

«Dell'estrema varietà e dell'estrema ricchezza»:
la topografia immaginaria di Augusto Blotto

Chiara Serani

L'arte di camminare è un'arte contemplativa.
All'inizio si guarda quello cui si passa accanto,
poi lo si diventa.

Christian Bobin, *Elogio del nulla*

o. Viatico

In apparenza la poesia di Augusto Blotto si dà e si consuma tutta nel paradosso di un mondo indicibile che chiede di essere riferito attraverso i limiti di dicibilità propri della scrittura; e tuttavia tale paradosso è continuamente evocato e insieme scongiurato dall'arte verbale blottiana, che non riconosce mai, anzi disconosce ogni intrinseca limitatezza linguistica per proporsi come "caleidoscopica restituzione del Tutto". La poesia del Nostro aspira infatti a rendere l'intero plesso mondano ed è *axis mundi* intorno al quale quel plesso viene fatto ruotare, imperniato sul centro percettivo di un io poetico che non intende mai rinunciare alla possibilità di dire e, soprattutto, di ricreare il mondo, oltrepassandone l'indicibilità attraverso l'invenzione continua di una lingua che si offre come correlativo oggettivo del mondo stesso e, al contempo, come suo superamento soggettivo. Se infatti in un testo da *I mattini partivi* si legge, con chiara intenzione metaletteraria, «poesia, conoscenza del tutto»¹, la finalità poetica non è mai, in Blotto, solo gnoseologica ma anche e sempre ri-creativa, l'osservazione trasfigurata in visione tramite una continua *rêverie* dell'essere nel mondo – in senso propriamente bachelardiano, cioè come particolare intuizione olistica e trasfigurazione inventiva, immaginativa, del cosmo²: «la mia è

precisione assoluta nel definire questi posti, questi luoghi visitati e percorsi sono riscontrabili e visibili con la tacita intesa che quella che vediamo è solo apparenza: la realtà sta dietro ed è questo nuovo mondo, questo secondo mondo, questa terra incognita che si intreccia con la terra apparente, con la realtà apparente³» – ma in un mondo in cui la lingua si disarticola a riformulare capricciosamente la realtà, appunto, come in un'improvvisazione musicale, un *improptu* in cui l'inaudito – *carmina non prius audita* – sorperisce e surclassa l'indicibile.

Molto si è scritto, invero, della lingua di Blotto, il *monstrum* sul quale si è da sempre e senza eccezioni appuntata l'attenzione della critica, che ha parlato, per esempio, di «perdita dell'identità linguistica del mondo e [di] una sua riconquista ontologica nell'ambito di una superlingua»⁴, di «violazione e di violenza sulla lingua e sui rapporti semantici consueti»⁵, di «idioma "mistico"»⁶ e di «linguaggio [...] straordinariamente eccentrico»⁷. Come ha ricapitolato Giovanna Ioli, «[f]utte 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»⁸. Di questa lingua straordinaria – con pieno riferimento all'ascendenza etimologica dell'aggettivo – si sono poi elencati i numerosi stilemi che concorrono a farne una *parole* incomparabile per la sua quasi coincidenza entelechiaca con la *langue* nella concretizzazione delle innumerevoli potenzialità di quest'ultima. Ed ecco, allora: aferesi, apocopi, forestierismi, preziosismi, elisioni, sostantivazioni impreviste, termini desueti, linguaggi settoriali, neologismi, ridondanze, arcaismi, *coacervatio*, ellissi, invenzioni sintattiche, vezzeggiativi, diminutivi, accrescitivi, dispregiativi, verbi tronchi, superlativi assoluti...

Vi è nondimeno un importante aspetto di questa continua e inarrestabile costruzione superlinguistica che rientra appieno tra le possibilità espressive nominate da Ioli e che però non è stato, ad oggi, preso in esame, cooperando invece con gli stilemi già elencati nel realizzare quello stravolgimento visionario del mondo di

cui si diceva e, insieme, generando un effetto di eccezionale *disorientamento* – la perdita dell'orientamento come sineddoche per gli altri punti cardinali, di cui Blotto si diverte a privare il suo uditorio – e *smarrimento* sul/del lettore. Mi riferisco a un uso peculiarissimo del codice interpuntivo e paragrafematico in chiave di soggettivazione poetica, con evidente funzione semantica e comunicativa (illocutoria e perlocutoria) e che, in estrema sintesi e in particolare, può essere in parte assimilato al ricorso massiccio sia all'alterazione linguistica (intesa in senso strettamente grammaticale, e in rapporto soprattutto alla dimensione), sia al grado superlativo – assoluto – dell'aggettivo. Se questi ultimi specifici tratti stilistici, usati in abbondanza, rendono bene l'idea dello sproporzionamento e degli improvvisi ribaltamenti prospettici, spesso disseminati a sorpresa – tra alto e basso, tra grande e piccolo, tra infinito e intimo, tra sublime e infimo, tra macrocosmo e microcosmo, tra la vista di Atlante, a sorreggere il mondo, e quella di Gianna, a penetrarlo – che (s)regolano l'universo poetico di Blotto, puntemi, segni paragrafematici e anche la *mise en page* rappresentano in quello stesso universo un sistema semiotico assai complesso, che da una parte concorre a rievocare i *capovolgimenti* continui di certa poesia manierista e barocca (penso per esempio ai Metafisici inglesi, soprattutto ad Andrew Marvell) e dall'altra a tracciare un immaginario pittorico quasi naif, privo di proporzioni e rapporti corretti e per questo suggestivamente fantastico, dotato di equilibri propri, un "mondo possibile", un *mundus novus* maiueticamente partorito da un "realismo visionario" – e anzi Blotto parlerà di iperrealismo fiabesco⁹ – la cui misura è la *dismisura*. Ma quel sistema semiotico è anche, si badi bene, un cifrario che sembra ideato per perdere ulteriormente i lettori all'interno di uno spazio sconosciuto già di per sé labirintico – e si legga Bachelard, a farci ormai da bussola: «[s]i può comprendere meglio l'esperienza immaginata del labirinto, ricordando uno dei principi dell'immaginazione (principio che vale altresì per l'intuizione geometrica): *L'immagine non ha dimensioni prestabilite; l'immagine può passa-*

re senza fatica dal grande al piccolo»¹⁰ – privando di stabilità e riconoscibilità *segnacoli* codificati che, se di norma funzionano da ausili orientativi lungo il percorso della lettura, qui diventano invece *ostacoli*, ambiguità ulteriori (talvolta indizi beffardamente ingannevoli) nella caccia al tesoro della ricostruzione lineare del senso in quella che è stata definita una «scrittura divergente»¹¹, in cui cioè ordine semantico e ordine sintattico risultano indipendenti.

Del resto, è lo stesso Blotto a parlare sia del piacere ludico di "giocare" con il lettore, sottoponendolo a un *tour de force* di stravolgimenti prospettici – e non solo – sia della *naïveté* e della pittoricità della sua opera, «colore dell'indicibile» (p. 19), in cui l'io poetico si trova proprio come dentro a un quadro – «(mi sembro appeso, / ben diritto, al centro di una tela, aperte / le braccia a parallelare, a sostenere)» (p. 95) – :

La mia poesia è fatta tutta di cortocircuiti continui, cioè ogni verso ti prende, ti porta a metà e poi tu credi di andare avanti e di continuare secondo un qualcosa di plausibile e invece sei completamente sbalestrato e *capovolto* da quella che è stata chiamata "divergenza" e che è semplicemente la volontà di creare sorprese, svolte ad ogni punto, di non lasciar mai addormentare il lettore [...] ¹²

Certe mie poesie sono estremamente colorate, mi considero un pittore in versi [...] ¹³

Dalla parte del non detto e dell'indicibile seguendo i criteri dell'estrema varietà e dell'estrema ricchezza. Ho utilizzato la sorpresa. Si è continuamente sbalestrati e sbalottati: uno può dire, beh, basta, non voglio essere continuamente preso e *capovolto*. L'uniformità non esiste, esiste la multiformità [...] ¹⁴

Il mio è iperrealismo trasportato in un mondo incantato [...]. C'è un certo infantilismo nella mia opera. ¹⁵

Letto questo, tra gli innumerevoli colori della tavolozza blottiana e i continui cambi di prospettiva – dalle «cosette» allo «stranissimo»,

dai «monti di legnicelli» alle «galleriette di roccia» al «lontanissimo», dai «vermetti» ai «ramificatissimi mezzi nemici»... – si inserisce dunque il sistema interpuntivo a restituire una coniugazione degli opposti, un *ludus* dialettico dei valori contrari che, insieme, dà (ed eccoci al punto di partenza) la totalità del mondo – «questa totalità di reale che non è mai stata detta»¹⁶, suggerisce l'autore; e qui sovviene anche il grottesco bachtiniano, in cui gli estremi si toccano e che per certi versi non è lontano dall'immaginario naïf ma, pure, certa pittura manierista nonché l'*horror vacui* tipico, infatti, della grottesca. Dialettica che s'invera secondo due movimenti antitetici e complementari, «fuori dal quadro» – il gigantismo dell'infinito – e «dentro il quadro» – la minuziosità del dettaglio –, per mantenere viva l'analogia pittorica così come quella geometrico-spaziale, se è vero che «[I]es signes de ponctuation [...] tracent comme une géométrie dans l'espace»¹⁷ e che l'uso della punteggiatura rimanda anche e proprio a una «sensibilità grafica e pittorica»¹⁸. Sensibilità grafica che in questo caso diventa specificamente *topografica*, ma di una topografia immaginaria – pensata da Blotto, si direbbe, proprio per il suo eterocosmo iperrealistico e visionario – e per la cui decifrazione l'autore non fornisce alcuna definitiva legenda simbolica, preferendo offrirci, semmai, «incognite multiformi».

Ma vediamo meglio¹⁹. L'interpunzione blottiana è peculiare già a partire dalle opere degli anni Cinquanta e Sessanta, in cui si ritrovano – di matrice surrealista – alcuni degli stili destinati poi a divenire suoi tipici, ma nel tempo la riflessione sulle potenzialità espressive del sistema puntematico e paragrafematico si è evidentemente mutata e approfondita, con l'«*enfin!*» quale ottima occasione di arrivo, e insieme di partenza, per esaminarne alcuni aspetti essenziali. Senza la pretesa di esaurire l'argomento o di tassonomizzare l'intero bagaglio della punteggiatura del Nostro – ché il suo fare va contro quello più tipico delle esperienze poetiche italiane della fine del Novecento e degli ultimi decenni, improntate alla «semplificazione della strumentazione interpuntiva»²⁰ – tanto che ri-

mangono fuori dall'analisi puntemi come l'esclamativo, l'interrogativo, i due punti, la virgola, il punto e virgola, le virgolette, e poi scelte grafiche come l'uso del corsivo e del sottolineato, tutti elementi demandati a studi futuri e migliori, si possono circoscrivere due insiemi di fenomeni riconducibili proprio a quel movimento, ora sinusoidale, ora discontinuo, di ingrandimento centrifugo e rimpicciolimento centripeto di cui sopra. Insieme che comunque presentano considerevoli sovrapposizioni, sconfinamenti osmotici e dunque ibridazioni, giacché nel mondo dell'autore non vi è niente che sia fermo o non animato da un fertile dinamismo.

1. Il punto (assenza del)

Nel primo gruppo bisogna inventariare la ricorrente assenza del punto fermo di chiusura in sede esplicitale. In altri casi l'assenza del punto è significativamente associata, lungo il testo, all'a capo con maiuscola – ed ecco che si celebra subito un importante distacco rispetto all'uso invalso nella contemporaneità, che spesso vuole la mancanza del punto coordinata allo spazio bianco e alla mancanza della maiuscola²¹, e si celebra perché Blotto è poeta di un'instancabile volontà di linguaggio, mai estenuata e reificata proprio nella maiuscola come segno di una sua continua ripresa, di un suo continuo, progettuale, ricominciare *daccapo*:

L'ampiezza di questi cieli di piombo
chiaro affigge il, sempre in guardingo, fermarsi
E lotta e vivacità, a cromi avorio di luoghi
bui di bandana sprofondo, vallate dita?²²

(p. 13)

Ancor più frequentemente, l'assenza del punto occorre in chiusura di blocco strofico ed è seguita dall'a capo con uso della maiuscola preceduti da spazio bianco, con o senza creazione di versi a scalino, con o senza l'inserimento di segni paragrafematici quali l'asterisco:

E sono inoltre contraddistinte da nomi

Vedo che presento qui, frollo
di passo passo mordicchiarmi l'... antico,
una parata da miss di non pochi dei miei
plausemi tipici, genufletto felici

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

Seguono

infatti esempi stolidi: uno,
o due e qualche, come può andare in giro
il prudente, un po' a curvo-rialzantesi

*

Vorreste

esservi...! in sere così di spolvero

(p. 13)

Il punto è convenzionalmente associato al completamento di un'unità sintattica e infatti «interviene nel momento in cui un'unità di comunicazione è ritenuta compiuta»²³; di pari passo, esso segna di norma una demarcazione, una pausa forte, e s'impone al lettore esprimendo «une sorte de réalité objective, d'une sobriété allant jusqu'à la raideur»²⁴ e denunciando che «la phrase est terminée, la cause entendue, la vérité dégagee. Le fait est certain»²⁵. D'altro canto, «il punto non segna tanto uno stop, quanto un sovrapporsi di strati temporali. Il tempo continua trascinando con sé una permanenza, un elemento fisso. Il punto non indica la fine di una frase, di un periodo, di un paragrafo. Indica il momento in cui frase, periodo, paragrafo danno inizio alla loro permanenza nella parte di testo successiva»²⁶.

Le ricorrenze di assenza del punto in Blotto contraddicono certo queste istanze sul suo utilizzo, creando dei "finali aperti" (di verso o di strofa), sottraendo al lettore la facile definizione di una realtà oggettiva e univoca e abolendo ogni rigidità-certezza assertiva per puntare proprio all'indicibile, all'impossibilità di contenere nella pagina la pienezza nonché l'infinità del reale e della lingua. E tuttavia quella blottiana non è un'abdicazione a dire, è anzi lasciare dischiusa,

ed enfatizzata, la possibilità di dire ancora. Invero, se già in generale in poesia la mancanza di chiusura, il «graficamente non chiuso», la «forma tipograficamente aperta non [...] [hanno] nulla a che fare con il non-finito», anzi innescano «una stratificazione di sensi, un investimento [...] di valori»²⁷, le mancate chiusure di Blotto puntano in particolare allo smisurato, all'infinito incontenibile la cui apparentemente scoraggiante incomunicabilità viene però smentita dalla seguente e inarrestabile ripresa della parola, che dispiega una parte del Tutto esprimibile (il quale, a forza di tasselli, lacerti, frammenti... viene pian piano costruendosi).

L'autore crea dunque una pausa, lascia in sospeso le fila possibili del discorso per riprendere poi *il filo* – nostra Arianna nel labirinto – e ricominciare, segnare una ripartenza *ex novo*; da qui, fondamentale, l'uso della maiuscola, il voler ricominciare a poetare dopo aver però segnalato, in special modo con lo spazio bianco – sia quello usato per segnare il passaggio da un blocco strofico al successivo, sia, e soprattutto, quello legato alla creazione di versi a scalino, in cui il bianco sembra avanzare, farsi spazio incalzando il nero dei grafemi nuovamente incipitali – la necessità di un ampliamento della pagina, di un ingrandimento centrifugo della superficie a disposizione per ospitare l'assenza del completamente dicibile, fuori dalla portata contenitiva del quadro e tuttavia seguito da un dicibilissimo ricominciamento al suo stesso interno. Ciò, a creare sbigottimento e incertezza nel lettore, il quale si trova catapultato dall'in-finito (mancanza del punto e di punti di riferimento) al ri-cominciato (uso della maiuscola), in barba alla regola interpuntiva codificata e secondo un cammino che, dopo averlo condotto sull'orlo di un precipizio affacciato sul vuoto, deve riprendere anziché interrompersi. Perché quel vuoto è da intendersi come pienezza totalizzante di potenzialità espressive, oltre il quale non si può avanzare, è vero, ma rispetto a cui si può tornare indietro prendendo un'altra direzione (e qui, di nuovo, Bachelard: nel labirinto «si ritorna talvolta allo stesso punto, ma non si ritorna mai sui propri passi»²⁸).

L'assenza del punto lascia dunque il lettore momentaneamente interdetto e sprovisto di coordinate dopo aver percorso un tragitto accidentato, fatto di svolte continue e impervie che l'hanno infine portato a un dirupo del senso, un sentiero interrotto che è insieme vicolo cieco e punto di osservazione panoramico sull'infinito (paradossi, sempre paradossi, in Blotto, dove «per le cose che vi sono vicine [bisogna] dire la cosa più inspiegabile»²⁹). E allora: come procedere? verso dove procedere? come superare il baratro? In queste occasioni la scrittura si fa massimamente interlocutoria, quasi demandando a chi legge la responsabilità di riempire quel vuoto e offrirne una personale interpretazione – una prosecuzione del verso in potenza? –; ma dopo essere stato abbandonato a sé stesso, in pericolo la sua saldezza così come quella della realtà, minata la sua capacità di avanzare, il lettore viene ripreso per mano e ricondotto su un'altra via possibile, quella tracciata appunto dalla ripresa della parola da parte dell'io poetico: «Vieni, lettore; ho scherzato, torniamo indietro, ripartiamo». Fiduciosamente, di slancio. Con la maiuscola.

Inoltre l'assenza di quella «permanenza» di una parte del testo in una «parte di testo successiva» che si realizza in genere con la presenza del punto, l'assenza di quel deposito fisso, di quel sedimento permanente di cui si leggeva prima, contribuisce a fluidificare ulteriormente il continuo divenire della lingua di Blotto, che è lingua nel suo farsi, lingua dell'evento e non dell'avvenuto, lingua immune dalla durata temporale – ancora una proprietà tipica della *rêverie* –: dal che, l'utilizzo dei tanti participi presenti a dare il senso di un mondo in fieri, il quale non può arrestarsi ma può solo eternamente, infinitamente ricominciare da qualche parte, laddove si appunta l'osservazione dell'io sempre in cammino. «[N]ell'uomo "tutto è cammino"»³⁰, scrive ancora il nostro Bachelard, e camminare è il modo migliore di vedere il mondo, letteralmente, in movimento, assumerlo su di sé: «la lingua [...] produce l'evento mentre lo parla»³¹, ha suggerito Stefano Agosti, e se la lingua produce l'evento parlando l'io produce la lingua camminando(la). In fondo

la poesia blottiana è tutta un contrappunto di movimenti e pause in un incedere fatto di pieni e vuoti – come in un profilo montano, un'orografia della parola – attimi colti tra un inspirare e un espirare – *dentro* e *fuori* l'aria – in cui si inserisce l'osservazione di una realtà che si offre variegata e multiforme allo sguardo, mai intimorito dall'infinita osservata dall'alto di un burrone sporto sul nulla/tutto: «Il ragionamento si svolge intervallato / dalle arie e dalla visualità» (p. 18), si legge in uno dei molti versi metapoeitici di Blotto, che ci prende e ci capovolge a suo piacimento ma talora, bonariamente, ci svela e dispensa accenni di stilistica e poetica.

2. L'asterisco

Quando a separare dei blocchi strofici interviene un paragrafema come l'asterisco, questo sembra segnare una pausa più marcata rispetto al solo spazio bianco, un'ariosità maggiore, uno iato che indica una sosta nell'andare, un riposo, un respiro più ampio, come per arrestare, almeno per un po', un lungo flusso verbale e riprendere fiato prima di riprendere la parola – e si veda sopra, ancora in chiave metapoeitica: «Però forse il continuo può interrompersi, / fortificarsi cioè, di punti grossi» (p. 13) – che, infatti, sempre riprende. Del resto, convenzionalmente, l'asterisco «da solo, o ripetuto tre volte, può indicare un'omissione volontaria»³², oppure una lacuna nel testo o una sua parte da «criptare»; dunque, nella gamma blottiana del non detto e dell'indicibile, non già l'incontenibile che sconfinava dallo spazio della pagina ma quello che forse non può o non vuole essere detto e che comunque chiama nuovamente in causa il lettore, suggerendogli la presenza-assenza di una parte di testo mancante, affidata un'altra volta alle innumerevoli possibilità della sua immaginazione. Ma qual è – vuoi per *intentio auctoris*, vuoi per *intentio operis* – la sua traduzione integrale nelle carte topografiche blottiane? Certo non si tratta di un segno univoco, giacché dall'ellissi del dire si va, paradossalmente, per suggestione, alla sua mol-

tiplicazione: nella tipografia matematica il simbolo indica in effetti proprio quell'operazione. Il paragrafo sembra perciò implicare in maniera contraddittoria sia una sospensione della scrittura che un ulteriore incremento dei già sterminati significati possibili impliciti nel non detto; se non, addirittura, ironicamente, giocosamente, sfidare il lettore alla moltiplicazione tra blocchi strofici intesi quali fattori a dar luogo a un inusitato prodotto superverbale lasciato ai suoi conti, e quindi fuori dalla pagina.

Volendo attingere ad altri usi dell'asterisco, si può osservare che nel senso della sospensione va quello tipico dei *Salmi*, in cui esso segna con pausa la metà di ogni versetto, o quello in cui serve come indicatore di rimando a eventuali note; qui però non ci sono versetti né note a cui rimandare, c'è solo, su spazio bianco, l'asterisco, la cui etimologia risale al greco per "stella". In Blotto non sembra tuttavia essere una stella polare per trovare la strada, e se esso, in chiave morfologica, richiama una siderale rosa dei venti, in cui sono segnati i punti cardinali, suggestivamente evoca proprio un *punto grosso*, nel senso di un punto immaginificamente *ingrandito* – come un fiocco di neve che al microscopio rivela la sua vera struttura – che *punta* graficamente in più direzioni (indietro? avanti? a nord? a sud?...). Dunque: "Fermati un po' lettore, riposa, riprendi le forze [*interrompersi è fortificarsi*], c'è da capire in che direzione andare, e tra poco dovrai rimetterti in cammino". Ancora una volta, la via da prendere sarà poi quella tracciata di lì a poco dall'io poetico, l'unico realmente in possesso dell'orientamento.

Ma, più che, o magari oltre a, rimandare al non detto, alla sosta, giunti come lettori, chissà, a una radura silenziosa, a un *locus amoenus* dove ristorarsi, l'asterisco sembra rimandare soprattutto a sé stesso come segno autoreferenziale della multidirezionalità, come punto ingigantito, quel punto che manca in fin di verso e di strofa e che ritorna poi mirabolante, iperbolizzato, titanizzato (altro che punto fermo di chiusura!) macroscopizzato in dettaglio in seguito a una dialettica in cui, ancora una volta, grandezza e piccolezza si implicano e contengono a vicenda:

La lente condiziona [...] un'entrata nel mondo [...]. L'uomo con la lente prende il Mondo come una novità [...]. L'uomo con la lente cancella – molto semplicemente – il mondo familiare: egli è sguardo fresco davanti ad oggetti nuovi. La lente d'ingrandimento del botanico è l'infanzia ritrovata, infanzia che ridona al botanico lo sguardo ampliante del bambino. Così il minuscolo, porta stretta per eccellenza, apre un mondo. Il dettaglio di una cosa può essere il segno di un mondo nuovo, di un mondo che, come tutti i mondi, contiene gli attributi della grandezza.³³

E l'io poetico di Blotto rappresenta spesso proprio quell'uomo bachelardiano con la lente, intento ora a mirare lo sterminato, l'irraggiungibile, la volta celeste sostenuta da Titano, ora a scrutare la minuzia, il dettaglio, il particolare, alla ricerca di un mondo incantato, favoleggiato, perduto, a studiare un paesaggio che rimanda al magma dell'esperienza interiore e al senso del poetare. Passando oniricamente dagli «spunzoni / nordici» alle «figeate da veduta aerea», dal dolore «con le sue grandi / linee» a «buchi lasagna» a «quel bel fiore vermiglio»... e allora «uno chiede ove effettivamente si trova»: l'io poetico blottiano come Alice, nel paese delle meraviglie, o Dorothy, nel mondo di Oz (ed ecco la dimensione fiabesca):

Le carte litoraneamente (s)posse
del poter anche tradire, se ami fitto
sentirti, beo topografico, annidano
inspiegabili anse, in cirillico forse: estensioni,

– episodi, che non posso controllare; antipatie
giusto quali i poeti cuticagna
si collocano in paesi di spunzoni
nordici, in collari di torture,
un germanizzo retico senza perché,

uno chiede ove effettivamente si trova –
figeate da veduta aerea, gobbe un po' larghe

(grassocci buchi lasagna, dragati d'irto)
i fiumi trasmutano in balkash dei re-
-litti acciugai di morbo: io del dolore

– perché non vorrei distrarmi, ora, con le sue grandi linee: quel bel fiore vermiglio
carciofo, le catastrofi vaniglia –
conosco, le minuzie?

Mai la vista

alzerà il suo sole su quelle plaghe
ripromesseci fin dalla più tenera età,
e la dolcezza di questo sentimento
di balaustra (confine) non può trarre in inganno
vis-à-vis degli immediati provvedimenti;

(pp. 14-15)

L'asterisco, punto a più punte, *mise en abyme* iconica della poesia blottiana stessa nella sua divergenza ed *eterodirezionalità*, ci spalanca dunque un mondo; del resto "punto", "punta" e "puntare" derivano tutti dal latino "pungere", cioè 'perforare', 'penetrare', e dunque quell'icona puntuta è un segnale che ci sprona a procedere, ad avanzare lungo il testo secondo un ventaglio possibile di direzioni, ma anche a penetrarne i segni, a osservarli con sguardo nuovo e farli nostri, proprio come penetrare in una terra incognita significa conquistarla, possederla. Tuttavia, "perforare" significa anche 'praticare un foro', 'bucare', significa cioè andare oltre, guardare dall'altra parte, *dietro*, e perciò svelare, indagare con sguardo curioso ciò che si cela al di là dell'apparenza della realtà, *al di fuori* di essa (e teniamolo a mente, questo, per comprendere l'uso dei puntini blottiani).

3. L'uguale

Altro simbolo ricorrente nel sistema "topografico" blottiano è quello dell'uguale, non più a separare blocchi strofici, come l'asterisco, ma interi testi e/o loro raggruppamenti³⁴:

====

Le ragionevolezza, tampoco
bella-presenza, subiscono quel repentino
foscar malato che, per esempio, il vento

veniente, non ancora udibile, violàstra
di là dai monti di legnicelli e vista
(sornione biondo scorticato, sollevarsi)
esasperata per vicinanza di terriccio?

*

Fievole di un cielo soffiato dal forno
aspettante dei monti il corallo

(p. 20)

Ancora dal serbatoio matematico, l'uguale serve a indicare un rapporto di totale coincidenza tra entità numeriche o ad assegnare logicamente un valore a una variabile; dunque, è un segno di identità e continuità. Come tale, Blotto vi ricorre addirittura nel testo, oltre che, poi, nel paratesto: «quelli / che han per ufficio il "miser" la posta (= il mutare) si che...» (p. 18). Quest'ultima è la prima occorrenza del segno in tutto l'«*enfin!*», e sembrerebbe così stabilire, in particolare per quest'opera, una priorità interpretativa chiaramente improntata all'equivalenza (che qui, proprio tramite l'uso del simbolo, va ben oltre la sinonimia retorica o altre figure di ripetizione come la perifrasi: Blotto supera agevolmente anche i confini del repertorio retorico classico!). Nelle occorrenze successive si potrebbe perciò ritenere che il ricorso all'uguale stabilisse nuovamente quel rapporto di coincidenza tra parti del testo, ma la rielaborazione e la *varietas* blottiana ne fanno invece prevalentemente un segno divisorio e di soppressione, che segnala attacchi in levare, come in un'anacrusi musicale. L'uguale ripetuto più volte quale insolita soglia paratestuale inaugura infatti alcuni componimenti al posto di una demarcazione tradizionalmente più incisiva, e soprattutto portatrice di senso, come un intertitolo, la cui funzione è in genere di designare tematicamente, in chiave descrittiva o connotativa, il testo, oppure di solleticare ambiguamente, come voleva Eco, la curiosità del lettore: «un titolo deve confondere le idee e non irregimentarle»³⁵. Come che sia, l'assenza è significativa quanto la presenza, e si può ipotizzare che Blotto giochi qui, di nuovo, a spiazzarci, sottraendoci informazioni nodali, in un modo o in

un altro, per variegare e labirintizzare ulteriormente il suo spazio poetico. A un certo punto, per esempio, troviamo la seguente indicazione (a dimostrazione della sua cura per la *punctuation blanche*, la *mise en page* e la strumentazione tipografica): «Segue una delle pagine bianche, che segnano una significativa separazione fra un gruppo di testi e l'altro»³⁶ (p. 19). Ha spiegato l'autore stesso: «[L]a pagina bianca ha la funzione di far tirare il fiato, è conclusione e incipit, racchiude e conclude un "canzonarietto", è il termine di un ciclo»³⁷. Dunque, Blotto enfatizza a dismisura lo spazio bianco, che giganteggia, servendosi per aumentare la distanza tra gruppi di testi e facendone una super-pausa – di grado superiore a quella segnalata dall'asterisco, potremmo dire –: esso si configura quindi chiaramente come mezzo retorico, un'iperbole del normale bianco separatore – “Bravo, lettore, sei giunto fin qui; goditi un meritato riposo, una tappa è conquistata” – il cui potenziamento è seguito, significativamente, da un'ulteriore assenza, cioè quella di un intertitolo, appunto, sostituito da cinque segni dell'uguale ripetuti.

Ricorrendo di nuovo all'etimologia, sappiamo che “uguale” deriva in ultima istanza da *aequus*, cioè ‘piano’, e in effetti sembrerebbe di trovarci in un punto di partenza ideale per cominciare una nuova camminata, una scalata, un'esplorazione; del resto, quelle lineette accoppiate e ripetute danno icasticamente l'idea di un livellamento vero e proprio, e c'è da dire che nella simbologia topografica convenzionale la ripetizione di doppie linee (=====) indica una strada non asfaltata, una carrareccia, una strada campestre, una di quelle, insomma, che l'io poetico, come entità cinetica infaticabile, solca instancabilmente. Allora si può pensare, con suggestione, proprio a questo cifrario iconico e a una sua transcodifica, a un'appropriazione e a un rinnovamento in senso giocosamente “disorientativo”. Se infatti volessimo tornare a intendere l'uguale tautologicamente come segno di uguaglianza, ci mancherebbe il primo termine – assenze su assenze, “arieggiature”, diceva sopra l'io poetico, a bilanciare la strabordante, immante presenza verbale – e dunque si può semmai

pensare a una *cancellatura* – di nuovo, ecco, a un segno ellittico, che orienta verso ciò che rimane fuori dalla pagina –, quella che si faceva con la vecchia macchina da scrivere, per esempio; d'altro canto qui ci fa difetto un intertitolo, chissà se idealmente cancellato (“cancellare” non significa forse, dal latino, ‘coprire con una graticciata’, ciò che ricorda proprio queste barriere di doppie lineette?). Tuttavia, come nel caso dell'asterisco si potrebbe obiettare che l'uguale sia sovrapposto al bianco, non alla scrittura: ma in fondo questa è una via per segnalare oltremodo, *sottolineare due volte*, proprio la mancanza di un intertitolo, la sua eliminazione e sostituzione con una sequela paragrafematica apparentemente asemica: “Finito il ciclo, conquistata la tappa, qui riparti, lettore, ma senza sapere dove stai andando, non c'è cartello stradale alcuno, non c'è insegna in questo posto, a dirti dove sei e cosa ti aspetta”.

Segno ellittico, dunque, quello dell'uguale³⁸. A ben vedere, tuttavia, potrebbe suggerire anche un a capo (e qui entra in gioco il suo più pristino e autentico valore interpuntivo), che nell'uso manoscritto è segnalato proprio dal doppio trattino. Un a capo potenziato, perciò, non quello che serve a spezzare una parola sillabandola – ché a far questo ci penserà, nell'opus blottiano, il trattino – ma a dividere un componimento – o una serie – da un altro, suggerendo così, oltre all'interruzione, anche una qualche ideale e residua continuità con l'ultimo testo letto – la parte e il tutto sempre in correlazione, soprattutto in quei casi in cui non vi sia il pianoro della pagina bianca a interrompere temporaneamente la successione testuale e l'ultimo testo si apra a sua volta con una teoria di uguali.

Forse, a questo punto ci siamo persi davvero, e non c'è segnaletica toponomastica – quella metaforicamente rappresentata dagli intertitoli, che pur in altre occasioni ci vengono dati – a dirci dove siamo... ma in proposito l'autore ha in serbo altre sorprese. Così si conclude, per esempio, il testo citato sopra:

Ma io, veramente, dov'ero, dove mi trovavo?
Sono semplicissimo a segnalarmi

Val Curone, Staffora
Val Maira
ottobre 2002

(p. 22)

Dunque l'io poetico in fondo lo sapeva benissimo dov'era, ha sempre saputo dove si trovava, ha smarrito noi ma non sé stesso, e ce lo dice *semplicissimamente*, offrendoci infine delle coordinate spazio-temporali ben definite, indicazioni su luogo e data di composizione del testo che non a caso seguono spesso le sue aperte chiusure prive di punto, ribaltandone di repente la prospettiva – «quella presa / di distanza che provocano i capovolgimenti» (p. 96) –: aperture totali sull'in-finito seguite da puntualissimi cronotopi. D'altro canto l'aveva detto che la sua è una poesia precisa, iperrealistica, descrittiva, fatta di luoghi riconoscibili; siamo noi che ci siamo lasciati manipolare, portare sull'orlo dell'infinito per poi leggere della finitudine cronologica e spaziale di un istante che si è consumato – l'io poetico essendo, non a caso, «il percorritore / d'istanti» (p. 21).

4. I puntini di sospensione

In certi casi quelle aperture conclusive sul vuoto – ma ora, diremmo, pre-conclusive – sono apparentemente “smorzate” dai puntini di sospensione – «traduzione su carta di un silenzio»³⁹: nuovo *topos* del non detto, o dell'indicibile – che pur sempre, tuttavia, interrompe il testo *in medias res*:

[...] la robustezza
tarchiata, tralcio di rosa, del cuore ramificato
disposto non volendolo a un colpo di vuoto liquido

Che strano giammai di poi...

Aix-les-Bains
ottobre-novembre 2005

(p. 44)

Il ricorso ai puntini – che Blotto non lesina, ne distribuisce anzi a piene mani lungo i testi e anche in numero superiore ai tre canonici – può in effetti sembrare attenuativo rispetto alla mancanza del punto finale e le sue conseguenze, ma in realtà essi contribuiscono a confondere e sbalottare ulteriormente chi legge; «[i]nterruzione o rinvio della comunicazione, i tre puntini generano sempre nel lettore un sentimento di attesa»⁴⁰ che l'assenza del punto di chiusura tronca invece di netto:

Les points de suspension peuvent exprimer une réticence, un non-dit peu ou prou suggéré... la confusion... le caché... [...] les points de suspension laissent entendre un léger sous-entendu ou un silence qui plane... Ils peuvent signifier que la phrase n'est pas totalement terminée, tenant ainsi le lecteur en haleine. Suspension du temps, incertitude, arrêt sur une image qui s'achèvera plus tard... ou perte de mémoire...⁴¹

Reticenza; confusione; sospensione del tempo; incertezza. L'attesa generata dai puntini non rappresenta dunque un intervallo dopo il *tour de force* linguistico cui il lettore è stato sottoposto, giacché questi è chiamato a decidere quale sia la loro funzione: “di sospensione”?, “di reticenza”?, di “esitazione”?, di “omissione”?⁴² E soprattutto, chi legge è per l'ennesima volta chiamato direttamente a ipotizzare, a completare:

[...] segnalando al lettore che non è stato ancora espresso tutto, [l'autore] gli chiede al contempo di ipotizzare il resto del messaggio e di completarlo grazie alla sua immaginazione, alle sue conoscenze enciclopediche o al suo intuito [...]. Dello stesso avviso è Dario Voltolini che ritiene i puntini di sospensione «uno dei segni più apertamente dialogici a nostra disposizione. Il gioco instaurato dai tre puntini è un rimpiazzino fra due persone come minimo: chi esita in margine a qualche soglia e chi li è condotto e non sa se la sta superando o se si è fermato pure lui o se la direzione che ha finito col prendere sia quella giusta o uno scherzo dell'altro». Nell'interazione comunicativa, in effetti la sospensione è al contempo dello scrivente e del destinatario; pur comune ad entrambi, essa è comunque

asimmetrica poiché per lo scrittore è intenzionale e attiva mentre per il lettore è preterintenzionale e passiva, rappresentando per Voltolini «il nocciolo della dissimmetria fra chi scrive e chi legge». ⁴³

In questo gioco dissimmetrico, in cui, aggiunge Emilio Tadini, «i tre punti possono voler alludere all'indicibile – all'inscrivibile»⁴⁴, lo smarrimento del lettore viene forzatamente interrotto, d'*auctoritas*, verrebbe da dire, con un ennesimo cambio di prospettiva in cui l'autore si sottrae al gioco stesso, mettendovi fine, e lasciando così in una impasse il suo uditorio. Elemento sorpresa. Infatti, il rimpiazzato termina con lo svelamento deittico dell'autore stesso: "Lettore mio, ti sei perso, ma in realtà siamo sempre stati qui, in questo posto, in questo momento, non te ne sei accorto?" Il cronotopo conclude; e, dopo essere usciti nuovamente dal quadro con l'assenza del punto o con i tre puntini, vi si torna perfettamente dentro, *hic et nunc*; e da dove vi si rientra? Nientemeno, nel mondo sottosopra di Blotto, che da una soglia paratestuale rovesciata, collocata alla fine invece che all'inizio; pertanto ha ragione Philippe Di Meo quando scrive che le menzioni di luogo e tempo in esergo «diventano [...] titoli rovesciati delle poesie che concludono»⁴⁵ e, aggiungo qui, in specie quando queste sono prive di un intertitolo vero e proprio, cancellato (?), supplito (?) dal segno ripetuto dell'uguale. D'altro canto, come ha insegnato Genette, «alcune indicazioni di luogo o di tempo, completamente regolari all'inizio di un atto o di una scena, nella tradizione possono passare per intertitoli»⁴⁶; ecco, nel caso di Blotto le troviamo semmai a fine scena, in *finis mundi*, solo che invece di far calare il sipario lo alzano di nuovo. E forse a questo punto più che di "quadro", del suo dentro e del suo fuori, si dovrebbe parlare di "istantanea fotografica", al cui interno iperrealistico tutto si consuma simultaneamente – anche la dialettica tra l'incontenuto smisurato, il dettaglio minuzioso e la deissi – e sotto o dietro la quale apporre proprio un promemoria spazio-temporale, una didascalia (luogo x, anno y).

L'istantanea come arresto dell'istante – dinamizzato, si badi bene, non sclerotizzato – l'intuizione del quale è materia poetica privilegiata, dice ancora Bachelard; l'istante alieno al carattere vettoriale della durata e al tempo "orizzontale", e generatore di nessi verticali, dunque paradigmatici e sincronici, contrari allo svolgimento sintagmatico del racconto, come ben sa il nostro io poetico: «e mi verrebbe / talvolta desiderio di raccontare, / se non conoscessi l'istantaneità, / la radice immobile, della parola scevra / da giudice, snellamente affaticata» (pp. 82-83):

Per trattenere, o meglio, per ritrovare un istante poetico stabile, vi sono poeti che [...] brutalizzano e forzano il tempo orizzontale, capovolgono la sintassi, fermano o sviano le conseguenze del momento poetico. Le prosodie complicate sono come ciottoli sul fondo dei torrenti: dissolvono le immagini futili, le increspature banali, deviano i riflessi [...]. Per i poeti che colgono con tale facilità l'istante, la poesia invece di svolgersi si annoda, si intreccia [...]. La poesia si disinteressa di ciò che spezza e dissolve, di una durata che disperde gli echi. Non le serve che il momento, perciò lo crea. Al di fuori del momento poetico non v'è che prosa e canzone. È nel tempo verticale di un istante immobilizzato che la poesia trova il suo specifico dinamismo.⁴⁷

4. Il trattino

Nella direzione della sincronia, del dinamismo così come dell'ampliamento centrifugo, ora lessicale-semantico, va anche l'uso blottiano di un puntema come il trattino, equivalente a una congiunzione di unione nel creare nuovi composti. Non così diffuso come in francese o in inglese, in italiano «il trattino compare generalmente nei "composti occasionali" che uniscono un prefisso o un prefissoide a una parola [...] e nella prima fase di diffusione di un composto; se e quando quest'ultimo diventa "stabile", il trattino sparisce»⁴⁸. Lo si può inoltre trovare in «coppie di aggettivi giustapposti (dei quali il primo è sempre maschile singolare)» e «in coppie di sostantivi giustapposti [...] o di sostantivi-avverbi»⁴⁹. Se

dunque in italiano l'uso del trattino è piuttosto limitato, e assolutamente inusitato nel caso di più di due termini associati, Blotto ne fa semmai un uso di stampo francofono e anglofono, riservandogli una «*mission de lexicalisation*», come avviene appunto «*lorsqu'un auteur en dehors du code de l'orthographe s'en sert pour montrer qu'il considère un groupe de mots comme unité de lexique*»⁵⁰, e derogando creativamente, sregolatamente, smisuratamente, dalle principali associazioni grammaticali nostrane. Per fare solo "qualche" esempio, leggiamo ne «*l'enfin!*»: «*curvo-rialzantesi*», «*orletti- / -foglie-cuoio*» (con duplicazione del trattino nell'a capo), «*bella-presenza*», «*sotto-tripudiante*», «*a-cedere*», «*grigio-alluminio*», «*sotto-biancheria*», «*appigli-utopia*», «*semi-febbre*», «*ri-coraggio*», «*notte-ancòr*», «*escavo-e-mastio*», «*rigor-vivere*», «*cassetto-deposito*», «*sotto-il-nostro-pendolo*», «*soglio-in-ginocchio*», «*economico-logistici*», «*euforbia-luna*», «*coprirsi-tutto*», «*vivo-io*», «*cardiaco-velluto*», «*sdenti-babbanti*», «*diti-vapore (rosa-inchiostro)*», «*crema-ad-elica*», «*lustrò-sciroppo*», «*grigio-manteca o caravella-latebra*», «*gurgite-sbruffo*», «*ql-tre-aureola*» e così via.

Tra le forme più peculiari bisogna notare il ricorso ai participi presenti – anche i composti fluiscono dinamicamente, in Blotto – l'unione di tre o più lemmi e la consecutività clamorosa di due composti, tutti a massimizzare lo sforzo titanico della sua *technè* autoriale. In alcuni casi il trattino segnala locuzioni o sintagmi di uso comune i cui costituenti vengono legati tra loro a enfatizzare certi automatismi della lingua nei cosiddetti "composti sintagmatici", appunto, ma la maggior parte delle volte, per via opposta, il trattino serve a rivelare e liberare il potenziale creativo della lingua, inaugurando nuove sostanze lessicali, cortocircuiti verbali che spingono la parola oltre i suoi limiti, creando agglutinamenti semantici spesso straordinariamente inventivi a superare i confini della norma linguistica⁵¹ e, soprattutto, a sgangherare proprio il sintagmatico, l'orizzontale (il lettore perde letteralmente l'orizzonte, e cioè, ancora da un punto di vista etimologico, il "limite"), il prevedibile, attraverso l'istituzione di

nuovi nessi che *in piccolo* e icasticamente rappresentano (e celebrano) quella mancanza di rapporti di ordine logico che di solito vige tra le unità semantiche di un enunciato e che scompare invece nella scrittura blottiana⁵².

Il trattino come strumento accrescitivo in termini neologistici dunque, attraverso il quale operare interventi di complessificazione della parola e titaneggiare come non mai sulla *langue*; tuttavia il patente dilatamento linguistico-semantico esercitato dal *trait d'union* viene poi riequilibrato da una sua altra e diversa, più composita e rimescolante funzione, con valore prevalentemente disgiuntivo. E qui si arriva alla seconda classe di fenomeni interpuntivi e paragrafematici blottiani, quelli che innescano un movimento centripeto e "diminutivo" puntando a realizzare soprattutto un rimpicciolimento, una miniaturizzazione. Un esempio, con «*orletti- / -foglie-cuoio*», è già dato nell'elenco precedente, a dimostrazione di come l'autore miri sempre alla totalità proponendo al lettore prospettive convergenti e divergenti in una sorta di enantiotropia interpuntiva: la presenza del trattino indica invero l'agglutinamento dei tre lemmi in un iper-composto ma, al contempo, proprio la sua enfatica doppia ricorrenza a fine e inizio verso ne *spezza* il continuum e ne isola una parte, separandola dal resto e restringendo dunque quella stessa portata semantica ampliata con il collegamento triadico.

Se questa spezzatura si realizza a più livelli, di solito interessa singole parole divise tra fine e inizio verso; qualche esempio sparso: «*re- / -litti*», «*conte- / -nente*», «*presenti- / -mento*», «*fami- / -glia*», «*ottundi- / -mento*», «*loca- / -lità*», «*bene- / -ficio*», «*perio- / -dicità*», «*molce- / -ndone*», «*reden- / -tor*», «*intra- / -prender*», «*sospe- / -sa*», «*ac- / -cenno*», «*famiglia- / -re*», «*fanta- / -sia*», «*sol- / -tanto*». La parola viene interrotta, scomposta, quindi rimpicciolita ad alcuni dei suoi possibili costituenti; e però, al contempo, è spesso nuovamente ampliata da un punto di vista semantico – con la solita cortocircuitazione – a mostrarne le potenzialità intralinguistiche, a troncarne l'interezza in sotto-unità di "parole dentro le parole" dal significato autonomo, come

nei casi di “presenti-mento” o “sol-tanto”. Ma, ancora, non è sempre, o non solo, così, e vi è sempre più di una via percorribile; spesso infatti essa viene suddivisa in base a prefissazione (come in “intra-prendere”) e suffissazione (ancora, come in “presenti-mento”) o in elementi misti, dotati o meno di significato. Quest’ultima scelta è massimamente evidente negli esempi di difformità rispetto alla corretta sillabazione, come in «molce- / -ndone», in cui il lessema viene segmentato in maniera del tutto arbitraria, apparentemente illogica, sia da un punto di vista ortografico che semantico, e riorganizzato in nuovi semantemi allusivamente portatori di senso poetico che stavolta, nell’insieme topografico dell’autore rispetto al trattino, funzionano in maniera inequivocabile, per la loro stessa evidente scorrettezza, da richiami, da segnali d’allerta, inviti a rimanere ben vigili sulla pagina: «creo delle divisioni sgrammaticate che servono a richiamare l’attenzione, a segnalare che sta per arrivare qualcosa d’importante», chiarisce in questo caso Blotto, «e spesso creano delle rime (quella cosa estremamente rara nella mia opera; la rima è sostituita dal trattino [...]). A volte lo spezzettamento sgrammaticato crea effetti onomatopeici»⁵³. Ma se il trattino disgiuntivo fa le veci della rima esso riprende dunque, per altra via, la funzione creatrice di nessi verticali-paradigmatici che è strutturalmente connaturata alla rima stessa e si avvicina così, paradossalmente, alla valenza del *trait d’union*: ancora e ancora, la dialettica dei contrari.

In ogni caso, ciò che si realizza col trattino disgiuntivo è un *addentrarsi* nella parola, e quindi nello spazio della pagina, un lavoro di scavo centripeto che va agli aggregati molecolari del segno, scomponibili e ricomponibili; una volontà ispettiva rispetto alla materia verbale – *rêverie* di profondità, di intimità, di miniaturizzazione; “prospettive del nascosto”, per dirla ancora con Bachelard: «O infinite risorse dello spessore delle cose, restituite dalle infinite risorse dello spessore semantico delle parole!»⁵⁴, laddove “spessore” è parola chiave, evocatrice di *strata* in profondità, da scendere – e l’autore, il lettore con lui, diventa una sorta di Giona nel ventre della balena – «il ventre è una palla e ogni palla

è un ventre. [...] è un globo [...] un frutto nel quale maturano tutti i tesori nascosti del mondo»⁵⁵, e il globo, la palla, il ventre... non sono che immagini microcosmiche in cui si rovescia e si specchia l’infinito macrocosmico, dal basso al sublime, da Giona ad Atlante – rimanendo invischiato, inghiottito dalla *matericità* della parola, nuovo piccolo labirinto che viene indagato con spirito dissettivo; ma il rimpicciolimento, la dissezione, lo *sparagmos*, non rappresentano forse un’attività di ampliamento, in cui ogni parte diventa il Tutto? Ancora lente d’ingrandimento alla mano, possibilmente, perché «se possiamo dire, come Schopenhauer, che “Il mondo è la mia immaginazione” [...] possiedo il mondo tanto meglio quanta maggiore è la mia abilità nel miniaturizzarlo»⁵⁶. Come con l’asterisco, «[c]osì il minuscolo, porta stretta per eccellenza, apre un mondo. Il dettaglio di una cosa può essere il segno di un mondo nuovo, di un mondo che, come tutti i mondi, contiene gli attributi della grandezza»⁵⁷. È il mondo bachelardiano «come capriccio e miniatura»⁵⁸, il granello di sabbia di Blake: «To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower, / Hold Infinity in the palm of your hand, / And Eternity in an hour»⁵⁹.

Con la sua duplice valenza, il trattino innesca quindi un rapporto di reciproca presupponenza tra la totalità della parola e la minuscolità del suo “dettaglio” e, nel suo uso più peculiare – *trait de séparation* (?) blottiano – cioè nella sua replica a fine e inizio verso, si ha peraltro un effetto in parte analogo a quello generato dall’assenza del punto finale: si trova una sospensione in fine di verso che suggerisce per un attimo una molteplicità di possibilità rispetto allo sviluppo del segno, il quale potrebbe procedere in un modo o in un altro secondo un potenziale polisemico liberato proprio dalla spezzatura del trattino. Ugualmente, il verso successivo attacca con un’assenza, segnalata proprio dalla presenza inedita del trattino, che è a sua volta ricchezza di attuabilità lessicale ma culminante in una realizzazione unica, l’equivalente della ripartenza del dire dopo l’infinita evocata dalla mancanza del punto finale.

6. Le parentesi tonde e le lineette

Altri segni interpuntivi che ci fanno penetrare "dentro il quadro" sono lineette e parentesi, che agiscono ancor più intensamente e direttamente, rispetto agli altri, sul lettore, portandolo in giro, smarrendolo, mostrandogli prospettive diverse e sincrone; soprattutto, contribuiscono ad arricchire quella moltitudine, quella «molteplicità contemporanea degli oggetti che appaiono»⁶⁰ nella poesia di Blotto, «cumulo feroce e congestionato di immagini»⁶¹, e pertanto partecipano alla *coacervatio*: «congerie / dolce del darsi un modo urta i suoi cocci / di qua e là [...] / [...] / Ho visto, / è anche l'epigrafe di questo modo» (pp. 18-19). È la vista sul/del mondo, macrocosmico e microcosmico, che cerca di abbracciare tutto quanto in un istante (e si sa bene come da un punto di vista retorico la congerie miri proprio alla totalità). Se nell'universo poetico dell'autore tutto è dunque congerie, ciò è vero anche per quanto riguarda parentesi e lineette, che vanno nel senso dell'ampliamento rispetto alla durata e allo spazio poetico ed espandono l'istante producendo sospensione e dilatazione, ma in un orizzonte di simultaneità tutto interno alla pagina: il regno del parentetico «non è l'intreccio ma la pagina, che dura di più»⁶². Inoltre, parentesi e lineette stabiliscono ordini diversi del discorso secondo una strutturazione verticale, gerarchica, che mira alla profondità, alla discesa: «la parentesi», per esempio, «indica che forse c'è un fondo nel doppiofondo del doppiofondo»⁶³. Profondità, quindi, discesa e inabissamento nel testo, che ingoia il lettore attraverso una moltiplicazione di piani in cui parentesi tonde e lineette spesso si rincorrono e si incastrano e si contengono vicendevolmente a creare una proliferazione di interruzioni incidentali e digressive che avanzano secondo un progressivo sprofondamento e incastro dentro il testo (come in un classico gioco di scatole cinesi) e realizzando una dinamica uroborea fra "contenenti" e "contenuti" che viola il principio di non contraddizione, dandosi come una *coincidentia oppositorum*, realizzando un sincretismo ofionico del senso attivo e del senso passivo – il serpente che ingoia sé stesso, appunto.

Se infatti gli incisi tra parentesi tonde e lineette hanno lo scopo di aumentare l'idea di accumulazione, introducendo aggiunte al discorso poetico principale e, al tempo stesso, già contraddittoriamente, di creare, rispetto ad esso, delle pause (ma attenzione: trattasi di pause "attive", e qui ci viene in soccorso proprio Blotto, con la sua «idea della concomitanza, delle cose che accompagnano i sentimenti, lo svolgersi, quello che succede mentre uno fa o pensa»⁶⁴ a dire che il mondo non si arresta mai, nemmeno quando l'io poetico, e con lui il lettore, sembra poter riprendere fiato) la loro funzione strutturale è quella di proporsi come espressione di una violazione logica, adducendo e sottraendo, contemporaneizzando e differendo. E ciò è tanto più vero, appunto, nel caso frequente in cui i due puntemi si comprendono a vicenda, o ricomprendono sé stessi, calando il lettore via via *dentro* il testo, in una miniaturizzazione dei suoi elementi, vieppiù includibili, ma anche includenti, in una spirale centripeta che si *contrappone* e *affianca* a quella centrifuga che punta all'infinito (ennesimo cortocircuito: l'impressione è che gli elementi parentetici blottiani possano comprendersi e ricomprendersi infinitamente: «come per il bagagliaio della macchina quando si parte per qualche viaggio: sembra sempre pieno, ma a ben vedere c'è, sempre, ancora posto per qualcosa»⁶⁵) e al di fuori della pagina:

Giacente e a dita ovatta nel bel famoso
– come in conca piana, sollevata ai bordi;
(cartasciuga con quasi sfondar di pozzetto al centro) –
brumeggio rosa promesso ai suicidi
in mattina, quando ancor ci son dischi
trampolieri su scambi,

[...] nordico
imitare un Paese in comportamenti:
nitido d'oltralpe, mai attinto (cuccia
vecchia del bambino che non dà risonanza
ai piani traveggoia del tempo, quelli
che han per ufficio il "miser" la posta (= il mutare) si
(che...)

(pp. 17-18)

E ancora:

[...]
striscio di serpicina uscita a cose
(cose: trattasi di galantinosi vantì,
poi lo scoppio da bolla dei serventi
a nulla che essi, essi, sotto, sotto, contraggono
di saperselo: broccati o conferenze
in cui si è accolti come il più peto scoraggiante
dai messer che "li so far filare quelli!"
– e va benissimo che il non importarci proprio
per nulla della bellezza ascritta accalori
qui ancora il triangolin di luce del
triviale, che lieto ispira il non tutto
è perduto, avvio verso il gran nascondiglio –
(liquo, d'uscire"; verde (bile) dello stretto pensarci)
qual mai si sognarono al nostro livello
capirete, altro che capire, cancelli
frettolosi in adusta sera granato
.....
.....
(l'uscita di notizie da redazioni)

[Quanto si sa che sloggia il susseguente!
La natura piccola, propria dell'uomo detto noto, ..
non vede l'ora d'incappucciarsi in simili vie di fuga]

(pp. 30-31)

Di nuovo siamo di fronte a una perdita della linearità, del procedere sintagmatico a favore della verticalità, stavolta orientata in senso speleologico, come se il lettore dovesse scendere a esplorare gallerie sotterranee e risalire, continuamente; di nuovo siamo nel labirinto (la spirale centripeta una sua stilizzazione), un labirinto gastrico – «rettilineo che obeso sfuma» (p. 22) – il quale divora il lettore secondo «i principi dell'avvolgimento naturale»⁶⁶ – fatto qui di materia verbale – «che sono in azione nel complesso di Giona»⁶⁷; e il labirinto si fa serpente, «freccia tortuosa, [che] penetra sotto terra come fosse assorbito dalla terra stessa»⁶⁸.

In questa struttura labirintica possiamo provare a distinguere la funzione delle parentesi tonde da quella delle lineette; istin-

tivamente, per il lettore avvezzo al codice, le prime rappresentano un inserto più debole (di norma esse segnalano elementi accessori, addirittura elidibili, o denotati nell'«estraneità strutturale»⁶⁹, anche se, naturalmente, in letteratura il contenuto parentetico ha sempre un valore espressivo inaggrabile), le seconde, più forte (servono infatti a enfatizzare, isolandoli, gli elementi che includono). Rispetto all'uso blottiano sembra comunque di poter dire che le une mirino soprattutto alla specificazione, o al «commento dello scrivente»⁷⁰ in termini di amplificazione, spiegazione, esemplificazione, parafrasi, enfasi (talvolta contenendo solo punti esclamativi e/o interrogativi, a modificare l'intensità o l'assertività di quanto detto)... e le altre alla digressione, alla collateralità – entrambe, comunque, al dettaglio, al particolare, all'«isolamento del segmento incorniciato»⁷¹, paragonabile, specialmente la lineetta, «à l'arrêt de la caméra cinématographique visant à souligner un détail artistique»⁷². Ma queste distinzioni risultano di portata inferiore rispetto all'osservazione della volontà di far perdere chi legge, lasciandolo zigzagare da un punto all'altro, da un piano all'altro, se non complicandogli addirittura il cammino proprio mettendo sulla sua strada intralci e sbarramenti da sormontare – «qualora le parentesi si moltiplichino e si includano le une nelle altre, smarriscono il lettore in una selva di aggiunte fuorvianti»⁷³, e qui possiamo intendere «fuorviante» nel suo significato letterale di «ciò che manda fuori strada» – segnalati ora da piccole barriere verticali da scalare, come fianchi e declivi montani, ora da recinzioni orizzontali da scavalcare («[L]a verticalité des parenthèses s'oppose à l'horizontalité des tirets»)⁷⁴. E la volontà è, difatti, anche quella di continuare a giocare con chi legge, a nascondino e non. Intanto perché se è vero che la lineetta, in particolare, «dramatise toujours le segment sur lequel il agit en le rendant plus visible, en le détachant de la masse du texte», pur non essendo riservata[α] ai poeti, [...] «poétise» spesso il testo poiché «sa finesse, comme sa longueur créent une respiration, une aération: le lien entre les membres de la phrase se distend sans se rompre»⁷⁵,

la sua funzione ossigenatrice viene in Blotto clamorosamente e ironicamente minata dalla proliferazione e dalla pienezza degli incisi nonché, e soprattutto, dalla loro duplicità di contenenti-contenuti, in cui va perduta la funzione precipuamente isolatrice delle lineette stesse (insomma, invece di riprendere fiato si va quasi in apnea). In secondo luogo, perché le parentesi permettono all'autore di svelarsi, di avvicinarsi, per poi ritrarsi nuovamente dietro lo schermo del testo non parentetico e scomparire nelle sue svolte continue:

[g]razie alle parentesi, «le locuteur se donne deux voix pour parler et joue simultanément deux rôles», [...] questo puntema «permet parfois à l'auteur de faire un *a parte*, de se détacher momentanément de la scène qu'il décrit, comme s'il baissait le ton, pour faire partager au lecteur sa pensée la plus secrète». [...] Poiché le parentesi creano una distanza tra lo scrivente e il suo testo, si ha l'impressione che quest'ultimo si avvicini di conseguenza al lettore instaurando un rapporto di complicità: [...] «une intimité plus directe entre le locuteur et le lecteur»⁷⁶.

Invero, se così è, Blotto si concede ben più di due^m voci, e talora interrompe – o approfondisce, a seconda dei punti di vista – quell'“intimità” col suo lettore attraverso l'inclusione della collateralità digressiva delle lineette o di altre parentesi; e lo svelamento momentaneo viene poi del tutto vanificato, per esempio, come nel componimento sopra citato, dall'inserimento dei puntini di sospensione entro il parentetico. Ancora i tre puntini ludici, dunque, se non addirittura, sempre nel testo precedente, la loro iperbolica iterazione, moltiplicazione, in quella che ricorda daccapo una vera e propria indicazione topografica: per convenzione, una serie di puntini neri può indicare un itinerario di alta montagna impegnativo oppure un confine comunale.

7. *Detour: puntini puntini puntini*

Digrediamo per un attimo: sono diverse le occasioni in Blotto in cui i classici tre puntini aumentano di numero: «la provincia di viali, / appre-

stabil a coincidenze (di tutti i generi, / pratiche); ma....., pavori / di albe, piegolate di amare» (p. 79). E ancora: «e..... in quanto alla graticola / di autocarri caldi» (p. 80). Ancora, la dismisura, la sproporzione naif, la violazione delle corrette grandezze interpuntive e della norma in favore dell'abnorme, il divertimento infantile e sregolato di continuare a tracciare puntini in modo da incrementare, ingigantire, il portato di sospensione, reticenza, attesa, mutamento di progetto discorsivo... implicato dai tre convenzionali, fino a spararne, in certe occasioni, selve intere:

[...]
voce dubitativa di donna eloi-
-gnata non vieta che ci raggruppiamo
.....
a fiaccarci, come succede quando
ci s'accorge di trovarsi in più d'uno
.....
Pesca a caso fra nozioni irrobustenti
i cui (in)numeri finiscono ma... intanto...!

(p. 136)

Ma se nel caso in cui superino i tre, «ad arbitrio degli scrittori», essi sono, «nella maggior parte dei casi, segnali di un prolungamento allusivo del discorso nella sfera del non-detto»⁷⁷, si può ancora parlare di puntini sospensivi per i versi interamente puntinati di Blotto? O non piuttosto di versi muti, distribuiti come pause musicali, ritmicamente necessarie a dar senso alla ripresa della parola e al contempo nuovamente intese a sorprendere il lettore, a interrompere il suo percorso chiedendogli di gareggiare ancora una volta alla scoperta del non detto, di esitare di fronte a una soglia, a un confine davanti al quale la scrittura sembra cedere terreno... per poi riprenderselo? E soprattutto, siamo ancora nell'ambito della “semplice interpunzione” o non siamo piuttosto in quello della “punzione” vera e propria? Ci ricorda Andrea Cortellessa che, come «scriveva Samuel Beckett nel 1937, la lingua è “velo che occorre strappare [...]”. Farvi un foro dopo l'altro finché non incominci a filtrare ciò che si cela oltre di esso»⁷⁸. I puntini di Blotto, la cui pagina-tela-quadro è sfioracchiata da teorie

di fori, di buchi, come i tagli di Fontana, dunque: ci permettono di osservare non più ciò che sta fuori dalla pagina ma ciò che vi è dietro o sotto, ciò che rimane, per l'appunto, *sottinteso*, e che è irrappresentabile se non attraverso il compromesso della scrittura, «con la tacita intesa», diceva infatti l'autore, che «la realtà sta dietro»⁷⁹ – e allora ogni tanto bisogna guardare “through the looking glass”, insomma, o dietro l'illusione della tenda di Oz – e sono dunque questi i tracciati massimamente realistici nella poesia blottiana che, di nuovo, non ha nulla a che fare con la rinuncia a dire ma, iconizzando la perforazione, la penetrazione, affianca alla parola stringhe di realtà sottaciuta, *memento* di una dimensione altra che si cela dietro i grafemi, rimpiccioliti indistintamente in forma di puntini a segnalare il momentaneo venir meno dell'apparenza, e la rivelazione di ciò che standovi dietro deve essere decifrato, compreso, per tornare poi a intrecciarsi con le parole nella creazione della “terra incognita” blottiana.

Non sorprenderà allora che qualche volta, ne «*l'enfin!*», dopo i crònotopi finali, quando lo scandaglio va a prelevare, a distanza, nuove parti dell'opera, incontriamo queste sequenze smisurate di puntini: in parte essi mantengono la loro originaria funzione sospensiva, segnalando un *omissis*, in parte sembrano concludere una sezione proprio ponendo l'accento su quel contratto stipulato con chi legge e in base al quale ci si deve ricordare che dietro la “precisione” definitoria dei luoghi visitati e dei percorsi compiuti in un dato momento vi è in fondo, *al fondo*, anche un'altra realtà, quella della non apparenza. Un po' come la mancanza del punto di chiusura, gli infiniti puntini blottiani sottraggono dunque al lettore la comoda definizione di una realtà oggettiva.

8. Le parentesi quadre

Ultimo segno parentetico utilizzato da Blotto è quello delle quadre, di uso generalmente ancor più occasionale, in letteratura, rispetto alle tonde. Anche in questo caso, e forse maggiormente che con altri puntemi, l'autore rifunzionalizza e

risemantizza la norma facendo delle sue quadre una marca idiolettica dalle precise funzioni stilistiche. Tecnicamente, il loro mandato principale è quadruplica: esse «sono richieste dalle buone norme grafiche e tipografiche per introdurre una parentesi dentro un'altra parentesi»⁸⁰, servono a fornire spiegazioni tecniche e, nelle citazioni testuali, racchiudono tre puntini di sospensione per indicare un taglio, un'omissione, oppure contengono un'aggiunta o un'annotazione di altro autore. Ebbene, assenti le altre due funzioni, Blotto fa conflagrare, ancora all'insegna della simultaneità, quest'ultima doppia, contraddittoria, valenza delle parentesi quadre: sottrattiva (potestà che manca alle tonde) e additiva, valenza che oltretutto ci centripeta ulteriormente dentro lo spazio inesauribile della pagina attraverso i suoi nuovi ampliamenti.

In certi casi, è un singolo lessema a trovarsi inserito tra parentesi: «è il verticino implume / del trionfar [un] lampo» (p. 21); «anni a venire / che scompigliano furiosi e [insieme] ammodo» (p. 40). La funzione additiva delle quadre fa sì, a questo punto, che il lettore legga l'elemento parentetico come un'aggiunta integrativa al verso ma, d'altro canto, se questo fosse l'unico scopo di quell'elemento, chi legge troverebbe le tonde al posto delle quadre; ecco che allora entra in gioco la funzione omissiva di queste ultime, e l'elemento incluso prende suggestivamente il posto dei tre canonici puntini di sospensione, andando così a suggerire in maniera subliminale l'omissione di sé stesso. L'idea aritmetica non era poi così peregrina: qui c'è da sommare e sottrarre, realizzando una doppia lettura del verso che prevede, a un tempo, l'inclusione e l'esclusione dell'elemento parentetico⁸¹. Topograficamente parlando, in termini blottiani, le quadre indicano allora una biforcazione, un doppio sentiero, un percorso alternativo. Fuor di metafora, esse sono il simbolo per eccellenza dell'enantiotropia interpuntiva dell'autore, massimizzando il senso di violazione logica precipuo agli altri suoi segni parentetici, e il Nostro vi ricorre invero come se fossero parentesi endolessematiche, cioè le parentesi inserite all'interno di una parola: «il fenomeno si presenta con risvolti interessanti dovuti alla doppia lettura a cui induce.

La componente semantico-retorica è data dal carattere allusivo del raddoppiamento di senso. Ne proviene un lavoro di reinterpretazione che mette alla prova, e soddisfa, la capacità collaborativa del lettore»⁸². (Non che Blotto non ricorra direttamente anche a questo artificio, come nel caso di «(s)possessione», per esempio, o «(scurril)mente» o «(in)numeri», solo che le quadre – talora in maniera vertiginosa contenute a loro volta dentro le tonde – racchiudono, come si è appena visto, parole intere se non addirittura interi versi, “parentesi endo-versali”, potremmo definirle? Il “solito” titanismo, insomma; ma un titanismo che incontra il complesso di Giona: il mondo che contiene un ventre, il ventre che è un mondo.)

Che le quadre propongano un’alternativa è particolarmente vero proprio quando sono versi plurimi a essere parentetizzati, come nella conclusione dell’ultimo componimento citato. Si sa, oltretutto, che l’explicit è sede semantica privilegiata, e quindi sottrarre o aggiungervi elementi di sorta può modificare drasticamente l’intero senso di un testo. Come se leggessimo due componimenti diversi, insomma, e ci trovassimo di fronte a un’indecidibilità. Dobbiamo sottrarre? sommare? andare avanti? tornare indietro? Un’impasse apparente che sprigiona invece una sovrapposizione e stratificazione di sensi, come in un palinsesto in cui si diano contemporaneamente più possibilità di lettura, o in una diplopia del senso: d’altro canto, «il vero fascino del segno di parentesi consiste nell’incarnare il desiderio di rendere almeno doppio, quando non molteplice e multiforme, ciò che per necessità è destinato a restare per sempre univoco e successivo: il fluire del racconto e del discorso»⁸³. E qui di raddoppiamenti ve n’è più d’uno, giacché non bisogna dimenticare che la convenzione vuole che le quadre indichino interventi omissivi o aggiuntivi di un *diverso* autore su un testo altrui, mentre nel caso di Blotto è il *medesimo* a intervenire sulle sue carte, come in seconda battuta, e la sua voce non solo raddoppia ma anche si *sdoppia*, quasi che una parte della momentanea indecidibilità del lettore, poi risolta in una biunivoca sovrabbondanza di sen-

so, fosse quella del poeta medesimo in fase avanzata, in sospenso tra due versioni possibili del suo stesso testo, poi accolte entrambe (facendo dunque saltare quella che Bachelard definisce «l’affilata nettezza della dialettica del sì e del no che decide di tutto»⁸⁴). Qui si torna all’infinito, perché l’enantiosema altro non è che infinitezza. Oltre a essere il segno dell’alternativa, ma di un’alternativa che è plurimità e non esclusione, le quadre evocano quindi anche l’antecedenza, e così, di là da perdersi nel suo spazio labirintino, abbiamo anche fatto il periplo della pagina: Blotto ci ha condotti dentro, fuori, dietro e prima di essa, verso un suo stadio genetico, all’origine della sua composizione. E lo ha fatto con gli strumenti (dis)orientativi dell’eccedenza, della dismisura, dell’abnormità, della difformità... del prodigioso, insomma, e dunque, del mostruoso – «La poesia, conoscenza del tutto, / [...] / è consapevole, modica, del [mio] mostruoso / occorso in secolo d’apparente altruità»⁸⁵ in cui gli estremi sempre, divinamente, si toccano e congiungono a restituire la totalità della vita.

¹ A. Blotto, *I mattini partivi. Poesie per un angolo di pianura, 1951-2012*, Nino Aragno, Torino, 2013, p. 99.

² Cfr. G. Bachelard, *La poetica della rêverie* [1960], Dedalo, Bari, 1972.

³ Cfr. http://www.augustoblotto.it/scaffale_8.html

⁴ S. Agosti, “Genealogie del reale”, in «*Il clamoroso non incominciare neppure*». Atti della Giornata di studio in onore di Augusto Blotto (Torino, Archivio di Stato, 27 novembre 2009), a cura di M. Masoero e G. Olivero, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2010, p. 13.

- 5 E. Jona, "Il vivente tra sublime iterazione e regale monotonia", in *ivi*, p. 80.
- 6 G. Ioli, "L'idioma 'mistico' di Augusto Blotto", in *ivi*, p. 141.
- 7 *Ivi*, p. 143.
- 8 *Ivi*, p. 146.
- 9 Cfr. *infra*, n. 15.
- 10 G. Bachelard, *La terra e il riposo. Le immagini dell'intimità* [1948], red, Como, 1994, p. 196, corsivo nell'originale.
- 11 Cfr. S. Agosti (che sul concetto si rifà a un saggio di Sergio Solmi), "La lingua dell'evento", in A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, Saggio introduttivo di Stefano Agosti, Manni, Lecce, 2003, pp. 7-20, *passim*.
- 12 Cfr. http://www.augustoblotto.it/scaffale_8.html (corsivo mio).
- 13 *Ibidem*.
- 14 *Ibidem*, corsivo mio.
- 15 Da una conversazione privata con l'autore.
- 16 Cfr. http://www.augustoblotto.it/scaffale_8.html
- 17 N. Catach, *La punctuation*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, p. 54.
- 18 S. Veronesi, "Il trattino, uno e trino", in AA.VV., *Punteggiatura*, a cura di A. Baricco, F. Taricco, G. Vasta, D. Voltolini, RCS, Milano, 2001, 2 voll., Volume primo, *I segni*, p. 155.
- 19 Farò riferimento soprattutto alla scuola francese della *punctuation*, la quale intende e interpreta la punteggiatura in modo più articolato rispetto a quella italiana, prendendo in considerazione, tra gli altri, spazi bianchi, a capo e maiuscole. In proposito cfr., per esempio, R. Curreri, *Punctuation e punteggiatura allo specchio. Idee contemporanee sull'arte interpuntiva*, Aracne, Roma, 2012, pp. 17-30.
- 20 E. Tonani, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Franco Cesati, Firenze, 2012, p. 20.
- 21 Cfr. *ivi*, pp. 20-21.
- 22 Attingerò in particolare dal primo componimento della raccolta, che ha, ritengo, un valore metapoetico spiccato.
- 23 Curreri, *op. cit.*, p. 107.
- 24 Canach, *op. cit.*, p. 60.
- 25 J. Drillon, *Traité de la punctuation française*, Gallimard, Paris, 1991, p. 131.
- 26 L. Doninelli, "Il punto. Artificio e fatalità", in AA.VV., *Punteggiatura*, cit., pp. 11-12.
- 27 Tonani, *op. cit.*, pp. 405-406.
- 28 G. Bachelard, *La terra e le forze. Le immagini della volontà* [1948], red, Como, 1989, p. 187.
- 29 Cfr. http://www.augustoblotto.it/scaffale_8.html
- 30 Bachelard, *La terra e il riposo*, cit., p. 156.
- 31 Agosti, "La lingua dell'evento", cit., p. 15, corsivo nell'originale.
- 32 L. Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, con la collaborazione di Alberto Castelvocchi, UTET, Torino, 1989, p. 81.
- 33 G. Bachelard, *La poetica dello spazio* [1957], Dedalo, Bari, 1999, p. 178.
- 34 Sentito in proposito, Augusto Blotto ha dichiarato di non ricordare con precisione l'origine di questo segno, pur presente nelle sue opere fin dagli anni Sessanta, e di non avergli mai attribuito un significato particolare se non come elemento di separazione. Tuttavia, al di là delle intenzioni conscie dell'autore, l'uguale si trova abbondantemente distribuito in gran parte della sua produzione ed è ormai divenuto un inconfondibile elemento della sua impaginazione e del suo repertorio grafico; come tale, dunque, passibile di interpretazione, anche e soprattutto nel suo segnare una differenza, evidentemente, rispetto ad altri segni di uso analogo, quali, appunto, l'asterisco.
- 35 U. Eco, "Postille a *Il nome della rosa*", in Id., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1980, p. 508.
- 36 E non è questa, nell'opera, l'unica indicazione simile.
- 37 Da una conversazione privata con l'autore.
- 38 Del resto in altre opere, più e meno recenti, come *Castelletti, regali, vedute, Il clamoroso non incominciare neppure*, o *In Francia e Autunno*, il suo compito è assolto proprio da tre asterischi consecutivi, inequivocabilmente omissivi.
- 39 Curreri, *op. cit.*, p. 144.
- 40 *Ibidem*.
- 41 R. Causse, *La langue française fait signe(s). Lettres, accents, punctuation*, Seuil, Parigi, 1998, p. 201.
- 42 Cfr. B. Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, Laterza, Bari-Roma, 2003.
- 43 Curreri, *op. cit.*, pp. 146-147, corsivo mio.
- 44 E. Tadini, "La voce, la scrittura", in AA.VV., *Punteggiatura*, cit., p. 119.
- 45 P. Di Meo, "Camminando: «la vivente uniformità» della «figuratività fantasiabile»", in *Il clamoroso non incominciare neppure*, cit., p. 32.
- 46 J. Genette, *Soglie. I dintorni del testo* [1987], a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino, 1989, p. 292.
- 47 G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*. Con un'introduzione di Jean Lescure sulla poetica di Bachelard [1966, 1967], Dedalo, Bari, 1973, pp. 103, 104, 107.
- 48 Curreri, *op. cit.*, p. 154.
- 49 Serianni, *op. cit.*, p. 79.
- 50 A. Doppagne, *La bonne punctuation. Clarté, efficacité et précision de l'écrit*, Duculot, Bruxelles, 2006, p. 49, corsivo nell'originale.
- 51 La minima residua funzione separatrice del trattino nei com-

- posti si indebolisce vieppiù trasformandosi talora in un apostrofo che, certo anche per motivi prosodico-ritmici, procede oltre nell'abbattimento dei confini lessicali; perciò troviamo, per esempio, «ottim'opera», «giall'a ovolo», «confidenzial'in-timi», «ciel'erba», «oltrefond'aura», «spall'arm», «verm'infi-nito». Infine, sparisce del tutto nei più rari *mot-valise*.
- 52 Si veda di nuovo Agosti su logica e concetto di scrittura divergente: "La lingua dell'evento", cit., p. 9
- 53 Da una conversazione privata con l'autore.
- 54 Bachelard, *La terra e il riposo*, cit., p. 21, corsivo nell'originale.
- 55 Ivi, p. 150.
- 56 Ivi, p. 175.
- 57 Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 178.
- 58 Cfr. G. Bachelard, *Il mondo come capriccio e miniatura* [1933-34], a cura di F. Conte, Gallone, Milano, 1997.
- 59 W. Blake, *Auguries of Innocence*, in *The Complete Prose and Poetry of William Blake*, newly rev. edn., ed. by D.V. Erdman, with a New Foreward and Commentary by Harold Bloom, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2008, p. 493, vv. 1-4.
- 60 M. Conti, "Il presente e lo sconfinato nella poesia di Augusto Blotto", in «*Il clamoroso non incominciar neppure*», cit., p. 43.
- 61 Blotto cit. in E. Jona, *op. cit.*, p. 81.
- 62 E. Franco, "Totò, Peppino e la parente", in AA.VV., *Punteggiatura*, cit., p. 164.
- 63 Ivi, p. 65.
- 64 A. Blotto, *Castelletti, regali, vedute*, Rebellato, Padova, 1960, p. 10.
- 65 Franco, *op. cit.*, pp. 163-164.
- 66 Bachelard, *La terra e il riposo*, cit., pp. 124-125.
- 67 *Ibidem*.
- 68 Ivi., p. 228.
- 69 Mortara Garavelli, *op. cit.*, p. 107.
- 70 Serianni, *op. cit.*, p. 80.
- 71 Curreri, *op. cit.*, p. 160.
- 72 L.G. Vedenina, *La triple fonction de la ponctuation dans la phrase: syntaxique, communicative et sémantique*, «Langue française», vol. 45, n. 1, 1980, p. 64.
- 73 Curreri, *op. cit.*, p. 162.
- 74 O. Houdart, S. Prioul, *L'art de la ponctuation*, Seuil, Paris, 2006, p. 165.
- 75 Curreri, *op. cit.*, p. 158 (e O. Houdart, S. Prioul cit. in Id., *ibidem*).
- 76 Ivi, p. 165 (e J. Popin; J. Drillon; N. Catach cit. in Id., *ibidem*).
- 77 Mortara Garavelli, *op. cit.*, p. 112.
- 78 A. Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1945 a oggi*, Fazi, Roma, 2006, pp. 121-122.
- 79 Cfr. *supra*, n. 3.
- 80 Serianni, *op. cit.*, p. 80.
- 81 In una conversazione privata, l'autore ha confermato questa lettura: «le parentesi tonde hanno un valore normale, quelle quadre hanno di solito il valore di omissione; nel mio caso hanno il doppio valore di omissione più affermazione, si tratta di una doppia proposta, è qualcosa che va sottratto e poi bisogna tornare indietro e rileggere».
- 82 Mortara Garavelli, *op. cit.*, p. 109
- 83 Franco, *op. cit.*, p. 162.
- 84 Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 233, corsivi nell'originale.
- 85 Blotto, *I mattini partivi*, cit., p. 99.