

La «fantasmagorea» di Augusto Blotto: ovvero il
locus solus di un narcisismo assoluto

Philippe Di Meo

Al giorno d'oggi nessuno può probabilmente vantarsi di conoscere l'intero corpus del poeta Augusto Blotto, perché buona parte risulta tuttora inedita, ma anche perché nessuno avrà avuto modo di leggere la pure enorme quantità di versi finora stampati, spesso di difficile reperimento. Inoltre la mole già pubblicata, secondo molti la più abbondante mai stesa da un poeta italiano lungo i secoli, costituisce un'altra vera difficoltà. Per cui prematura, o fors'anche impossibile, sarà ogni pretesa di esaustività o di sintesi che dir si voglia.

La smisurata dovizia del dettato blotiano può nondimeno essere sentita anzitutto, e forse prima ancora di un esame del suo verso, come una spia liminare del suo fare: quella di una inconsumabile sportività come atteggiamento verso il suo oggetto, la poesia, corredata dagli attributi consoni a tale impulso, tra cui, ovviamente, il senso della sfida, dell'orgoglio, di una indefettibile fede nella competizione e, non ultimo, in sé stesso del poeta-sportivo. Ne discende, più che in molti altri, una potente volontà dello scrivente di incidere un segno personale sul suo oggetto, la lingua poetica quale prova della sua bravura, della sua forza creativa.

Nel caso nostro questi connotati si riscontrano tutti, a quanto pare, nella personalità del poeta, provetto e indefesso camminatore dalle labbra eternamente sorridenti, dedito a infinite gite un po' ovunque e non di rado a caso, sembra, con l'inesauribile entusiasmo di uno che

si avvia, o che sta per avviarsi, che intende confrontarsi con la misura, anche (chilo)metrica, che si destreggia con la quantità come per mettere alla prova la validità del suo fisico e del suo io poetico e non. Che infatti coincidono largamente, giacché ogni sua poesia rinvia alla convocazione di un luogo precisato con cura.

Allora il camminare dovunque così caratterizzante del poeta finisce per caratterizzare perfino la sua poesia e giunge anche a disegnare un perfetto anello di Möbius tra camminare (movimento fisico) e poetare (movimento mentale).

Esemplare è a questo riguardo la raccolta intitolata *La vivente uniformità dell'animale*¹, del 2003. Tale volume include infatti solo poesie riferite a piè di pagina a un luogo e a una data (salvo una sola eccezione). Ma l'abbondanza dei luoghi evidenziati pare addirittura pian piano cancellare il luogo per eccesso di luoghi, riducendolo a semplice comodo pretesto destinato a dare il via a un poetare. Infatti, man mano, di luogo in luoghi, il locale sparisce in una sorta di neutralità che lo rende indifferente benché si tratti di un toponimo, di un nome proprio, per mettere in risalto (sacralizzare?) l'impeto del movimento, dell'*andante* del *poïen*, del fare poetico di luogo in luogo per sottolineare lo spostamento richiesto dalla scrittura e proprio della scrittura come ininterrotto spostamento. Metaforicamente anche linguistico.

I toponimi, e le date che li corredano, devono allora essere piuttosto sentiti come pure ascisse e coordinate di un io a un dato momento del suo esistere in un dato posto, come istantanee di un percorso che avrà fine solo con la scomparsa dell'autore. Dunque, considerato l'impressionante chiaroscuro lessicale e sintattico del dettato, il lettore percepisce il componimento in lettura come una modulazione radicalmente personale delle impressioni sperimentate dall'io poetico, certo in luogo. Di luogo in luogo. In ogni luogo. Cioè nel tempo.

Perché, a questo punto, il luogo si carica anche di un valore temporale. Il passaggio da uno spazio a un altro lo suppone inequivocabilmente nell'alternanza che implica di necessità. La reiterazione stessa dei toponimi ritma non

solo la poesia a cui questa si rapporta ma essi vengono a fondersi impercettibilmente con la data associata al toponimo per campire un'unità spazio-temporale eloquente. Cosicché, la parte poetica locale (la poesia singola) di un più vasto insieme (la raccolta completa che l'incluse) rimanda palesemente a un diario in versi.

Le didascalie in calce alle poesie non devono ingannare, non propongono descrizioni o figurazioni né realistiche né astratte. Anzi, la loro funzione più essenziale sta lì per dirci appunto, sull'orlo dell'ironia, che il discorso poetico è da cima in fondo soggettivo. E dunque interamente devoluto a un'affettività, certo arguta. La loro oggettività a piè di pagina va intesa come spia indispensabile del soverchio di una particolarità estrema ancorata a una fragile ma decifrabile e riconoscibile realtà evocata solo a questo modo. Come luoghi e tempi nei quali l'io si muove forzatamente suo malgrado. L'uno e l'altro sono caretterizzanti del diario. Mancassero, l'apprezzamento dell'intera raccolta risulterebbe indecidibile.

Con immani sforzi, cosa ci offre allora il poeta, così accanitamente, così giocosamente, così sportivamente? Mira, con evidenza, a restituire sensazioni appartenenti a lui solo. Ambisce visibilmente a fare tesoro della fuggitività del suo sentito, e, paradossalmente, a fissarla come per negare le piccole morti che portano da una sensazione all'altra per fare quanto possibile dell'esperito un fluido continuum.

La prosecuzione del versificare si profila come un *analogón* di un "sentire", da cui lo scrivere e la sua conseguente profusione. Le percezioni del poeta sono sentite come la carne della sua carne fisico-mentale e si rivelano quindi affettive: costitutive del suo io e del suo itinerario spazio-temporale, cioè della sua vita.

Tanto intenso - estremista - è il solipsismo blottiano che dilacera la lingua d'uso per giungere a creare una lingua appartenente unicamente al poeta. Non solo come "banale" creazione di immagini e metafore originali ma, più radicalmente - e più oscuramente - come vocabolario e sintassi da inventarsi di verso in verso. Così facendo, l'emozione viene esaltata e, nel contempo, traspare con forza un rifiuto della sua

naturale dispersione-cancellazione con il subentrare di emozioni successive secondo il flusso naturale del vissuto. Una lotta si prospetta tra lo scrivere (fissare) e il vivere (passare, fluire) di cui la scrittura è il compromesso già trovato. Cioè, tra tempo (durata) e istante (già passato da sempre).

Si capisce subito che il tema sarà meno il vedere che il camminare. Fisicamente e metaforicamente. È il camminare a far vedere, non il vedere a motivare il camminare. L'andare può allora essere concepito in modo implicito come l'essenza dell'io camminatore e fattore di "piedi", che, stranamente, sembra lasciare ogni paesaggio in disparte o almeno farne una pura e semplice componente, una figura di un più vasto disegno emotivo-scritturale.

Il paesaggio trapela allora soprattutto come una sorta di strumento, di attrezzo. Nella già citata raccolta, il poeta affida infatti compiti subalterni alla *res extensa* ridotta alla sua più semplice espressione: un semplice nome.

I luoghi nominati a piè di ogni componimento delineano un diario geografico-temporale attendibile. Anzi sono i soli dati ascrivibili all'esperienza e al linguaggio comune, quello amministrativo-comunale-catastale e quello temporale, quando il corpo delle poesie si allontana sempre, e drasticamente, dal vocabolario e dalla sintassi della lingua d'uso. Queste coordinate oggettive si danno così come il solo punto di contatto dell'io poetico con la realtà condivisibile con gli altri uomini.

Infatti, questa raccolta ci propone certo una quantità impressionante di toponimi e date in calce a quasi tutti i componimenti: una vera messe, addizione, deposito o stock. Di poesia e, chiaramente, di un vissuto attestato come poesia, materiato e sedimentato come poesia e viceversa.

Tanto più che con il passare del tempo, a intervalli disgraziatamente inconoscibili per via della non disponibilità dell'opera poetica intera in edizione critica, la bella falcata del poeta si accompagna di una enorme proporzione di offuscamento, come detto, stilisticamente riscontrabile nell'inclinazione neologista, mentre l'uomo patisce man mano di una visione ocu-

lare sempre più alterata sul lungo periodo. Si affaccia così la figura di Narciso. Volendo volontariamente vedere solo la sua immagine, lo sguardo di questa figura mitica non comporta un'enorme proporzione di cecità volta a escludere ogni altra realtà?

Così caratterizzata, l'intersezione geo-temporale può essere concepita come appartenenza-inappartenenza dell'io poetico al mondo circostante: appartenenza a uno stesso spazio geografico-catastale e a una stessa misura ufficiale del tempo, inappartenenza alla lingua d'uso, incapace, è sottilmente alluso, di distinguere, o di lasciare esprimere a sufficienza la singolarità di un io rispetto e di fronte a tutti gli altri io. L'*Einzigee* il suo *Eigentum*², insomma. Solipsismo, abbiamo detto. Un'inappartenenza a un immaginario comune si assoda, tenuto conto che ogni immaginario è "proprio" e rappresenta una "proprietà" personale inviolabile. Siffatta "inappartenenza" è, poi, un'appartenenza discriminante secondo le leggi dell'"ità" del poeta, della singolarità insindacabile di un io che ci tiene a farlo spettacolarmente sapere.

Facciamo qualche esempio. Nonostante la toponomastica e le date riportate quali altrettante didascalie, sembrerebbe, come uno specchio in fondo ad ogni componimento, che tali geografie, debitamente denominate, rimangono a dir poco enigmatiche, anzi assolutamente invisibili. Qualche esempio a caso: nella poesia intitolata *Fatica, consistenza, liechezza* assegnata dal suo autore a un «anche Sentier Valléen / marzo 2000», abbiamo il seguente esordio:

Plangor di magnanimi argenti giardinetti
incide a coltello, fresco grasso il penombra
d'erba: è che si muove, il pianto
allegrotto, con le sue spalle, al riepilogare
liguria o altre maiuscolità
vaganti in pastoia nel cielo interamente³

O in *Che Brutto (volitivo, stupido) / esempio di perfezione* rimandato a «Stazzano, Albarasca / e Bolsena / aprile 2000»:

La virtù che profonde il vulcano, smeraldo
bagnatissimo, soglia all'era d'entrare
sotto architravi nubosi d'alleluia, rosa
coda di volpe squamosa all'aurora,
allegrezza tintinna in rugiade, altipiani
che a scovolo d'opus utili morbidate⁴

E, ancora, in *L'eternità, il visto vacillare*, con un riferimento a «Limoges / agosto 2001»:

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,
permetterlo seriamente?⁵

Non riscontriamo nessun panorama, nessuna veduta, per cui se non ci fossero i toponimi in calce alla poesia nessuno penserebbe di associare i versi letti ai luoghi elencati, soprattutto perché il referente (*réfèrent*) geografico-amministrativo dato dall'autore appare misterioso, incomprensibile o, addirittura, fantastico, tanto lo snodarsi dei versi non rimanda assolutamente a un paesaggio o a una città o a un paese riconoscibili. E a tal punto che, in un primo momento, le indicazioni in calce alle poesie sembrano rasantare nello spirito del leggende la pura e semplice affabulazione. Simile sconcerto primario ci induce a spostare il nostro sguardo per erudirci. La logica dell'intenzionalità poetica sarà dunque un'altra.

Si evince allora chiaramente che i versi riferiti a luoghi e date precisati non intendono certo dare a vedere un paesaggio, né figurativo né astrattizzato, ma soltanto comunicare le sensazioni avute dal poeta nei luoghi e tempi indicati dalla didascalia del componimento. Didascalia che viene dopo e sotto la poesia. Come se fosse quasi inessenziale, non certo il centro vero del testo poetico. Il testo si percepisce allora come un viluppo di impressioni, quindi fondamentalmente soggettive e, per di più, tesaurizzate in primis da un soggetto per sé stesso.

Difatti, per il lettore comune o arguto che sia, cosa potrebbe essere il «fresco grasso il penombra / d'erba», una «maiuscolità / vaganti in pastoia» in un «cielo» e, inoltre, «internamen-

te»? Una «virtù» che «profonde il vulcano»? «[A]rchitravi nubosi d'alleluia»? E poi, come capire i nessi grammaticali e sintattici nei versi: «Plangor di magnanimi argenti giardinetti / incide a coltello»? O, ancora, in: «L'enfantillage o itinere, la mucillagine / turchese esposta in vista parallela»? Quale il valore dell'apposizione in: «quali pilastri di eternità, giaggiolo che si blùsa»? Cosa ci viene in questo modo significato? A quale dialettica ubbidisce l'inclusione di una lingua allogena come il francese «enfantillage»? E consimili «kombinat», «taylor» o «Povre fie»? Perché vengono coniatati vocaboli come «allegraduna», «libr'aria», «bougeano» e tanti e tantissimi altri neologismi come «torquear», «vertricellarranno», «verduroso», «lindizia», «erbuzzate», «quietino», «poucellinants», «biondocarpine», «massacrettano»?

Radicalmente, il congedo selvaggio dalla lingua materna d'uso è la pulsione in atto. Solo un lessico e una sintassi personali possono arrivare, tautologicamente, e con indubitabile straniante efficacia, a dissezionare quanto possibile un sentimento personale.

Non si deve assolutamente confondere un simile atteggiamento con un arbitrio letterario di cui si è fatto un uso abbastanza largo lungo tutto l'arco del Novecento, avanguardista o meno. Se la poesia di Augusto Blotto può apparire arbitraria per il suo lettore, non lo è certo per il suo lettore per eccellenza: il poeta stesso. Solipsismo, si è detto.

Il lettore intuisce che quanto rimarrà per lui eternamente oscuro è forse di una ricchezza semantica inestimabile per l'autore. Anzi, per questi, sicuramente sovrasemantica, diremmo, per via dell'unicità della sua lingua inventata quasi interamente di sana pianta. Una lingua che non vuole banalizzarsi né confondersi con alcun'altra e che intende apparire solo con un vocabolario proprio. Una unicità comunque irrinunciabile. Un compatto *Einzig*, dunque. In quanto radicale coerenza linguistica solipsistica.

Per lo scrivente, lo si è visto, non si tratta invero di proporre una rappresentazione del reale razionale ma di creare un altro tipo di mimesi, nientemeno che una mimesi del sentito.

Che scommette certo su un effetto di *zaoum* nel lettore generico, ma indubbiamente beatificante per il suo artefice. L'«attuale / reiterato paradiso», e «perché non stare un po' attento alla gioia»⁶, scrive il poeta.

Siamo in presenza di un rigetto dell'universale rimandato indirettamente a un'approssimazione o, peggio, a una falsità espressiva incapace di dare conto dell'insorgere dell'emotività di un soggetto sempre in nascita. Sorgiva. Nel lessico di Augusto Blotto, questa tendenza equivale a una «figuratività fantasiabile», cioè, una «figuratività» secondo la fantasia dell'io, atta a verbalizzare quanto il poeta definisce come «il ducato di noi»⁷. Ovvero non solo il territorio mentale dell'io, come già detto, ma anche la (le) proprietà del proprio. Questo, secondo una lingua che risulta soltanto sua per lessico e sintassi e di cui è l'unica ragione di essere.

Anello di Möbius. Tautologia solipsistica. Sempre e ancora. Ci imbattiamo ininterrottamente nella figura di un cerchio, la figura simbolica dello zero e del tutto. Dell'unità e dell'insieme. E anche dell'unità come solo insieme tangibile. Il cerchio costituito dallo sguardo, dallo specchio-lingua e dal suo riflesso che imprigiona e affascina Narciso.

Il lavoro del poeta, secondo questa poetica, poggerà allora necessariamente, e logicamente, su «una traduzione»⁸: dalla lingua d'uso verso una lingua particolare del sentimento da lui forgiata. La «interna lingua»⁹, scrive il poeta. Che non può non essere un allontanamento. Un congedo in atto. In altri termini, la ricerca di parole, espressioni, modi di dire e sintassi capaci di adempire tale mansione: modulare una lingua propria garante dell'intensità e della validità del provato affettivo. Con il pericolo, qua e là aleggiante, dell'intenebrarsi del dettato poetico per il poeta stesso con il passare del tempo e il dimenticare parziale o totale del risentito. Con il rischio spaventoso di non potere più decifrare la sua creazione sul lungo andare, di ritrovarsi di fronte a sé stesso come di fronte a un enigma per sé stesso.

In tale contesto il poetare approda a un'apposizione delle esigenze espressive dell'io

all'universo. Di segno negativo. Di un io dimentico del mondo e "tesaurizzatore" delle sue emozioni da restituire con un idioma privato, unico specchio pensabile. L'irrazionale dell'avvertito si esterna con un linguaggio adeguato, non meno irrazionale in quanto deliberatamente non universale.

Ma la "traduzione" di sentimenti dalla lingua d'uso verso una poesia satura di neologismi rimane un'operazione a senso unico in quanto essa si rivela non ritraducibile nella lingua d'uso. La pulsione di un io così evidenziata porta alla elaborazione di una vasta glossolalia, una lingua trincerata nell'io più profondo, insondabile, inaccessibile, la cui finissima articolazione ed entità sorprendono.

Pur conglomerando lingue allogegne, come spesso il francese, la glossolalia blotiana muove certo dall'italiano. Non siamo in presenza di glossolalie del tipo di quelle, ritmico-rituali-musicali, messe a fuoco da un Artaud in alcuni ben noti testi¹⁰, ad esempio. Pur spinto, l'allontanamento dalla lingua materna non è totale. Perché sarebbe abbandonarsi a pure onomatopее o a una musica seppure inaudita. Un puro *zaoum* nel migliore dei casi, un ermetismo invalicabile nel peggiore. Nel Blotto della *Vivente uniformità dell'animale*, la lingua materna viene usata come un fermo puntello. Un puntello, dunque esterno come ogni altro puntello, che, seppure dal di fuori, regge nonostante tutto il suo edificio linguistico creativo.

A questo modo viene descritto un movimento di allontanamento e di ritorno: dal radicale assodato in lingua – qualsiasi lingua, ma per Blotto soprattutto l'italiana – mutuato per formare il neologismo, dalla norma grammaticale-sintattica violata verso l'escogitata sintassi. I radicali rimangono di conseguenza in maggior parte italiani con qualche prestito dal francese, dal dialetto piemontese o dal latino, prevalentemente con un valore di lumeggiamento per questi ultimi.

Una «fantasmagorea», cioè una fantasia volta a ricreare senza tregua una lingua privatissima, viene proposta con un impeto una pazienza e un'evidente costanza da risultare ri-

conoscibile di poesia in poesia nonostante le molte variazioni stilistiche, l'instabilità del vocabolario, dei nessi sintattici e altri neologismi, coniazioni o immaginative articolazioni grammaticali. Invenzioni, invenzioni. Come se l'autore temesse di dissolversi nel *locus comunis*, come paventasse di non comunicare a sufficienza l'arabesco della sua sensibilità quale parte più preziosa, perché più personale, di sé stesso. La sua si profila anche come inconsumabile ontologia perché sempre rimessa sul telaio per dire l'"iità" dell'io. Allora, comunicare e conservare radicalmente l'intensità di questo sentito "iistico", così diremmo, prolungando quasi obbligatoriamente il Blotto, trasportato in una dimensione senza veri equivalenti nel vocabolario consueto e che ci costringe a imitarlo per definirlo con più precisione – porta a un'appropriazione efferata o beffarda della lingua d'uso solo per allontanarsene. Per comporre l'immane diario delle sue emozioni. Essendo evidentemente il «ducato» del «noi» il proprio del proprio. Una proprietà confessa dell'io nella maestà espressiva, e significativa, della prima persona plurale, usata quasi come una sorta di suffisso di intensità metaforica. In questo senso, il neologismo è il punto più alto raggiunto dall'io nel quale l'autenticità della sensazione rimanda inamovibilmente al tralucere dell'*hapax*. A un suo equivalente stilistico-lessicale.

Blotto non dice tanto di luoghi quanto di luoghi-per-lui-stesso, e quindi di un luogo dell'io stesso. Non non ci si deve confondere, pena vistosi controsensi. E il luogo dell'io stesso per eccellenza è la sua glossolalia. Ovunque una cosiffatta circolarità assicura la coerenza del discorso poetico solipsistico. Dei luoghi-luoghi (quelli citati, naturalmente) ci comunica con perentorietà solo il personalissimo impatto emozionale. Il deforme si dà per la sola foggia possibile di un discorso che rifiuta la logica narrativa universalistica del lessico comune, considerato inadeguato al compito prefisso alla sua poesia, tutta giocata sull'esaltazione di un sentimento privato, incurante di qualsivoglia altra "comunicazione". Se di "comunicazione" si può parlare.

Si attinge a un limite, quello della via letteraria neologista non di rado praticata ai nostri tempi: da un Pierre Guyotat o da un Valère Novarina, in Francia, ad esempio, con intenti e risultati molto diversi da quelli del poeta in esame. Ma la prova data da Blotto ci ricorda un'altra esperienza letteraria francese parallela, nel contempo divergente e in qualche modo convergente: quella di Raymond Roussel – anche se le due opere sono di tono e d'intenzionalità diversissime.

Il primo si affidava a un codice indecifrabile, gioco nel gioco, perfidamente esposto-non-esposto in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*¹¹. Perché, si sa, gli esempi dati dal francese sono dei giochi di parole chiaroscuri e dunque strettamente soggettivi e pertanto indecodificabili al di fuori delle chiavi fornite dal loro autore nel citato volumetto, giochi di parola inerenti ai capricci e alle pulsioni omofoniche dello scrittore. Il "metodo" confesso affabulato si rivela quindi impraticabile perché poggia beffardamente su una deformazione personalissima di vocaboli. È una maniera apofatica di esporre una singolarità imprevedibile della quale lo scrittore si fa forte. Da cui verosimilmente sorride compiaciuto.

Ma un siffatto atteggiamento allude soprattutto alla parola come al luogo di un gioco. Un gioco con la materia verbale. Con le materie. Egregiamente esaudito dall'opera. Un gioco variamente segreto, questo.

Roussel e Blotto hanno illustrato a puntino e con innegabile originalità un procedimento in parte analogo. Tuttavia, l'autore di *Locus solus*¹² non manomette la lingua d'uso quanto piuttosto la razionalità di un narrare saturo di peripezie indecidibili e palesato come una successione di vicende il cui senso ci sfugge. E per di più nello spazio del "dehors" laddove Blotto evolve nello spazio del "dedans" con un idioletto inconfondibile. Tale il discrimine più macroscopico.

Il raffronto tra l'avventura stilistica dell'italiano e quella del parigino che s'impone è però un altro.

Sappiamo che ogni poeta ambizioso, fortemente penetrato dalla sua arte, punta a inventarsi una lingua nuova. Sappiamo che si può parlare di narcisismo per ogni poeta, scrittore o artista. In confronto al poeta generico quale "Narciso relativo" di fatto, si può parlare allora di "narcisismo assoluto", sotto rivendicato dai Nostri: per ricsuzione ironica di una limpidezza narrativa però calata in una lingua grammaticalmente e lessicalmente perfetta da un lato, per il rigetto della lingua d'uso a beneficio di una vasta e articolata glossolalia dall'altro. Quest'ultimo ci propone schiettamente uno spaccato o, meglio, una graticciata, del suo io come interiorità versus, o a lato, di qualsivoglia possibile socializzazione. O, in altri termini, l'oggettività della sua soggettività.

Ciascuno di questi autori evolve in uno spazio che, usando un titolo di un "romanzo" di Raymond Roussel, potremmo definire come un *locus solus*. Un "luogo solitario". Unico. Ma anche con il valore semantico di una loquela altrettanto "unica". Alla lettera. Sicuramente sentito come un *parádeisos* diversamente camuffato da ambedue i creatori.

Pertanto, la quasi cecità del poeta Blotto di oggi sembra rimandare metaforicamente all'assoluto di un Narciso che con fervore lessicale estatico volge le spalle al mondo solo per contemplare la sua immagine nello specchio della propria glossolalia, il suo inviolabile specchio, il suo inviolabile *locus solus*, il quale può essere infatti ormai compreso come un *hapax legomenon* del suo *Einzigartigkeit*, specchio non per annegare, però, ma per nuotare nell'infinito trascrizione della sensazione provata.

¹ A. Blotto, *La vivente uniformità dell'animale*, Saggio introduttivo di Stefano Agosti, Manni, San Cesario di Lecce, 2003.

- ² Concetti del titolo dell'opera maestra di Max Stirner (1844):
Der Einzige und sein Eigentum (trad. it., *L'unico e la sua proprietà*).
- ³ Blotto, *op. cit.*, pp. 49-50.
- ⁴ *Ivi*, pp. 55-56.
- ⁵ *Ivi*, p. 264.
- ⁶ *Ivi*, rispettivamente p. 255 e p. 211.
- ⁷ *Ivi*, p. 205.
- ⁸ *Ivi*, p. 211.
- ⁹ *Ivi*, p. 366.
- ¹⁰ Cfr. A. Artaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1976-1994, XVI, p. 32, per fare un esempio.
- ¹¹ R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Alphonse Lemerre, Paris, 1935.
- ¹² R. Roussel, *Locus solus*, Alphonse Lemerre, Paris, 1914, pre-pubblicato su «Le Gaulois du dimanche» nel 1913. Il titolo va anche preso alla lettera: creazione di luogo personale per sé stesso.