

Gilberto Isella, marzo 2014

Su:

Augusto Blotto

*I mattini partivi*

Do inizio a queste mie riflessioni sull'ultimo libro di Augusto Blotto, *I mattini partivi*, citando una frase del poeta Paul Celan. Scriveva Celan, in *La verità della poesia*: "Al giorno d'oggi è di voga rinfacciare alla Poesia la sua 'oscurità'. Consentitemi di riportare un detto di Pascal: 'Non rimproverateci la mancanza di chiarezza, perché ne facciamo professione'! Questa, credo, è l'oscurità che è propria della Poesia, in vista di un incontro che muove da una distanza o estraneità che essa stessa, forse, ha inteso progettare". Celan collega dunque l'oscuro a una distanza che la poesia in quanto tale ha facoltà di promuovere. Di che si tratta? Presumo che il poeta tedesco alludesse in particolare alla distanza rispetto ai modi tradizionali di guardare il mondo, rispetto a un senso comune incapace di accettare controverità. Per esempio, e cito ancora Celan, che a primavera non sono gli uccelli a volare verso gli alberi ma gli alberi a volare verso gli uccelli. Nell'affrontare l'incognito, nell'illuminare ciò che si nasconde dietro la superficie delle cose la poesia si rivela paradossalmente 'oscura'. Dove oscure (direi piuttosto inaspettate, spaesanti, o soltanto complesse) potranno apparire le sue strategie di approccio al reale, beninteso in confronto a quelle che ci detta l'esperienza quotidiana o la scuola.

Una premessa forse necessaria per avvicinarci alla poesia di Augusto Blotto. Userei il termine oscuro, al riguardo, con molta cautela, pur prendendo atto – e so di non dire cose nuove - che il discorso di Blotto sconvolge in maniera radicale i codici dell'enunciare e del rappresentare. Un dettato complesso, polisemico, straordinariamente ricco di nodi e interrelazioni interne, che documenta un'intensità espressiva inconsueta nell'odierno panorama poetico: per incontrare esperienze del genere occorrerebbe risalire a un Emilio Villa, a un Cacciatore o alle neovanguardie. Giovanni Tesio, nella postfazione alla raccolta, ha già spiegato in modo esaustivo la fenomenologia di tale complessità, esaminandola dal profilo lessicale e morfosintattico, ponendo in risalto la forza dirompevole di neologismi e neoformazioni, il proliferare delle immagini, e facendo capire come l'esuberanza verbale di Blotto non sia un semplice esercizio virtuosistico, bensì uno strumento finalizzato a catturare l'essenza dei luoghi visti nel corso di un interminabile viaggio di ricognizione. "I mattini partivi quando ombra queta/ dalle gronde arrossate", così comincia la vicenda durata più di un cinquantennio. Un avvio e un invio (*Geschick*, nell'accezione heideggeriana), il punto alfa di un vettore esistenziale e cognitivo, gaudiosamente maniacale si potrebbe aggiungere, che non avrà sosta.

Voglio limitarmi, qui, a dire due parole intorno alla questione del "visivo" e del "visionario" sollevata dal postfatore, indubbiamente un aspetto problematico di questa poesia, in particolare per ciò che concerne l'inchiesta sui luoghi. Quali

luoghi? Sullo sfondo, facile desumerlo dai molteplici riferimenti interni, troviamo territori realmente percorsi e ispezionati con acribia, ma per essere subito rovesciati come un guanto e ricomposti dall'inimitabile lente dell'io. In *I mattini partivi* a occupare la scena è il Piemonte, circoscritto in un "angolo di pianura" come precisa con una sineddoche il sottotitolo, sebbene in realtà ritratto 'a piè del monte', perfino risucchiato dalle altitudini, dall'"anfiteatro di montagne", di cui le bassure e i pochi scorci marini possono farsi specchio. Certamente un Piemonte 'strano' nella sua presenza-assenza, a leggere il testo *Caldo febbraio* del 1953. Un componimento che per materializzare questa stranezza, questo stato di sospensione tra essere e non essere, dissemina nel paesaggio "resti" o "cerniere di neve" entro un "calmo gelo". Internodi, figure dell'intermittenza, realizzati mediante un gesto pittorico che potrebbe essere quello di un macchiaiolo estremista:

(...) nel calmo gelo  
che va con gangli di canne incolori a casa,  
piegando i comignoli, assentando la situazione  
strana di posti tra Torino e il mare,  
con la ferrovia, fuorviati (...)

Si presti attenzione agli indicatori lessicali e semantici: "assentando la situazione strana", "fuorviati", ecc. Il procedimento, come si vede, è quello tipico del 'differire', teso a negare la presenza-in-sé. Ma è sufficiente 'metterle fuori via' queste terre (mediante uno sguardo *in progress*, 'ferroviario'), allucinarle con neve e gelo, postularne in definitiva l'assenza, per aver notizie del loro senso non svelato? Sarà possibile individuare, al di là del loro in-consistere o consistere fluttuante, un luogo primo, ciò che in termini ontologici coinciderebbe con l'essere-luogo dei luoghi? O ci si dovrà invece accontentare di un incessante dibattersi entro "un mutamento di orizzonti che non avviene", come leggiamo in un testo del 1967? Comunque stiano le cose, il soggetto si guarderà bene dall'interrompere la coazione a trasformare paesaggi e scenari in un "botta-e-risposta" tra sguardi, tanto da rendere immensa, anzi "immensare" la giornata.

In Blotto la complessa struttura della dizione si appoggia a un'ipervisività insolita, certo debordante rispetto alle norme relative al vedere e in generale al percepire. Lecito parlare in proposito di panvisione totalizzante, che, in base all'assioma che "la poesia" è "conoscenza del tutto", corrisponderebbe a un'apertura grandangolare sull'esistente imperniata non solo sullo spazio ma anche sul tempo. Sentiamo quanto diceva l'autore nel 1958: "L'eternità di tutti i movimenti/ nostri a denudio verso quei paesi recessi, misteri". Eternità, ossia tempo. Paesi, ossia spazio. Il che suppone, sotto la spinta di una *vis cognitiva* eccezionale, il perseguimento di un vedere in continua evoluzione, e in buona misura rابدomantico, in quanto puntato sui "recessi", sui risvolti ignoti dei paesi. Paesi che Blotto scandaglia "a denudio", come per risvegliarne il pulsare corporeo, la pura energia che si esplica dietro sembianze ingannevoli. E così facendo egli porta al parossismo modalità che mi piace far risalire a Dino Campana, il primo geografo visionario della poesia italiana novecentesca. Ricordiamo, del poeta di Marradi, la "tristezza solenne della Falterona che si gonfia come un enorme cavallone pietrificato, che lascia dietro a sé una cavalleria di screpolature", ecc.





città come alla solitudine/ dei campi”. L’immagine, squisitamente sinestetica (“voci” e “rosso”), non si blocca in una singola unità discorsiva, ma essendo *image en mouvement* come direbbe Deleuze, trasvola da città a campagna portando seco “passeri supini”, in attesa di far sentire la propria eco in uno scenario di “pagliai” e “laghetti”. L’immagine è insomma il risultato di un processo transferale, certo anche inconscio, come lascia supporre il frammento a valenza metapoetica di un testo del 2009:

L’anestesia in bianco e nero ch’è il vedere  
carrellato dal trasporto (margini e onde  
i colli spazzol’ispida) assume creta  
- molto lene – di colori (...). ”.

Il vedere è “carrellato dal trasporto” (alias “vie carrate di nubi”), un cursus di percezioni caotiche e fuggenti attuato da uno sguardo multiplo, e potrei dire, pensando ad altri occorrimenti, condizionato nel suo operare da quel groviglio di strade e vie ferrate che irradiano gli scenari e vi imprimono slancio. Si ricordi la metafora del viaggiatore in treno evocata in precedenza. Già in data gennaio 1953 si leggeva: “Ho bisogno di insistere/ paonazzo e rapito sui convogli apertissimi/ di campagna, quando alle stazioni/ di pianura si è sbarrati dall’aureo/ bruno d’un uscio”, ecc. Colpisce, nei versi, l’opposizione tra “convogli apertissimi”( v. sopra “possibilità apertissime”), da una parte, e “stazioni” e “barrati”, dall’altra.

A dinamizzare il campo visivo contribuiscono poi generose, rotanti tavolozze. Colori a profusione, luci e ombre che sorvegliano l’intenso lavoro di permutazioni e intrecci all’interno del campo, per poi farsi stringhe verbali dell’intero organismo, la lingua-paesaggio. Dove però la poliesteresia o “policromia linguistica”, per usare una felice espressione di Tesio, può talvolta retrocedere ad “anestesia in bianco e nero”. È quando lo spettro cromatico, a mio modo di vedere, si riassorbe interamente nella lingua alla ricerca di un grado zero del percepire, o se vogliamo, di un percepire postumo (o meta-percepire) riaffiorante nel “bianco” della pagina e nel “nero” della scrittura, quasi la proiezione radiografica e spettrale del caleidoscopio nel succedersi dei segni astratti. Bianche e nere lineature genetiche, da sinopia, fogli di neve e tratti d’inchiostro, come “il bianco e nero dei rametti distinti” che troviamo in *Disgraziati, calzette, rosa e nero* (1953).

Quanto alla luce, intesa come preconditione del vedere, leggiamo l’incipit di una poesia appartenente a una fase avanzata del corpus:

Luce tendinea e tavolinella, gli assunti  
borghesi di neve ottone fulcrano la lindura  
dei viali grassi.

E qualche verso più sotto:

E quella luce bavàglia,  
tavolata, quadrata  
Se ne dipartiranno  
ramii in viali di mercati cavagno  
pontacciato di nero umido a tralcio

Qui la luce, da cui tutto si diparte, è un operatore semantico di base, onnipotente per principio, eppure sterile per Blotto se contratto in un lemma singolo, per di più storicamente e poeticamente sovraderminato. Per sviluppare appieno le sue virtualità, la luce dovrà accettare innesti, salti isotopici. Dovrà farsi attrattore di altre particelle, unità semantiche eterogenee in vista di indagini elevate a un'ulteriore potenza. Nel nostro caso l'aggettivo "tendinea" e il sostantivo "ramii" richiamano un fattore dinamico, tensionale, mentre "tavolinella", "bavaglia", "tavolata", "quadrata", pescando nella geometria, fanno riferimento all'ordine spaziale. Un ordine imposto tra l'altro dalla necessità di non escludere dal gioco la topografia. Un ordine simulacrale, forse, che sembra tuttavia reggere tra visioni e deliri, tra presenza e rimemorazione fantasmatica. S'intravedono "ramii in viali di mercati", derrate, merci, si può addirittura supporre un piano urbano e in definitiva domestico. Leggiamo in altra sede: "Concentra la rettilineità/ dei voleri a lungo, topografici". Il primo componimento citato è del 1992, ma il suo imprinting risale nientemeno che al giovanile *I mattivi partivi* del 1951 che apre cronologicamente l'antologia, dove si legge di una "città/ senz'uomini, tagliata coi vialetti". Negli anni Sessanta avremo, formulato con ansiosa pignoleria, l'appello a una luce che oscilla tra il proprio essere categoria universale, e il suo particolarizzarsi in ruolo di deissi: la luce e allo stesso tempo "questa" indicibile luce che investe gli "asconditi" fino ad adombrare un freudiano principio di costanza, la quiete:

Non soltanto dalla luce, ma anche da questa luce  
e dalla luce: l'invio  
salta, triste, sugli asconditi e un giro  
attorno alla carne, d'inno, è la quiete.

In fondo, tra invenzioni a catena e ricorsività stilistiche assistiamo a trasformazioni complesse di un modello generativo invariato, lo si voglia definire archetipico o meno. Una sterminata *work in progress* dove filo conduttore è il viaggio, o meglio la vicenda diaristica dell'io che, mosso da coercizione esistenziale, lo annota. Immaginiamo lo scorrere di una penna mentre registra coordinate sotterranee e occulte, ma pur sempre attinenti a paesaggi indiziati di verosimiglianza geografica: qui il Piemonte, in altra occasione, non posso dimenticarlo, il Canton Ticino di *Poesie ticinesi*. Ne risulta un affresco che travalica ogni confine geografico, mirando come già visto alla totalità. E dove osserviamo stupefatti una mostruosa ibridazione di forme, prospettive e oggetti, tipica di quella mondializzazione tardomoderna per la quale gli ordinari parametri mimetici del rappresentare risultano più che desueti. In ragione di questo multiprospettivismo, campagna e città, natura e artificio non formano più dicotomie riconoscibili. Sarà necessario, per stare al passo, un coraggioso lavoro di ricostruzione degli scenari, e di conseguenza il riassetto dello sguardo e della posizione dell'io. Ma soprattutto un ripensamento della nozione di testualità, non solo a livello di intelaiatura sintattica, ma fin nelle fibre della parola stessa, che, avendo perso la propria autonomia morfologica, si farà copula o imene in senso derridiano, entro le sfide e le insidie dell'eterogeneo. L'eterogeneo, l'ibridazione del paesaggio quale condizione-tipo. Vedi, per citare un passo tra i più accessibili: "le alpi di mezzo pomeriggio, nella splendida/ giornata reticolate di polla

foschia,/ frammezzo, dei campi d'industrie". Dove già il sintagma "campi d'industrie" meriterebbe un'esegesi.

E il ruolo dell'io? C'è un frammento, riportato nella raccolta *Belle missioni*, in cui l'autore afferma: "E si pensa alla quantità d'anni pieni e stravolgenti, all'aver edificato tutti questi posti". Uno sguardo soddisfatto sul lavoro svolto, ma anche l'accento all'intima solidarietà tra *locazione* (porre in un luogo) e *locuzione* (attivare la parola), tema sul quale Heidegger ha detto a suo tempo cose essenziali. I cronotopi 'edificati' attraverso l'atto verbale creano un'inedita profondità della superficie. Questo avviene quando il poeta, mosso da un desiderio straordinario di libertà, si candida a farsi agrimensore o architetto: "Il terreno variegato attillo, nudello come luna", nel componimento *Tutta la pianura*. Ma cos'è il luogo, alla fin fine? Una figura geometrica, un solido, una superficie, un *monstrum*, oppure un abisso entro cui il reale sprofonda? Il luogo è forse l'introvabile, ma dove, prigioniero del gelo e del silenzio, si annida uno spirito vitale. Augusto Blotto, alludendo sottilmente all'archetipo dell'uovo cosmico, sembra evocarlo in un testo del 1953: "Il paesaggio d'inverno ha il tuorlo intimo/ del sole che coagulato risale".