

GIUSEPPE ZUCCARINO

## Esplorare il labirinto. Foucault e Roussel



*Quaderni delle Officine, XXXVIII, Gennaio 2014*



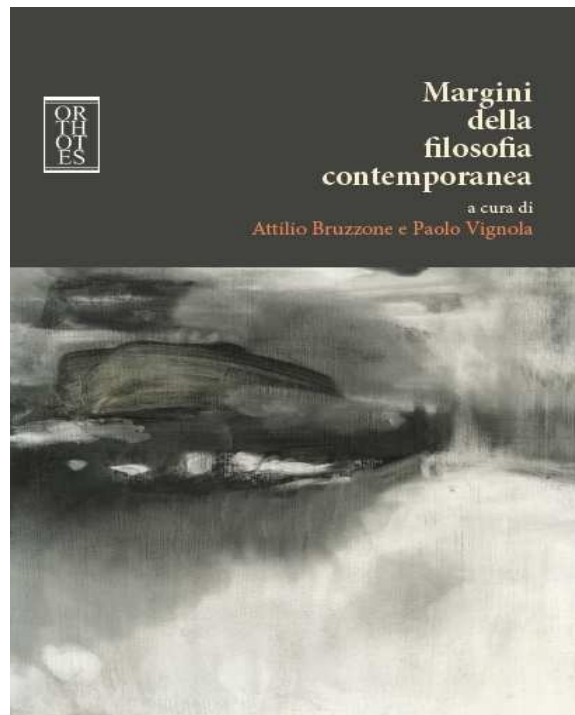
**Giuseppe ZUCCARINO**



(Immagine: Disegno di **Aristide Mogissov**)

(Fonte: <http://in-memori-am-raymond-roussel.over-blog.com/>)

Il saggio di **Giuseppe Zuccarino** è tratto dal volume *Margini della filosofia contemporanea*, a cura di **Attilio Bruzzone** e **Paolo Vignola**, Napoli-Salerno, Orthotes Editrice, 2013.



## Esplorare il labirinto. Foucault e Roussel

Michel Foucault ha avuto modo di scrivere, specie negli anni Sessanta del secolo scorso, numerosi saggi e articoli di argomento letterario<sup>1</sup>. Tuttavia la monografia da lui dedicata a Raymond Roussel resta un *unicum*. Essendo i suoi libri precedenti (compreso il più celebre, quello sulla storia della follia) relativi al modo in cui la cultura e la scienza, nell'«età classica» e in quella contemporanea, si sono rapportate alle malattie mentali, Roussel ha certo suscitato il suo interesse anche in quanto autore con problemi psichici. Questo però non va inteso nel senso che il filosofo si sia prefisso il compito di studiare lo scrittore in quanto «caso clinico». All'opposto, Foucault ha assegnato a lui, e ad alcuni altri, un ruolo destabilizzante nei confronti di ogni ottica che si pretenda scientifica. Basta leggere, in proposito, le frasi che concludono il libro *Maladie mentale et psychologie*: «C'è una buona ragione per cui la psicologia non potrà mai dominare la follia: la psicologia è divenuta possibile nel nostro mondo solo dopo che la follia è stata padroneggiata, e già esclusa dal dramma. E quando, con lampi e grida, essa riappare, come in Nerval o Artaud, come in Nietzsche o Roussel, è la psicologia ad ammutolire e a restare *senza parole* di fronte a un linguaggio che prende a prestito il senso delle proprie da quella lacerazione tragica e da quella libertà di cui già la sola esistenza degli “psicologi” sanziona, per l'uomo contemporaneo, il pesante oblio»<sup>2</sup>.

C'è però anche un diverso motivo che spiega l'attrazione suscitata nel filosofo dalle opere di Roussel, ed è di natura strettamente letteraria. In un'intervista retrospettiva, egli ha spiegato infatti che quando, verso il 1957, aveva iniziato a leggere i libri dello scrittore (in quel momento assai poco conosciuto), era rimasto colpito dalla qualità dello stile: «Una prosa estremamente bella e stranamente vicina a quella di Robbe-Grillet, che all'epoca aveva appena cominciato a pubblicare. [...] Sono rimasto stregato da questa prosa, che ho trovato di una bellezza intrinseca»<sup>3</sup>. Solo più tardi egli è venuto a conoscenza dei problemi mentali di cui l'autore aveva sofferto: «Quando, dopo aver scoperto Roussel, ho visto che era stato un paziente del dottor Janet, il quale analizza il suo caso in due pagine (citate del resto dallo scrittore stesso), la cosa mi ha divertito e interessato»<sup>4</sup>. Determinante, però, a detta di Foucault, è stata l'iniziale fascinazione da lui provata per le opere rousselliane, la stessa che lo ha spinto a passare dall'idea di redigere su di esse un breve articolo a quella, ben più impegnativa, di dedicare alla loro analisi un intero libro<sup>5</sup>.

Converrà forse ricordare che Raymond Roussel (1877-1933) era uno scrittore che ambiva a raggiungere un largo consenso da parte di critica e pubblico; a tal fine

---

<sup>1</sup> Per un esame complessivo, si rinvia all'ampio studio di Jean-François Favreau, *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*, Lyon, ENS Éditions, 2012.

<sup>2</sup> M. Foucault, *Maladie mentale et psychologie*, Paris, P.U.F., 1962; 1995, p. 104 (tr. it. *Malattia mentale e psicologia*, Milano, Cortina, 1997, pp. 100-101; si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche).

<sup>3</sup> M. Foucault, *Archéologie d'une passion* (1984), in *Dits et écrits*, II, Paris, Gallimard, 2001, p. 1418 (tr. it. *Archeologia di una passione*, in *Follia e psichiatria. Detti e scritti 1957-1984*, Milano, Cortina, 2006, pp. 281-282).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 1420 (tr. it. p. 284).

<sup>5</sup> Cfr. *ibid.*, p. 1419 (tr. it. p. 282).

impiegava senza risparmio i mezzi che la sua condizione economica agiata gli consentiva. Tuttavia era riuscito a far parlare di sé più per le eccentricità di comportamento che per i propri scritti. A scoprirne il valore erano stati i surrealisti, che avevano cercato di farli conoscere. Ciò vale in particolare per Michel Leiris, che frequentava Roussel e ha scritto su di lui pagine di notevole rilievo<sup>6</sup>. I surrealisti erano affascinati dalle trovate che abbondano in romanzi come *Impressions d'Afrique* o *Locus Solus*, nei quali l'autore, con uno stile minuzioso e oggettivo, descrive le più bizzarre costruzioni o invenzioni. Fra queste, possiamo ricordare ad esempio una statua che raffigura un ilota, realizzata con stecche di balena e posta su un basso veicolo le cui ruote scorrono su binari di polmone di vitello, oppure una mazzeranga (strumento per picchiare e pareggiare il selciato) semovente, capace di comporre, con denti umani, un mosaico in cui è rappresentato un raitro (soldato cinquecentesco)<sup>7</sup>. Roussel però, da parte sua, ammetteva di non capire i testi dei surrealisti e si considerava estraneo all'avanguardia, anche perché aveva gusti letterari del tutto tradizionali (ammirava enormemente scrittori come Jules Verne o Pierre Loti). A chiarire, almeno in parte, il suo metodo compositivo ha contribuito uno scritto da lui destinato alla pubblicazione postuma, e apparso infatti nel 1935: *Comment j'ai écrit certains de mes livres*<sup>8</sup>.

Alla base del procedimento tecnico in esso rivelato ci sono sempre dei giochi sulle parole, prese in due sensi diversi oppure sostituite con altri vocaboli simili per il suono. Trovano così spiegazione anche le due macchine già ricordate: «1) *Baleine* (mammifero marino) à *îlot* (da isolotto); 2) *baleine* (stecca di balena) à *ilote* (per ilota, schiavo spartano). [...] 1) *mou* (molle, individuo fiacco) à *raïlle* (da burla, qui pensai ad un collegiale pigro che i compagni deridono per la sua incapacità); 2) *mou* (polmone di vitello, sostanza culinaria) à *rail* (per rotaia di ferrovia). [...] 1) *Demoiselle* (signorina) à *prétendant* (con pretendente); 2) *demoiselle* (mazzeranga) à *reître en dents* (per raitro fatto di denti)»<sup>9</sup>. Sono dunque le omofonie, quasi sempre invisibili sulla superficie del testo, a generare le varie situazioni narrative.

Il libro di Foucault parte proprio dall'esame di questo testo postumo, segnalando in esso non poche stranezze, come l'attenzione focalizzata soprattutto sui primi scritti e la maggiore reticenza su quelli più recenti: «La geometria profonda di questa “rivelazione” rovescia il triangolo del tempo. Per effetto di una rotazione completa, ciò che è prossimo diventa il più lontano. È come se Roussel potesse recitare il suo ruolo di guida solo nelle prime svolte del labirinto, abbandonandolo poi non appena il cammino s'avvicina a quel punto centrale in cui egli stesso si trova [...]. Man mano che la rivelazione si approssima a sé, il segreto s'addensa. Segreto raddoppiato: poiché la sua forma solennemente ultima, la cura con cui è stata, nel corso di tutta l'opera, differita

---

<sup>6</sup> Raccolte da ultimo in M. Leiris, *Roussel & Co.*, Saint-Clément-de-Rivière-Paris, Fata Morgana-Fayard, 1998 (tr. it. parziale *Raymond Roussel*, Bologna, Il cavaliere azzurro, 1985).

<sup>7</sup> Cfr. rispettivamente R. Roussel, *Impressions d'Afrique* (1910), Paris, Flammarion, 2005, pp. 34-36 (tr. it. *Impressioni d'Africa*, Milano, Rizzoli, 1964, pp. 11-12), e *Locus Solus* (1914), Paris, Gallimard, 1990, pp. 28-56 (tr. it. *Locus Solus, seguito da Come ho scritto alcuni miei libri*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 23-51).

<sup>8</sup> Cfr. R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, nel volume dallo stesso titolo, Paris, Gallimard, 2010, pp. 9-35 (tr. it. in *Locus Solus*, cit., pp. 263-285).

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 14-15 e 23 (tr. it. pp. 268 e 276).

così da giungere a scadenza al momento della morte, trasforma in enigma il procedimento che mette in luce»<sup>10</sup>.

Secondo Foucault, lo scrittore pare volerci offrire la chiave per accedere alla sua opera, e tuttavia, svelando solo in parte le proprie tecniche letterarie, ci costringe di fatto a rimanere sulla soglia. Ciò ricorda al filosofo il modo in cui lo stesso Roussel è morto: si trovava in un hotel di lusso a Palermo, assieme alla sua governante Charlotte Dufrené, e in quel periodo era quasi sempre sotto l'effetto della droga; una mattina il suo corpo è stato rinvenuto senza vita vicino alla porta di comunicazione, chiusa a chiave, fra la sua camera e quella della Dufrené. Cosa intendeva fare? Il decesso era dovuto a un'overdose accidentale o, come vari indizi sembrano suggerire, ad un suicidio premeditato? Non lo sapremo mai con certezza<sup>11</sup>. Tornando ai testi, in che modo interpretare i libri che lo stesso Roussel dichiara estranei al procedimento che ha descritto? «Nascondono, queste opere, una chiave d'altra natura – oppure la stessa, ma nascosta doppiamente fino al diniego della sua esistenza? E c'è forse una chiave generale da cui dipenderebbero, in base a una legge del tutto silenziosa, sia le opere cifrate – e decifrate da Roussel – sia quelle la cui cifra sarebbe di non avere alcuna cifra apparente?»<sup>12</sup>.

Foucault ipotizza dunque, nello scrittore, un grado di coscienza molto elevato, tale da far apparire il suo testo esplicativo come generatore, piuttosto che risolutore, di enigmi. Ma in effetti al filosofo non interessa tanto proporre una nuova immagine di Roussel (descritto dai testimoni che l'hanno conosciuto quale persona ingenua, infantile e non particolarmente colta), quanto piuttosto richiamare l'attenzione sul complesso funzionamento del linguaggio in genere, e di quello letterario in specie. A ben vedere, i giochi di Roussel sul doppio significato dei termini si limitano a sfruttare proprietà intrinseche al mezzo di espressione utilizzato: «L'identità delle parole – il semplice fatto, fondamentale nel linguaggio, che ci siano meno vocaboli che designano che cose da designare – è essa stessa un'esperienza a doppio versante: rivela nella parola il luogo di un incontro imprevisto fra le figure più lontane del mondo (è la distanza abolita, il punto di scontro degli esseri, la differenza raccolta su se stessa in una forma unica, duale, ambigua, minotaurina) e mostra uno sdoppiamento del linguaggio che, a partire da un unico nucleo, si stacca da se stesso, fa sorgere incessantemente altre figure (proliferazione della distanza, vuoto che nasce sotto i passi del doppio, crescita labirintica dei corridoi simili e differenti)»<sup>13</sup>.

Così – altro esempio celebre – Roussel può costruire un breve racconto, *Parmi les Noirs*, che comincia con l'espressione «*les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*» (le lettere alfabetiche scritte in bianco sui bordi laterali del vecchio biliardo) e termina con un'altra pressoché identica nella forma, ma del tutto diversa per il significato, «*les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*» (le missive dell'uomo bianco sulle orde guerriere del

---

<sup>10</sup> M. Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963, p. 8 (d'ora in poi abbreviato in RR; tr. it. Bologna, Cappelli, 1978, pp. 7-8; pur facendo riferimento a questa edizione italiana, ricordiamo che ne esiste un'altra più recente: Verona, Ombre corte, 2001).

<sup>11</sup> Sull'argomento, Leonardo Sciascia ha scritto un racconto-inchiesta, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Palermo, Sellerio, 1971.

<sup>12</sup> RR, p. 13 (tr. it. pp. 11-12).

<sup>13</sup> RR, pp. 22-23 (tr. it. p. 20).

vecchio predone)<sup>14</sup>. Questo è ancora un esercizio semplice, ma la seconda delle due frasi-matrice ispira in seguito, pur senza comparirvi, un intero romanzo, *Impressions d'Afrique*, che a dispetto del titolo non ha proprio nulla del libro di viaggi, anzi è una storia interamente fantastica, in cui ogni singolo episodio nasce dal procedimento di scomposizione fonica dei vocaboli.

In Roussel, infatti, trovate narrative che sembrano il frutto di una fantasia arbitraria sono in realtà motivate, avendo la loro origine in giochi di parole. Data una frase qualsiasi, ad esempio l'incipit di una canzoncina infantile, «*J'ai du bon tabac dans ma tabatière*» (ho del buon tabacco nella mia tabacchiera), lo scrittore la scompone in un'altra serie, vagamente omofona, di vocaboli: «*Jade tube onde aubade en mat (objet mat) a basse tierce*», ossia «giada tubo onda serenata in opaco (oggetto opaco) ha bassa terza»<sup>15</sup>. Cosa mai potrà sorgere da parole tanto sconnesse? Ecco quel che ne trae Roussel: «La diafana immagine evocava un paesaggio d'Oriente. Sotto un cielo puro si stendeva un giardino splendido, pieno di fiori affascinanti. Al centro di una vasca di marmo, un getto d'acqua zampillante da un tubo di giada disegnava con grazia una curva slanciata. [...] Sotto la finestra, non lontano dalla vasca di marmo, se ne stava un giovane dalla chioma ricciuta [...]. Volgendo verso la coppia il viso da poeta ispirato, cantava un'elegia di sua composizione, servendosi di un portavoce di metallo opaco e argentato»<sup>16</sup>. Come si vede, lo stile di Roussel può a volte essere banale ma, precisa Foucault, «questo linguaggio piatto, esile ripetizione del più logoro dei linguaggi, riposa orizzontalmente sull'immenso apparecchio di morte e resurrezione che da esso si separa e, nel contempo, ad esso si collega. È poetico nella sua radice, per il procedimento che lo ha fatto nascere»<sup>17</sup>.

Nei romanzi rousselliani, tutto è sdoppiato: la descrizione dei più bizzarri spettacoli o congegni sorprende di per sé, e torna poi a sorprendere quando, sempre all'interno del testo, ne viene fornita una lambiccata spiegazione. Ad esempio, in *Locus Solus*, un'enorme vasca di vetro, dalle pareti sfaccettate come quelle di un diamante, ospita fra l'altro al suo interno, immersi in un liquido trasparente, una giovane danzatrice in calzamaglia, un gatto privo di pelo nonché il cervello e i muscoli facciali del celebre rivoluzionario Danton. Il creatore di questo dispositivo, lo scienziato Martial Canterel, mostra ai suoi ospiti come la ragazza possa generare musica con abili movimenti della propria chioma, mentre il gatto è stato addestrato a infilare il muso in un cornetto di metallo e a trasmettere, mediante esso, una scarica elettrica ai resti della testa di Danton, che si animano riproducendo i moti compiuti in vita al momento di pronunciare brani (inudibili) di alcuni suoi discorsi politici. È chiaro che tutto ciò non diventa meno assurdo quando Canterel spiega in dettaglio di aver scoperto una speciale acqua che consente a chi vi è immerso di respirare liberamente e di produrre coi capelli certi fenomeni acustici, oppure di essere riuscito a recuperare una parte del capo di Danton e d'aver trovato il modo di elettrizzarla usando a tal fine il proprio gatto, spelato perché non accumulasse troppa corrente<sup>18</sup>. La stranezza non si dissolve, ma semmai si accresce. E a ciò va aggiunto l'unico mistero effettivo, quello che riguarda i giochi di parole che

<sup>14</sup> Cfr. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, cit., pp. 163-170.

<sup>15</sup> Cfr. *ibid.*, p. 20 (tr. it. p. 273).

<sup>16</sup> *Impressions d'Afrique*, cit., p. 140-141 (tr. it. p. 108).

<sup>17</sup> RR, p. 64 (tr. it. p. 55).

<sup>18</sup> Cfr. *Locus Solus*, cit., pp. 57-59, 64-67, 70-80 (tr. it. pp. 52-54, 59-61, 65-75).



certamente hanno generato i vari particolari di questo episodio di *Locus Solus*, e che a noi restano sconosciuti, in quanto lo scrittore non ne parla nel suo testo postumo.

Foucault analizza con finezza vari momenti dei due romanzi principali, evidenziando in essi la ricorrenza dei dispositivi che imitano artificialmente la vita, o attraverso la riproduzione artistica oppure (come nel caso, appena ricordato, della testa di Danton) tramite immaginarie tecniche scientifiche. E tuttavia, a suo giudizio, «Roussel ha inventato delle macchine da linguaggio che senza dubbio non hanno, al di fuori del procedimento, nessun altro segreto che il visibile e profondo rapporto che ogni linguaggio intrattiene, scioglie, riprende e indefinitamente ripete con la morte»<sup>19</sup>. È questa un'idea che possiamo trovare anche in altri testi foucaultiani coevi, nei quali non si fa riferimento all'autore di *Locus Solus*: «Il linguaggio, sulla linea della morte, riflette se stesso: incontra qualcosa come uno specchio; e per fermare questa morte che lo fermerà, dispone di un solo potere: quello di far nascere in sé la propria immagine, in un gioco di specchi che, da parte sua, non ha limiti»<sup>20</sup>. Ciò spiega bene l'ossessione che spinge Roussel a costruire, partendo da singole omofonie, i suoi tortuosi labirinti in prosa o in versi. Ma essi, in fondo, hanno la funzione di ritardare il temibile, e inevitabile, incontro: «Non bisogna dimenticare che è il Minotauro che veglia in fondo al palazzo di Dedalo, di cui costituisce, al termine del lungo corridoio, l'ultima prova»<sup>21</sup>.

Restano però da considerare, per Foucault, i testi che lo scrittore ha dichiarato essere estranei al procedimento illustrato in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. In questo caso, si tratta di lavori in versi (benché di andamento del tutto prosastico), quasi che Roussel avesse sentito il bisogno di sottoporsi comunque a una *contrainte* di natura formale. Ma il filosofo nota altre analogie che legano fra loro le varie parti dell'opera di Roussel. Infatti, se i romanzi descrivono essenzialmente spettacoli, e le opere teatrali sono fatte per essere proposte alla visione (nonché all'ascolto, vista la loro prevalente natura narrativa), anche «*La Doublure, La Vue, Le Concert, La Source, le Têtes de carton, L'Inconsolable* sono [...] spettacoli puri, incessanti. In essi le cose si dispiegano in una profusione che è nel contempo vicinissima e lontanissima da ciò che costituisce il teatro. Nulla esiste che non sia visibile e che non debba la propria esistenza allo sguardo che la vede»<sup>22</sup>.

Roussel era fermamente deciso a raffigurare sempre, nei suoi versi, una realtà artificiale, di secondo grado: se tre dei testi citati (*La Doublure, le Têtes de carton e L'Inconsolable*) si incentrano sulla sfilata delle maschere del carnevale di Nizza, gli altri (*La Vue, La Source e Le Concert*) descrivono, come ricorda Michel Leiris, «non degli spettacoli reali bensì tre immagini: una fotografia incastonata all'interno di un portapenne, l'etichetta di una bottiglia d'acqua minerale, la vignetta di una carta da lettere intestata»<sup>23</sup>. Eppure, l'immaginario osservatore di figurine così minuscole vede tutto, ogni minimo dettaglio, sicché la descrizione diventa meticolosa e prolissa: «La piccola vignetta di carta intestata, come la lente del portapenne ricordo, come l'etichetta della bottiglia d'acqua

<sup>19</sup> RR, p. 71 (tr. it. p. 62).

<sup>20</sup> M. Foucault, *Le langage à l'infini* (1963), in *Dits et écrits*, I, Paris, Gallimard, 2001, p. 279 (tr. it. *Il linguaggio all'infinito*, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 74).

<sup>21</sup> RR, pp. 102-103 (tr. it. p. 88).

<sup>22</sup> RR, p. 133 (tr. it. p. 113).

<sup>23</sup> M. Leiris, *op. cit.*, p. 252 (tr. it. p. 70).

d'Évian è un prodigioso labirinto – ma visto dall'alto: così che, invece di nasconderli, mette ingenuamente sotto gli occhi l'intreccio dei viali, i bossi, i lunghi muri di pietra, l'alberatura delle navi, l'acqua, quegli uomini minuscoli e precisi che vanno in tutte le direzioni con lo stesso passo immobile. E al linguaggio non resta che sporgersi verso tutte queste figure mute per tentare, con infinite accumulazioni, di raggiungerne l'integrale visibilità»<sup>24</sup>.

Consideriamo ad esempio *La Vue*, testo dedicato per intero alla descrizione d'una fotografia di formato ridottissimo. La foto rappresenta «una spiaggia di sabbia / Nel momento più animato, brillante; il tempo è bello; / Chiarori rari e tenui corrono sull'acqua / Che si gonfia seguendo la casualità dell'onda; / Persone che vanno a passeggio e bambini formano la folla / Quasi del tutto in ozio; c'è vento / A giudicare da certe fronti piegate in avanti, / Si vede persino un cappello di paglia che prende il volo, / Perché il suo proprietario, un po' troppo benevolo, / Non ha tenuto conto della brezza e della frescura»<sup>25</sup>. E Roussel prosegue mostrandoci un marinaio intento a pescare su una barchetta lontana dalla riva (ma, grazie a un misterioso effetto di zoom, risultano visibili dettagli come le folte sopracciglia del pescatore o le rappezature presenti sulla vela), poi altre imbarcazioni di vario tipo (si vedono con nitidezza le persone presenti su di esse e ogni particolare dei loro abiti), poi un bambino che gioca sulla spiaggia col proprio cane, e così via, passando da una scenetta all'altra, per svariate centinaia di versi.

Foucault, nel commentare questo testo in un altro suo scritto su Roussel, nota che in esso il linguaggio «si accorda, senza problemi né deformazioni, con le cose. Il portapenne di *La Vue* (strumento per costruire parole, e che, per di più, offre qualcosa alla vista) è come la figura più immediata di tale rapporto: [...] una piccola lente, poco più estesa di un punto brillante, apre in questo strumento – fabbricato per disegnare sulla carta segni arbitrari, altrettanto contorti del portapenne stesso – uno spazio luminoso di cose semplici, innumerevoli e pazienti. [...] Questo mondo, in verità, non possiede l'esistenza piena che a prima vista sembra illuminarlo da cima a fondo; in *La Vue* c'è tutta una miniatura, senza proporzioni, di gesti interrotti, di onde la cui cresta non arriverà mai ad infrangersi, di palloni appiccicati al cielo come soli di cuoio, di bambini immobilizzati in una corsa di statue»<sup>26</sup>. Infatti le descrizioni appaiono molto artificiali, così come i movimenti che in esse vengono suggeriti restano virtuali, dato che ad essere in causa è un'immagine fotografica.

Ma fra le opere in versi di Roussel ce n'è una che non abbiamo ancora nominato, e che costituisce il suo ultimo libro pubblicato in vita, *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Lo scrittore ha lavorato a questo testo (privo di rapporti col romanzo quasi omonimo) per parecchi anni, e la cosa non stupisce, vista la struttura assai particolare del componimento. Eppure lo spunto d'avvio era semplice: «Le *Nouvelles Impressions d'Afrique* dovevano contenere una parte descrittiva. Si trattava di un minuscolo binocolo a tracolla, i cui due tubi, larghi due millimetri ciascuno e fatti per essere appoggiati all'occhio, racchiudevano due fotografie su vetro, una raffigurante i bazar del Cairo, l'altra un

<sup>24</sup> RR, p. 135 (tr. it. p. 114).

<sup>25</sup> R. Roussel, *La Vue* (1904), Paris, Éditions Volets Verts, 2001, p. 6. Si tenga presente che nell'originale francese, in questo e negli altri testi poetici dell'autore, i versi sono sempre in rima.

<sup>26</sup> *Dire et voir chez Raymond Roussel* (1962), in *Dits et écrits*, I, cit., pp. 240-241.

lungofiume a Luxor»<sup>27</sup>. Ma nella versione finale dell'opera, apparsa nel 1932, quasi tutto è cambiato, perché vi si trovano quattro poemetti, tutti costruiti con una complessa tecnica ad incastro: dati pochi versi-base, fra essi ne vengono inseriti altri racchiusi fra parentesi, poi, all'interno di questi, altri di nuovo racchiusi fra parentesi e così via, fino ad arrivare a un grado quintuplo (cinque parentesi inscatolate l'una dentro l'altra). A ciò bisogna aggiungere ulteriori incisi posti fra trattini e delle note a piè di pagina, talvolta assai ampie, ma sempre rigorosamente in versi.

Foucault spiega bene le ingenti difficoltà che Roussel ha dovuto affrontare per produrre un simile «labirinto verbale»<sup>28</sup>. Cerca anche di evidenziare ciò che distingue quest'opera a scatole cinesi dai precedenti testi in versi dell'autore, più linearmente descrittivi: «Ad ogni istante, le parole nascono in un'assenza d'essere, sorgendo le une a ridosso delle altre, da sole, in fila, o per coppie antitetiche, o per coppie di forme analoghe, o raggruppate secondo accostamenti incongrui, somiglianze illusorie, serie della stessa specie, ecc. Al posto dell'essere che, in *La Vue*, conferiva ad ogni cosa la sua pesantezza ontologica, restano ora solo dei sistemi di opposizione e di analogia, di somiglianza e di differenza, nei quali l'essere si volatilizza»<sup>29</sup>. Dopo aver esaminato vari esempi delle associazioni fra cose simili o diverse proposte da Roussel nei quattro poemetti, Foucault nota che nell'elenco figurano anche le parole che si possono intendere in due accezioni distinte; in tal modo, dunque, lo scrittore sembra già voler suggerire il segreto del procedimento compositivo da lui usato nei romanzi e nelle opere teatrali, segreto che svelerà poi nel testo postumo<sup>30</sup>. È dunque nei versi ad incastro delle *Nouvelles Impressions d'Afrique* che culmina l'ostinata ricerca, da parte di Roussel, dell'analogia nella differenza e della differenza nell'analogia.

A sorpresa, il filosofo costruisce il capitolo finale del proprio libro in forma di dialogo tra due voci, come se immaginasse delle possibili obiezioni a ciò che ha affermato finora e cercasse di rispondervi. Solo in queste pagine conclusive viene affrontato il tema dei disturbi mentali di Roussel, descritti da Pierre Janet in un brano del trattato *De l'angoisse à l'extase*<sup>31</sup>. Foucault, del resto, mostra scarsa considerazione per il celebre psicologo e si interessa semmai al fatto che Roussel ha inserito tale brano in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*<sup>32</sup>. Perché lo scrittore ha scelto di presentare se stesso in quanto caso clinico all'interno di un libro destinato, all'opposto, ad attirare l'attenzione sul valore letterario delle proprie opere? A giudizio del filosofo (secondo cui la morte di Roussel nell'albergo palermitano è stata un suicidio premeditato), l'ammissione di aver avuto problemi mentali rappresenta un segno di distacco dalla vita: «Se, in quest'ultimo discorso, c'è un rapporto tra la follia e la morte, è senza dubbio per significare che occorre in ogni modo, come ha fatto Roussel nel gesto di Palermo, affrancare l'opera da colui che l'ha scritta»<sup>33</sup>.

<sup>27</sup> *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, cit., pp. 33-34 (tr. it. p. 284).

<sup>28</sup> RR, p. 163 (tr. it. p. 138).

<sup>29</sup> RR, p. 175 (tr. it. pp. 146-147).

<sup>30</sup> Cfr. RR, pp. 184-185 (tr. it. pp. 153-154).

<sup>31</sup> Opera pubblicata in due tomi, dall'editore parigino Alcan, tra il 1926 e il 1928.

<sup>32</sup> Dove lo si legge alle pp. 127-132.

<sup>33</sup> RR, p. 197 (tr. it. p. 164).

Nel contempo, però, Foucault nota che l'autore di *Locus Solus* ha mostrato di non rinnegare, anzi di rimpiangere, quella che, agli occhi degli altri, aveva rappresentato la fase più acuta della sua esaltazione maniacale. L'alterazione psichica si era manifestata quando, verso i vent'anni, egli stava redigendo *La Doublure*. Anche se poi l'insuccesso di quel libro avrebbe scatenato la prima di una lunga serie di crisi depressive, Roussel ha continuato a ripensare con nostalgia all'estasi provata: «Ciò che scrivevo era circondato da un irraggiamento, chiudevo le tende per timore della minima fessura che potesse lasciar trapelare all'esterno i raggi luminosi che uscivano dalla mia penna, volevo togliere lo schermo di colpo e illuminare il mondo. [...] Ma, per quante precauzioni prendessi, dei raggi di luce mi sfuggivano e attraversavano i muri, portavo il sole dentro di me e non potevo impedire questa formidabile folgorazione [...]. Ero allora in uno stato di felicità inaudita, un colpo di piccone mi aveva fatto scoprire un filone meraviglioso, avevo vinto il primo premio più sbalorditivo. Ho vissuto più in quel momento che in tutta la mia esistenza»<sup>34</sup>.

Foucault si mostra diffidente nei riguardi dei tentativi di stabilire rapporti troppo stretti fra le stranezze comportamentali dello scrittore e le opere che ha pubblicato. A suo avviso, «Roussel appare come proprio lui si è definito: l'inventore di un linguaggio che dice solo se stesso, un linguaggio assolutamente semplice nel suo essere sdoppiato, un linguaggio del linguaggio, che racchiude il proprio sole nel suo mancamento centrale e sovrano»<sup>35</sup>. Non è possibile infatti stabilire con certezza cosa sia davvero celato nel luogo più interno della sua opera labirintica, se un astro abbagliante, un mostro minaccioso o semplicemente la morte, nel contempo temuta e cercata. Ribadirà il filosofo in un testo successivo: «Forse ci sono altri segreti in Roussel. Tuttavia, come in ogni segreto, il tesoro non è ciò che si nasconde, ma le curve visibili, le erte difese, i corridoi incerti. È il labirinto che fa il Minotauro: non il contrario»<sup>36</sup>.

Si può dunque dire che Foucault, nella sua monografia del 1963, scritta in uno stile smagliante e volta ad indagare non soltanto sulle tecniche compositive usate dallo scrittore ma anche su ciò che da esse si può dedurre a livello teorico generale, non avanzi la pretesa di dare risposte risolutive. E tuttavia Gilles Deleuze, nel recensire il libro foucaultiano, lo ha giustamente definito «un commento sorprendente, di grande forza poetica e filosofica», e ha notato che «non è decisivo soltanto in funzione di Roussel, ma segna una tappa importante nelle ricerche personali dell'autore, che riguardano innanzitutto le relazioni fra il linguaggio, lo sguardo, la morte e la follia»<sup>37</sup>. Quest'ultima osservazione trova conferma nei volumi e articoli pubblicati in quegli anni da Foucault, ma occorre tener presente che il filosofo ha saputo poi imporre al corso del proprio pensiero varie svolte rilevanti. Di ciò, ha risentito anche il modo gli è capitato di

---

<sup>34</sup> *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, cit., pp. 129-130.

<sup>35</sup> RR, p. 210 (tr. it. p. 174).

<sup>36</sup> *Pourquoi réédite-t-on l'œuvre de Raymond Roussel? Un précurseur de notre littérature moderne* (1964), in *Dits et écrits*, I, cit., pp. 451-452 (tr. it. *Perché ristampare l'opera di Raymond Roussel? Un precursore della nostra letteratura moderna*, in *Archivio Foucault. 1. 1961-1970: Follia, scrittura, discorso*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 81).

<sup>37</sup> G. Deleuze, *Raymond Roussel ou l'horreur du vide* (1963), in *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, pp. 102 e 104 (tr. it. *Raymond Roussel o l'orrore del vuoto*, in *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 88-90).

reinterpretare, a distanza di tempo, il proprio libro su Roussel. Per mostrarlo, ci limiteremo a considerare solo alcuni testi, accomunati dal fatto di essere delle interviste.

Nel 1967, alla domanda se la sua monografia sullo scrittore sia da considerare come un esempio dell'attuale rivalutazione della follia, Foucault risponde di sì. Ricorda che Roussel era stato curato da Janet in quanto affetto da nevrosi ossessiva, e aggiunge che, all'epoca in cui scriveva, le sue opere dovevano a loro volta apparire troppo folli per venir prese sul serio. Tuttavia, mezzo secolo dopo, le cose sono cambiate: «Ed ecco che oggi questo linguaggio ha perso il suo significato di follia, di pura e semplice nevrosi, per assimilarsi a un modo di essere letterario. Bruscamente, i testi di Roussel hanno raggiunto un modo di esistenza all'interno del discorso letterario. È proprio questa modificazione che mi ha interessato e mi ha condotto a intraprendere un'analisi di Roussel. [...] Mi era indifferente stabilire se la sua fosse o no l'opera di un nevrotico. Volevo vedere, all'inverso, come il funzionamento del linguaggio di Roussel potesse ormai prendere posto all'interno del funzionamento generale del linguaggio letterario contemporaneo»<sup>38</sup>. Anche se di un'indagine condotta in questi termini non si trova traccia nel volume del 1963, il problema così riconfigurato da Foucault appare di grande interesse, e si pone ugualmente per scrittori diversi da Roussel, come ad esempio Hölderlin, Nerval o Artaud. Non a caso, in un dialogo dell'anno successivo, il filosofo lo ripropone: «Come può accadere che un uomo affetto da malattia mentale, o che tale è giudicato dalla società e dalla medicina del suo tempo, scriva un'opera che subito, oppure anni, decenni, secoli più tardi venga davvero riconosciuta in quanto opera, e in quanto una delle opere maggiori della letteratura o della cultura? [...] In un'epoca, in una cultura, in una certa forma di pratica discorsiva, il discorso e le regole di possibilità sono tali che un individuo può essere psicologicamente e in certo modo aneddoticamente folle, ma che il suo linguaggio, che per l'appunto è quello di un folle, può – in virtù delle regole del discorso nell'epoca in questione – funzionare in maniera positiva»<sup>39</sup>. Come si vede, il filosofo s'interroga sulle modalità d'impiego del linguaggio in una determinata società ed epoca storica, dunque è assai vicino ai temi da lui affrontati nei libri di quegli anni, come *Les mots et les choses*, *L'archéologie du savoir* e *L'ordre du discours*<sup>40</sup>.

Assai più tardi, Foucault concede una lunga intervista (pubblicata nel 1984 all'interno dell'edizione americana della monografia) in cui riflette sulla propria, ormai remota, opera su Roussel. Comincia col ricordare di aver scoperto casualmente l'autore, alla cui lettura si era appassionato, anche perché gli sembrava di scorgere nei suoi scritti delle analogie con i romanzi di Alain Robbe-Grillet. Solo in seguito aveva appreso che quest'ultimo, in effetti, conosceva e apprezzava Roussel<sup>41</sup>. Il filosofo rammenta anche, per inciso, come avesse avuto occasione di incontrare Robbe-Grillet ad Amburgo nel

<sup>38</sup> «Qui êtes-vous, professeur Foucault?», in *Dits et écrits*, I, cit., p. 633.

<sup>39</sup> M. Foucault, *Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011, pp. 49-52 (tr. it. *Il bel rischio. Conversazione con Claude Bonnefoy*, Napoli, Cronopio, 2013, pp. 41-42, 44).

<sup>40</sup> Cfr. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966 (tr. it. *Le parole e le cose*, tr. it. Milano, Rizzoli, 1967); *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969 (tr. it. *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971); *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971 (tr. it. *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972).

<sup>41</sup> Cfr. A. Robbe-Grillet, *Énigmes et transparence chez Raymond Roussel* (1963), in *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963; 2006, pp. 70-76.

1960, e come loro due, visitando assieme una fiera, si fossero divertiti nel labirinto di specchi, a conferma della suggestione esercitata su entrambi dagli spazi incerti, nei quali ci si smarrisce<sup>42</sup>.

Pur confermando, nel corso dell'intervista, la propria persistente simpatia nei riguardi di Roussel, mostra di non perdere di vista i limiti dello scrittore, e infatti si rifiuta di metterlo a confronto, come gli suggeriva il suo interlocutore, con Proust. Ai suoi occhi, la collocazione da assegnargli è ben diversa: «Esistono in tutte le lingue autori che sono stati letteralmente catturati dal problema del “gioco del linguaggio”, per i quali la costruzione letteraria è direttamente legata a questo “gioco del linguaggio”. Non direi che si tratti di una tradizione [...]. Nel periodo in cui scriveva, verso il 1925, Roussel era piuttosto solitario e isolato, e non ha potuto, credo, essere compreso. In effetti ha trovati echi solo in due contesti, quello del surrealismo, con il problema, diciamo, del linguaggio automatico; e poi, verso gli anni Cinquanta-Sessanta, in un'epoca in cui il problema del rapporto tra letteratura e struttura linguistica non era soltanto un tema teorico, ma anche un orizzonte letterario»<sup>43</sup>.

Mentre nel suo libro del 1963 tendeva a presentare lo scrittore come fin troppo consapevole e raffinato nel costruire meccanismi verbali, Foucault si mostra ora disposto a riconoscere in lui, e nelle sue opere, la presenza di una componente infantile. Tuttavia ribadisce l'idea della centralità del procedimento esposto in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*: «Il lavoro di Roussel dà la netta sensazione di essere sottomesso a un controllo estetico, a una regolazione dell'immaginario. Il mondo immaginario verso cui egli si orienta [...] obbedisce a un certo numero di criteri estetici che gli conferiscono il suo valore. Mi è parso che tali criteri estetici – considerando tutte le combinazioni che si offrivano a Roussel – fossero inseparabili dalla natura del procedimento»<sup>44</sup>. Certo, resta sempre possibile apprezzare le opere dello scrittore anche ignorando, in esse, la presenza implicita delle omofonie, ma in tal modo si perde una componente essenziale: «Il fatto che ci sia un segreto, la sensazione di leggere una sorta di testo cifrato, fanno della lettura un gioco, un'impresa sicuramente un po' più complessa, un po' più inquieta, quasi un po' più ansiosa di quando si legge un testo per puro piacere»<sup>45</sup>.

L'intervistatore, opportunamente, sollecita il filosofo a pronunciarsi su due temi quasi assenti dalla monografia, ma che hanno avuto un ruolo significativo nell'esistenza di Roussel, ossia i rapporti che quest'ultimo ha intrattenuto con la droga e l'omosessualità. Foucault si dichiara interessato ad entrambi gli argomenti, sia pure su un piano più generale. Rivela infatti di aver coltivato, per qualche tempo, il progetto di scrivere uno studio sulla droga come cultura nel mondo occidentale, dal primo Ottocento in poi. Analogamente, pur riconoscendo che potrebbe esistere un nesso tra il gusto della crittografia in Roussel e il fatto che quest'ultimo abbia tenuto rigorosamente nascosta la propria omosessualità, preferisce allargare il discorso: «Uno scrittore non realizza la sua opera soltanto nei libri, in ciò che pubblica, e in fin dei conti la sua opera

---

<sup>42</sup> Cfr. *Archéologie d'une passion*, cit., p. 1419 (tr. it. p. 282). Robbe-Grillet aveva da poco pubblicato il romanzo *Dans le labyrinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1959 (tr. it. *Nel labirinto*, Torino, Einaudi, 1962).

<sup>43</sup> *Archéologie d'une passion*, cit., p. 1420 (tr. it. pp. 283-284).

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 1423 (tr. it. p. 287).

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 1424 (tr. it. p. 288).

principale è se stesso che scrive i libri. Ed è questo rapporto fra lui e i suoi libri, fra la vita e i libri, ad essere il punto centrale, il fulcro della sua attività e della sua opera. La vita privata di un individuo, le sue scelte sessuali e la sua opera sono collegate fra loro, non perché l'opera traduca la vita sessuale, ma perché comprende sia la vita che il testo»<sup>46</sup>.

Si tratta di dichiarazioni impensabili per il Foucault dell'epoca di *Raymond Roussel*, perché allora egli era incline semmai a privilegiare, su influsso dello strutturalismo, l'idea dell'autonomia dei testi nei confronti dell'autore. Ma, nel frattempo, molte cose sono cambiate, e a partire dall'inizio degli anni Ottanta, attraverso lo studio della cultura greco-latina e il lavoro all'*Histoire de la sexualité*, il filosofo si è immerso in un campo problematico in cui temi come quelli del processo di soggettivazione e dell'estetica dell'esistenza svolgono un ruolo essenziale<sup>47</sup>. Ciò gli consente di guardare ormai a distanza, ma non senza simpatia e nostalgia, al proprio volume del 1963, e di parlarne, da ultimo, come se si trattasse di una specie di scappatella giovanile: «È un libro a parte nella mia opera. E sono molto contento che nessuno abbia mai cercato di spiegare che, se avevo scritto il libro su Roussel, era perché avevo scritto quello sulla follia e stavo per occuparmi della storia della sessualità. Nessuno ha mai prestato attenzione a questo libro, e ne sono molto lieto. È la mia casa segreta, una storia d'amore che è durata alcune estati. Nessuno ne ha saputo nulla»<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 1426 (tr. it. p. 290).

<sup>47</sup> Ci riferiamo al secondo e terzo volume dell'*Histoire de la sexualité*, ossia *L'usage des plaisirs* e *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984 (tr. it. *L'uso dei piaceri* e *La cura di sé*, Milano, Feltrinelli, 1984-1985), ma anche ai corsi tenuti da Foucault al Collège de France durante i suoi ultimi anni di vita, dal 1980 al 1984.

<sup>48</sup> *Archéologie d'une passion*, cit., pp. 1426-1427 (tr. it. p. 291).

