

ESSERI DI LINGUAGGIO, ESSERI DEL DESIDERIO

Per una lettura psicoanalitica di *Locus Solus* di Raymond Roussel

De se taire parfois
riche est l'occasion.
R. Roussel,
*Nouvelles impressions
d'Afrique.*

Molti sono gli aneddoti che circondano di stravagante enigmaticità il personaggio di Raymond Roussel e che sottolineano le regole e la cura pressoché maniacale a cui questi sottoponeva il culto della sua persona. Si dice che indossasse i calzini una volta soltanto, le camicie non più di due volte, le cravatte sette volte. Tra tutte, c'è però un'abitudine particolarmente interessante ai nostri occhi: Raymond Roussel, quando viaggiava, non voleva vedere nulla dei nuovi posti in cui si recava e teneva le tendine dei mezzi di trasporto sempre abbassate. A chi gli chiedesse il perché, l'intellettuale rispondeva: per non perdere l'immaginazione. E proprio all'immaginazione come facoltà creatrice Roussel ha consacrato l'intera produzione letteraria nella quale, l'opera sintomaticamente intitolata *Locus Solus* (1914) si colloca in una posizione di cruciale importanza. Qui, attraverso il rapporto osmotico di immaginazione e linguaggio, visuale e verbale, l'autore ha dato vita a uno straordinario parco delle meraviglie fatto di immaginari congegni stupefacenti, di macchine dai meccanismi precisissimi che possono essere definite a pieno titolo installazioni, opere d'arte contemporanee fondate sull'ibridazione di natura e artificio, di vita e automatismo. Il protagonista che narra in prima persona e pochi altri amici intimi passeggiano lungo il percorso di questo immenso luogo solitario, di fatto un *musée en plein air*, accompagnati dal maestro-inventore che qui, attorniato dai suoi discepoli, svolge in tranquillità le ricerche e gli esperimenti scientifici con i quali ha creato i suoi straordinari congegni. Si tratta di Martial Cantarel – evidentemente il doppio dello stesso Raymond Roussel – descritto come un campione della parola, dalla voce calda e suadente. Tutto in questo luogo è parola, ogni cosa è creata e vive nel linguaggio. Per questo è un *locus solus* nel senso di solitario e di unico, nonché di luogo puramente immaginario, costruito su una impossibilità di fondo: l'impossibilità di coniugarsi alla realtà e, pertanto, di esistere in un luogo diverso da quello dell'invenzione linguistica.

M. Foucault – che ha scritto su Roussel un libro da lui stesso definito “una stanza segreta” per il rapporto intimo con l'opera rousselliana – ha visto qui lo spazio del non-senso prossimo alla

folia.¹ Il nesso follia/opera letteraria non è riducibile a considerazioni di ordine puramente patografico e l'implicazione della psicoanalisi al testo letterario e artistico può in questo senso offrirci chiavi di lettura interessanti per cogliere l'impossibilità che costituisce le macchine linguistiche o "esseri di linguaggio" (come li ha definiti lo stesso Foucault) di *Locus Solus*, ovvero per cogliere di riflesso l'impossibilità con cui Roussel si è confrontato nel corso di tutta la sua esistenza fino alla morte avvenuta in circostanze misteriose (e ricondotta a un probabile suicidio) a Palermo, una calda notte d'estate del 1933.

1. IPERTROFICHE MACCHINE LINGUISTICHE

Roussel descrive le ingegnose macchine che popolano l'immenso parco di *Locus Solus* in ogni più minuto dettaglio informandoci sul loro funzionamento, i loro meccanismi, la storia e il significato di ogni personaggio – essere umano, animale o automa – che le compone. I processi che presiedono al movimento di questi organismi meccanici sono complessi e basati su scoperte scientifiche di cui Cantarel si fa vanto. La descrizione che ne risulta è pertanto minuziosa, abbondante al punto da essere ipertrofica, eccessiva e ripetitiva. Si prenda come esempio uno dei congegni descritti più affascinanti: un enorme diamante che visto da vicino si rivela agli ospiti stupefatti un immenso recipiente riempito d'acqua scintillante.² Al suo centro, completamente immersa e rivestita di una calzamaglia color carne, si trova una seducente fanciulla di nome Faustine che assume pose plastiche e fa muovere, modulandoli a piacere come corde musicali, i suoi lunghi capelli producendo suoni armoniosi. Accanto a lei nuota una creatura rosea priva di pelo che ha tutte le sembianze di un gatto e da un filo pende un oggetto poco consistente: "il residuo interno di una faccia umana, senza più nessun vestigio di elementi ossei, carnosì e cutanei"³, chiaramente un cervello da cui si dipartono muscoli e nervi che sviluppano tessuti e che, sostenuti da una carcassa, riproducono la forma originale. Più avanti viene rivelato che si tratta di ciò che rimane della testa di Danton di cui Cantarel è venuto in possesso in seguito a diverse vicissitudini. Tutt'intorno minuscoli individui simili a ludioni costituiscono sette gruppi che salgono e scendono con movimento continuo e asincrono, generando quelle che Roussel stesso definisce *opere d'arte sottomarine*. Dopo averci presentato tutti questi personaggi, il maestro di nuovo ritorna su ognuno di essi spiegando minuziosamente la storia e i soggetti curiosi che rappresentano e illustrando

1 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, a cura di Massimiliano Guareschi, ombre corte, Verona 2001.

2 Raymond Roussel, *Locus Solus* seguito da *Come ho scritto alcuni miei libri*, a cura di Paola Dècina Lombardi, Einaudi, Torino 1982, pp. 52-95.

3 Ivi, pp. 53-54.

soprattutto il delicato meccanismo del loro automatismo. È però il nucleo centrale costituito dalla fanciulla, dal gatto (entrambi vivi) e dal cervello a suscitare maggiore curiosità. Come possono due creature viventi restare immerse nell'acqua? In realtà, spiega Cantarel, quella è un'acqua speciale da lui inventata e denominata *acqua micans*, un'acqua che grazie a una potente ossigenazione permette ad ogni essere terrestre di viverci immerso e di respirare. Ancora più stupefacente è quanto accade al cervello di Danton: su segnale di Cantarel, il gatto, dapprima opportunamente elettrizzato, tocca con un cono metallico la massa cerebrale che, a sua volta elettrizzata, emana impulsi nervosi che fan muovere muscoli e nervi. L'encefalo inizia così a parlare. Di cosa parla? Esso riproduce, *sotto l'influenza mnemonica di antiche abitudini*, incoerenti frammenti di discorsi pronunciati un tempo in pubblico dal facondo oratore e ora riaffioranti casualmente e automaticamente alla memoria cerebrale.

Il cervello di Danton è così conservato e riportato meccanicamente e fittiziamente in vita tramite i ricordi dei suoi discorsi, così come, in effetti, tutti i meccanismi di Cantarel vorrebbero preservare, imbalsamare o generare resurrezioni attraverso la rianimazione meccanica o liquidi magici (più avanti Cantarel presenta altre sostanze da lui inventate, il *vitalium* e la *resurrettina* capaci di resuscitare temporaneamente i morti). L'intero parco è pertanto una seconda natura artificiosa di cui Cantarel si circonda nel tentativo di restituire alla vita ciò che è morto.

Questo tentativo, però, non potrebbe che essere votato al totale fallimento: le macchine, come sottolineato da Foucault, non generano resurrezioni, ma soltanto ripetizioni meccaniche e automatiche, ovvero una proliferazione di doppi (i ludioni, gli automi, lo sdoppiamento della vita) che, nella loro demoltiplicazione, rendono paradossalmente il luogo sempre più *solus*, perché pervaso dal fallimento, dall'impossibilità, dalla morte. È sempre Foucault ad evidenziare come la configurazione dei congegni sia speculare allo stesso procedimento narrativo adottato da Roussel, il quale crea queste macchine immaginarie con linguaggio ripetitivo e sovrabbondante, descrivendole e frammentandole in tutti i loro meccanismi con un eccesso enumerativo di particolari, per poi parlarci di come sono nate, della storia di ciò che rappresentano, dei segreti del loro funzionamento con una struttura narrativa spesso ciclica.⁴ Così anche il linguaggio intende collaborare al processo di conservazione attraverso la ripetizione infinita di ciò che viene detto e dei suoi stessi segni e, di conseguenza, anch'esso, nella sua sovrabbondanza, rivela l'impossibilità di fondo su cui si basa.

4 Michel Foucault, *La superficie delle cose* in Id., *cit.*, pp. 121-145. In realtà, prima di Foucault, già Michel Carrouges ha parlato relativamente all'opera di Roussel di una "mise en abyme tra l'oggetto descritto e la scena di scrittura", cit. in Franca Franchi, *Ballons célibataires* in M. Delon e J. Goulemot (a cura di), *Ballons et regards d'en haut*, Cahiers de littérature française, L'Harmattan – Sestante edizioni, 2007, n. 5.

Se, infatti, le macchine da resurrezione di Cantarel sono destinate a fallire, allo stesso modo il linguaggio ripetitivo e ipertrofico che le descrive è votato al fallimento di un suo possibile congiungimento con la stessa realtà descritta. Più precisamente, le descrizioni tecniche minuziosissime che ci vengono proposte non sono finalizzate alla messa in atto né sono funzionali all'economia narrativa del racconto: esse sono un eccesso esplicativo, una pura *dépense* improduttiva fine a se stessa, perché i congegni restano irrelati nella loro più assoluta irrealizzabilità. Il linguaggio è pertanto sovrano, ma autoreferenziale: in questa realtà puramente immaginaria le parole non si congiungono alle cose e così il mondo verbale che sembra rivelarsi allo sguardo si disperde in continuazione:

Tutto è luminoso nelle descrizioni di Roussel. [...] Ma questa inesauribile ricchezza del visibile ha la proprietà (correlativa e contraria) di profilarsi lungo una linea infinita [...]. Non giungiamo mai al termine; forse l'essenziale non è ancora stato visto o, piuttosto, non si sa se lo si è visto, se non sia ancora arrivato il suo turno in questa incessante proliferazione.⁵

Per questo gli adattamenti teatrali che Roussel cercò di arrangiare della sua opera non ebbero l'effetto auspicato, come forse lui stesso già temeva. E sempre per questo l'Autore non nutrì mai grande simpatia verso i surrealisti che pur erano interessati alla sua opera vedendovi un certo gusto per il nascosto, un'ossessione per l'invisibile e il riferimento a una realtà esterna ed enigmatica. Ma il linguaggio di Roussel è impossibilitato ad uscire da se stesso, non rimanda ad altro se non al suo stesso interno e, così, dietro lo smalto linguistico, non vi è nessun significato nascosto da rivelare, bensì il nocciolo duro dell'impossibilità di dire tutto, come di catturare e controllare la natura, di trattenere la vita e i ricordi. Più che enigmaticità (cara a Breton e Aragon), *Locus Solus* – come luogo immaginario e come opera letteraria – esprime quell'assenza d'opera di cui ha parlato Bataille: se il linguaggio non esce da se stesso, l'opera non può che darsi come opera sull'impossibilità dell'opera.⁶ Nessun enigma quindi, solo l'incontro/scontro contingente, dietro l'eccesso linguistico, con il limite interno al linguaggio, con il non-senso che lo abita. Il percorso attraverso il parco e le sue meraviglie effettuato dai protagonisti sotto la guida di Cantarel-Roussel non può essere interpretato come un percorso iniziatico alla volta di una rivelazione formativa, poiché ciò che si produce nei personaggi – come in noi lettori – è piuttosto un incessante stupore di fronte a macchine senza finalità che

5 Michel Foucault, *cit.*, pp. 133-134.

6 Georges Bataille, *L'esperienza interiore*, Dedalo, Bari 1978; ricordato anche da M. Guareschi, *L'opera segreta*, in M. Foucault, *cit.*, p. 24.

abitano solo qui, nel regno dell'immaginario.

2. LA LETTERA VUOTA

Locus Solus rappresenta il dominio del puro *logos* sulle creature dell'immaginazione. Queste ultime nascono dal linguaggio e dal linguaggio vengono controllate e inserite in una stretta rete fatta di parole in cui nulla è lasciato al caso né al pathos dei sentimenti. Tutto è razionalità, funzionamento, controllo. Con la psicoanalisi lacaniana possiamo vedere all'opera in *Locus Solus* la predominanza di quello che, com'è noto, è definito l'Altro del linguaggio che ci precede e che, con le sue leggi, crea una maglia simbolica entro la quale tutti i soggetti sono inseriti. L'inconscio stesso, nel ritorno lacaniano a Freud, non è irrazionale e caotico, ma strutturato come un linguaggio e rispondente quindi alle due leggi fondamentali del linguaggio stesso: la metafora e la metonimia.⁷ Più precisamente, la condensazione metaforica consente un'emergenza del senso, lo slittamento metonimico una costante sottrazione; però, in ogni caso, metafora e metonimia sono entrambe le determinazioni operative della funzione del significante.⁸ Per Lacan, infatti, il senso non è più prodotto dall'articolazione tra un significante e un significato come per Saussure, bensì dalla concatenazione dei significanti che nel loro scorrere infinito possono annodarsi solo provvisoriamente producendo un capitonaggio effimero di senso. La nozione saussuriana di segno come nesso arbitrario tra le due facce significante/significato è pertanto sovvertita, come è sovvertito il mito della “parola piena” produttrice di senso in cui il soggetto si possa realizzare. La realtà è imprigionata nelle maglie del linguaggio costituite dal costante slittamento metonimico che rende impossibile l'affermazione definitiva della significazione e fa di ogni soggetto un soggetto tagliato, scisso, diviso, condannato a una “parola vuota” sempre mancante e scollata dal senso. Questa concezione del linguaggio è estremamente utile per capire l'opera di Roussel. In essa, infatti, possiamo sì ritrovare l'esaltazione del “dio-linguaggio”⁹ verso il quale Roussel ha nutrito un fede incrollabile, ma proprio nel senso di un linguaggio metonimico, basato sullo slittamento infinito di significanti. È lo stesso Roussel a svelare il procedimento linguistico da lui adottato per *Locus Solus* e in altri suoi libri in un testo pubblicato postumo dal titolo *Comment j'ai*

7 Si veda in particolare, Jacques Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in Id., *Scritti*, a c. di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1974, 2 voll., vol. I e Id., *L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in Id., *Scritti*, cit., vol. I.

8 Su tutto questo e le sue implicazioni con il testo artistico si veda Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano 2007, in part. pp. 190-209.

9 La definizione è proposta da Giovanni Macchia, *L'ultima macchina di Roussel ovvero la luce, l'estasi e il sangue*, in L. Sciascia, cit., pp. 55-81.

écrit certains de mes livres. Si tratta di un testo rivelatore in cui l'Autore ha scelto di spiegare l'enigma del suo procedimento, laddove per enigma si deve pensare a un enigma meramente “operativo” e non a un segreto che sta dietro la parola. L'Autore dichiara subito le sue intenzioni e la natura di questo procedimento:

Mi sono sempre proposto di spiegare in che modo avevo scritto alcuni dei miei libri (*Impressions d'Afrique, Locus Solus, L'Etoile au Front e La Poussière de Soleils*). Si tratta di un procedimento molto particolare. [...] Sceglievo due parole quasi simili (sul tipo di metagrammi). Per esempio *billard* [biliardo] e *pillard* [predone]. Poi vi aggiungevo parole simili ma prese in due sensi differenti, e ottenevo così due frasi quasi identiche. [...] Trovate le due frasi, si trattava di scrivere un racconto che potesse cominciare con la prima e finire con la seconda.¹⁰

I suoi testi nascono quindi da giochi linguistici prevalentemente fonetici, in cui da parole allofone che si distinguono per un solo fonema sorgono significazioni inattese e sempre nuove. Prima stanno dunque le combinazioni fonetiche, le piccolissime differenze del significante da cui nascono le parole e le frasi che vengono ripetute, nel *décalage* delle loro differenze, con un ritorno circolare che è un ritorno al medesimo e al diverso al tempo stesso. Si tratta di un procedimento in fondo apparentato alla rima perché “nei due casi c'è creazione imprevista dovuta a combinazioni foniche”¹¹ in cui l'omofonia del linguaggio si unisce allo sdoppiamento semantico di parole e frasi. Questo meccanismo, spiega Roussel, ha poi conosciuto un'evoluzione: “Il procedimento ebbe un'evoluzione e fui spinto a prendere una frase qualsiasi, dalla quale traevo immagini scomponendola, un po' come se si trattasse di estrarne disegni da rebus”.¹²

In questo caso si attua una vera scomposizione di una parola in più parole che mantengono tra loro un'assonanza rinviando a immagini diverse, così da creare un'equazione di fatti da risolvere logicamente. Si creano infatti dei parallelismi tra le frasi solo all'apparenza casuali e automatici da cui proliferano serie di immagini che vedono come protagonisti primi i giochi di parole ovvero il linguaggio con i suoi slittamenti significanti. Questo è il meccanismo creatore del mondo immaginario di *Locus Solus*.

Michel Leiris, ammiratore e amico di Roussel, fornisce di questo metodo forse la sintesi più completa isolandone tre fasi: la fabbricazione di frasi a doppio senso, la creazione di una

10 Raymond Roussel, *Come ho scritto alcuni miei libri*, in Id., *cit.*, p. 265.

11 Ivi, p. 276.

12 Ivi, p. 273.

trama logica che unisce tutti gli elementi insoliti e disparati e, infine, la formulazione di questi rapporti in un testo massimamente rigoroso. È proprio con questo metodo, continua Leiris, che Roussel ha creato “un mondo speciale che prende il posto del mondo comune”, ovvero dei *miti*, trasposizioni in un'azione drammatica di ciò che è anzitutto un fatto di linguaggio, “un metodo di ispirazione, un modo di mettere l'immaginazione in risveglio, qualcosa di essenzialmente attivo e non – secondo una confusione troppo frequente – una regola di fabbricazione fissa, anzi un canone estetico”.¹³

A questo punto, proprio in questa proliferazione immaginaria, si percepisce qualcosa che oppone resistenza e che si sottrae al controllo del reticolo linguistico. Il linguaggio perfettamente costruito che crea le macchine/opere d'arte si palesa sempre come inadeguato rispetto alla realtà che vuole rappresentare. L'immaginario sfugge al completo controllo simbolico e manifesta la sua forza immaginifica che smentisce, in questo caso, l'idea di immaginario come identificazione speculare stabilizzante quale è stata concepita anche da Lacan. Le immagini a cui dà vita Roussel sono fatte di linguaggio e al linguaggio sfuggono, chiuse nel loro regno di pura immaginazione che nega ogni rapporto con la realtà. Le parole non si coniugano alle cose. Non si tratta più dunque dello slittamento infinito dei significanti: i capitonaggi provvisori di senso lasciano ora il posto all'assenza di senso, al vuoto, al non-senso. In fondo, *Locus Solus* non è altro che una grande costruzione su una mancanza interna al linguaggio stesso e così l'estremo esercizio linguistico applicato da Roussel ad un nulla improduttivo rivela un elemento sfuggente e innominabile che si installa nell'incompiutezza e inadeguatezza della scrittura.

È lo stesso insegnamento lacaniano, in realtà, a condurci a questo punto. Infatti, dall'esaltazione dell'ordine significante Lacan giunge alla consapevolezza dell'esistenza di significanti asemantici, inarticolabili (che egli enuncia con le categorie di “lettere” o “marche” del soggetto) e da qui ancora, in particolare dal *Seminario VII*, alla dimensione dell'assenza di significazione e all'insistenza del non-senso come elemento “estimo” cioè al contempo interno ed esterno alla struttura simbolica.¹⁴ In altri termini, la maglia significante che costituisce l'Altro del linguaggio si rivela strutturalmente mancante, forata da ciò che appartiene all'ordine del non sapere e che sfugge alla simbolizzazione. È quanto Lacan sinteticamente enuncia quando afferma che “non esiste Altro dell'Altro”, cioè che non c'è nessun significante esterno che possa legittimare strutturalmente il linguaggio, di conseguenza mancante e segnato dal limite. L'opera letteraria e l'opera d'arte in generale fanno avvertire il momento

13 Michel Leiris, *Roussel & Co.*, Fata Morgana Fayard, 1998, p. 216-217.

14 Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi, 1959-1960*, a c. di G.B. Contri, Einaudi, Torino 2003.

della caduta di senso:

Questo significa che lo statuto dell'opera d'arte non usufruisce solo delle leggi del linguaggio, della metafora e della metonimia, non manifesta cioè unilateralmente l'omologia con l'idea dell'inconscio strutturato come un linguaggio, ma ci introduce anche alla dimensione traumatica del limite del linguaggio, dell'incontro con il reale come ciò che buca lo schermo simbolico del linguaggio.¹⁵

Non più quindi l'apertura infinita di senso in capitonaggi sempre provvisori, ma l'incontro con l'inerzia opaca al centro del linguaggio stesso. Ciò che è importante sottolineare è il fatto che proprio l'incontro con il limite rende possibile la parola, proprio lo sfondo d'assenza rende possibile il linguaggio. Non si dà opera letteraria senza una mancanza costitutiva ed essenziale, poiché se il linguaggio potesse dire perfettamente tutte le cose, sarebbe il loro doppio “muto ed inutile e pertanto non esisterebbe”.¹⁶ Roussel è stato consapevole di questo e l'ha portato all'estremo nel suo rifiuto della realtà concreta sostituita da una realtà assolutamente immaginaria in cui le cose restano irraggiungibili. Quella che è l'estrema trasparenza del procedimento linguistico adottato e spiegato da Roussel diventa un'opacità che non rivela nessun mondo nascosto, nessuna simbologia, ma solo un universo *piatto* e *discontinuo* dove ogni cosa rinvia a se stessa, come afferma Robbe-Grillet, il quale elabora una similitudine particolarmente efficace per riassumere il carattere dell'opera rousselliana in relazione alla spiegazione fornita in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*: “Si ha l'impressione di aver trovato un cassetto chiuso, poi una chiave, e questa chiave apre il cassetto in modo impeccabile... e il cassetto è vuoto”.¹⁷

3. DESIDERIO CELIBATARIO

La scrittura di Roussel incarna un momento di riflessione importante nel panorama artistico-letterario del primo Novecento. Un passaggio cruciale di ripensamento delle possibilità linguistiche che di fatto colloca Roussel in una posizione diversa e non assimilabile a quella dei suoi contemporanei. Il suo esercizio estremo sul linguaggio potrebbe far pensare a un parallelismo con l'opera di uno scrittore che ha consacrato a un indefesso lavoro di stile tutta

15 Massimo Recalcati, *cit.*, pp. 97-98.

16 Michel Foucault, *cit.*, p. 186.

17 Alain Robbe-Grillet, *Enigmes et transparence chez Raymond Roussel*, in Id., *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, Paris 1963, p. 73.

la sua vita: J. Joyce. In effetti, in entrambi si ritrova la medesima ossessione linguistica e stilistica, volta, tra l'altro, alla ricerca assillante del riconoscimento sociale come letterati. Roussel, come Joyce, intende perseguire la gloria letteraria e “farsi un nome” sulla scena, cosa che a differenza di Joyce non riuscirà mai ad ottenere, fonte di quel malessere psichico che lo accompagna per tutta la vita.¹⁸ In Joyce, però, come evidenziato da Lacan, l'immaginario non è posto in alternativa al simbolico né al reale e la scrittura letteraria si propone come *sinthomo* soggettivo cioè come annodamento dei tre registri altrimenti slegati; in Roussel, al contrario, l'immaginario esclude il reale e sfugge al simbolico proponendosi come unico regno possibile. Da qui la distinzione proposta da Colette Soler tra Joyce come “falso-illeggibile” e Roussel come “vero-illeggibile” poiché, anche dopo aver letto *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, non possiamo dare né senso né significazione ai suoi testi.¹⁹ Così la scrittura rousselliana crea un mondo immaginario che assorbe ogni cosa in cui sono esclusi sia coinvolgimenti patetici sia la parodia o lo straniamento di natura kafkiana.

Con *Locus Solus* Roussel ha creato un universo linguistico auto-sufficiente (unico, unitario, solitario, *solus*) pervaso dalla tensione costante verso l'unità di senso mai raggiunta; la lingua cerca l'unicità del ricongiungimento con i suoi oggetti, ma si disperde e fa naufragio in un labirinto di dettagli esplorativi sempre inadatti al compito. Una medesima spinta all'unità originaria si ritrova anche in A. Artaud, con una differenza sostanziale e risultati ben diversi. Artaud ama a sua volta giocare con i significanti del linguaggio, le vocali, i fonemi, nel tentativo (psicoanaliticamente definibile psicotico) di risalire all'unità originaria prelinguistica ovvero di negare l'Altro del linguaggio fino alla creazione di una lingua-altra (glossolalia) che interrompe ogni comunicazione e che si vuole porre come la lingua materna delle origini (non più, per Lacan, parola ma *apparola*, non più lingua ma *lalangue*). In Roussel, ben diversamente, la tensione all'unità è tutta interna al linguaggio, nell'exasperazione del linguaggio stesso che si scopre abitato dall'eterogeneo. Nella ricerca dell'unità di senso si scopre la proliferazione della molteplicità, nella ripetizione l'inserimento costante della differenza che, più che aprire ad infiniti sensi, mette drammaticamente di fronte al limite del non-senso.

Questa è l'esperienza della irriducibile alterità dell'Altro del linguaggio a cui conduce anche la pratica psicoanalitica; in effetti, per usare una coppia di termini cara a J.-A. Miller, la psicoanalisi quale “cura della parola” fa della *amplificazione significante* – il fluire delle

18 Per i disturbi psichici di Roussel, la sua ossessione per la gloria mancata, si veda in particolare l'opera dello psichiatra che lo ha avuto in cura Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase*, Alcan, Paris 1926.

19 Colette Soler, *Les paradoxes du symptôme en psychanalyse. Lacan sans paradoxe*, in Jean-Michel Rabaté (a cura di), *Lacan*, Bayard, Paris 2007.

parole del soggetto – una *riduzione* al punto di sospensione del senso che, analiticamente, va intesa come incontro del reale pulsionale del soggetto. La riduzione non è all'origine come vorrebbe la parola mistica, ma prodotto della stessa amplificazione significativa, poiché non esiste alcun al di là (o al di qua) del linguaggio. L'incontro è con il centro straniero dell'Altro che è un'assenza, un vuoto.²⁰ Da questo vuoto, da questa sottrazione dell'unità originaria impossibile da recuperare nasce il desiderio come movimento infinito di ricongiungimento con un oggetto (per Lacan *l'oggetto piccolo a*) da sempre e per sempre perduto. Desiderio e mancanza sono inscindibili. L'oggetto del desiderio – paradossalmente al contempo oggetto e causa del desiderio – non può essere recuperato eppure anima il soggetto come sua irriducibile singolarità che resiste alla rete dell'universale. L'elemento straniero che emerge all'interno del linguaggio è così ascrivibile proprio alla zona del desiderio non coniugabile con la parola universale; il linguaggio vive nella tensione di una unità impossibile che solo all'apparenza e indirettamente può essere raggiunta. Questo è quanto si palesa ad un'analisi attenta nella scrittura rousselliana come rileva Sjeff Houppermans in un suo studio dedicato proprio al legame tra scrittura e desiderio in Roussel:

L'écriture, c'est l'emploi d'un code qui recueille, saisit, transforme, déplace et par là constitue ce quelque chose à dire qui révèle du désir. L'imagination et le procédé sont deux pièces d'une même machine qu'on peut appeler "machine désirante" ou bien "écriture du désir".²¹

La scrittura di Roussel è una grande macchina desiderante, come macchine desideranti sono quelle immaginarie a cui essa dà vita. Il desiderio che le anima è però destinato a rimanere eternamente insoddisfatto. Nel loro essere finalizzati solo a se stessi questi congegni permangono chiusi nella autoreferenzialità, celibatari perché non coniugabili a nulla e, in una sorta di mise en abyme al rovescio, la descrizione minuziosa delle loro parti non è coniugata con il resto del testo né con le macchine descritte: è a sua volta celibataria. "Être célibataire, c'est manquer l'unité rêvée"²² nel senso di unità con l'altro e con se stessi. Il soggetto è dislocato, scisso, diviso e la macchina desiderante mette in atto questo diventare-soggetto nella dispersione senza unità possibile. Perciò, come evidenzia Carrouges:

Le drame de la machine célibataire n'est pas celui de l'être qui vit totalement seul,

20 Massimo Recalcati, cit., pp. 207-208.

21 Sjeff Houppermans, *Raymond Roussel. Écriture et désir*, Librairie José Corti, 1985, p. 14.

22 Ivi, p. 322.

mais celui de la créature qui s'approche infiniment près d'une créature de l'autre sexe sans parvenir à vraiment la rejoindre. Ce n'est pas la chasteté qui est en cause, tout au contraire, c'est le conflit de deux passions érotiques qui se juxtaposent et s'exaspèrent sans pouvoir parvenir au point de fusion.²³

Le macchine celibatarie rousselliane sono macchine del conflitto, della divisione, della tragedia e, di conseguenza, macchine del desiderio. Queste macchine, secondo la definizione di Marcel Duchamp, uniscono un insieme meccanico e un insieme antropologico o, meglio, esprimono la solitudine meccanica di uno o più elementi umani.²⁴

E proprio Duchamp ha dichiarato di essere stato influenzato dalle macchine rousselliane nella creazione della sua grande opera celibataria *La sposa messa a nudo dai suoi celibatari, anche*, testimoniando quel complesso e fecondo rapporto tra arti visive e letteratura nel primo Novecento. Quest'opera, nota anche come *Il grande vetro*, è definita da Duchamp stesso una “macchina” ed è il luogo intensivo di un movimento desiderante destinato a non raggiungere mai il suo oggetto: tra la parte superiore (la sposa) e la parte inferiore (i celibatari) una linea divisoria segna l'inconciliabilità e la mancanza di unità. La macchina è celibe perché espressione del movimento drammatico di avvicinamento a una meta impossibile. Sia Duchamp con la sua opera visiva sia Roussel con i suoi esseri di linguaggio hanno riflettuto sulla scissione interna alle possibilità rappresentative e narrative e interna ad ogni soggetto. È la scissione del desiderio come quanto di più intimo e di più estraneo ci sia in noi.

Così, il mondo rousselliano – fatto di linguaggio e di immaginazione – rinvia a un'eccedenza non contornabile e porta in sé lo scollamento con la realtà. Così, entro questo scollamento insanabile, sul limitare della rappresentazione, emerge ciò che sfugge ad ogni inquadramento simbolico e che fa problema nella parola e nell'immagine, ma che per ciò stesso le anima e le vivifica.

23 Cit. in *ivi*, p. 322.

24 *Ivi*, p. 325.

BIBLIOGRAFIA

- BATAILLE G., *L'esperienza interiore*, Dedalo, Bari 1978;
- CARADEC F., *Raymond Roussel*, Fayard, 1997;
- , *Vie de Raymond Roussel*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1972;
- FOUCAULT M., *Raymond Roussel*, a cura di Massimiliano Guareschi, ombre corte, Verona 2001;
- FRANCHI F., *Ballons célibataires* in Delon M., Goulemot J. (a cura di), *Ballons et regards d'en haut*, Cahiers de Littérature française, L'Harmattan-Sestante edizioni, 2007, n. 5;
- HOUPEPMANS S., *Raymond Roussel. Écriture et désir*, Librairie José Corti, 1985;
- JANET P., *De l'angoisse à l'extase*, Alcan, Paris 1926;
- LACAN J., *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in Id., *Scritti*, a c. di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1974, 2 voll., vol. I;
- , *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi, 1959-1960*, a c. di G.B. Contri, Einaudi, Torino 2003;
- , *L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in Id., *Scritti*, cit., vol. I;
- LEIRIS M., *Roussel & Co.*, Fata Morgana Fayard, 1997;
- MACCHIA G., *L'ultima macchina di Roussel ovvero la luce, l'estasi e il sangue*, in Sciascia, cit.;
- RABATÉ J.-M., *Lacan*, Bayard, Paris 2005;
- RECALCATI M., *Abitare il desiderio*, Marcos y Marcos, Milano 1991;
- RECALCATI M., *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano 2007;
- ROBBE-GRILLET A., *Énigmes et transparence chez Raymond Roussel*, in Id., *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, Paris 1963;
- ROJAS W., *Locus solus de Raymond Roussel. Le poids idéologique du refus du réel* in "Mots", 1982, n. 4;
- ROUSSEL R., *Locus Solus* seguito da *Come ho scritto alcuni miei libri*, a cura di Paola Dècina Lombardi, Einaudi, Torino 1982;
- , *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1963;
- SCIASCIA L., *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Sellerio editore, Palermo 1979;
- SOLER C., *Les paradoxes du symptôme en psychanalyse. Lacan sans paradoxe*, in Rabaté J.-M. (a cura di), cit.;