più ‘correct’ / del momento / si aspettano e si augurano / ALMENO UN MORTO A GENOVA! / Anche i più civici, e i più cinici, / i più assatanati, i più cattolici, / i più etici: / l’aspettativa è grande / per IL MORTO A GENOVA! / Altro che le canzoni di Tenco, / di Lauzi, di De André! altro che / il ‘noir’ di Paolo Villaggio, / o i ghigni del Gabibbo! / Un morto che dia un vero senso / alle pulsioni profonde / e alla ‘vanitas’ superficiale, / al desiderio di ostentare virtù varie, / alla brama del presenzialismo e dell’esserci! / ...Altro che le stupide kermesse dell’estate, / in Sardegna, magari con arresti / di faccendieri e gangster in festa! / ...“È avvenuto a un metro, a tre metri, / a dieci metri, e per fortuna noi / eravamo intensamente lì! / Abbiamo visto IL SANGUEEE! / Abbiamo guardato, fotografato, / bacchettato, fustigato, strigliato / RIPRE-SOOO! / Anche i raccapriccianti dettagli, le giuste rabbie, le indignazioni più RAVE!... WOW!”». Sei giorni più tardi, il 20 luglio 2001, il morto arrivava davvero. Una previsione non difficile, si dirà, visto il clima e il modo in cui era stato evocato – e non certo da Arbasino, che si era limitato a riconoscere il profumo di quel che si respirava. Questo è comunque ciò che accade quando uno scrittore fa attenzione e *sente*.

– e ripeto: alla grande Poesia – possano essere riconosciute doti di conoscenza del mondo totalmente *differenti* da quelle proprie di altri ambiti.

Vorrei, quindi, dire che il Poeta è un veggente, ma siccome sono certo che questo sia già stato detto, allora dirò che – perlomeno in questo caso – il Poeta è un *senziente*:

Non so bene quel che sia diverso dall'apprendere
istantaneamente: lo credo schecco, una cosa è certa
quando c'è, allora non ci son dubbi,
non ci son tutte le fissiate delle discussioni,
delle cose-che-si-vogliono-lasciare-in-là, morticine
come sfiappano cotiledonando.¹⁷

Tento, pertanto, di esprimere attraverso qualche paradosso (azzardato, certamente: se no che paradosso sarebbe?) quello che altrimenti sarebbe un semplice invito alla lettura. Ma sono convinto che, per chi volesse leggere, le sorprese sarebbero continue. Infatti:

Bisognava subito dirlo chiaro che ogni
polemica su ordinamento sociale era imperio
a volerla finire con le questioni d'intelligenza.
Ma forse non lo capivano essi stessi, tanto è vero
che chi ristagna ancora nell'attribuire un signore
umano e preme sulle capacità intellettive,
sono i curiosi gorgetta di ancora concerti,
di presa sul serio, i più trascurabili oggi,
i buffi mondi comunisti finiti da un pezzo.¹⁸

Quando viene fatta poesia in forma di cosa, per parafrasare Pasolini – e giustificare il titolo di questo intervento –, quando si è adesivi alla terra, a se stessi, alla realtà, quando c'è tutto questo allora non c'è bisogno di frequentare le redazioni dei giornali, o le ambasciate, o essere i confidenti di un capostruttura RAI, per sapere quello che sarà: basta fare come gli indiani, posare l'orecchio a terra per sentire se, da lontano, stia arrivando il treno. E allora sì che i mondi comunisti appaiono *buffi*, e già irrimediabilmente *morti*, fin dal '62. E

¹⁷ A. Blotto, *Non è un caso*, in Id., *Sempre lineari, sempre avventure (1961)*, Padova, Rebellato 1965, p. 380.

¹⁸ Id., *Il futuro*, in Id., *Gentile dovere di congedare vaghi (1962)*, Padova, Rebellato 1966, p. 553.

allora sì che perdersi in certe polemiche appare come un *imperio a volerla finire con le questioni d'intelligenza*. Basta ascoltare.¹⁹

Ancora, in un altro testo, scritto nel '51 e pubblicato undici anni dopo:

Tronfiaa tronfiaa, da leggersi
così, stentorea, come i giuristi democratici,
i valori della Resistenza, euritaliana (presso Ivrea),
Calamandrei, Benedetti, quelli che si lamentano delle condizioni dei
[magistrati].²⁰

E qui, davvero, sembrerebbe quasi di ascoltare alcune considerazioni fresche di giornata, ricavate magari da un articolo di giornale sintonizzato sulla più stretta attualità. Eppure sono versi *pubblicati* nel 1962 (e scritti molto prima).

Oltre a constatare che difficilmente parole di questo tipo possono essere scambiate per «vertici di insignificanza pura» – è anzi immaginabile che qualche lettore le possa trovare fin troppo, sconsideratamente, significanti – possiamo anche dire che qui ci imbattiamo nel valore quasi *terapeutico* della poesia di Blotto. È questa un'opinione che esprimo nella mia qualità di semplice lettore, non certo di autorevole critico. Quando, infatti, si è tentati di perdersi in quelle frasi fatte, ritrite, quelle considerazioni prive di qualunque originalità e di qualunque profondità storica, quelle filastrocche quali “l'imbarbarimento della vita civile-politica-giuridica ha raggiunto abissi mai scrutati prima”, “verrà l'Apocalisse e avrà gli occhi di un uomo politico”... Ecco, in quei momenti si potrebbe anche avvertire la mano della poesia di Blotto che prende per la giacca e tira giù, riconduce alla realtà, riporta con i piedi per terra – e un po' anche alla Storia – riaccompagnandoci alla nostra *mediocritas*, una *mediocritas* mica tanto aurea:

No la poesia è terra terra, è violenza puerile,
deve mantenersi su queste basse origini:

¹⁹ Recuperando quindi Eco sotto tutt'altra veste, e giocando un po', si potrebbe anche pensare al *Nome della cosa* quale epigrafe convincente della Poesia di Blotto. Ma non sarebbero controindicati neppure titoli quali *Cosa fresca aulentissima*, il *Romanzo della cosa* e via così. Del resto, si sa: la rosa è tradizionalmente accettata quale simbolo consolidato e antichissimo, in letteratura. Spingere a fondo sui rapporti tra la rosa nella tradizione letteraria e la cosa in Blotto, oltre a costituire attività ludica per qualche critico bene intenzionato, potrebbe forse anche essere produttivo di risultati inaspettati.

²⁰ A. Blotto, *Magistratura*, in Id., *La forza grossa e varia (Dal baffo del modesto, del sorriso, l'accettato, e l'intero)*, Padova, Rebellato 1962, p. 64.

usare una lingua franca, mezza mezza,
eterea di internità sciocca, del come noi
potremo toccare questo ciondolino,
senza dimenticarsi mai della merda ch'è in noi.²¹

Certo, se toccato da una qualche forma di grazia, può anche fare qualcosa di rilevante, e questa opera poetica lo dimostra. Per il resto, l'uomo è cantato, quasi sempre, nella sua bassezza assoluta. Una bassezza quasi senza redenzione, direi.

Blotto, parlando dei suoi viaggi ripete spesso che si tratta di recarsi da qualche parte e poi cominciare a scavare, come un verme (detto in altra lingua, si tratta di lunghe marce per i luoghi che poi diverranno evidenti in fondo di poesia). Questa similitudine del verme mi sembra pienamente appropriata per esemplificare al meglio quel che ho cercato di dire fino ad ora: perché il verme sente il peso della terra, e lo sente in quel dato momento, mentre si muove, mentre scava.

Quindi, tornando a quanto affermato poco sopra, il Poeta – questo poeta, perlomeno – è senziente non tanto perché voli alto ma, al contrario, perché capace di scavare sotto terra. Sentendo la terra, sente tutto quel che c'è da sentire di rilevante. Lo Spirito del Tempo soffia anche lì, e certamente quest'opera da quasi sessanta anni respira, e traduce, lo Spirito del Tempo.

La poesia di Blotto, in effetti, porta addosso passato e futuro proprio perché è la poesia del *possesso del presente*. È una poesia posta sotto il dominio pieno e incontrollato del presente, e che allo stesso tempo sottomette alla poesia il presente, il Reale. Per Blotto, in definitiva, tutto ciò che è Reale è poetico, e tutto ciò che è poetico è Reale – vale a dire che tutto il Reale è poetabile, può esser cantato.

L'arma principale di Blotto, in questa sua lunga guerra per il possesso del presente e della realtà – e la sua traduzione in Poesia – è rappresentata dall'attenzione. Lo “sguardo crescente”, per utilizzare il linguaggio di Paul Valéry. La concentrazione, la lucidità, la presenza a se stessi, vengono evocate in tutte le forme, in tutte le possibili declinazioni:

Oppure è questo cieco e lucido, l'andamento
delle cose: un accorgersi violentissimo:
(e passai spostato sul fuori che è crepina di calcare).²²

²¹ Id., *Perché dunque mi comporto*, in Id., *Sempre lineari, sempre avventure (1961)*, cit., pp. 372-373.

²² Id., *Ossi, voi, del cinereo*, in Id., *Davanti a una cosa (1963)*, Padova, Rebellato 1967, pp. 131-132.

Così come, del resto, nella *Vivente uniformità dell'animale*, è contenuta una poesia intitolata *Tema: l'inquietudine del non accorgersi*.²³

Ma sono solo due piccoli esempi tra i moltissimi possibili. L'attenzione, l'accorgersi, il *dovere* della presenza a se stessi sono qualcosa di più di un fiume carsico che talvolta riaffiora, costituendo piuttosto l'alveo entro cui tutto il resto scorre. E qui, naturalmente, varrebbe forse la pena di precisare come non si tratti solo di poesia, ma di vera e propria – irrinunciabile – norma esistenziale.

Se l'attenzione è la fedele alleata – senza un'attenzione estrema, non può darsi alcun approccio rigoroso e preciso alle cose –, il bersaglio, in questa chiave di lettura, è rappresentato dalla vaghezza. Esiste perciò un *Gentile dovere di congedare vaghi*, per restare al titolo di un libro di Blotto. La sorte riservata all'approssimazione è, appunto, un educato, ma fermo, congedo; una messa in disparte, quindi.

Questa strenua avversione alla vaghezza non è soltanto cantata, ma è praticata con determinazione feroce e ininterrotta. Se qualcosa deve essere detto, allora deve essere detto nel modo più pertinente e preciso possibile. Sempre. La lingua di Blotto, a mio avviso, lungi dal costituire la lingua dell'indicibilità dell'evento – così come talvolta si è affermato – costituisce piuttosto un utilizzo pieno di tutte le potenzialità espressive del vocabolario. Non si tratta dunque della creazione di una lingua "finneganesa" che ricostruisca l'intero mondo. Qui si tratta – semplicemente, vien da dire – di descrivere una data cosa nel modo più rigoroso.

Accensioni sintattiche, slittamenti semantici, scarti lessicali... Non sono inutili esercizi estetizzanti. Nessuna meraviglia nei fini del Poeta. Al contrario: si tratta del modo più preciso e adeguato che l'autore ha trovato per tradurre il proprio pensiero e il proprio sentire. Non si tratta, quindi, di torcere la lingua per un gioco linguistico, o per scopo meramente esplorativo. La lingua viene sfruttata tutta solo perché una certa tensione consente di esprimere meglio, in maniera più adeguata e precisa, ciò che *deve* – ad ogni costo, si perdoni l'espressione altisonante, ma nel caso di Blotto è probabilmente pertinente – essere detto. Il massimo dell'invenzione poetica viene, dunque, a coincidere col massimo del rigore e della precisione descrittiva.

Questo aspetto della poesia di Blotto, che a me pare centrale, non sembra tuttavia aver trovato molti riscontri critici, dal momento che chi se ne è occupato ha preferito mettere l'accento sulla potenza espressiva in quanto ritenuta, non so quanto a ragione, fonte di una comunicazione persino improvvisata di cose che, forse, nemmeno esistono.²⁴

²³ Id., *La vivente uniformità dell'animale*, cit., p. 79.

²⁴ Si veda al riguardo, oltre al già citato saggio di Solmi, C. Pizzingrilli, *In altra lingua*, in

Torniamo all'anno 2001. In una poesia datata 12 settembre – si tratta, quindi, del giorno successivo all'attentato alle Torri Gemelle – la chiusura è affidata a un verso decisivo: «Dal buio parallelo del ragionamento».²⁵ Si tratta di un verso che potrebbe benissimo essere isolato, e preso quale (ulteriore) epigrafe dell'Opera intera. Perché, se è vero che non dice tutto – impossibile dire tutto, in questo caso – tuttavia suggerisce moltissimo.

La poesia, questa poesia, è una forma di conoscenza anticartesiana, oltre-cartesiana, non irrazionale ma oltre-razionale. (Oppure diversamente razionale, se vogliamo usare gli idiomi e i tic del linguaggio politicamente corretto).

Alla fine bisognerà pur parlare di opera di genio. Non dell'opera di un genio: lasciamo perdere il Soggetto, e occupiamoci dell'Opera. Il che, tra l'altro, è l'unico modo per essere fedeli all'autore in questione.²⁶

È questo un termine ormai certamente abusato e utilizzato a sproposito – e senza dover nemmeno ricorrere al cavallo da corsa geniale di cui parlava Musil – ma credo che non sia un male riprenderlo in questo caso. Anche perché, nel caso di Blotto, non possiamo certo dire che qualcuno si sia mai spinto ad utilizzarlo fino ad abusarne.

Del resto, non è poi così importante. Blotto ha scritto, ha scritto comunque, ha continuato a scrivere *nonostante*. C'è chi gli imperativi categorici li pratica, senza darsi tanta pena di spiegare al mondo le proprie sfortune. Per tornare a uno degli irregolari citati in precedenza, Nicolás Gómez Dávila:

L'uomo non può fare nulla di importante. Solamente sperare che risulti importante quello che fa. Possiamo solo spolverare la casa in cui forse si poserà un'impronta immacolata.²⁷

Ecco: questa opera poetica costituisce un immenso far-west, quasi completamente inesplorato, immacolato. Inascoltato. C'è da sperare che, finalmente, le carovane dei valorosi pionieri – critici, lettori, persone curiose delle Lettere –

«L'Indice», (2005), 4: «Qui si dà singolarità piuttosto che opera (si direbbe che per una volta il lavoro cessa di avere la meglio e perda finalmente la sua prerogativa, riconosciutagli ormai dalla durata del capitalismo, di fondamento dell'esserci), singolarità che agisce la propria potenza espressiva, che non pianifica alcuna comunicazione e costituisce immagini eidetiche di tutto quanto non è forse nemmeno mai esistito». Ora, se è vero che ogni autore può essere piegato alle proprie ragioni di lettore, o di critico, non si può tuttavia evitare di rilevare come certi riferimenti, in relazione alla poesia di Blotto, siano del tutto arbitrari.

²⁵ A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, cit., p. 274.

²⁶ Interrogato sull'autore delle sue opere, Blotto affermerebbe probabilmente di conoscere un po' chi ha scritto quelle cose, ma niente di più.

²⁷ N. Gómez Dávila, *Tra poche parole*, Milano, Adelphi 2007, p. 198.

comincino a muoversi verso quella che potrebbe rappresentare una grande avventura. Non incominciar neppure a muoversi su questa strada, questo sì, avrebbe del clamoroso.

(E ciò sia detto nella radicata convinzione che, per chi si voglia muovere, esiste la possibilità di gridare – rendendosi conto – *thalassa! thalassa!*).

MARICA LAROCCHI

LA PAROLA TOTEMICA. PER AUGUSTO BLOTTO

Nella mia breve nota alla raccolta *Belle missioni, da una terra fisa* (*L'invio, adeguato, fiducioso*) (Verona, Anterem 2005) ho definito «lingua edenica» quella di Augusto Blotto, non certo nell'accezione dantesca di 'paradisiaca', bensì con riferimento a moduli espressivi dominati da caratteri sonori che chiamerei "originari", quali lo stridore, il battito, la pulsazione, ma, soprattutto, lo scroscio, lo sciabordio, il fluire costante accompagnato da percussioni e pause fra sibili e lalie, fra singulti e toni ritmati da una sorta di respirazione interiore. Moduli e modalità che spingono, anzi precipitano il linguaggio di Blotto dentro un'adesione ostinata alla realtà trasfigurata dal senso, gravida di senso, resa perciò autentica, "indagata" per scorci mentali magari proprio secondo il tracciato spinoziano.

Oggi, dopo una rilettura alquanto nomade e discontinua di alcuni fra i numerosi e immensi volumi delle sue poesie (se ne contano ventuno fra gli editi, a cui si debbono aggiungere le migliaia di versi ancora inediti), non solo confermo quella mia prima impressione, ma mi sento indotta a precisarla. Oggi propongo, per la parola di Blotto, l'attributo di "totemica", in quanto essa è una parola assai più che evocatrice; è un vero e proprio oggetto in cui si concentrano in maniera simultanea, grazie a un vaglio misterioso, valori e peculiarità tra i più contrastanti e contraddittori. Infatti, le norme che innescano e comandano la parola di Blotto, sintatticamente torta e ritorta, comunque sempre difficile da decifrare, coincidono sorprendentemente con quelle riscontrate nella lingua di certi mistici, di Jakob Böhme, per esempio. Blotto mistico, allora! Mistico allo stato selvatico, un po' alla maniera di Rimbaud. E non si tratta di una bestemmia. È piuttosto un'ipotesi che vorrei, nei limiti delle mie competenze, fornire di qualche apparato esplicativo.

Alcune delle caratteristiche, alle quali accennerò, sono già state segnalate da Marco Conti nel suo saggio *Il molteplice, il presente, il viaggio nella poesia di Augusto Blotto*.¹ Conti descrive una lingua che a livello semantico, sotto l'aspet-

¹ M. Conti, *Il molteplice, il presente, il viaggio nella poesia di Augusto Blotto*, in «La clessidra», xv (2009), 1, pp. 29-42.

to della significazione, della comunicazione lineare, lavora a rovescio: cioè fa di tutto per straniare (e massimamente grazie all'impiego di un lessico composito e vario – termini arcaici, desueti, stranieri, deformazioni e neologismi – aggiungo io), per rendere arduo e rischioso il transito al lettore convenzionale. Eppure tale lingua si mantiene quasi sempre nel rispetto delle strutture morfologiche e sintattiche.

Ebbene, tale caratteristica, l'intransitabilità del testo, è la prima, e la più vistosa, di una serie di particolarità che caratterizzano anche la lingua dei mistici al pari delle formulazioni sciamaniche. Elenco le altre:

- 1) l'assenza della prospettiva temporale unitamente all'exasperata tensione verso una spazialità totale: da ciò deriva, in Blotto, la simultaneità delle rappresentazioni, le quali, però, si presentano incomplete e non completabili, come si osserva negli *incipit* anomali dei testi (sovente *in medias res* o in rapporto con precedenti omessi) e nei finali ellittici, frequentemente suggellati da date e toponimi, quasi fogli di appunti per diari o lettere, e nei titoli.
- 2) la tensione all'immediata presenza del tutto in ogni suo minimo dettaglio, che, insieme alla precedente peculiarità, si accosta molto all'idea canonica d'Eternità. («L'oggi» di Blotto, "protagonista" del primo testo fra quelli qui citati, è sinonimo di presente continuo, senza interruzioni);
- 3) l'assenza del soggetto, disperso o confuso, sia nell'evento complessivo, sia nel suo dettaglio, in ogni particolare. L'io scrivente, infatti, si dichiara di rado e, spesso, con tonalità ironiche o, paradossalmente, drammatiche.

Passando a una descrizione più ravvicinata di questo linguaggio, è possibile distinguere altre modalità simili a quelle osservate nei testi di numerosi mistici:

- a) l'ambiguità fluida e fluente, che interessa non solo settori o elementi della morfologia, ma anche le stesse modalità di enunciazione (si veda al v. 13 del primo testo considerato, l'inciso «senso buon d'io» che, oltre a leggersi pure «senso buon dio», lascia in sospeso l'intonazione, fàtica, esclamativa, vocativa, imperativa, dubitativa);
- b) l'uso incongruo, ma rigoroso come in Böhme, di alcuni elementi verbali. In particolare si noti la collocazione bizzarra di avverbi, di aggettivi e di verbi, collocazione che accresce l'ambiguità anche morfologica dei medesimi;
- c) l'adibizione di campi semantici divaricati o addirittura impropri (in proposito, Conti parla giustamente di «barocchismo deformante» nella lingua di Blotto);
- d) l'impiego assiduo dell'accumulazione, dell'ellissi, delle ridondanze e dell'omissione, come succede in Rimbaud (nel ciclo urbano delle *Illuminations*).

Le esemplificazioni che si potrebbero addurre a sostegno di quanto elencato sono estrapolate da *La vivente uniformità dell'animale*: «il fimo del marino»,

«il vanigliante / scamoscio del cuore», «addomi / di ferrovie disusate», «finestre ano glauco, / le foresterie di seta in bollore», «paolato di profezie», «amicotte meraviglie».²

C'è poi un altro elemento assai curioso che apparenta la scrittura di Blotto a quella dei mistici, dei mistici totemici allo stato selvaggio, specialmente al citato Jakob Böhme, autore di *Aurora nascente*. Alludo a una sorta di conflitto sempre attivo tra la realtà evocata, l'evento rappresentato, la referenza, insomma, e la sua formulazione verbale. Al di sotto di tale belligeranza incessante tra *verba* e *res*, fra sonorità e concetti, serpeggia un confronto spasmodico o, meglio, è in atto la ricerca ossessiva di un equilibrio (che sempre si dimostra impossibile) fra due funzioni della creatività, equivalenti a due facce dell'esistente, entrambe attive e coinvolte in questa gigantesca agiografia dei luoghi e dei vissuti, di cui consiste l'opera blottiana. Sono l'accento "maschile" e la voce "femminile", *anima* e *animus*: banale, se detto così. Allora credo sia meglio citare l'Autore da *La vivente uniformità dell'animale*: «Cerca di viver bene con la donna / ch'è in te, usa – appunto – la forza...»

«...e adombrare una gonna di viaggiatrice / in te stesso...».³

E se l'operatore totemico, mistico o sciamano, è un mediatore tra potenze infere o celesti (comunque ignote) e la realtà, la lingua di Augusto Blotto si adopera senza posa a una sorta di travaso di succhi e linfe della fisicità dentro la rete verbale della mente.

Ritengo che l'incipite valenza delle energie in campo, forza e senso (senso verbale), si collochi alla base della scrittura di Blotto come le due componenti *in* e *iang* nella visione mentale orientale. Ma non solo della sua, del resto. Anche se il paragone può sembrare inadeguato, la pièce *Métropolitain* delle *Illuminations* di Rimbaud si conclude con analoghi confronti. Leggo nella mia traduzione:

Il mattino in cui insieme a *Lei* vi dibatteste fra i lampi di neve, le labbra verdi, i ghiacci, le bandiere nere e i raggi azzurri, e i profumi purpurei del sole dei poli, – la tua forza.

E se Rimbaud accentua un cromatismo che ha stretti rapporti con sinistri vissuti psichici e crepacci interiori, Blotto non gli è da meno. La condizione di perfetta specularità tra esistenza e scrittura presenta molteplici analogie nell'opera di entrambi, in barba alla diversa estensione delle loro opere; antitetica, direi.

² A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, saggio introduttivo di S. Agosti, Lecce, Manni 2003, rispettivamente pp. 30, 31, 33 e ss., 255, 289.

³ *Ivi*, pp. 28 e 253.

Similmente a quanto si verifica nei testi dei mistici, il linguaggio poetico di Blotto più che depositario di conoscenza, è artefice di potenza, è un accumulatore di autentico potere. Ed è veicolo d'incantamento grazie al flusso costante dei dispositivi verbali in atto, strumenti e congegni che in minima parte si è qui cercato di segnalare.

Dell'esito di questa breve indagine ho ricevuto ulteriore conferma di recente, nel giugno scorso, allorché Augusto Blotto m'inviò fotocopie di alcuni suoi testi inediti da lui definiti «contre Saint-John Perse» e «brut-de-fonderie». Sono pagine della raccolta inedita *Ragioni, a piene mani, per l'"enfin!"*. E risalgono al 2004, 2005 e 2008.

1

L'anchilosato che sbarcherebbe, se la possa concedesse, tra le filze aracneiche
– scorticato in faccia, o lardoso triangolo –
che gli scogli slabbran (marginini sollevati
le onde, capire cos'è interstizio) clangore
lungo arancia con lo sguardo (cannone
o fanfara talor così malinconici
stentoreano) connettendo a sorvolo
paesi, con costumi, territori,
sazietà, possibili

Quello che non tiene
bene il dado del solido (giorni a venire
senza paura) è il sugna, il senso buon d'io,
citoyen che non sa se accarezzarsi e osa
forse no camerarsi (il suo
spazio alle spalle); che ode, usa udire,
tinter l'aria di un faticoso nome
da convenzione e anche poco noto,
da sognarne spesso e che sia impreciso

La semplicità disarmante, l'umiltà
con cui si segue il soffrire degli antichi...:
sommovono a soffio la verità cava, cognita,
con la tinta più delicata di ferro;
il muscoletto risorgente, l'intelligenza
del mare, “pronti a non finire!” sgargia, sgola
alle fatiche di buon grado continuative
che il raggio primo di mondo, polo, inòstra:
sapendosi, da parte nostra, contenere

tesa capsula i fatti quasi un acclamo

*

Lo scandalo del mare, seminudino
offertosi, siede in noia e noia
posture, quelle quando annotta: al polso,
giaciuto presso rigagnolo, non par
vero il fastidio della morte imminente
si gualcisca in caviglia d'erba
ben discutibili
da apportamenti, perché ci fermiamo a pensare,
a fingerlo, insomma, subendo l'imposizione
del lacerato e sculturato, otre moro
abbrancato da venienti, ch'è il mare cui si scivola
entrando, stinco contro dente erto?

Prillo, come un granello di tiro
il sasso, dell'inutilità, languore
quasi da museo (ove si sbuffa in piedi
nel vetro sterile antimeridiano): i dintorni,
mappali, recano a luoghi da articolare agiato,
circoletti in cui sbattere il figgere,
mirto, pietre di claustro, allibir
sudatin bianchi in capello che sfiora, zanzare
rimembrate per monotonia d'èvo moria;
cioè chiusi. Con niente libro da leggere,
protestavamo da bambini, gesta
di colorato evolversi proficue
ecatombi in battaglie mancandoci
d'appiglio. E fino a sera che fare?

Il mare, di cui è meglio non parlare
perché ti può annodare in gaffe di meurtre
da chiave canina, continenti
ignoti di muschiato (se betulla
giallastra di pomeriggio alberella
il triste capolino di domestico)
confessa aver sì e no mezzi per...
tanto è composto di indizi, separati
direi da ragadi, di materiali: pensabile
certo, con sforzo e gioco, col basso peto
gnomico delle civiltà remote;
l'usanza di prender la mano al distare

*

Se s'incomincia col mare, guai, ti tocca
assumer la pletoricità da ambassade
e l'esilino del cri strappetto in vuoto
da trabalzo a pontile (estinguere
che non ha bella faccia, scolorii); il mare
straterello di terreni, presupposto
di indagarvi, ma difficoltà obiettive
ci ganàsciano di poterlo in-meno, guancione
di liquido cabrato promettendo
pareti da non stabile ippopotamo
e un capirsi veramente notte, non naso,
piuttosto cotone, bavaglio

“Se messo
in quella situazione, gomito arto se la sarebbe
espletata? la bisogna? ecc.”

.....

.....

..... Siamo grossi, vetusti,
in quanto a latte di mantenere tutti assieme
i reali di “quei momenti”, prendibili manufatti
da affianco; e l'indecenza, maiolichetta
che in noi tintinna sì e or no al colore (vermiglio,
s'intende, scollacciato in vetrofane)
viene su nelle vallette agrarie,
gialle in canneti e intervalli silenti
di pompe petrolifere, virtuando
covo d'azzurro che, olio corvino, seggio
trova nei monti cari, perpetuati in nuvolo
che giusto amico plùmbea il perché così buona
gente fummo in quella precisa epoca;
disposti a margarita di suicidio
per inedia, stuarde di risboffo, sporchi
nel memento che cigna or tutto in esilissimo
e intensamente, a fenditura, *colorato*

Portobello di Aglientu, gennaio 2004

2

Persuasione, tu che non abbandonerai
mai,

lungomarando il pallido ci si esplica
per quella povera volgarità di attese
censendo altro, centellino il sole
guidato, tra pece demoralizzata
dei flutti che non possedendo odore
seguitano a non aiutarci, a farlo pesare
anche

Ma persuasi – colpa
ficcata in fondo alla vaniglia così
è, il livido ardente zucchero
che è il vanto di raggrupparci, accolti
febrili a un colonnello invincibile – udiamo
nostri antichi suicidi zucconi costeggiare
ancor pignoli il base di passeggiata
sardonicamente schiacciata dal “nostri”
che è l’aria, contemporanea ai gesti
e perché dovremmo rinresciurci, talmente?

Strisciano le zampe come se fosse morto
il gatto, non so, o cadesse pancotta
la stagion dell’età sui nerbi...; ben, fondo
al momento, la certezza di ricordarsi
tutto

apre a spalle andamento, visuale!
E senza rancore

Il cordino di spuma,
caratteristica di ogni mare, [in] décor
di lignite è fatto per esser guardato,
come avviene a scarpe con lacci, a risvolti
di pantaloni virili.

Poi ci si alza.
Ci si alzava, forse?

Da come il muscoletto
lèpra, pare ci si debba aspettare
il peggio. Ma non è detto.

Intanto, quel muscolo
di cui si diceva, è il grigio, pòstosi
avanti a me come un circostante: la rena
del cielo, venuzzata in remighii,
o concentrico di carne, bruciata
da cicatrici (rossore è infatti
il tenersi del cupo da uragano
fisso)

Con tutti i vizi modicamente

scorno-e-sbotto che servilano il mento
appuntito, vorrei sbarrare il passo
alla trasmissione dell'immagine, coscione
che immobil aspetta d'esser interpellato:
naturalezza e assenza di sé, coraggio
costituite ci offrono per macchinare quasi
atteggiamenti, se non manufatti, dalla miriade di quel gran po' notato
ogni giorno urtare su bordini di polvere
del presente: treni, po' di vivande nell'aria...

Cogoleto, settembre 2005

3

Il mare, che si conosce [solo] di fianco,
sventati, nella percorribilità che... avrebbe,
tarchia i commerci in smeraldo, con le sue strie
che verguzzano vorticose, istrice, i tasselli
con cui si impugna le diagonali
sotto il sole revulso, aggiungo.

No, è troppo

saggio composinar il dolore
che, prora acuita, castello
d'acciaio, se la vide coi meriggi
guarniti di verdone, casolari
allungati (obesetti tamerischi
sfumati? schermata ombra da intuire
turbanti da schiava circassa nana
oliva), producendo il massimo d'acido
che dalla persona-bastone sa escire
se si pensa che essa, vestita
di giacca, beigii l'incamminarsi orben,
consapevole di relativa voglia il
giallo sole affrontar con il truci-
-baldo sospiro concesso al valicar di
scalino, al tener d'occhio i venienti

Un mare,

è curioso come lo si pone, allorché,
e succede, vi si va incontro, obiettivo
che non è compromesso neppur, in prima
istanza, con l'ingombrante, direi
il nient'affatto utile, attuale

*(buono o il contrario questo giudizio faccia)
(sull'oggi che è un po' il protagonista di questa poesia)*

“Non so perché ho vissuto così troppo”
viene in mente guardandosi le mani
E tutte le menzogne che abbiamo sorbito
sulla vera accidentatura della terra!

Poi vi abbiám sobbalzato, trovandoci sia pur male:
quasi l'illune o una botte, lo scucito
del non aver in animo lastrici, lucore
(ricapitolo della pioggia in riviera)

La botola volgare del mare verde,
parente di nostra incuria e affrontatura
(ma si tratta di un mare ben collocabile
geograficamente, funesto il ponente)
spiccia, òvola suo ombelico insolente
su un mistero che non ne vale la pena:
pontile, sprofondo, o futilità di starvi (non perirvi),
aggiustàndosela? Piuttosto
guardiamo agli armamenti ferroviari
che luccicano, armadosi, sul verde rude entroterra
spaccato in diademi d'argilla, parando
spazientiti occhi il male della luce:
degnò delle ribellioni più avulse
da un minimo di buonsenso, da gosses o femminili
fisicamente un mero aborto (quei che sfilano)

Abitare straniati da catene di montagne
(separanti cioè dall'old buon covotto)
medie, che mèntori (perroquet) come aspettare
la morte in questi dipressi sia il futuro
da base-con-sopra-sedere più di moda
fra i frequentanti (ogni noi!)

 usa polvere
per l'inezia fulgòr dei caseggiati, quell'ippocampo
duro, in ricino, rosso, della polvere,
quando s'immagina smàgri cavità in testicoli

E la domanda, avvinghiata
al vuoto a balzo, come cespugli d'agave
(e cilestro crepitante, borse sdruccite di ghiare)

“qual ciondolo di fannullone oleato
(scimpanzé che in abbasso si dia a dislochi)
di resinico aperitivo si prenderà a contrastare
il sabbioso, celeste su piante grasse,
rastrelli, ghiaie, non passare della mattina
che non sa se avvengono reati sotto altri cieli?”
(e, scivolone, ammetto di aver pensato,
odor di marron giallo, a coniugali (reati))
e intanto si retta composti, come se guardati

La sicurezza, l'esser congratulati...
Sui baldi beoti occhi oro s'allunga
il diritto al fare, che poi ombra (salienti
treni a serali colline) spina
– mobile e più dolce che non si pensi –
della tortora remissiva a vili e cari

Pietraligure, aprile 2008

Persino nel suggello dei toponimi, la loro comune referenza è il mare sardo e ligure. Si può leggere, infatti, Portobello di Aglientu, Cogoleto, Pietra Ligure. Evocazioni marine che, da un lato, si oppongono alla pronuncia faticosa di Saint-John Perse, d'altro lato rinviano *ipso facto* al mare/madre rimbaudiano delle *Illuminations*, con tutte le implicazioni seduttive e repulsive connesse con tale figura oscillatoria.

Se è vero, come sostiene l'Autore nel primo dei testi in esame, che in fondo bisogna «tenere bene il dado del solido», cioè avvitare sul senso-matrice le sostanze e i dati scrutinati, allora il mare, inteso come liquidità femminile, sfuggente ed evasiva nei confronti di ogni tentativo di avvistamento e di sondaggio, il mare è proprio ciò che incute spavento; è immagine perturbante. È, per giunta, un mare poligonale, che si dirama lungo ogni direzione come le fortezze di Vauban, in costante conflitto-rapporto con la terra ferma (della quale in *Peregrino di osservazioni* si dice che «è lima»); è un mare confinario, barriera a sé stesso. Perciò Blotto evoca «lo scandalo del mare», elemento conoscibile solo «di fianco». Infatti, il suo è il mare in cui si scivola entrando «stinco contro dente erto»; ora basso ed osceno, è «Il mare, di cui è meglio non parlare / perché ti può annodare in gaffe di meurtre / da chiavica canina»; ed è pure il «guancione di liquido cabrato». Può persino mostrarsi così, cito dal primo testo: «La botola volgare del mare verde» oppure, con sapiente riferimento all'etimologia di «litorale», è definibile quale «straterello di terreni», quasi pronto per iscrizioni e cancellazioni incessanti.

E in tale liquido elemento pulsionale, come in quello sensuale e funesto di Rimbaud, le parole si corrugano, si ergono, s'inabissano, svelano e nascondono senza posa, si frammentano, si sciolgono, lottano come le onde e i fatti a quelle simmetrici, dando luogo a vere e proprie concrezioni coralline.

Nei tre testi "marini" di Blotto abbondano le peculiarità sopra indicate, campiscono soprattutto le note oscillazioni, a cavallo fra i generi grammaticali: «il sugna», «al selva del zinco», come già «un giacca» in *Belle missioni*. Spicca l'uso anomalo dei verbi: «clangore lungo arancia con lo sguardo» (1), «lungommarando il pallido» (2), «Con tutti i vizi modicamente / scorno-e-sbotto che servilano il mento / appuntito» (2), «stentoreano» (1), «con le sue strie che ver-guzzano vorticose» (3), «beigii l'incamminarsi orben» (3), costruito forse su *beige* con coloriture ardite, fino al «muscoletto» che «lepra» nel terzo testo.

L'aspetto femminile, la voce che innerva la scrittura di Blotto, la sua forza, si rende visibile soprattutto nell'aggettivazione deformata e paradossale, così come in Rimbaud (nelle pièces del ciclo urbano delle *Illuminations*) si evidenzia nell'eccesso di qualificazione. In questi testi recenti di Blotto, la voce risalta nei vezzeggiativi, nei diminutivi e nei peggiorativi, spesso carichi d'ironia come pure in qualche gioco di parole («il senso buon *d'io - dio*»). Ne sono esempi, nel primo testo, «i marginini sollevati», il «lardoso triangolo», «il muscoletto risorgente», «i circoletti in cui sbattere il figgere», «l'esilino del cri strappetto in vuoto», «guancione / di liquido cabrato», «l'indecenza, maiolichetta / che in noi tintinna». Nel secondo testo, ci s'imbatte nel «cordino di spuma», nel «con-cione / che immobil aspetta d'esser interpellato» e nei «bordini di polvere / del presente». E, nel terzo, s'incontrano gli «obesetti tamarischi, sfumati?», gli «armamenti ferroviari / che luccicano armadosi», e, infine, l'«old buon covotto».

Qui, come nell'intera sterminata opera di Blotto, il protagonista assoluto è sempre l'oggi, insieme momento attuale, istante fatale, ora fuggente, come l'Autore stesso dichiara in corsivo, e tra parentesi, verso la fine del terzo testo («*sull'oggi che è un po' il protagonista di questa poesia*»). Riecheggiano qui le parole di Rimbaud. Da *Villes I*, cito nella mia traduzione:

E per un'ora sono disceso nel traffico di un viale di Bagdad dove delle compagnie hanno inneggiato alla gioia del lavoro nuovo sotto una brezza densa, circolando senza poter eludere i favolosi fantasmi dei monti dove ci si è dovuti incontrare.

Quali valide braccia, quale ora fortunata mi restituiranno la regione donde provengono i miei sonni e i miei minimi movimenti?

Sulle tracce del dromomane di Charleville, anche Blotto vuole penetrare, obliterare con marca verbale ogni paesaggio, praticandovi arcani sponsali. Per-

ciò mi piace concludere questo mio intervento con quanto l'Autore dichiara in
La vivente uniformità dell'animale:

Qui, nel paese ch'io conosco a mente
ritta, fruttata di sicomoro, nulla
temo perché la pratica fin
il reticolo del dorso delle mani
ha mineralato in parole...⁴

⁴ *Ivi*, p. 261.

SANDRO MONTALTO

AUGUSTO BLOTTO:
«LA VARIEZZA TUTTA MOVIMENTATA DEL SENTIRE»

«quelle grandi cose che rupano e si rispettano, schiantamente»
A. Blotto, *La popolazione*

«il tentativo in sclero del trangugiare il fiato del far capire»
A. Blotto, *Belle missioni, da una terra fisa*

1. Non posso esimermi, ultimo tra cotanto senno, dal partecipare a questa festa per il poeta Augusto Blotto, seppur con uno scritto breve e modesto, senza pretese ma solamente lieto della sua risonanza con i versi che lo hanno stimolato.

Non tenterò ingenuamente di dire in poco spazio i meriti, l'originalità, le sfaccettature della poesia del Nostro. Vorrei limitarmi a poche considerazioni che valessero come ulteriori stimoli all'indagine critica, mia e altrui, su un'opera che è anche un'esperienza più unica che rara.

L'esperienza di Augusto Blotto è particolarissima, probabilmente senza precedenti in Italia. Stiamo parlando di molte decine di migliaia di versi organizzati in sillogi spesso di duecento o trecento pagine, che hanno avuto una disuguale sorte editoriale: tra gli anni Cinquanta e il 2005 vengono pubblicate ventun raccolte su un totale di cinquantotto composte (il periodo di maggiore fertilità si situa tra i diciassette e i venti anni con la produzione di circa ottomila pagine di poesia). La prima silloge fu *Il 1950, civile* (pubblicata da Rebellato, editore di quasi tutte le sue opere, nel 1959, e campione di un genere di poesia civile presto abbandonato dall'autore), le ultime sono *La vivente uniformità dell'animale* (scritta tra il 2000 e il 2002 e pubblicata nel 2003 da Manni) e *Belle missioni, da una terra fisa* (scritto nel 1979 e pubblicato da Anterem nel 2005). Una prolificità più unica che rara in Italia, come si diceva,¹ eppure non così

¹ Potremmo citare, senza la minima pretesa di esaustività, ben pochi altri poeti che hanno mantenuto una elevata qualità della scrittura producendo un alto numero di versi. Tra essi il poeta e teolo-

rara in altre letterature, se appena andiamo un poco indietro nel tempo, innanzitutto in quella francese a Blotto tanto cara (Hugo, Balzac...).

A lato di questa fluviale produzione libresca, sono preoccupantemente e significativamente scarse le sue apparizioni in rivista: pochissime in Italia, e segnaliamo però tra le apparizioni sulle riviste straniere nientemeno che una su «La Nouvelle Revue Française» in un fascicolo dedicato ad alcuni rappresentanti della poesia italiana.²

Sarebbe ridicolo atteggiarsi e dire che questa produzione non spaventerebbe qualsiasi critico e non solo qualsiasi lettore. Eppure basta iniziare a leggere questi libri per trovarsi in un cosmo (e parlo di cosmo per sottintendere che leggi e proporzioni ben precise lo governano) allo stesso momento complesso e familiare, capace di venirci incontro con un carico incredibile di elementi e di energia ma anche amichevolmente. Se non scrivessimo una pagina da pubblicare ma stessimo chiacchierando amabilmente non esiterei a dire che già questo è un primo sentore di poesia autentica.

Potremmo ad esempio chiederci se Blotto è in fondo a tutto uomo di un solo libro, come l'istituzionale Montale, oppure uomo dai mille libri, millanta, innumerabili. Difficile dirlo. Forse ambedue le cose, per paradossale che possa sembrare, siccome da una parte la coerenza dell'ispirazione (usiamo pure questo termine che oggi appare quasi blasfemo) è nella sua mastodontica opera evidentissima, eppure non c'è nell'opera stessa traccia di quel ben calibrare a tavolino le tappe del discorso come fece l'illustre ligure; dall'altra parte è palese la volontà di disperdere, potremmo forse dire disseminare,³ la parola poetica

go Ferdinando Targia (una parte della sua produzione poetica è stata raccolta in *Esercizi di verbo*, Milano, Adelphi 2004) e Giovanni Stefano Savino, autore di circa ottanta sillogi (un totale di oltre 7000 poesie) antologizzate in alcuni volumi intitolati *Anni solari*, *Anni solari II*, *Anni solari III*, *L'acerbo vero (Anni solari IV)*, *Canto a occhi chiusi (Anni solari V)* (Firenze, Gazebo 2002, 2004, 2007, 2008, 2009; circa 1600 pagine). Un caso a parte, che sarebbe interessante studiare per valutarne attentamente la qualità, quello di Abramo Martini (1925-2007), autore, pare, di oltre 1.380.000 poesie (solo sei i volumi pubblicati, però) e, per non farsi mancare nulla, 670 racconti.

² N. 583, octobre 2007, pp. 228-231 (la selezione è a cura di Philippe Di Meo). Per conoscenza, gli altri poeti sono Ernesto Calzavara, Giorgio Caproni, Toti Scialoja, Emilio Villa, Bartolo Cattafi, Giuseppe Bonaviri, Edoardo Sanguineti, Amelia Rosselli, Vivian Lamarque: come si vede un elenco ancora una volta spaventosamente eterogeneo.

³ Usiamo questo termine nel senso che gli conferisce Derrida, di dispersione del senso (*séma*) che, come nel caso della semente (*semen*), è sempre inscritta in ogni aspettativa di fruttificazione. Disseminazione non come polisemia, siccome mentre la polisemia è sempre in qualche modo irreggimentabile e ubbidisce a un qualche "principio di realtà", la disseminazione non è mai riconducibile all'ordine, si abbandona a un "principio di piacere" dispersivo. La disseminazione configura il testo come una serie di innesti, ibridazioni, formazioni "mostruose", che costituiscono una contestazione di due assunti della razionalità: la possibilità di "definire", operazione rassicurante (a favore del riconoscimento di qualcosa di "perturbante"), e la "linearità del significante", principio fondamentale

in mille rivoli che, anche se poi giungono al mare e nessuno si secca, paiono godere della propria difficilissima (utopica? persino illogica?) mappatura. Scrive Rossi Precerutti: «l'io di Blotto, non si perde, ma s'immilla nelle cose, il cui convulso e indistinto fluire del linguaggio, che *dice* tutto perché è tutto. In altre parole, le "relations entre tout" che secondo Mallarmé, si esprimono nella "circonstance fulgurante" dell'opera letteraria, prima ancora di disvelarsi alla vista, al tatto, all'udito, al gusto, all'olfatto, e prima di emblemizzarsi in testo compiuto e concluso, sono come fisiologicamente presenti nel linguaggio-corpo di Blotto».⁴

Ad ogni pagina troviamo toni improvvisamente aulici oppure confidenziali; preziosismi accostati anche violentemente a lacerti di parlato o portati stranieri (soprattutto francofoni); termini troncati alla maniera di un tempo oppure allungati, stirati con diminui, vezzeggiativi, accrescitivi non raramente con tono parodistico e con un carattere di andirivieni metrico e con accumulazione di assonanze («mente buia di verde e cara di ardir: / chi lo sa che non lo si raggiunga? quel labbrettino / di neve che avviene simile a gomma / che si autocancelli»),⁵ o con carattere di scivolamento da un inizio troppo lirico subito fagocitato dall'esuberanza: «Tu per primo / in questa ridicola / naturotta a curvone... / Che spregio!»;⁶ accumuli, ridondanze, ellissi e tutto un armamentario retorico mai, tuttavia, esibito bensì – è una sensazione, certo, ma una sensazione prepotente e che si ripropone per migliaia di pagine! – calibrato e in qualche modo necessario. Tra le più gradevoli caratteristiche, l'utilizzo di serie di aggettivi in funzione di precisazione crescente e spesso di allungamento, stiramento

dello strutturalismo, con cui viene sancito il rapporto di interdipendenza tra la scrittura fonetica e una certa concezione della temporalità come successione lineare, ossia discreta, di istanti. Il testo come ibrido si presta invece a una lettura molteplice, su vari livelli e in più direzioni (possibilità che Derrida riscontra ad esempio nella scrittura ideografica, che non è fonetica), perché non assoggettabile a un centro unico, a una direzione principale, e a un significato egemone. In questo senso dunque, senza voler scivolare troppo nel filosofico con tutti i rischi che comporta (il fraintendimento, ma anche il ridicolo), possiamo definire la poesia di Blotto "dispersa". A patto di tenere in considerazione la specificazione di Derrida stesso (in *Firma evento contesto*), secondo il quale la categoria di intenzione non scomparirà mai, e avrà il suo posto, ma da questo posto non potrà più comandare tutta la scena e tutto il sistema dell'enunciazione. Abbiamo citato il "perturbante", che sovviene anche a Marica Larocchi quando sostiene, nella postfazione a *Belle missioni, da una terra fisa (L'invio, adeguato, fiducioso)* (Verona, Anterem 2005, pp. 83-87, a p. 84), che il poeta ci parla traducendo da una «linguamadre per antonomasia [...] dal luogo oscuro del materno e del perturbante», citando tra l'altro, spunto che occorrerà approfondire, i principi del "pensiero simmetrico" indagati dallo psicoanalista Ignacio Matte Blanco in *L'inconscio come insieme infiniti* (trad. it. Torino, Einaudi 1981).

⁴ R. Rossi Precerutti, *Augusto Blotto, Le relazioni tra il tutto*, in «Poesia», XII (1999), 126, pp. 54.

⁵ A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, saggio introduttivo di S. Agosti, Lecce, Manni 2003, p. 154.

⁶ Id., *Svenevole a intelligenza (1959)*, Padova, Rebellato 1961, p. 9.

del verso («d'una statura minuta e acciambellata»),⁷ e l'utilizzo del sostantivo in funzione di verbo, sempre, come un adeguato campione di casistiche confermerebbe, in funzione di precisazione dell'immediatezza della sensazione: «Il vento uova il bronzo, è calmo come la salute»;⁸ «Eh no! la campagna, suoi miliardi / di sassi in viottoli e grappoletti d'odori / che susinano dopo la notte, fiori spersi, / difficilmente non saprà trasmutare / dal sonno in gioia d'abbondanza»;⁹ «ma qui che volpe / che anguilla»,¹⁰ «un disordinato, che scimitarra come correre»,¹¹ etc. D'altra parte, se consideriamo la lingua di Blotto anche come un organismo che fagocita parole di recentissima formazione e del parlato (dunque non esattamente neologismi, o meglio non neologismi blotteschi), troviamo usi come quello di “sclero” che abbiamo evidenziato nell'epigrafe di questo intervento, e dunque possiamo interpretare questo uso di sostantivi come verbi (anche) come accoglienza ad un inesausto desiderio di far aderire la lingua al reale, senza invenzioni ma solo assaggiando gli innumerevoli sapori di ciò che esiste. Chi non conosce simili procedimenti nella lingua parlata soprattutto adolescenziale? Basterebbe pensare al caso a nostro modo di vedere spassoso del verbo “scimmiare”, che vale come “divertirsi”, o meglio “strip- pare” (allo stesso modo, volendo, il verbo “uovare” poco sopra citato è un termine, anche se non da tutti accettato, dello sci).

Dario Capello in una recente recensione propone di rintracciare le radici di questa tipologia nella retorica antica, l'“asiano”, o, più avanti, nel Manierismo, «la *phantasia* si oppone alla *mimesis*», e ricorda il suggerimento di Roberto Rossi Precerutti di pensare anche alla *vis* di un Folengo, se non a una euforia degna di Rabelais (tenendo presente che si intende per “euforia” uno stato non passivo, di invasamento, ma attivo e controllato). Dal canto suo, Capello propone un interessante accostamento con Gómez de la Serna, «figura anch'essa eccentrica, funambolica», anche se Blotto gli pare «più concentrato, più monacale». ¹² Non deve stupire l'accostamento ad un autore in prosa: sia perché il recensore riporta una confessione dell'autore stesso («ho trovato

⁷ Id., *La popolazione (1960)*, Padova, Rebellato 1964, p. 13.

⁸ Id., *Davanti a una cosa (1963)*, Padova, Rebellato 1967, p. 116.

⁹ Id., *La vivente uniformità dell'animale*, cit., p. 382.

¹⁰ Id., *Svenevole a intelligenza (1959)*, cit., p. 21 (esempio peraltro ambiguo, pertinente se non immaginiamo che dopo «volpe» vi sia una virgola implicita, e d'altra parte l'uso dell'*enjembement* in Blotto è sempre sulla scorta del significato con una pulsione a significazioni bifide, talvolta del respiro, quasi mai della metrica).

¹¹ Id., *La popolazione (1960)*, cit., p. 9.

¹² D. Capello, recensione a A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, in «Hebenon», XI (2006), 6, pp. 170-172, ora ripubblicata in questi Atti.

poesia vera nei grandi narratori)), sia perché, aggiungiamo noi, la nostra è una delle ultime culture così rigide da dividere brutalmente i regimi della poesia e della prosa, in verità sempre e da sempre reciprocamente legati e nutriti.

Ci troviamo insomma ad affrontare – e caldeggiare – in clamoroso ritardo un'opera che si è serenamente sviluppata senza attendere riconoscimenti. Questo ci permette, ci sembra, di ammettere di non aver letto tutta questa opera, ma di averne affrontato una parte significativa e di aver capito che virtualmente si potrebbe parlare di Blotto affrontando anche un solo libro (magari tralasciando proprio solo le primissime raccolte più sensibili a sollecitazioni anche politiche presto superate),¹³ e tuttavia riuscendo a dire cose che valgono per il prima e per il dopo, anche se con i dovuti margini. Ecco perché, quasi per una scommessa, dopo ampie letture tenteremo di rintracciare tutti gli esempi necessari a questo breve intervento quasi solo nei due volumi più recenti. Non manca, e ci auguriamo non mancherà, chi farà il resto.

2. Stefano Agosti in un suo fondamentale saggio osserva acutamente che la spesso citata «scatenata invenzione verbale» di Blotto presenta però un «supplemento di originalità», siccome «comporta invenzione su entrambi i piani della lingua, quello lessicale e quello della sintassi, che normalmente, anche presso i grandi sperimentatori, conoscono gestioni separate», in una pratica poetica che rifiuta le lusinghe delle parole in libertà, della scrittura automatica di marca surrealista o della frammentazione linguistica (nella «svariatissima fenomenologia che va, poniamo, da Pound a Balestrini»).¹⁴ È proprio questa doppia inventiva che il lettore con un minimo di occhio clinico “sente” prima ancora di osservarla clinicamente, ed è questa caratteristica che rende la poesia del Nostro complessa eppure non esattamente “difficile”.

Agosti entra poi in interessantissima polemica con alcune conclusioni a cui arriva Sergio Solmi in uno degli altri pochissimi saggi su Blotto,¹⁵ nel quale Solmi dopo aver acutamente definito la sua poesia «scrittura divergente» ne

¹³ «Tra la fine degli anni Quaranta e il 1950 avevo avuto una notevole passione politica, tant'è che il primo libro, nell'estate del 1950, è un libro jugoslavo. Ero andato con una delegazione italiana in Jugoslavia... ero un trotzkista, un “titoista” in un'epoca in cui la cultura italiana di sinistra era ždanovista» (M. Conti, *In marcia con la poesia di Augusto Blotto*, in «La clessidra», IV [2009], 1, pp. 37-42, a p. 40).

¹⁴ S. Agosti, *La lingua dell'evento*, in A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, cit., p. 8.

¹⁵ S. Solmi, *Il poeta Blotto*, ora in Id., *Opere*, vol. III, *La letteratura italiana contemporanea*, to. II, *Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi 1998, pp. 467-474.

parla in termini di a-semanticità, arrivando ad accostarla alle fenomenologie del vuoto affini allo zen (ed infatti questo accostamento, forse il più noto circa Blotto, ci è sempre apparso sospetto).¹⁶ Certo in questa «scrittura divergente», come da definizione, le unità semantiche dell'enunciato non hanno tra loro un rapporto logico, ma – dice Agosti che ricorda il linguista Lucien Tesnière – una delle proprietà fondamentali del linguaggio è proprio l'indipendenza di ordine semantico e ordine sintattico;¹⁷ a patto però di osservare, come fa Agosti stesso, che solitamente lo slittamento di uno dei due ordini comporta come risultato non l'illogicità bensì, addirittura, un potenziamento del senso.

Rimandiamo ovviamente all'ampio saggio di Agosti per ulteriori approfondimenti, ma ci tenevamo a ribadire qui un dato linguistico che non solo permette di segnalare altre parentele con poeti contemporanei (lo studioso segnala Greppi, il primo Viviani, Antonio Rossi, Coluccino), ma che è anche a nostro avviso la giustificazione del piacere nel leggere l'opera blottesca. Siccome nel momento in cui perdiamo il piacere della lettura siamo finiti.

In una mia precedente, brevissima segnalazione scrivevo che degna di nota era anche «la percezione di un senso strabordante che i significanti devono inseguire [...] in opposizione alla diffusa costruzione di significanti che coprono la mancanza di senso», nonché la «capacità di comunicare l'autentica *euforia* provata da un poeta che rileva questa abbondanza di senso inutilizzato».¹⁸ Proprio questa euforia, diversa dall'invasamento, mi pare una delle principali lezioni che si possono trarre dall'opera del Nostro.

3. Un divertente e significativo caso riguarda Umberto Eco, un caso spesso citato solo come curiosità. Ora lo vorremmo qui discutere un poco più attentamente. Il noto intellettuale, che come si sa si è occupato quasi di tutto, non si è quasi mai occupato di poesia. Tuttavia, in uno dei suoi libri in assoluto più interessanti (e non a caso uno dei pochissimi non ristampati), ossia *Il costume di casa*, cita un poeta, proprio il nostro Blotto. Parlando della «quarta dimensione» nella quale fiorisce di tutto, dal genio incompreso a quella pletera di matti e *freaks* che chi si occupa di editoria ben conosce ed ha ispirato tra l'altro *Il pendolo di Foucault*, Eco scrive:

¹⁶ Anche lo stesso Blotto ritiene che abbia ragione Agosti (cfr. M. Conti, *In marcia con la poesia di Augusto Blotto*, cit., p. 40; l'intervista è preceduta – pp. 29-37 – dal saggio di Conti *Il molteplice, il presente, il viaggio, nella poesia di Augusto Blotto*).

¹⁷ Rimandiamo al testo di Agosti per alcuni esempi, ma vorremmo anche segnalare che lo slittamento proposto da Tesnière è simile al “metodo S + 7” proposto dall'OULIPO (cfr. OULIPO, *La letteratura potenziale*, Bologna, Clueb 1991, pp. 143-153).

¹⁸ S. Montalto, nota su *Belle missioni, da una terra fisa*, in «Il Segnale», xxvi (2007), 76, pp. 54-55.

soprattutto nella quarta dimensione può allignare l'eccentrico su cui peserà sempre un sospetto di originalità, forse di grandezza. L'esempio più vistoso (e più ignorato) di questa soglia ambigua tra una dimensione e l'altra è data dall'opera del piemontese Augusto Blotto. [...] I versi di Blotto manifestano quasi sempre una sfrenata invenzione verbale. L'obiezione che per lo più essa sia del tutto gratuita (ciò che la distingue da Gadda o da Sanguineti) rischia di cadere di fronte alla costanza con cui per migliaia di pagine il poeta si inventa un suo linguaggio di demenziale protervia inventiva [...]. I versi sono duri, pietrosi, la sintassi ardua, la comprensibilità nulla (il che non vorrebbe dire), la plausibilità di difficile individuazione. Ma per migliaia, migliaia e migliaia di versi Blotto costruisce il suo mondo sul vertice di quei precipizi bifidi dove da un lato sta il genio e dall'altro la monomania. È uno dei casi, almeno, in cui l'accumulazione quantitativa produce un sospetto di qualità incompresa.

Ma i rapporti tra le dimensioni letterarie sono forse fissati *ab aeterno*. Certo un abisso separa Blotto dalle maestre elementari che scrivono liriche su mesti palpiti; ma un abisso lo separerà forse per sempre, per motivi imprecisi, dai poeti della seconda e terza dimensione. Che le camarille esistano davvero?¹⁹

Orbene, anche chi, come il sottoscritto, apprezza l'esimio semiologo e ne ha scritto e l'ha additato ad esempio non può non osservare come si tratti di un giudizio dall'alto in basso, con il sopracciglio alzato. Notoriamente Eco considera quasi tutti i poeti una cerchia di strani personaggi, che non meritano non dico la considerazione dovuta a Tommaso d'Aquino, ma nemmeno quella che meritano Superman o Rita Pavone. Il che la dice lunga sulla saggezza di chi ha saputo comprendere il valore della comunicazione a tutti i livelli, ma la dice lunga anche sul fatto che nessuno è perfetto. D'accordo, la storia dei rifiuti celebri costella la critica e l'editoria; d'accordo, dalla produzione anche teorica di Eco è inscindibile una certa vena ironica che funziona ancora meglio quando fa qualche vittima innocente; d'accordo, anche Colombo è morto, pare, credendo di essere sbarcato in India.

Eppure, non possiamo passare sotto silenzio il fatto che la poesia continua ad essere considerata una forma minore, salvo che i poeti (pensiamo, per restare ai più noti, a Sanguineti, a Sereni e molti altri) a prescindere dalle loro qualità e differenze sono presi davvero sul serio solo se hanno un qualche potere editoriale, o universitario, per non parlare di quello politico. Ecco allora che una produzione sterminata come quella di Blotto risulta soprattutto una impennata d'orgoglio, un gesto imperativo e di (non egocentrica) autoafferma-

¹⁹ U. Eco, *L'industria del genio italico*, in Id., *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana*, Milano, Bompiani 1973, pp. 59-72, alle pp. 71-72.

zione inaccettabile agli occhi di chi (parlo ovviamente ben al di là, o al di qua, di Eco) vede l'autore come un isolato, sconosciuto poeta, che dovrebbe quindi rassegnarsi a stare nell'ombra senza fare troppo rumore, occupato solo ad aspettare o supplicare un interesse critico. Non sarà un caso che Eco stesso, nel recuperare un frammento di quel vecchio scritto, forse dopo aver più serenamente meditato abbia tagliato l'ultimo capoverso sopra citato!²⁰ Non sappiamo, e non ci interessa sapere, se egli abbia cambiato giudizio sul poeta Blotto, ma ci piace credere che abbia ridiscusso l'idea un po' frettolosa che la prolificità sia necessariamente uno dei tratti distintivi di quello che Raymond Queneau, André Blavier e altri chiamavano "folli letterari". E non sarà un caso, nemmeno, che dopo la riproposta del caso Blotto il semiologo passi a scrivere di noti casi di grandi autori rifiutati o derisi alle loro prime proposte.²¹ Qualcuno tra i sodali del poeta Blotto ha discusso di questa vicenda, da alcuni ritenuta ironica e da altri persino ingiuriosa, probabilmente risolvibile con un apprezzamento circa la succitata correzione, a nostro avviso ancora più significativa perché non limitata al poeta in questione (che comunque essendo stato nuovamente citato ci pare sia stato in qualche modo rivalutato) ma orientata verso un generale ripensamento della questione, il che fa di Blotto una sorta di caposcuola per l'Italia.

È comunque difficile, davvero, comprendere se vi sia "plausibilità" (per riutilizzare un termine ben significativo e rivelatore usato da Eco), sussistenza di senso, legittimità di usi retorici o altro nell'opera di un poeta. Pensiamo ad esempio all'abbondanza di esclamativi presenti nella lirica di Pascoli («Vieni! E fu molta la dolcezza! molta! / tanta, che, vedi... (l'altro lo stupore / alza gli occhi, e vede ora, ed ascolta // con un suo lungo brivido...) si muore!», *Digitale purpurea*; ma si potrebbe citare anche almeno la prosa del *Piacere*). Se in Pascoli o D'Annunzio li accettiamo (direi "lo tolleriamo" se non rischiasi il linciaggio da parte dei professorini occhialuti), in virtù della particolarità e unicità sia del domestico romagnolo sia dell'audace abruzzese, spesso ne ridiamo quando li ritroviamo nei tentativi lirici di poeti della domenica, palesemente legati ad una idea di letteratura che non va al di là di lezioni malfatte in una scuola irrimediabilmente museale e ammuffita. E ci paiono uno dei tratti distintivi e inequivocabili, appunto, del poetastro, convinto che la poesia sia contemplazione di arbusti e nemi, che la pittura siano solamente acquerelli di mucche al pascolo e la musica soavi complimenti al *Bel Danubio blu*. Cosa

²⁰ Cfr. Id., *La memoria vegetale*, Milano, Edizioni Ravello 2007, p. 202.

²¹ Per una gustosa documentazione si vedano, oltre a *Rotten Rejections* di André Bernard, *La parola agli esperti* di Christopher Cerf e Victor Navasky (Milano, Frassinelli 1985).

penseremmo se oggi un poeta ci mandasse versi o prose come quelle appena citate? Cosa gli consiglieremmo?

Eppure proprio l'uso intensivo di esclamativi è una delle caratteristiche di un poeta un po' oscuro che solo negli ultimi anni sta ottenendo giusta considerazione come Sandro Sinigaglia²² nonostante abbia avuto elogi e studi da parte di critici come Contini o Maria Corti. Dal canto suo, Blotto sembra lasciare che sia la poesia a parlare, quella poesia che non necessariamente critica o deride, ma ingloba, filtra e poi procede imperiosamente per la propria strada. Si leggano questi versi, e si consideri se non paiono frammenti pascoliani subito divorati dalla visione blottiana del mondo attraverso la poesia:

Cespugli prossimi! Lauri! l'intrichetto
di ginestra spallierà il viottolo che con il muscolo
dell'ascella posso parificarmi a incontrare,
angolandolo, cioè come starci,
davvero, e tutto il contenitoio
di quest'affermazione vivente, pareggiante
acciaia i fiorellini che il robur limpido in mattina
stampa in gallina sui dossi accentuati
da sbalzi, ove scalda la cocca di vestina
l'accoglimento nuzialmente festante, delle prode...²³

Ecco: forse la chiave, e se pare ingenua concedetemi che è almeno suggestiva, è la differenza tra una poesia "stuporosa" (che ha mille sfaccettature anche violente e insospettabili nella poesia d'oggi) e una poesia attiva, determinata, concreta, che parte dalla vita e ad essa ritorna ma mai uguale, sempre arricchita della filtrazione di una mente e di sensi attivi, curiosi, inesausti.

Blotto rifiuta comunque l'astratto, il sublime; accumulando si oppone non solo alla rarefazione ma soprattutto alla vacuità nascosta nel pieno apparente; godendo quasi quotidianamente del piacere del testo (scriverlo/leggerlo), testimonia la possibilità di concepire ancora oggi la poesia come un'esperienza totalizzate che pure è ben lungi dall'invadere territori a lei estranei, fossero la tecnica o il sostentamento. Con ciò vogliamo dire semplicemente che Blotto ci dimostra, con tutta la sua esistenza, che si può essere impregnati di poesia e – oh! – condurre una vita sana, razionale, attenta ad ogni sollecitazione del vivere dalla più "bassa" alla più "alta" (e le virgolette sono il minimo).

²² Si faccia riferimento all'edizione *Poesie*, a cura di P. Italia, introduzione di S. Longhi, Milano, Garzanti 1997.

²³ A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, cit., p. 42.

E infatti la sua poesia è densa ma non pesante, lussureggiante tanto da affascinare ma non così fitta da farsi schermo e nascondere il vivere. Esalta la vita, non si sostituisce ad essa né la rappresenta snaturandola (ed infatti in tutta questa poesia le metafore scarseggiano, e addirittura, come detto sopra, praticamente non ci sono neologismi, a differenza di quanto scrive «La Nouvelle Revue Française»). Non si identifica con il vivere, ci mancherebbe altro, ma del vivere è ora compagna, ora prodotto, ora stimolo.

Basti osservare come il seguente, bellissimo passaggio sia da una parte arioso nella sua complessità, dall'altra mirabilmente equilibrato tra ironia e simpatia con il paesaggio:

Spiazzi liventi,
a filone e di luminoso, d'una pulizia quadrata
di belle impaginazioni col mediocrissimo appetito
e il morale che Ernesta come un destino di ceti
quadrandolando di gergo il rinnovo di specie
(detto allegramente e con appigli infiniti),
così come si arriva su borghi
dalla campagna grafite e tutta puzzante di silenzi
in gridolini, il senso di asciutto e chiaro
fin dell'acqua che perfora dei suoi feltri
i ponticelli sotto una copertura di nuvola
blu d'usatezza che per un bel po' non si smette²⁴

Una osservazione del paesaggio, questa, voluta, intensa, non di rado geometrica, che ci suggerisce un accostamento al poeta che più di ogni altro guarda alla natura con un'ottica altrettanto geometrica e non assiomatica, affascinata dalla molteplicità e dalla simultaneità, da un esistere che torna su se stesso pur non essendo autoreferenziale, costruendo testi compatti, molteplici, multidirezionali, nei quali si sorvola a uccello un mondo ampio e complesso ma non si manca mai di assaporare la parola nelle sue diverse forme e potenzialità: Camillo Pennati.²⁵

Basta aprire quasi a caso i libri di Blotto per trovare affermazioni di volontà, di autonomia cosciente, di consapevolezza del proprio essere e soprat-

²⁴ Id., *Davanti a una cosa* (1963), cit., p. 10.

²⁵ Si legga ad esempio, ultima tra le sue raccolte: *Modulato silenzio*, a cura di S. Montalto, Novi Ligure, Edizioni Joker 2007. Per una preziosa documentazione, si veda il volume dei "Quaderni di Hebenon" n. 5: *Scritti sulla poesia di Camillo Pennati*, a cura di R. Bertoldo, in «Hebenon», (2002), n. 9-10.

tutto esserci. Limitandoci alle prime pagine di un singolo libro troviamo: «i netti del nostro pur esserci», «È meglio, dopotutto, ch'io non sia morto», «quest'affermazione vivente», «crinieretta del *Proporsi!*»,²⁶ «poderosità del momento», «È questa, / eccola, l'universalità di sboccio!»,²⁷ «gesto che si assesta, oh / ma *intensamente*»,²⁸ «vasca di buio benzolo e formicolo / di volpe, che è l'interstizio d'aria / unghiettato dallo scivolo della pianta, dal suo esserci»; «la veemenza / del trovarsi qua»,²⁹ etc. Questa poesia mette continuamente in gioco (e alla prova) la capacità del verso di aderire al reale, siccome il poeta corteggia e deliba la bellezza, ma non vuole produrre poesia che sia innanzitutto bellezza, quindi alla fin fine autoreferenziale, bensì poesia che si configuri come un immenso diario. Un diario ramificato, polidimensionale, multidirezionale e discontinuo come è la vita (tutti noi ricordiamo che – saltando di palo in frasca, ma mica tanto – l'*Ulysses* di Joyce fu accusato di essere illogico e niente affatto reale, mentre poche cose sono reali come il suo monologo finale), e come la vita generato e filtrato da un Soggetto che non può non avere costantemente presente se stesso, pena uno stato patologico di dissociazione. Come scrisse Rossi Precerutti, «Blotto a ben guardare, appare collocato nella schiera di coloro che, come Musil, sono convinti che una vita senza forma sia l'unica forma corrispondente alle molteplici volontà e possibilità della vita. Dovendo scegliere tra l'immersione nelle profondità della coscienza e l'investigazione dei meccanismi del teatro del visibile (o del possibile), il poeta non ha esitazioni. E proprio in questa opzione risiede il compimento della scrittura, e la sua felicità di atto necessitato».³⁰

Di diaristico questa poesia ha anche le circostanze di composizione; alcune testimonianze dell'autore lo confermano, ma un semplice ragionamento basta a capire, siccome Blotto ha avuto una vita lavorativa attiva e non è stato un eremita in una torre d'avorio, che la scrittura lo ha accompagnato e lo accompagna quotidianamente, giorno per giorno. Semplicemente, sono particolari i suoi tempi veloci di filtrazione, sedimentazione e concretizzazione sulla pagina. La sua prolificità, dunque, non ha nulla di autistico (come invece riscontriamo in molti altri casi) ma dice piuttosto un affidamento totale anche se mai passivo alla poesia, sorta di vita parallela a quella quotidiana, ma molto spesso, convergente.

²⁶ A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, cit., pp. 26, 41-43.

²⁷ Id., *Svnevole a intelligenza (1959)*, cit., pp. 21, 29.

²⁸ Id., *La popolazione (1960)*, cit., p. 26.

²⁹ Id., *Davanti a una cosa (1963)*, cit., pp. 11, 63.

³⁰ R. Rossi Precerutti, *Augusto Blotto, Le relazioni tra il tutto*, cit.

Non passivo, né egocentrico. Infatti, come detto, le affermazioni non sono mai imposizioni, ma giusto orgoglio del proprio saper cogliere e ragionare, e anche – ecco un'altra costante che sarebbe utile studiare – saper soppesare quella che viene detta la “nobiltà”: sempre limitandoci a poche pagine, troveremo i versi «Rassègnati alla luce viva, che ammuccia / gli sfidanti in una guancia pecorella / grigia d'ano; [...] / scoperchiate e esposte per febbre reggente, / rischiarate dal giudizio, e non sapore, del malore / cui annuir in una trasformata nobiltà» e «E il pulviscolo blu del salino verso notte / (cliname di nostalgici carri, equoreo) / non migliora la situazione ma la rende nobile: / per come si sia pronti al peggio, incrinetto!».³¹

4. Insomma Blotto ha eretto un castello di versi davvero mastodontico perché poggia su fondamenta solide, una delle quali è la consapevolezza di come sia necessario conservare una mentalità elastica ma logica, capace di essere stupita, disposta a lasciarsi trasportare ma sempre con un occhio all'infinito e uno al molo di partenza, affinché il viaggio sia anche lungo e avventuroso ma si sappia dove conviene tornare (o andare). Soccorrono l'autore in questa fatica due elementi: uno è un'ironia pungente ma a corto raggio tipicamente piemontese, rintracciabile in alcuni sprazzi: «non formulerò appieno il ragionamento, / ma credo che fortuna spiri quatta, / e soprattutto non ci sia bisogno di essa»; «Essendo dalla parte / dei notabili, ariosi quant'aria non ha / bisogno d'intelligenza, vorrei / quasi averlo, un sederone da poltrona / che rida in questi ristoranti da ossequio»;³² per non parlare di termini usati correttamente ma, è impossibile pensare il contrario, non senza un compiaciuto divertimento, valga anche solo il termine “puzzare” usato nella sua costellazione di significati che valgono ‘altezzoso’, ‘scostante’, ma anche ‘sguaiato’, ‘fuori posto’, ‘affettato’, o ancora ‘poco apprezzato’: si pensi alla «campagna grafite e tutta puzzante di silenzi» prima citata, o, sempre in slittamento di senso, a questi versi: «Terrori miserabili degli sciatori, / puzzanderi di viola e verde / alla coscia».³³

L'altro elemento è una attenzione ad allenare i sensi senza permettere che essi travalichino la mente, anch'essa fallace ma meno, come pare di leggere nel succitato bel verso «rischiarate dal giudizio, e non sapore, del malore». Certo, potremmo dire che nella poesia di Blotto c'è poca emozione, a vantaggio di un caleidoscopio di sensazioni, e non avremmo torto.³⁴ Tuttavia inviteremmo il

³¹ A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, cit., pp. 38, 45 (“nobile” è un termine che ricorre con frequenza nell'opera).

³² *Ivi*, pp. 23, 31.

³³ *Id.*, *Svnevole a intelligenza (1959)*, cit., p. 9.

³⁴ Da ciò il titolo di questo intervento, estrapolato da un verso blottesco (*Id.*, *Davanti a una cosa (1963)*, cit., p. 75).

paziente lettore a non ignorare certi versi i quali, ancorché costruiti con voluta ambiguità, dicono, con efficacissima sintesi anche in virtù della loro sporadicità, di una sotterranea coscienza etica e civile: «Gli strati soddisfatti / del popolo dedicato ad imballaggi / e plastica in qualsiasi / rivoluzionario modo»; «Sol da appen sdegno la pietà: conosciamo».³⁵

E il furore della scrittura non condanna l'autore a un eterno presente; non sono rari i momenti retrospettivi, o quelli in cui la meditazione pensa ad un sé immerso in un percorso di vita temporale e biologico:

Non era del tutto certo che la vecchiaia
risultasse così letamata d'impediente
(come una lingua pastràna); eppure, il rigo
d'acquetta della rinuncia già allora, anni
'51, scollinava quietino, come
facesse un gesto come scuoter la testa.³⁶

Peschiamo da un vecchio testo:

Ma dunque, attorno a questo affondare
delicato, che son io, il mondo consta di offertori
a pericoli o a preoccupazioni, a infuria
di secca sera per fretta, come autisti?
Su che cosa si può far tappa?³⁷

O da un altro:

ormai la mia bella stagione
si è costata di velluto come un trilingue che smorzi,
ma per il tatuaggio, o il talento, rosso, dell'aver
gomiti a remo e ormai essere bell'imbarcato
con il non comodo della carne che ha una mascherpa per far così,
e lo fa, i nettotti vanno avanti e questa febbre dà alla sedia
l'istantaneità di tenerla solo storti e male,
l'amaro della vita arrostino con davanti avere
solo ciò che sarà concesso alla non prensilità,
ormai³⁸

³⁵ Id., *La vivente uniformità dell'animale*, cit., pp. 29, 34.

³⁶ *Ivi*, pp. 36-37.

³⁷ Id., *Davanti a una cosa (1963)*, cit., pp. 55-56.

³⁸ Id., *La popolazione (1960)*, cit., pp. 179-180 (citazione interessante anche perché ci fornisce un ennesimo esempio di come la poesia del Nostro, apparentemente catafratta, dialoghi invece spesso

Nemmeno, questa continua percezione del Soggetto gli fa perdere la consapevolezza di far parte di una comunità:

Quindi un'enorme, franchissima, badolata
in parole trasandate, fierone, posizione
di tutto quanto è la nostra a cardine;
non superiorità, è ridicolo sia pure
un paragone, noi non siamo, forse,
l'umanità,
l'umanità è in queste dolci cose,
e un poco anche nell'irrimediabile sbaglio
di tutti incondizionatamente i gesti di questi bambini,
degli inefficienti.³⁹

O ancora:

La possibilità stranissima che si articoli una creazione
di racconto, un aggiustaggio di cose sia intervenuto
con i suoi effetti su qualcuno, biellare,
del gruppo di cenci di persone che a me
stette vicino o con cui ho ancora rapporti.⁴⁰

Inoltre Blotto rivendica con giusto orgoglio non l'intelligenza ma la sua paziente coltivazione, pur consapevole del proprio essere fallace e della propria individualità:

Non è neppur questo che voglio dire, lo so
bene, non conta molto esser stati preceduti;
ma è l'amore curvo, isterico, al modo
di capire, da se stessi, a un'intelligenza che abbia
modo di non prendere cantonate
che mi eviti tali vergognose

con la letteratura: nel caso specifico, probabilmente, fin dall'inizio la «mia bella stagione» è una appropriazione di qualcosa di leopardiano, a metà tra la «stagion lieta» del *Sabato del villaggio* e le «morte stagioni» dell'*Infinito*). D'altra parte le stagioni cambiano, cambia tutto, e lo stesso Leopardi notava come sia costume delle gazzette interrogarsi sul perché «le stagioni a' nostri tempi sieno mutate d'ordine etc. e cresciuto il freddo» (*Zibaldone*, 4242, 1827); come a dir che non esistono più le mezze stagioni!

³⁹ A. Blotto, *Svnevole a intelligenza* (1959), cit., p. 29.

⁴⁰ *Ivi*, p. 325.

ripullulate leggendo sui giornali un accento
di annullamento giusto su cose che mi interessavano un pochino⁴¹

5. Insomma Blotto conduce una “vita attiva” particolarissima, e nella quale l’operosità poetica si fa tutt’uno con l’erranza, con il culto del camminare solitario. In una recente, bella intervista a cura di Marco Conti,⁴² nella quale tra l’altro si trovano preziose testimonianze circa le passioni letterarie del poeta, egli dice che «camminare permette di estraniarsi, perché cammino prendendo energia, prendendo vitalità dall’esterno, ma in modo indistinto, come un verme. Poi i versi vengono fuori in modo imperativo». Cinquantacinque anni di viaggi, mediamente due uscite a piedi alla settimana; complessivamente circa quattromila luoghi visitati.⁴³ Ancora numeri che fanno girare la testa; che accogliamo con piacere e divertimento, siccome Blotto ha l’evidente aria di chi snocciola cifre con un sorrisetto, come a dire: voi state qui a meditare ansiosamente sui numeri, io vado a scrivere senza affanno un’altra poesia.

⁴¹ *Ivi*, p. 139.

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

⁴³ Fondamentale testimonianza circa le mete blottiane e la dimensione del suo errare l’articolo di Giovanni Tesio *Augusto Blotto, un po’ Lucifero un po’ zen*, in «Pagine del Piemonte» (2004), 20, pp. 49-54.

ANTONIO ROSSI

«IL BIANCO E FOSCO IMPLACABILE». APPUNTI SULLA POESIA DI BLOTTO

Fin dalla prima opera a stampa (*Magnanimità*, 1958) è ravvisabile nella poesia di Augusto Blotto una diffusa tendenza allo scarto rispetto alla norma.¹ Valga come esempio uno dei componimenti iniziali della raccolta, «Salgo dentro l'azzurro d'una cupa / salita...»,² costituito da due movimenti sintattici fra di loro asimmetrici, il primo di sette versi, il secondo di ben cinquantaquattro; nei quali intervengono, fra l'altro, quattro incisi segnalati per mezzo del trattino lungo, entro cui trovano spazio, posti fra parentesi, due altri incisi. Siamo di fronte a una sintassi plurima e "acrobatica" che si dirama per linee sinuose, trasversali o spigolose, sotto l'impulso di un ritmo a sua volta mutabile e frastagliato. Nel testo non solo vi è infrazione sul versante sintattico, ma pure su quello lessicale e metrico, come già si desume dai versi inaugurali:

Salgo dentro l'azzurro d'una cupa
salita di mie alpi, mentre suona
– in piena bicicletta, esasperato e intelligente,
accorto per tutte le cose che purtroppo
e come occorre predisporre e seguire –
mezzogiorno da tavole di cerro
verde.

nei quali intervengono segmenti di senso collegati secondo una logica imprevedibile o (per riprendere uno spunto di Solmi)³ "divergente", sintagmi inusuali

¹ A. Blotto, *Magnanimità*, Milano, Schwarz 1958; i testi inclusi nella silloge risalgono per la maggior parte al 1951.

² *Ivi*, pp. 9-11.

³ S. Solmi, *Il poeta Blotto*, in «Paragone», XII (1970), 252, pp. 116-121; ora in *Id.*, *Opere*, vol. III, *La letteratura italiana contemporanea*, to. II, *Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi 1998, pp. 467-474.

(«in piena bicicletta») e un metro composto, dove all'endecasillabo si affiancano versi lunghi e un improvviso bisillabo.

Questi e analoghi fenomeni si ritrovano nelle numerose opere successive (o perlomeno, in quelle da me consultate); la messa in causa delle convenzioni linguistiche e letterarie appare dunque per l'autore una condizione indispensabile all'atto stesso dello scrivere. Per tentare di comprendere come in concreto si sviluppa la pratica verbale di Blotto, ho scelto quasi a caso una composizione all'interno della raccolta *La vivente uniformità dell'animale*:⁴

Il bianco e fosco implacabile, delle colline
sotto il sole, villose

e pur

così carta, antica, riccioline da forno
cencino nel gialliccio dagherrotipo,

Che piglio di ricchezza, esteriore a noi,
ammaestra i laghi in codone di blu
mischiate al martora che la ferrovia
esala leggermente dalla massiciata
tra robinie

È il caldo,

– quel fumigar brillantuzzi, serpentelli
testa insana, nel vacuo della combustione –
il vacillar menzogna, alcol che il nostro stato
sia apparso ben diverso e non un dito
abbiam mosso per impedire l'equivoco:
reingannare bassezza, ma la canzone stanca,
dopo un po'

Asfalti spaccati,

spiovute albuminose, impermeabili
pesanti al pender braccio: il contrasto
fra il pallido della non meta calciataci
contro dagli eventi, e il nericcio che qui
marca i paesaggi, di spine, botola
di boffo gas, quasi da bagno tiepido,
apre sotto i piedi avvezzi alle bombe ma non
tanto da non soffrire, cintura stretta,
per la vicinanza del ricco o il chi ci guarda

⁴ A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, saggio introduttivo di S. Agosti, Lecce, Manni 2003, pp. 372-373.

esista, come il veramente, di grossi
piedi bue cemento, par non lasciar altro, oggi

Oggiono
Colline di Saluzzo
maggio/giugno 2002

Il testo è formato da versi di estensione variabile, in tre casi franti; tramite l'effetto "a gradino", frequente in Blotto, l'autore sembra voler segnalare dei momenti cruciali in cui avviene una ripartenza e, nel medesimo tempo, dei punti-cardine dove le "lasse" si concatenano. Da notare che il componimento è preceduto da una pagina bianca, sorta di spartiacque che annuncia la conclusione di una *suite* e l'avvio della successiva.

Mi soffermerò, per cominciare, sull'annotazione posta in calce: «*Oggiono / Colline di Saluzzo / maggio/giugno 2002*». Indicazioni di questo tipo si incontrano spesso nei componimenti di Blotto; è opportuno quindi chiedersi quale sia la loro funzione. Per un verso, i luoghi percorsi offrono una serie di materiali che l'autore liberamente utilizza nella costruzione dei suoi aggregati; sembra plausibile ritenere che nella prima parte siano confluiti soprattutto elementi propri del paesaggio brianzolo (fra di essi, anche stando alle suggestioni gaddiane, le robinie),⁵ mentre subentra nella seconda (il punto di svolta sembra coincidere con «Asfalti spaccati»), un'ambientazione "piemontese". D'altro canto, i toponimi citati hanno lasciato ulteriori tracce: alla fine del primo verso interviene l'immagine delle «colline», che rimanda a «Colline di Saluzzo»; simmetricamente, in chiusura, è collocato il termine «oggi», che per assonanza si ricollega a «Oggiono». Delle due località è perciò rimasto nel tessuto verbale un indizio di carattere lessicale e fonico. Si noterà *en passant* che la ripresa dei due toponimi avviene attraverso una disposizione a chiasmo. Oltre a ciò, si può rilevare che anche in altre composizioni si instaura un nesso privilegiato fra ragguglio toponomastico e zone strategiche del testo; si veda ad esempio l'assonanza fra «Roma Eur» e la chiusa «in punching robur», o fra «S. Maria Ossegna» e l'*incipit* «Gli ossicini celesti», oppure l'antitesi che unisce fine e principio in «Montechiaro d'Asti» e «Questo liquor nero di Spagna».⁶

⁵ Gadda indica nell'infestante robinia una delle felicità della «Breanزا»: «E v'ha una felicità sesta, ch'è uno arbore pungentissimo, ed è la robinia. Questa robinia, sopra a la terra lombarda, è più feconda che non le mosche sopra al risotto o i pesci gobbi in Eupili» (C.E. Gadda, *Viaggi di Gulliver, cioè del Gaddus*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di G. Pinotti, D. Isella e R. Rodondi, Milano, Garzanti 1989, p. 965).

⁶ A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, cit., pp. 39, 278-279, 326-328.

«Oggiono», come detto, sembra prolungare il raggio d'azione di «oggi», parola-chiave cui è affidato il compito di concludere il componimento e che, insieme, pone in risalto la dimensione temporale del presente, entro cui manifestamente si iscrive la poesia di Blotto. A sintetizzare il rapporto che si instaura nell'autore fra tempo e scrittura non pare fuori luogo ricorrere a un'osservazione di Gilles Deleuze:

Secondo Kronos, soltanto il presente esiste nel tempo. Passato, presente e futuro non sono tre dimensioni del tempo; soltanto il presente riempie il tempo, passato e futuro sono due dimensioni relative al presente nel tempo. Ossia, ciò che è futuro o passato in rapporto a un certo presente (di una certa estensione o durata) fa parte di un presente più vasto, di una più grande estensione o durata.

E ancora:

Il presente in Kronos è in qualche modo corporeo. Il presente è il tempo delle mescolanze o delle incorporazioni, è il processo stesso dell'incorporazione.⁷

Particolarmente idonee a caratterizzare la ricerca di Blotto sembrano le nozioni di mescolanza e incorporazione, la cui messa in atto appare nell'autore assidua ed essenziale. Quanto al testo in esame, non mancano elementi riconducibili al passato (ad esempio il «gialliccio dagherrotipo»); tuttavia, l'aspetto dominante è quello del «qui e ora», come certifica, oltre all'«oggi» già evidenziato, il passo «e il nericcio che qui / marca i paesaggi».

I luoghi percorsi dal poeta forniscono, si diceva, dei materiali che prendono nuova forma e nuova vita all'interno del testo. Spesso accade che di un territorio rimanga un singolo componente, un isolato frammento, un minimo dettaglio; in altre parole, una parte per il tutto, relazione sulla quale si fonda, come noto, la sineddoche del tipo *pars pro toto*. Questa figura si rivela centrale nelle procedure compositive dell'autore; in essa, infatti, una vasta porzione del reale viene omessa, quasi recisa. È quanto regolarmente si verifica nella scrittura blottiana.

In uno studio su metonimia e sineddoche, María del Rosario García Arance prende in considerazione un tipo di sineddoche che chiama «di astrazione assoluta», in cui risulta arduo o impossibile individuare il legame fra la parte e il tutto.⁸ Parecchie delle sineddoche di Blotto sembrano appartenere a que-

⁷ G. Deleuze, *Logica del senso*, trad. it. di M. De Stefanis, Milano, Feltrinelli 2005, p. 145.

⁸ M. del Rosario García Arance, *Semántica de la metonimia y de la sinécdoque*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Facultad de Filosofía y Letras 1979, pp. 116-119.

sta specie; si vedano, nel componimento qui oggetto d'indagine, le «riccioline», il «dagherrotipo», le «spine» o la «botola», spaiate entità provenienti da insieme che non è dato di conoscere. Un altro caso di sineddoche è costituito, nella parte conclusiva, dai «piedi avvezzi alle bombe», dove il piede evoca la presenza dell'intera persona. Si tratta di un'immagine (ribadita nel verso finale) in particolar modo significativa, quando solo si pensi all'importanza che per l'autore riveste l'esperienza del camminare. Non sorprende perciò che questo motivo, emanazione di una «fedeltà profonda / nel mio corpo passeggiatore»,⁹ torni a più riprese nella poesia di Blotto. Restringendo l'esemplificazione a *La vivente uniformità dell'animale*, esso compare nel testo iniziale («giungendo / i piedi in uno sparato piombar») e successivamente in più punti della silloge («piedi / di estrema presenza», «fermo il piede», «a colpetti di piede», «il piede o l'anca», «capisco che non l'abbiamo proprio / alzato, 'sto piede tipo soglia»¹⁰).

Parallelamente alla sineddoche opera l'ellissi, ossia l'eliminazione o *detractio* (secondo la retorica antica) di elementi necessari alla comprensione di un enunciato. Togliere, quindi, per dire. Scrive a proposito di questa figura Roland Barthes:

L'ellissi, figura mal conosciuta, turba in quanto rappresenta la terribile libertà del linguaggio, il quale è in qualche modo *senza una misura obbligata*: i moduli sono del tutto artificiali, puramente imparati; non mi stupisco delle ellissi di La Fontaine (e tuttavia, quanti passaggi non formulati tra il canto della cicala e la sua agnizione) più dell'ellissi fisica che unisce, in un semplice mobile, la corrente elettrica e il freddo, perché questi passaggi abbreviati sono posti in un campo puramente operativo: quello dell'apprendimento scolastico e della cucina; ma il testo non è operativo: non ci sono *antecedenti* alle trasformazioni logiche che propone.¹¹

Dunque l'ellissi, secondo Barthes, è espressione dell'estrema e difficilmente

⁹ La citazione è tratta da A. Blotto, *Con sorpresa, con stare (1982-1984)*, prefazione di R. Rossi Precerutti, Torino, L'Angolo Manzoni 1997, p. 10 («La fedeltà profonda / nel mio corpo passeggiatore può far, a occidente, / le strisciole vespero o erba in corsa raggio, un'idea / d'ossature mentre nel dolcezza di ponte / ad arco, pietra della penuria a indole / femminile slanciata, indago con tanta / bontà ritornata il bozzo d'odore putino / zuccheroso, che i corsieri del percorrere / intarsia al cibo e al giacere, o alla fuliggine, / piacere e verità scovate in fondo al viso / tazza riverberata, urna di tenerino: / un ecco avvolto dai vestiti soliti, / un non muovermi, per soffusa logicità / *Gravina, Gioia del Colle / marzo '80*»).

¹⁰ Id., *La vivente uniformità dell'animale*, cit., pp. 23, 29, 99, 136, 266, 408. Al tema del camminare è dedicato l'intervento di Philippe Di Meo compreso in questi Atti.

¹¹ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, trad. it. di G. Celati, Torino, Einaudi 1980, p. 92.

misurabile libertà del linguaggio. Lo studioso rileva altresì come l'uso di questa figura comporti di fatto l'abolizione di ciò che è "antecedente": fenomeno, questo, strettamente connaturato alla produzione di Blotto.

Passando alle scelte linguistiche, è riconoscibile nel componimento una marcata propensione all'alterazione del materiale verbale (e, al tempo stesso, del reale). Un esplicito segnale in questa direzione è rappresentato dal frequente ricorso al diminutivo/vezzeggiativo e, in minor misura, all'accrescitivo («riccioline», «cencino», «gialliccio», «brillantuzzi», «serpentelli», «nericcio», «codone»). Neppure sorprende lo scambio di una parte del discorso (o funzione logica) con un'altra: ad esempio, «il vacillar menzogna», «impermeabili pesanti / al pender braccio», «il chi ci guarda», «il veramente». Si può constatare come in questi trasferimenti, fondati su una relazione di contiguità, ritorni un tipo di "sguardo" già in precedenza evidenziato discutendo della sineddoche. Ai fenomeni testé menzionati occorre aggiungere l'effetto prodotto dall'accostamento di registri linguistici fra di loro contrastanti. In particolare, espressioni in vario grado ricercate («colline / [...] villose», «piglio di ricchezza», «fumigar brillantuzzi», «reingannare bassezza», «spiovute albuminose») discordano da locuzioni tipiche del parlato («e non un dito / abbiam mosso», «ma la canzone stanca, / dopo un po'»);¹² né sfuggirà l'intrecciarsi e il contrapporsi di linguaggi provenienti da disparati settori (dalla meteorologia alla zoologia, dalla fotografia alla geografia, dalla tecnologia alla botanica, ecc.).

Il principio del "contraposto" coinvolge altre componenti del testo. Una tonalità sfumata, vaporosa o indistinta (propria soprattutto della calura e del senso di oppressione che predomina nella parte iniziale) emana da alcuni termini; all'opposto, altri vocaboli o sintagmi (specie nella seconda parte, dove si profilano i segnali di un dissesto) esprimono consistenza e robustezza. Quasi sembrano alternarsi e intrecciarsi stati diversi della materia, nel suo solidificarsi, condensarsi o vaporizzarsi. Appartengono alla categoria dell'aeriforme «fosco», «esala leggermente», «fumigar», «vacillar», «boffo gas»; allo stato liquido rinviano «laghi» e «bagno tiepido»; alla durezza, «massicciata», «asfalti spaccati» e «cemento». Queste due ultime immagini si riscontrano in più composizioni. Rimanendo a *La vivente uniformità dell'animale*, si veda per il cemento «il bianco dei cementi», «un magazzino di calce / e cementi», «intra ce-

¹² Fenomeni analoghi sono stati segnalati da Stefano Agosti, *La lingua dell'evento*, in A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, cit., pp. 7-20; M. Larocchi, *Il cardo nel cuore*, in A. Blotto, *Belle missioni, da una terra fisa (L'invio, adeguato, fiducioso)*, Verona, Anterem 2005 (poi in *Il tavolo di lettura*, Lecce, Manni 2006, pp. 105-111); M. Conti, *Il molteplice, il presente, il viaggio nella poesia di Augusto Blotto*, in «La clessidra», xv (2009), 1, pp. 29-37 (cui segue l'intervista *In marcia con la poesia di Augusto Blotto*, pp. 37-42).

mento». ¹³ Ancor più cospicua la presenza dell’asfalto: una ventina le frequenze, a cominciare da «ventila sull’asfalto sotto di voi», per giungere a «triangolo, asfalto, / o siepe irsuta», passando per «fronde e asfalti», binomio che pone in risalto l’incontro/scontro di dato naturale e dato artificiale. ¹⁴ È, questo, un fenomeno insito nell’opera di Blotto, documentato sin dalle prime raccolte. Si veda, a titolo esemplificativo, in *Castelletti, regali, vedute* (1960), un testo singolarmente vicino, per lessico e “atmosfera”, a *Il bianco e fosco implacabile*:

Vorrò ridiscendere quella via alla città,
e rapportare stanco la fronte alle nuvolose
fronde piemontesi dei ritorni con le acacie
imbevute di nebbietta dalle curve delle solide colline
piovigginanti su asfalto una lontananza sonora
e profonda, dai fianchi boschivi sul rumore
della città tolta, in grigio amare le strade
asfaltate tra quei boschi ove gente risale
e si mette al riparo scuotendo i campanelli delle brevi ville
con cani, cancelli, ghiaie, umidità sui disegni
delle cancellate,
e notte da passare ascoltando Torino lontana
e se mai, se si può accostarsi alle persiane,
cogliendo solo una parte dell’inattività bianca
che riveste come un globo d’un gatto di marmo
il mondo, e avere freddo felici ai fuochi
che hanno collusioni coi divani dei balli di molle.

L’acqua che non abbiamo
bevuto è l’acqua che gettava
dalla mano un po’ bruna l’uomo di grasso
affievolito.

E vicina, l’erba.
Come sarà nostra la via lo dirà
mattutino di tempo,
il giallo puro
– mattutino di frangia il fango a primola
o asfalto –
sulle gaggie di puzzi e uccelli
(le carte, bianche; le piccole fogne). ¹⁵

¹³ A. Blotto, *La vivente uniformità dell’animale*, cit., pp. 225, 326, 408.

¹⁴ *Ivi*, pp. 30, 399 e 123.

¹⁵ *Id.*, *Castelletti, regali, vedute*, Padova, Rebellato 1960, pp. 17-18.

Prevale nel testo un paesaggio fatto di colline, fianchi boschivi, fronde, nebbietta e umidità, tutti elementi che si ripresentano nel componimento posteriore. Anche gli alberi cui è dedicato un primo piano, ovvero acacie e gaggie, hanno un equivalente nelle robinie. Un altro tratto comune è costituito dall'antitesi fra soffuso-vaporoso («nebbietta», «piovigginanti», «umidità») e robustezza («cancellate», «gatto di marmo» e soprattutto «asfalto»). Se questi sono alcuni punti di contatto, una notevole divaricazione si registra per quanto riguarda le sfere sensoriali, con un diverso "peso" accordato alla sfera uditiva (prevalente in *Vorrò ridiscendere*, specie nella prima metà: «una lontananza sonora», «sul rumore / della città», «scuotendo i campanelli», «ascoltando Torino lontana») e a quella visiva.

Nel flusso verbale di Blotto assume un'importanza primaria la dimensione cromatica. Essa appare evidente, risalendo lungo l'asse della diacronia, fin dalle prime prove. Proprio a partire dai versi di *Magnanimità* citati in apertura è possibile ricostruire la "cassetta dei colori" che l'autore, con numerosissime variazioni e aggiunzioni, utilizzerà in seguito e in cui figurano, nell'ordine, azzurro, verde, cerulo, biondino, biancore, celeste, bruno, blu, nero, bianchiccio, giallo. Parimenti, l'*incipit* stesso del componimento (*Salgo dentro l'azzurro*) sembra voler indicare che il colore non è per il soggetto un'entità esterna a sé, bensì inglobante; gli eventi che prendono forma nella compagine testuale si svolgono insomma, come dichiara un'immagine proveniente da una successiva raccolta, «nel fermo del colore».¹⁶

Così, all'insegna del bianco si apre la poesia che stiamo esaminando; un colore che, con il suo «verberare»,¹⁷ partecipa spesso agli aggregati di Blotto. Nella fattispecie, esso agisce unitamente al «fosco implacabile» di una giornata di sole, per riemergere sotto mutata veste nelle «spiovute albuminose» e nell'attiguo «pallido». Al bianco fa seguito il «gialliccio», dove l'effetto cromatico è attenuato dal suffisso alterativo *-iccio*, più avanti applicato nel «nericcio che qui / marca i paesaggi»; mentre campeggiano, fra i due colori, le «codone di blu». Similmente a quanto accade per gli altri colori, il blu si dispiega qui in reciproca complicità con il color martora, deputato a raffigurare, quasi in forma gassosa («esala leggermente»), la massicciata della ferrovia.

Si osserverà che, nell'elaborazione dell'orditura cromatica, l'autore procede secondo modalità affini a quelle in precedenza messe in luce; modalità delle quali può forse essere fornita, a guisa di conclusione provvisoria, una sintetica

¹⁶ Id., *Sempre lineari, sempre avventure* (1961), Padova, Rebellato 1965, p. 9.

¹⁷ Id., *La vivente uniformità dell'animale*, cit., p. 340 («il verberare / bianco»).

rappresentazione prendendo a prestito alcune parole di cui Paul Klee si servì per descrivere le impressioni in lui rimaste dopo aver compiuto «un breve viaggio nel regno d'una migliore conoscenza»:

Le linee più varie; macchie, puntini, superfici uniformi, superfici variolate e striate; movimento ondulatorio, movimento frenato e articolato; contromovimento; intreccio e trama; muri e squame; monodia e polifonia; linea che si perde e si rafforza (dinamica). La serena uniformità del primo tratto, poi gli ostacoli – i nervi! Il tremito rattenuto, la carezza di augurali venticelli. Prima del temporale, l'assalto dei tafani! L'ira, la strage. Le buone cose, filo conduttore anche nel folto, anche nel buio. Il lampo che richiama quel diagramma della febbre [...]¹⁸

Situazioni analoghe si susseguono nelle composizioni di Blotto, secondo una prospettiva del far poesia che egli ebbe a delineare in un “giudizio” del 1960, e alla quale felicemente è rimasto fedele:

L'idea della concomitanza, delle cose che accompagnano i sentimenti, lo svolgersi, quello che succede mentre uno fa o pensa.¹⁹

¹⁸ P. Klee, *La confessione creatrice*, in Id., *Teoria della forma e della figurazione. Lezioni, note, saggi* raccolti ed editi da J. Spiller, trad. it. di M. Spagnol e R. Sapper, prefazione di G.C. Argan, Milano, Feltrinelli 1959, pp. 76-80.

¹⁹ A. Blotto, *Alcuni giudizi*, in Id., *Castelletti, regali, vedute*, cit., pp. 9-10.

ROBERTO ROSSI PRECERUTTI

LA “PERSPECTIVA NATURALIS” DI AUGUSTO BLOTTO

L'affermazione pasoliniana secondo cui ogni artista autentico, “disinteressato”, è inevitabilmente eversivo e disobbediente si attaglia perfettamente al lavoro in versi del torinese 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.

Il lavoro del poeta sorprende, innanzi tutto, per la capacità di costituirsi come opera per così dire totale, irriducibile ad ogni gradualità, nell'assoluto di uno sguardo che abbraccia il reale della vita, un reale «indicibile e perennemente sottratto al sapere» (Stefano Agosti).

L'operazione è condotta per il tramite di una lingua simile a un'acqua profonda che sale, lumera dimenticata per avvolgere e trafiggere il nero delle cose; una lingua la cui dismisura, con furore e insieme affascinata dolcezza, si confronta con un mondo sostanzialmente non catturabile, in perenne metamorfosi.

René Char sosteneva che «essere poeti significa aver fame di un disagio la cui consumazione tra i gorgi della totalità delle cose esistenti e presentite, provoca, al momento di chiudersi, la felicità» (la traduzione è di Anna Ruchat e Laurie Hunziker). Ecco, il disagio e la felicità di cui parla il poeta francese compongono, nella pagina di Blotto, come una vasta sinfonia dell'agonia del *chaos* che, dischiudendosi al soffio di fulgore che in sé reca, si fa *kosmos*.

Nessun limite è tollerato, nessun confine misura il respiro: la stessa nozione di “raccolta” appare impropria per un autore come Blotto. Infatti, non può sfuggire al lettore la “provvisorietà” della collocazione di ogni testo, sia nella direzione dello scardinamento delle gerarchie speculative o strutturali, sia nella conquista della gioia immemore di un irradiarsi in più direzioni come verso un'origine perduta. Una sintassi risolta in costruzioni apparentemente regolari si pone quale reticolo continuamente violato dal magma rutilante e incandescente di un senso inarrestabile, mostruoso come la giovinezza del mondo per sempre obliata. È una sorta di “genio del paganesimo” il soffio che anima la

parola: l'autore rifugge da un pensiero che mortifichi il proliferante e plurale germe dell'accadere con la stessa indignazione con cui Rutilio Namaziano, in rotta per la Gallia, volgeva le spalle agli invasati monaci cristiani della Capraia e della Gorgona.

Custodire, dunque, l'incertezza di sé nell'abitare la sola certezza della materia, quel disperdersi nelle pieghe di un tempo che squaderna in mirabile sinossi – non peregrina è, infatti, la terzina del XXVI del *Paradiso* posta in esergo alla recente raccolta *La vivente uniformità dell'animale* – il ronzo dell'arnia e il lampo, l'asfalto che fumiga nell'afa e l'esattezza del grappolo.

Tuttavia, nell'affollarsi delle immagini, possiamo isolare una sorta di distorsione della percezione: ciò avviene quando la poesia, che Blotto ha più volte definito «orfana di pensiero», sceglie per oggetto l'autore stesso o, meglio, uno dei suoi provvisori fantasmi. Tale distorsione consistendo nel repertare, dentro il gran teatro del mondo, i brandelli dell'io quasi fossero schegge o avanzi di un appassito *décor*, ecco dischiudersi la pagina a inattese prospettive che liberano una profonda e a tratti sconcertante testimonianza di vocazione intellettuale, in parte apparentabile a quella di Andrea Emo, il filosofo veneto scomparso una ventina d'anni fa, le cui pagine sono oggi considerate snodo ineludibile del pensiero contemporaneo.

Così la scrittura, mentre sembra dar conto delle rifrazioni purpuree di un fuoco primigenio, si risolve faticosamente nei numeri di un pensiero ordinatore, ma attraversato da squarci abbacinanti, prodigiosi serpenti, fiumi scintillanti di una implacabile e vittoriosa luce.

In uno studio su Paolo Uccello, Luciano Berti osserva che l'artista fiorentino non adottò la *perspectiva artificialis*, cioè il metodo prospettico per così dire mentale di ascendenza albertiano-brunelleschiana, sibbene aderì all'ottica medievale, la *perspectiva naturalis*, in grado di accogliere con piena libertà casistiche più difficili, sperimentali e favolose insieme, quali errori della visione, biocularità, effetti di specchiatura. Ora, la *perspectiva naturalis* con cui l'autore torinese guarda al mondo 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.

Una simile disposizione e la parola che l'invera, a ben riflettere, appartengono anche e soprattutto ai territori dell'etica, perché – per citare ancora Char – la poesia è «vita futura all'interno dell'uomo riqualificato».

GIOVANNA IOLI

L'IDIOMA "MISTICO" DI AUGUSTO BLOTTO

Le basi dalle quali ha preso le mosse la giornata di studio in onore di Augusto Blotto, *Il clamoroso non incominciar neppure*, sono ormai consolidate. La sua opera rappresenta un esempio unico nella storia letteraria del secondo Novecento, precorre con altri strumenti la neoavanguardia, traversa con occhi nuovi e imprevedibili il neorealismo, già alla fine degli anni Sessanta suscita l'interesse di studiosi d'eccellenza (Umberto Eco, Sergio Solmi, Giorgio Bárberi Squarotti) e, forse proprio per l'impossibilità di apparentarla a una corrente, resta avvolta da un'ombra densa e compatta: un oblio che la confina nell'ammirazione di rari lettori, stupefatti per la sua grandezza misconosciuta. Eppure, se è vero che, come dice l'autore, la sua opera "nasce" il 23 novembre 1949, quando a sedici anni cominciò a respirare in versi, bisognerà riconoscere che la media produttiva di un sessantennio potrebbe essere di circa una pagina al giorno: ventimila pagine, in gran parte inedite, avvolte dal consenso e dallo stupore dei più raffinati cultori di poesia. Tutto il resto è silenzio: un «clamoroso non incominciar neppure», appunto.

Non sta a me ripercorrere nel dettaglio le linee della lunga latitanza dalle ribalte e dalle indagini remote e meno remote della sua storia ermeneutica, che lui ha seguito con la «divina indifferenza» degli stoici. Il rilievo contabile e la doppia nascita dimostrano piuttosto che per Blotto la poesia non è mai stata uno strumento per apparire, ma la necessità biologica di esprimere una vita parallela di percezioni e vibrazioni, adottando un vocabolario capace di rappresentare quella dimensione "mistica" che Wittgenstein ha teorizzato nel suo trattato logico-filosofico.¹ Al discorso razionale dell'anagrafe, si è affiancato, insomma, l'ineffabile idioma della poesia, capace di dare forma a una personale visione del mondo che non si riferiva a una successione di fatti, ma aveva un'indicibile contemporaneità priva di un corrispettivo fonico o semantico adatto a esprimerla pienamente.

¹ L. Wittgenstein, *Trattato logico-filosofico*, trad. it. di A.G. Conte, Torino, Einaudi 1968.

Ne sono consapevoli storici della lingua, traduttori e studiosi, che in tutti questi anni hanno usato diversi strumenti per testimoniare che l'arte del nostro "stilita itinerante" è dominata da infiorescenze lessicali scaturite «non importa da quale / punto cardinale», ma così lussureggianti da costringerli a un prismatico intaglio di interpretazioni e punti di vista. Al di là dall'apparente "facilità di vena", infatti, l'opera di Blotto si era imposta all'attenzione per una sorta di sperimentalismo che si collaudava addobbando la parola con fusioni, metamorfosi, "tremoli" e suoni, per affondare il suo «ditino nella verità» del visibile.²

L'ipotesi che la poesia fosse da lui considerata biologicamente connaturata al suo modo di percepire e che avesse perciò una disposizione naturale per esercitare i propri strumenti linguistici, plasmata da un sesto senso sempre vigile nel cogliere quello che va oltre i confini del reale comunemente inteso, è una delle prospettive che illuminano anche il particolare rapporto dell'autore con la stampa dei componimenti, per la maggior parte inediti. Al riscontro pubblico dei primi diciotto volumi, infatti, in parte pubblicati da Schwarz e da Rebella-to, è seguita quella che Roberto Rossi Precerutti chiamò una lucida strategia di «autocancellazione», che s'interruppe nel 1997 proprio grazie alla pubblicazione di *Con sorpresa, con stare (1982-1984)*, raccolta voluta dal critico per i tipi dell'Arzanà dell'editrice L'Angolo Manzoni. Qui Rossi Precerutti chiamava in causa Mallarmé e altri autori, soprattutto di area francese, che nel secolo scorso avevano dato vita a un nuovo modo di incidere nella rappresentazione del mondo e dei modi per esprimerla. Nel 2003, invece, dopo il «buon continuare» di almeno sette raccolte d'inediti, uscirà per Manni *La vivente uniformità dell'animale*, che Stefano Agosti accolse come un esempio «di vertiginosa tensione inventiva, verbale e concettuale», attribuendogli una «funzione di modello per l'operazione complessiva e per la sua interpretazione».³ Chiuderà, infine, questo ciclo di recenti apparizioni editoriali la raccolta *Belle missioni, da una terra fisa (L'invio, adeguato, fiducioso)*, Edizioni di Anterem del 2005, accompagnata da un saggio in cui Marica Larocchi, francesista con una particolare predilezione per Rimbaud, ravvisava «un sistema di vascolarizzazione» linguistica, che s'innestava sull'idioma originario (in senso proprio) del nostro poeta, conservando anche reliquie di versi dell'autore francese.

È evidente che il fiore dello scandalo e della fortuna dell'opera di Blotto

² A. Blotto, *Quaratica*, Cassana (Spezia), gennaio-febbraio 1996, *Inediti*; poi Id., *Giacendo sul corvino riposto*, in «Poesia», XII (1999), 126, p. 52.

³ S. Agosti, *La lingua dell'evento*, saggio introduttivo a A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, Lecce, Manni 2003, p. 7.

vada ricercato nel linguaggio, disposto a ronzare immanente in ogni attimo della sua giornata, producendo forme che si aggregano, coralliformi, intorno al nucleo di una visione "misticamente" inesprimibile. Apparentemente refrattarie alla comunicazione, non chiedono di apparire come merce, ma semplicemente come discorso naturale di chi sa di esercitare una lingua nuova capace di esprimere la vita parallela di chi non ha scelto, ma è stato scelto dalla poesia. «Ventriloquo di mille voci», secondo Dario Capello, con la vocazione all'erranza, ci conduce così verso un'oltranza, dove «il senso è sempre più in là, mai dove lo si aspetta»: ⁴ origine vertigine, direbbe Nelo Risi. ⁵

La descrizione di questo suo linguaggio, straordinariamente eccentrico, inquieto, mai piegato alla ricerca del consenso e della traducibilità, si è resa, dunque, sempre più necessaria non tanto come definizione, ma come possibilità di lettura che vada al di là dell'eversione, del fuori norma e permetta di abitare la sua irriducibile complessità. Tra le varie ipotesi formulate per uno stile così catafratto, si potrebbe intravedere, per esempio, un iper realismo che riflette la fedeltà all'accaduto in modo talmente acuminato da ferire lo sguardo e la riproducibilità delle cose viste, ma anche il suo gigantesco ritrovarsi tra diverse espressioni artistiche, che trasformano i luoghi e la loro percezione in un evento assolutamente originale, «di cui non si può dir, se non molto». ⁶ Ad accentuare e motivare l'intrico lessicale che ne deriva, ci sarebbero, dunque, diversi piani di prospettiva, che sono rappresentati con altrettanto originali innesti: «genealogie sotterranee» disse Agosti, che registrano un doppio paesaggio, quello che lui ripercorre instancabile su sentieri immersi nel silenzio cadenzato del passo e l'altro, il paese del non dove, nel quale affondano suoni, odori, ma pure echi d'altre voci, d'altri paesi, memorie letterarie, percepibili perché dotati di una memorabilità anche esistenziale: «Andiamo dunque chiaramente / verso i ricordi di quello che è stato come protetto / indicibile un viaggio che collana i posti». ⁷ Quello che è certo, tuttavia, è che il modo per esprimere e reprimere questo afflusso di segni esterni è assolutamente naturale, sorgivo, privo di artificiose elaborazioni a tavolino, un po' come accadeva a *Funez el memorioso* di Borges, evocato da Emilio Jona proprio per significare l'eccezionale capacità di recepire e ricordare della sua mente. Quello che fa la differenza, però, è che non

⁴ D. Capello, *Recensione a A. Blotto, La vivente uniformità dell'animale*, in «Hebenon», XI (2006), 6, p. 170, ora ripubblicata in questi Atti.

⁵ N. Risi, *Né il giorno né l'ora*, Milano, Mondadori 2008, p. 18.

⁶ A. Blotto, *Il clamoroso non incominciare neppure (1963-64)*, Padova, Rebellato 1968, p. 11.

⁷ Id., *Storia di un piglio, di un entusiasmo*, in Id., *Gentile dovere di congedare vaghi (1962)*, Padova, Rebellato 1966, p. 234.

sono scorie di pensiero ad accumularsi fino al soffocamento, ma parole che hanno assimilato un inedito processo di vocabolarizzazione per esprimere una totalità di contenuti logicamente inesprimibili. Indifferenti al sarcofago dei dizionari, allora, i suoi versi imboccano un sentiero vitale, che, nel tentativo di superare il limite tra il linguaggio e il mondo, aggirano l'angolo di prospettiva che li rendeva immobili e mummificati. Il frequente appello degli interpreti alla dromomania di Augusto Blotto ha dunque un senso non solo aneddótico, perché riflette il dinamismo di un viaggiatore deciso a restituire mobilità anche alle parole.

Nulla è perduto: la compagnia
del mio corpo ai colli saprà seguire
la vista, l'accomiatate (scalini scesi)
cercherà odori d'angolo e la nobiltà
riflessiva userà a quella pace il vigore
necessario: pontili di città
schierati rugiadosi, velari o filiera
disserrano il remoto marino delle "aurore".⁸

Com'è noto, la vita di Blotto è costellata da centinaia di tappe, ritmi del passo, che lui compie settimana dopo settimana, percorrendo a piedi sentieri francesi e italiani, in assoluta solitudine e concentrazione, lasciando riaffiorare nella sua mente tutto il vissuto d'arte e di vita: materia sonora in fermento, che via via si coagula in parole ritmate da una visione onnicomprensiva e dotata da una simultaneità contemporanea in cui «tutti li tempi sono presenti» (*Par.*, XVII, v. 18). È sempre stato l'occhio, che si posa sulle cose, dunque, a comprimere e deformare anche la lingua, a farla slittare fuori dei dizionari, perché la concentrazione è talmente assorbita dall'alterità da far scaturire una scrittura non solo visiva, ma visionaria, determinando così un altro e secondo significato che trasmuta in modo sistematico e ironico il senso letterale, aprendo un panorama controllato e al tempo stesso vertiginoso. Per sgombrare il campo dagli equivoci, visionario non è l'aggettivo di chi vede strano, ma di chi vede il diverso e deve inventare un linguaggio che possa realisticamente renderne conto. Alla sovrabbondanza della visione corrisponde quella della parola, sorprendente, insolita, che – questa volta sì – “parla strano”, come dice san Paolo nella prima lettera ai Corinzi, «un portarsi fra groviglietti / di date nei posti o in paralleli /

⁸ Id., *La vivente uniformità dell'animale*, cit., p. 23.

Addentrarsi / in una soffice paolosità non so se di conversione / o di premio, l'amore socialante, / ispirante un febbrino proseguire» (*Veramente, quando*, 1967, inedito).

Si tratta, insomma, di percezioni dell'occhio, dell'orecchio e della mente che non corrispondono con i codici linguistici del quotidiano, quelli stabiliti da una convenzione, ma che guardano già fuori della struttura logica in cui si è immersi, animandosi di intrecci che danno nuova figura ai concetti e alle immagini. Perciò l'impulso alla scrittura poetica è un fatto necessario, quasi fisiologico: è un respiro spinto da una così intensa ed esatta implosione, da far convergere conglomerati di parole, significati, armonie e accordi in forme che si dispongono e s'impongono come eccentriche e refrattarie alle norme comunicative:

Di questi allibiti e equilibrini
posti ricordarsi, con l'indomani che sorti
ciascuna di quelle minute – come porsi – sere di viaggio;
(è qui che rasenta l'ironia superiore, lo spiegare il titolo:
che limiti, che signori limiti avesse quella battaglia che si è tentata...)⁹

Per creare un corrispettivo linguistico degno della sua "visione" Blotto non rinnega la linearità della sintassi, non stende manifesti, non si arma di proclami e di proseliti, ma segue il ritmo dello spartito interiore, il libero intreccio di una forma musicale, la simultaneità di parole "matrioska" capaci di rappresentare l'ineffabile, l'idea, la trascendenza, la realtà interna delle sue visioni. L'immagine che ne deriva – scrisse Roberto Rossi Precerutti – «non è la designazione di una cosa, bensì il modo con cui il possesso di quella cosa si realizza (o potrebbe realizzarsi)» grazie all'incedere di strumenti della sonorità, del ritmo.¹⁰ Fisiologia e metafisica, come aveva già intuito Sergio Solmi nel 1970, sono così il punto di partenza del suo perennemente sperimentato modello di scrittura, che può ricondurre a modelli di misticismo orientale, ma pure al "pensiero simmetrico" di matrice psicanalitica, formulato da Stefano Agosti nell'introdurre *La vivente uniformità dell'animale* (2003) o alle intuizioni di una lingua "edenica" cui allude Marica Larocchi nel saggio che fa da postfazione a *Belle missioni, da una terra fisa (L'invio, adeguato, fiducioso)* del 2005. In ogni caso, non deve sfuggire quella componente ludica, che, attraverso lo specchio deformante del travestimento, come ha notato Marco Conti, definisce «un per-

⁹ A. Blotto, *Gentile dovere di congedare vaghi* (1962), cit., p. 236.

¹⁰ R. Rossi Precerutti, *Augusto Blotto, Le relazioni tra il tutto*, in «Poesia», XII (1999), 126, p. 54.

corso in cui l'accostamento straniante avviene anziché nel breve giro dell'immagine in quella, complessa, del "discorso": «Due mansuetudini congiunte al rozzo / dolore; le due stanghe. Poi cartone / traballa distante alla calata / grigioazzurra, di rondini, catrame / traverso».¹¹ La sua solitaria avanguardia "mistica", allora, costringe anche il lettore ad aggirare l'orizzonte di mondo che ci avvolge, a immaginare prospettive in cui domina il silenzio dell'ineffabile e il rifiuto della prosopopea. Anche di fronte al *risus* che accompagna i suoi componimenti, bisogna stornare l'attenzione dalla norma convenzionale della corrispondenza, per riconoscere che non ha niente a che vedere con il comico, ma con la sconnessione di codici che fanno pensare, piuttosto, a chi si riveste di piume per celebrare l'umiltà di un linguaggio che s'intinge nella superiorità estetica della natura. Come Jacopone o il re Davide di una visione dantesca, allora, Blotto non esita a celebrare la sua, "trecando" tra parole che danzano al cospetto di una prospettiva mistica del paesaggio, in una forma che il mondo non prevede e quindi ridicolizza.¹²

Tutte le ipotesi formulate per definire la sua poesia sembrano convergere così sull'uso di una lingua che affronta con tutte le possibilità espressive la linea d'ombra dell'indicibile, nel tentativo di trasferire l'accumulo di immagini e memorie tra le righe di uno spartito musicale struggente e malinconico, acceso dal *visus*, proprio di una retina che percepisce pure l'invisibile e dal *risus*, che soggiace alla serietà dell'assunto:

tu avvieni per fiato alzato, per una volontà
di non essere scalfiti da questo grosso momento,
e ti manifesti dunque anche in assentarsi, non
per compunto, per lo stare allentati,
esterno, ma proprio per non capirci, a sfruguglio.¹³

L'ambiguità e la complessità del suo linguaggio risiedono in tal modo in una duplice forma, sillabica e melodica, capace di riprodurre il divario tra due realtà, tra i significati che le rappresentano e i modi per esprimerle: è un immenso aprirsi all'espressione, disposta sulle possibilità molteplici dell'arte ed è

¹¹ M. Conti, *La letteratura e il gioco dell'attimo fuggente*, in «La Nuova Provincia di Biella», 14 aprile 2007, p. 21. Per i versi citati, cfr. A. Blotto, *La forza grossa e varia (Dal baffo del modesto, del sorriso, l'accettato, e l'intero)*, Padova, Rebellato 1962, p. 19.

¹² I gesti sfrenati dell'autore dei Salmi, che come un fanciullo ebbro di spoglia di tutti i segni del potere, vogliono testimoniare la divaricazione tra il libro di Dio e il linguaggio del mondo. Cfr. *Purg.*, X, vv. 64-66; 2Re 6, 2; Proverbi 8, 20-22; 2 Salmi 6, 21-22.

¹³ A. Blotto, *Veramente, quando*, inedito [1967], p. 73.

sempre uno schiudere «campi proficui di ripetizioni / antiche, il solicello in fronte basso / del ricominciar stupefatto». ¹⁴ In questo senso si può dire che la poesia di Blotto non è riconducibile a modelli o fonti, ma a molecole che si aggregano come elementi primordiali di creazione. Non è dunque un caso che *La vivente uniformità dell'animale* si apra con un'epigrafe dantesca che chiama in causa il primo parlante della storia umana e il suo desiderio di raccontare come questo avvenne: «Talvolta un animal coverto broglia, / sì che l'affetto conven che si paia / per lo seguir che face a lui la 'nvoglia» (*Par.*, xxvi, vv. 97-99).

È la similitudine di Adamo, così desideroso di rispondere alle domande di un poeta in cerca della lingua del cielo da sembrare un «animale» avvolto in una coperta palpitante di luce. Sarà proprio quell'«animale» a spiegare che per ispirazione di Dio aveva inventato una lingua che era stata comune a tutti gli uomini fino alla torre di Babele. Quel linguaggio primigenio, tuttavia, non poteva durare, perché nulla di ciò che la ragione umana crea sulla terra può avere vita eterna e la lingua è uno dei principali prodotti della ragione. Dante ne era consapevole, lo aveva imparato leggendo san Tommaso, quando dice che «esprimere con i segni della parola i propri concetti è naturale per l'uomo, ma la determinazione di tali segni avviene secondo il piacere dell'uomo». ¹⁵ La lingua degli uomini, insomma, aveva perso la sua unicità già nell'Eden, come puntualmente dice Adamo al poeta che l'interroga: «Opera naturale è ch'uom favella; / ma così o così, natura lascia / poi fare a voi secondo che v'abbella» (vv. 30-32).

La lingua di Blotto segue proprio questo esempio di naturalezza originaria; egli «abbella» la sua lingua seguendo il piacere della pronuncia e l'interpretazione delle cose viste al filtro delle iridescenze retiniche: il mirabile «specchio» dell'occhio e della mente che ne accoglie i riverberi. Accade di necessità che per descrivere quella particella di universale il linguaggio del vocabolario non sia più sufficiente e rispettando l'uso dei mortali, che «è come fronda / in ramo, che sen va e altra vene», inventa un modo naturale di respirare la vita tradotta in parole. Certo, ogni suo verso contiene un'ombra dell'esperienza che l'ha originata, ma con-fusa con sovrastanti tremoli di altri suoni, che vanno a formare un accordo intriso da una pluralità di voci, da una corallità di accenti e di visioni. Come diceva Proust in una lettera all'amico Antoine Bibesco, la sua "petite phrase" allude sì a «una frase della *Sonata per piano e violino* di Saint-Saëns», ma «i sovrastanti tremoli sono di un *Preludio* di Wagner, gli alti e bassi lamen-

¹⁴ Id., *La vivente uniformità dell'animale*, cit., pp. 23-24.

¹⁵ Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, II-II, q. 85, a. 1; Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, I, 3.

tosì dell'inizio sono della *Sonata* di Frank, i movimenti spaziatì della *Ballata* di Fauré e via dicendo». ¹⁶ Non è dunque un caso che Blotto abbia scelto di aprire la tavola rotonda a lui dedicata – *Storia di un piglio, di un entusiasmo* – proprio con la sonata di Vinteuil che a tutto titolo può essere considerata un modo raffinato e segreto per introdurre i suoi versi, spesso accusati di oscurità, ma anche di facilità di vena. Proprio quella lettera, infatti, si chiudeva dicendo: «E la gente crede che queste cose si scrivano per caso, per facilità di vena», così come crede che l'intonazione sfuggita ai metri attestati dalla tradizione debba essere considerata incomprensibile. Potente e irrazionale, la sua poesia vuole proprio dire, indicibilmente, il contrario.

¹⁶ M. Proust, *Le lettere e i giorni. Dall'epistolario 1880-1922*, a cura di G. Buzzi, con uno scritto di G. Raboni, Milano, Mondadori 1996, p. 1135.

Appendice

AUGUSTO BLOTTO

CRONOLOGIA BIBLIOGRAFICA

La cronologia ricostruisce anno per anno la composizione delle opere, indicando il numero delle pagine dattiloscritte o a stampa; eventuali inserzioni successive sono segnalate come pagine aggiunte (es. pp. 295 + 15). Le opere contrassegnate da asterisco si intendono non accettate dall'autore. Segue l'elenco delle raccolte pubblicate.

1949

- 23 novembre: inizio del romanzo *Un posticino morale**
- dicembre: prime poesie di *Sovenha vos a temps (Gli onesti)**

1950

- 26 febbraio: fine di *Un posticino morale** (pp. 204)
- marzo-maggio: i racconti brevi inclusi in *Un po' corpi saltuari** (pp. 46)
- maggio: frammento di romanzo *Facondo giugno di leggenda** (pp. 35)
- giugno-luglio: il racconto lungo *Un po' corpi saltuari** (pp. 150)
- luglio: fine di *Sovenha vos a temps (Gli onesti)** (pp. 110)
- luglio-agosto: frammento di racconto *Fatica di coro** (pp. 17)
inizio di *Il 1950, civile* e di *Dolcezza, bonomia*
- settembre-ottobre: poesie francesi *Le tintement matinal** (pp. 15)
- ottobre: il romanzo *La scuola** (pp. 380)
- fine di *Il 1950, civile* (pp. 176) e di *Dolcezza, bonomia* (pp. 135)
- novembre-dicembre: inizio di *Una via di furbizia* e di *Trepide di prestigio*

1951

- gennaio: fine di *Una via di furbizia* (pp. 222) e di *Trepide di prestigio* (pp. 70)
- gennaio-febbraio: *I fogliami - la frivolezza legnosa e culturale* (pp. 180)
prose e poesie *I sobborghi** (pp. 140)
- febbraio-marzo: *Autorevole e tanto disperso* (pp. 155)
- inizio del romanzo *Per affetto allo smagliante** (pp. 290)
- marzo-aprile: *Lo spensierato sunto* (pp. 390 + 35)
- fine aprile-10 maggio: *Rigido di...* (pp. 90) e *Magnanimità*¹ (pp. 164)

¹ Il titolo originario (o il vero titolo) di *Magnanimità* è *La magnanimità viola dei racconti*. In una eventuale riedizione, ripristinarlo.

- 10 maggio-inizio giugno: *Il maneggio per erti, senza sugo* (altro titolo: *Il maneggio per nobili, senza sugo*) (pp. 295 + 15)
- primi di giugno-21 giugno: *La sera del 21 giugno* (pp. 188 + 8)
- 21 giugno-fine luglio: *Castelletti, regali, vedute* (pp. 500)
- fine luglio-20 agosto: *I boli (I baldi)* (pp. 423)
- 20 agosto-primi di settembre: *La forza grossa e varia* (pp. 369)
- primi di settembre-10 ottobre: *La alta ruota gommata (Ho cominciato la stele di neve)* (pp. 487 + 45)
- 10 ottobre-fine ottobre: *Terribile transizione (incapace): I - Dal color lucernari (energiche schedine)* (pp. 105 + 5)
- fine ottobre-inizio dicembre: *Terribile transizione (incapace): II - Chiudersi delicato* (pp. 205 + 15)
- dicembre: *Prima di vivere* (pp. 193 + 20)
venti poesie di *Nell'insieme, nel pacco d'aria - I* (denominato allora *Versi del '52*)

1952

- *Nell'insieme, nel pacco d'aria - I* (pp. 1292 + 65)

1953

- gennaio-luglio: *Nell'insieme, nel pacco d'aria - II* (pp. 1658 + 70)
- luglio-dicembre: *Nell'insieme, nel pacco d'aria - III* (fino a p. 400)

1954

- *Nell'insieme, nel pacco d'aria - III* (da p. 401 a p. 610)

1955

- *Nell'insieme, nel pacco d'aria - III* (da p. 611 a p. 815)

1956

- *Nell'insieme, nel pacco d'aria - III* (da p. 816 a p. 1283 + 30)

1957

- *Poesie per mio figlio (il periodo salazariano)* (pp. 285 + 20)

1958

- gennaio-luglio: *Le proprie possibilità* (pp. 181)
- luglio-novembre: *Rigoglio e addio* (pp. 245 + 10)
- novembre-dicembre: *Triste, attentissimo informarsi* (pp. 103)

1959

- gennaio-agosto: *Svenevole a intelligenza* (pp. 413)
- settembre-dicembre: *A tal punto* (pp. 153 + 5)
- dicembre: *L'additare* (fino a p. 60)

1960

- gennaio-maggio: *L'additare* (da p. 61 a p. 230)
- giugno-ottobre: *La popolazione* (pp. 317)
- ottobre-dicembre: *Tranquillità e presto atroce* (fino a p. 220)

1961

- gennaio-aprile: *Tranquillità e presto atroce* (da p. 221 a p. 453)
- maggio-dicembre: *Sempre lineari, sempre avventure* (pp. 481)

1962

- *Gentile dovere di congedare vaghi* (pp. 756)

1963

- gennaio-aprile: *Davanti a una cosa* (pp. 183)
- maggio-dicembre: *Il clamoroso non incominciar neppure* (fino a p. 420)

1964

- gennaio-aprile: *Il clamoroso non incominciar neppure* (da p. 421 a p. 555)
- maggio-dicembre: *Trascurare, non volendo, e portarsi* (pp. 248)

1965

- *Da noi non (si) usa (Tenera ammirazione di oggi)* (pp. 252)

1966

- gennaio-dicembre: *Le soglie tremolanti e nette (Quieto il preoccupare)* (pp. 248)
- dicembre: *Veramente, quando* (fino a p. 30)

1967

- gennaio-giugno: *Veramente, quando* (da p. 31 a p. 193)
- luglio-dicembre: *Non intendevo me seguito da Enrichissez-vous...* (fino a p. 64)

1968

- *Non intendevo me* (da p. 65 a p. 125)

1969

- 2 poesie di *Enrichissez-vous...*

1970

- 4 poesie di *Enrichissez-vous...*

1971

- 6 poesie di *Enrichissez-vous...*

1972

- Fine di *Enrichissez-vous...* (pp. 52)

1973

- *Basso come umido o Attraversamento ancora contemporaneo* (pp. 58)

1974

- *1974 (Sale che sfonda il poco)* (pp. 13)

1975

- *1975 (Un fiore, caro, era vecchio - Come riprendendosi da una mazzata)* (pp. 65)

1976

- *1976 (Forte vita di pesantezza)* (p. 66)

1977

- *1977 (Il piano, con apporti)* (pp. 79)
- dicembre: inizio di *Scritte prima di un futuro, così*

1978

- gennaio: fine di *Scritte prima di un futuro, così* (pp. 23)
- marzo-dicembre: *L'anno d'aggiustatura di morte (Viaggi felici)* (pp. 70)

1979

- *Belle missioni, da una terra fisa (L'invio, adeguato, fiducioso)* (pp. 79)

1980

- 12 poesie di *Lucido, poco doloroso, troppo*

1981

- Fine di *Lucido, poco doloroso, troppo* (pp. 56)

1982

- 13 poesie di *Con sorpresa, con stare*

1983

- 9 poesie di *Con sorpresa, con stare*

1984

- Fine di *Con sorpresa, con stare* (pp. 70)

1985

- 17 poesie di *Il vuoto da vigore: l'agevole* (altro titolo *Il vuoto polposo dell'agevole*)

1986

- 11 poesie di *Il vuoto da vigore: l'agevole*

1987

- Fine di *Il vuoto da vigore: l'agevole* (pp. 114)

1988

- 19 poesie di *Basta, buon continuare*

1989

- Fine di *Basta, buon continuare* (pp. 128)

1990

- 40 poesie di *Soglia: genio, oro, secolo*

1991

- Fine di *Soglia: genio, oro, secolo* (pp. 265)

1992

- 52 poesie di *Lo stupore nel risvegliarsi all'esempio*

1993

- Fine di *Lo stupore nel risvegliarsi all'esempio* (pp. 325)

1994

- 40 poesie di *Forse degno, il sorriso, il muoversi*

1995

- Fine di *Forse degno, il sorriso, il muoversi* (pp. 320)

1996

- 51 poesie di *Verità, l'appena*

1997

- Fine di *Verità, l'appena* (pp. 390)

1998

- 49 poesie di *Utile fortuna brutale, ricordo*

1999

- Fine di *Utile fortuna brutale, ricordo* (pp. 380)

2000

- 40 poesie di *La vivente uniformità dell'animale*

2001

- 41 poesie di *La vivente uniformità dell'animale*

2002

- Fine di *La vivente uniformità dell'animale* (pp. 422)
- 13 poesie di *Ragioni, a piene mani, per l'“enfin!”*

2003

- 37 poesie di *Ragioni, a piene mani, per l'“enfin!”*

2004

- 46 poesie di *Ragioni, a piene mani, per l'“enfin!”*

2005

- 42 poesie di *Ragioni, a piene mani, per l'“enfin!”*

2006

- 57 poesie di *Ragioni, a piene mani, per l'“enfin!”*

2007

- 49 poesie di *Ragioni, a piene mani, per l'“enfin!”*

2008

- 50 poesie di *Ragioni, a piene mani, per l'“enfin!”*

2009

- 47 poesie di *Ragioni, a piene mani, per l'“enfin!”* (fino a p. 1265)

Volumi pubblicati

- *Magnanimità (1951)*, Milano, Schwarz 1958.
- *Il 1950, civile (La stanchezza iniziale - I)*, Padova, Rebellato 1959.
- *Dolcezza, bonomia (La stanchezza iniziale - II)*, Padova, Rebellato 1959.
- *Una via di furbizia (poesie del dicembre)*, Padova, Rebellato 1959.
- *Trepide di prestigio*, Padova, Rebellato 1959.
- *Ifogliami - la frivolezza legnosa e culturale*, Padova, Rebellato 1959.
- *Autorevole e tanto disperso*, Padova, Rebellato 1960.
- *Castelletti, regali, vedute*, Padova, Rebellato 1960.
- *I boli (I baldi)*, Padova, Rebellato 1960.
- *Svnevole a intelligenza (1959)*, Padova, Rebellato 1961.
- *La forza grossa e varia (Dal baffo del modesto, del sorriso, l'accettato, e l'intero)*, Padova, Rebellato 1962.
- *Le proprie possibilità (1958)*, Padova, Rebellato 1962.
- *Tranquillità e presto atroce (1960-61)*, Padova, Rebellato 1963.
- *La popolazione (1960)*, Padova, Rebellato 1964.
- *Sempre lineari, sempre avventure (1961)*, Padova, Rebellato 1965.
- *Gentile dovere di congedare vaghi (1962)*, Padova, Rebellato 1966.
- *Davanti a una cosa (1963)*, Padova, Rebellato 1967.
- *Il clamoroso non incominciare neppure (1963-64)*, Padova, Rebellato 1968.
- *Con sorpresa, con stare (1982-1984)*, prefazione di R. Rossi Prececutti, Torino, L'Angolo Manzoni 1997.
- *La vivente uniformità dell'animale*, saggio introduttivo di S. Agosti, Lecce, Manni 2003.
- *Belle missioni, da una terra fisa (L'invio, adeguato, fiducioso)*, una lettura di M. Larocchi, disegno di A. Hollan, Verona, Anterem 2005.

OMAGGIO DI AUGUSTO BLOTTO AI CONVENUTI

Locandina della Giornata di studio



**L'Università degli Studi di Torino, l'Università del Piemonte Orientale e il
Centro Interuniversitario per gli studi di Letteratura italiana in Piemonte
«Guido Gozzano – Cesare Pavese»**

organizzano

venerdì 27 novembre 2009

presso l'Archivio di Stato di Torino, Piazza Castello 209

(ingresso Piazzetta Mollino)

«Il clamoroso non incominciare neppure» Giornata di studio in onore di Augusto Blotto

Ore 9,30

Saluti di apertura: Marco Carassi, Direttore dell'Archivio di Stato di Torino; Sergio Roda, Prorettore dell'Università di Torino; Paolo Garbarino, Rettore dell'Università del Piemonte Orientale; Mariarosa Masoero, Direttore del Centro Studi Interuniversitario «Guido Gozzano – Cesare Pavese»

Presiede: Guido Davico Bonino

Giovanni Tesio, *I tempi di Blotto tra l' "orrida fiaba" e la sorpresa dell' "enfin!"*

Stefano Agosti, *Genealogie del Reale*

Philippe Di Meo, *Camminando*

Ore 11,30

Marco Conti, *Il presente e lo sconfinato nella poesia di Augusto Blotto*

Giorgio Barberi Squarotti, *Le cinque dita del rivoluzionario*

Ore 14,30

Tavola rotonda: *Storia di un piglio, di un entusiasmo*

Intervengono: Dario Capello, Anna Grazia D'Oria, Emilio Jona, Stefano La Notte, Marica Larocchi, Sandro Montalto, Antonio Rossi, Roberto Rossi Precerutti.

Coordina: Giovanna Ioli



Per informazioni: tel. 011.670 47 43 (ore 10-13) mail: info@gozzanopavese.it

Trascrizione di una poesia inedita, tratta da *Veramente, quando* (1967).

Alla ragione o con la veste, amore,
sento che sono un uomo collimante, che posso
apportare: la sofferenza chiara, o perché
prepararsi dolcemente, le proprie vesti, un convenire
dei mezzi, mettere a frutto le lunghe,
lunghe, proprie conoscenze: i posti,
anche; sorridere di aver motivi,
punti di appoggio che arrecano utilità.

Potentemente sottile il futuro,
ago rosa di sole da tacer passi
in un colloide oliato da mattina di accingersi;
la difficoltà di riprendere a spiegare è quieta
perché posa, il capo, su di un suggerire tipo mento:
anni o giorni prima questo traversò,
bisogna notare se è stato prima o dopo, aletta
tonfata di sfioro è questo cirro o dita che han presa,
dell'impercettibile, e di un logistico a goniometro
caldo, mediocrementemente appassionato, un portarsi fra groviglietti
di date nei posti o in paralleli

Addentrarsi

in una soffice paolosità non so se di conversione
o di premio, l'amore socialante,
ispirante un febbrino proseguire:
sbagli se ne compiranno come sempre, non è
d'agio alcuno questo trovarsi urtettati
dagli sguardi altrui, per l'occasione, non sapere
trovar portanza che non sia il distratto
sussiego, non esserci disperatamente
proprio in quel momento che occorrerebbe;
ma un piano solenne di non vedersi perché
buoni, apprestati ad aiutare, componenti
eternità in fascio da offrire – la brezza
del mondo aperto –

snoda l'olio dei buttantisi
seriamente ad aver faccia lieta paesaggi,
rosati di scricchiolar a luna chiavetta a pini

nel pallon glabro d'un cielo da odori
serafici, con il pullulio, lontanissime erbe
marine sul molto composto sorso
del vento, ove bandiera la notte vacilli
ancor chiara di resto e cartocci in velario
incontra il piede, di ghiaccio rosa con acqua
tuttor sentibile, dal poco ch'è passato
dal vegetio della giornata allentante,
boccata di formicolio compatto in tavolette
che scoccano la vernice, sicure e corrette, d'ardore contro labbra,
fazzoletto ansante dei neri sarmenti di resina
su una grande ampiezza della collinare valle da guado,
rostrata di altezza e granulii, l'immobile

Raccolta quasi esanime di sforzo,
per spingerla avanti, massiccia, di dati a vita,
sorridenti e sbagliantisi, dati finemente
contriti, con lo sconsolato volpino
dell'allargar le braccia, della vita fitta
di richiami, propria, e più per curvetto, per buona pratica
di essa con tutte le sue modellature e il cedere
al dito, in qualche parte, della pera:
uomo ricapitolante, contento del leggero schifo
che l'operazione inevitabile fa stringere da volo nelle spalle,
da grande volo, uno tutto schierato
ad angelir trombette del sacrificio autentico,
aderto alla proprietà del suo linguaggio, preso a non ascoltare,
come deve appunto per verità...

Pericoli

schiettamente ghiacciati, di cardiaco,
colgono con la gravità dell'ora a un uso di queste
non molto ben controllate disperazioni; non balia
perfetta, dell'impaccio in cui il giro d'anni
mette con l'alveolo d'imbarazzo, esitante
brutalità, cuore che non osserva

Ah grande

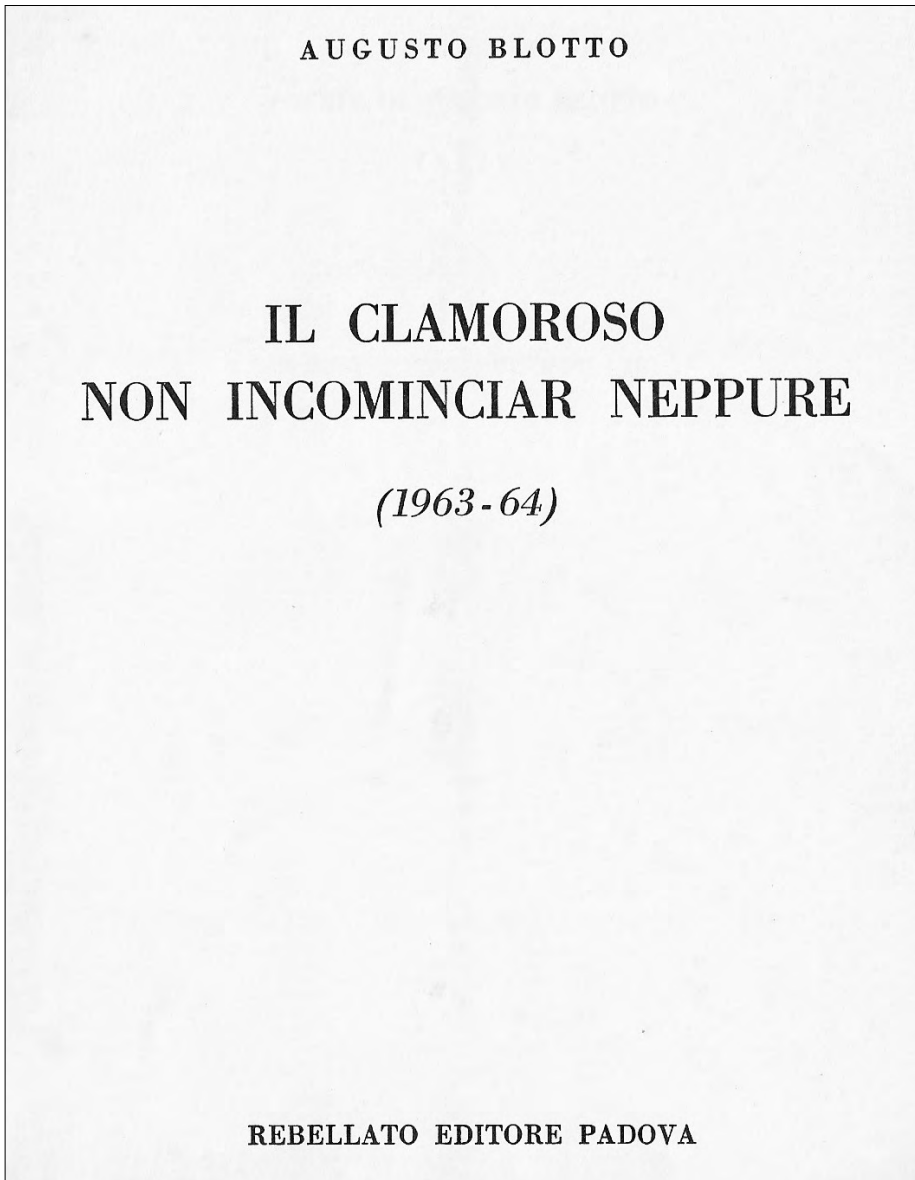
non sostener il pensarci, della cosa,
tu avvieni per fiato alzato, per una volontà
di non essere scalfiti da questo grosso momento,
e ti manifesti dunque anche in assentarsi, non

per compunto, per lo stare allentati,
esterno, ma proprio per non capirci, a sfruguglio,
nell'intensità animettosa d'un momento fauce
o fuoco, sollevatini: non è facile misurar noi!

Cravanzana
21 febbraio 1967

Omaggio di Augusto Blotto ai convenuti

Frontespizio e testo iniziale de *Il clamoroso non incominciar neppure*, Padova, Rebellato 1968.



★ ★ ★

Latte di salvia di strade in auto
al ritorno, amarognolo stupito
di bere stretto ma piú di ammissione della compagnia,
forcuto, di bere insipido e quasi dolce:
galeoni di paese col latte dell'acido
verdura, e il talcare del mattone o cuoio
briochose nelle strade pantofola: oh che grande
naturale all'essere stravolti!
Perché è dolore, incominciato in babbuccia.

Da che cosa nasco io, che sorgo a queste parole?
Il fustigo è inconcluden'livido, infatti
si strae la parola a non incominciar neppure.

Come faccio a da dove venire?
Infatti
non penso neanche piú, anche se parlo, di me giro.

Voi siete qui, e mi guardate o no:
siete, canuti in poco dalla tanta
intelligenza, accomodatori dell'aria col calo
su me che mi ricordo di colpo di cosa vuol dir piú o meno

E il galeone di salvia piange l'oro del latte;
il paese, boccheggianti di calce, rughine
azzurre pianeta in tavola a pianura,

sicomori d'uccelli frondosi orecchiano l'ottone,
appunto l'albero è quello scorzoso rame grossolano
di paiolo nella piazza di foglie e polvere,
un vero scapigliato archibugio di crottori

Successiva la forma di felicità
del paniere cremoso dell'acqua,
mi pare
ombri di talco schiacciandolo di cenere di vetro
il bitume sonoro della sera quasi telefonica
di clivicelli in pali di legno a asfalto:
il paese, che si scanala di nichelio
alle porte poiché è in pianura, come uno strame,
dei cocci successivi, piccoli

Alla volpe
celeste del ballatoio, acuta, la penetrazione
dell'attorno circuisce con i pistoni buoni
dei canoli di latte delle auto con fasci
di voci furbamente dolenti di coniugale,
gli scialli: attiene il sericeo
tridentato il prato veste quasi umida
di scoppiezza e magrolino come gualcire

Caprone e miele la vena di vasca
della montagna botta a noi la quasi acqua
che circonda una percossa giacintina su gomito

★

La losanga sempre allargantesi del monumento sabbia

sicomori d'uccelli frondosi orecchiano l'ottone,
appunto l'albero è quello scorzoso rame grossolano
di paiolo nella piazza di foglie e polvere,
un vero scapigliato archibugio di crottori

Successiva la forma di felicità
del paniere cremoso dell'acqua,
mi pare
ombri di talco schiacciandolo di cenere di vetro
il bitume sonoro della sera quasi telefonica
di clivicelli in pali di legno a asfalto:
il paese, che si scanala di nichelio
alle porte poiché è in pianura, come uno strame,
dei cocci successivi, piccoli

Alla volpe
celeste del ballatoio, acuta, la penetrazione
dell'attorno circuisce con i pistoni buoni
dei canoli di latte delle auto con fasci
di voci furbamente dolenti di coniugale,
gli scialli: attiene il sericeo
tridentato il prato veste quasi umida
di scoppiezza e magrolino come gualcire

Caprone e miele la vena di vasca
della montagna botta a noi la quasi acqua
che circonda una percossa giacintina su gomito

★

La losanga sempre allargantesi del monumento sabbia

Omaggio di Augusto Blotto ai convenuti

Frontespizio di *Gentile dovere di congedare vaghi*, Padova, Rebellato 1966, e poesia intitolata *Storia di un piglio, di un entusiasmo*.

AUGUSTO BLOTTO

GENTILE DOVERE
DI CONGEDARE VAGHI

(1962)

REBELLATO EDITORE PADOVA

STORIA DI UN FIGLIO, DI UN ENTUSIASMO

La pupilla occhionissima d'un'acqua
verde nuvola, come sgabello,
alza i trampoli
del navigo, tocca quasi in lusso
di fusto la dormellatura del manto. Stagione
vinosa di irti berrettini sulle coltivazioni
cerate, viola di baco in come si elma e lana
la sormontatura al cerato vetrato della pianura:
primavera, con gli sfusi color vetro,
doccione, nell'inesplicabile polvere che di color
fanale o giallino rialta quasi di grondaie,
di battenti fumaioli, la mattina abbastanza
presto, un verdore da imbevi, impermeabile, polveruzzo,
e bottoncini canuti in ogni dove, spacco dossetta:
i corsi sono ghirlanda d'inesistente giaggiolo fontana,
nel freddo e nella puntina di naso della poca applicabilità,
così aspri, li lezia un materasso di polvere,
colloidale come lontra, coi frustolini,
mistio d'una pelle verde di mastice

Raccoglio le cose di Arzachena, come vi stavo:
ma un elenco delle piccole come mulino,
o scintillamento del ferro da stiro, una sera
— ho quasi paura dell'intortato dove sono;
baglioretti di fame lo straripano di malattia
come cicori' erbe immagino cintolano a perizoma, borsa e aluppo,
così mosse dalla mano trippa del vento
che le florea e le bougea in sera glauca di cocci e orzi —
così morbillosa verso Liscia di Vacca,

con il dondolío

 Come faccio a tutto?
un'esperienza disgiunta in tondini perfetti

E per esempio ora bovini rosa
mangettano il tuorlo di scolta: questa vivacità
tutta tesa sul lusso, perge, percorre le
piazze con infinite combinazioni per trovarsi:
ci si trova infatti al mercato effervescente:
bovino il mandorla decisa petecchi;
si esce come capsulette, in queste cose

Si decide, cioè, con metallo di chiacchiero,
intendendo questo per la forgia delle foglie:
sono risaltate le redini (con i vimini)
dei colori, quali assorbono la pastura
dei colori, in modo che quando venga
sera si può dire sempre è colorato
di melo, o di viticcio, il pregno, pregnissimo
verdone rubestamente incierato e pistillo,
con l'aprile da spano

 E le chiazze da fonderia
delle foglie in notte, grige di punti trigonometrici
marcano molto la trilingue un po' carbo,
perfino, che rialta in crebretti le foglie,
le alluminose foglie di fonderia,
di sporca scialba sera, con lo struggimento
ossidiana d'aguglia, di rosa il misto
che si disperde, l'ovaletto arancione

 Andiamo dunque chiaramente
verso i ricordi di quello che è stato come protetto
indicibile un viaggio che collana i posti:

come un punto lungo d'acqua, un imbeve che se ne stia
là in trofeo tutto voluminoso di assorbo-
avviluppo rosa nella sua rubestità di muglio (tronco)
virgulto, quella vera giacca, quel poggiare,
incrociato in lenti, della cerimonia gardenia,
del figgere del nichelio, il farsi corsivo,
petalare, della gualchiera di metalluzzi,
che ha il cigno di postiche del rovere che triona stella

Di questi allibiti e equilibrini
posti ricordarsi, con l'indomani che sorti
ciascuna di quelle minute — come porsi — sere di viaggio;
(è qui che rasenta l'ironía superiore, lo spiegare il titolo:
che limiti, che signori limiti avesse quella battaglia che si è
[tentata...])
ad esempio (lo dico chiaro, come faccio!... che coraggio!...)
[adesso in vialone verde come un faro,
fresco, munifico, di biavato colletto e tutto
sostenuto sú come un gran carro a tunnel, di vaporizzi,
provincia bicchiera di combinazioni e appuntamenti
nel senso di dirigersi;

medaglioni torniti di veau
e verde inacidiscono leggermente la stazione
la quale ha caviglie di luce gialla, appena,
e un rosone florialoso di rosa, una carne
col gruppetto; un macigno del ciclope,
un bunker, grattato in finti

Allora russa
di vino la barba a emaciati, però grassi di giacca,
industriali giovani della provincia che danno mano
alle lavorazioni in una maniera da cospicuo:to:
si è di notte, le striglie opache e forcute
dei bordini da posti di bevande polmone,

le stanze legionate d'aura sedano, il duro
intacco delle lampade rosate nell'eleganza,
il cerchio a ciliegia del duro volano delle luci lisciate
da una pellicola come il pane d'acero,
il legno a collare e serto, orecchioni (bavaglio),
nella modestia dell'intelligenza, in quel che è albergo,
poco colore, scarpe basse, fretta e charnue:
un insieme che non si può sbracciare, da elastico che stringe i
[bracci stecchetti.
(pendolare la doppia malleabilità, e anche un senso di inserimen-
[to, di capsula (il bastone nella gomma)

AUTOGRAFI E FOTOGRAFIE

che appiombano il fango a mucchiotti;
 d'ombra di muratori che hanno una casa
 tra il gelido ceruleo delle lamiere
 non come ripari, ^{professioni di ripari} ^{professioni di ripari} le porte d'oro
 selaggi e guardano un figlio giovane bagnato
 le mani rosse di lavoro, ^{solo} la fronte ^{cruciale}
 verso il sorgente Occidente, la casa verde.
 rivale di torla e serviva l'Occidente di vesti
 di verde che si gettano ^{molto} la casa fra ^{una}
 di stallo come una ^{molto} verde e ^{molto}
 come virgulti di ^{molto} legno e acciaio ^{e strascicano negli}
 non come ripari da strascicare e allungare ^{per giorni}
 allegorie
 che si ^(dopo le piogge violente di piombo) ^{ma neppure di sereno} ^{una gelatina gialla,} ^{una specie di senile, sul} ^{freddo del sereno} ^{al' appoggi}
 fra quel perlaceo il bianco e nero
 d'una montagna di neve straitano intido
 come un vesco o un ramo, la sua dorsale; tra
 d'improvviso marino alveolante vistoso e
 si vedeva il no normale, tra grandi ^{di}

A. Blotto, *E caduti al rovello delle poche*, p. 3, in Id., *Castelletti, regali, vedute*: manoscritto autografo del luglio 1951 con interventi successivi.

Altopiano azzurro di
sinista,
di fascino a brissons, mareva
di grappe, mediate da guance
o prembi
mesi, rarfini!

La rigidità dell'aria,
che giustizia
vola all'amore, e logica
terni frulli
con l'olio della rincarice
refrazione vibra, vista
solare da bruxa, on'dina
in nudo saligno, o bordo!

A. Blotto, *La rigidità dell'aria*, pp. 1-2, in Id., *Lo stupore nel risvegliarsi all'esempio*, giugno 1993 (inedito).



Augusto Blotto a Torino nella primavera 1951 (fotografia di Guglielmo Elia).



Augusto Blotto nelle Langhe di Cravanzana, 2003.



Augusto Blotto a Viareggio, durante l'intervista di Daniele Poletti, marzo 2009 (fotografia di Simone Bazzichi).

Finito di stampare nel settembre 2010
da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (Mi)
per conto delle Edizioni dell'Orso

