

Roussel, tecnica e mito

di Mariolina Bertini

GIAN CARLO ROSCIONI, *L'arbitrio letterario. Uno studio su Raymond Roussel*, Einaudi, Torino 1985, pp. 121, Lit. 16.000.

Probabilmente è del tutto naturale che la fortuna di Raymond Roussel — genio del bizzarro, del macchinoso, dell'imprevedibile — sia straordinariamente ricca di elementi contraddittori e paradossali. Benché fosse più sensibile alla rutilante messe d'immagini che trovava nei *Viaggi straordinari* di Jules Verne che non alle invenzioni, a suo parere un po' oscure, dei surrealisti, Roussel divenne agli occhi di Breton, Aragon, Leiris, Eluard, il simbolo vivente della più radicale trasgressione dei dettami del senso comune, il "presidente della repubblica dei sogni". Non riuscì ad ottenere mai, come avrebbe desiderato, la gloria indiscutibile dello scrittore cui vengono dedicate strade e monumenti; suscitò in compenso, con il testo *Come ho scritto alcuni miei libri*, di cui predispose la pubblicazione postuma prima di uccidersi, il fervore esegetico un po' maniacale di una cerchia ristretta di lettori, pronti, come Jean Ferry, a paragonare con estrema serietà le sue macchine a quelle di Leonardo da Vinci o decisi, come Breton, a scoprire, per amore o per forza, simboli alchemici e segreti iniziatici dietro le vicende strampalate dei suoi personaggi.

Non che tutta la letteratura critica su Roussel sia all'insegna della prevaricazione e della forzatura: basti ricordare il saggio di Sergio Solmi del '39, le pagine bellissime di Michel Leiris (giustamente poste in appendice, insieme a *Come ho scritto alcuni miei libri*, all'edizione einaudiana, di *Locus Solus*), o l'affascinante studio di Giovanni Macchia che accompagna gli *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (Sellerio 1979), raccolti e commentati con intelligente sobrietà da Leonardo Sciascia. Nella loro brevità, però, questi testi si limitano necessariamente ad illuminare soltanto qualche aspetto dell'universo di Roussel: Leiris, ad esempio, ne sottolinea il distacco dalla realtà, l'assurgere ad una dimensione mitica, mentre Macchia, alla luce dell'"ultima macchina" creata da Roussel, la messa in scena della sua stessa morte al Grand Hôtel et des Palmes di Palermo, privilegia tutto quanto è divertimento trasfigurato in martirio, sacrificio, allucinazione e tortura. Il Roussel di Macchia, "commediante e martire", San Sebastiano trafitto che sanguina i laboriosi alessandrini dei suoi poemetti, è in qualche modo opposto e simmetrico a quello delineato da Michel Foucault nella sua densa monografia del 1963: un Roussel del tutto esangue, quello di Foucault, mineralizzato, pietrificato, librato in una vertigine immobile al centro di un labirinto di specchi in cui la morte e l'origine si fronteggiano e si scoprono identiche, nel gelo di un mondo senza storia.

La complessità dell'universo fantastico e della personalità di Roussel legittima le diverse interpretazioni che ne sono state date: Roussel è veramente il "genio fanciullo", distruttivo e autodistruttivo, di cui parla Macchia, ma è anche il *pauvre petit*

malade di cui parlava il suo psichiatra, Janet; è il creatore di miti caro a Leiris, ma anche "l'inventore di un linguaggio che non parla che di sé" descritto da Foucault. Tutte queste immagini, soprattutto quando si contraddicono, ci aiutano a comprenderlo meglio; ci aiutano ad acclimatarci nel parco di *Locus Solus*, dove lo scienziato Cantarel offre in un'immensa gabbia di vetro lo spettacolo di cadaveri resuscitati provvisoriamente che recitano, ciascuno

schermo, con le meduse crocefisse e i gattini neonati che giocano a bandiera, resta, sul limitare della sua opera, un'invenzione più difficile da accettare di tutte le altre che, come è stato detto, spesso l'adombrano metaforicamente; quella, esposta in *Come ho scritto alcuni miei libri*, del *procédé*, il metodo compositivo che Roussel rivelò di aver usato per trovare gli elementi base della trama di *Locus Solus*, di *Impressioni d'Africa* e dei suoi due drammi (usciti in italiano da Einaudi nell' '82, con il titolo *Teatro*). Il rapporto tra questo metodo e l'opera rousselliana nel suo complesso è il punto di partenza del libro di Gian Carlo Roscioni, di recente apparso da Einaudi, *L'arbitrio*

bianco a proposito delle orde del vecchio predone). Con gli elementi forniti dalle due frasi si può costruire un racconto che li combini variamente, partendo dalla prima formulazione, per esempio, per arrivare alla seconda, o comunque mettendo in relazione, con risultati d'inevitabile bizzarria, bigliardi e predoni, o altri oggetti riconducibili ai campi semantici così evocati. L'evoluzione del *procédé* porterà poi Roussel, in un secondo tempo, ad utilizzare brani di canzoni o di poesie dislocati, cioè letti imponendo ad ogni vocabolo una piccola modificazione fonetica che ne cambi il senso, chiamando così in causa oggetti disparati, casuali e sempre nuovi.

nei confronti del *procédé*, un duplice ridimensionamento: da un lato, storicizzandolo, e dall'altro circoscrivendone accuratamente la componente aleatoria.

Per quanto Roussel ne sottolinei la novità, il *procédé* è molto più radicato nella cultura del secondo ottocento di quanto non appaia a prima vista; negli anni in cui Roussel scrive, ad esempio, hanno raggiunto la massima voga le teorie di Max Müller e del suo discepolo Michel Bréal sull'origine linguistica dei miti. Se dietro alla storia di Deucalione e Pirra, che ripopolano la terra lanciando pietre, c'è un semplice gioco di parole tra due vocaboli greci simili, *laòs* (popolo) e *lāas* (pietra), se il linguaggio stesso dispone di meccanismi che generano favole, perché un singolo scrittore non lo dovrebbe imitare, non dovrebbe sfruttare a sua volta, a ruota libera, le infinite potenzialità mitopoietiche racchiuse nelle parole? Così facendo, non farebbe che ricorrere ad artifici familiari da sempre tanto alla letteratura popolare quanto a quella colta: in fondo, già Roussel lo notava, che cos'è la rima se non un *procédé* che sceglie le parole in base alla loro terminazione e quindi, dal punto di vista semantico, casualmente? Sul terreno così preparato dalle teorie di Müller e di Bréal, il *procédé* può sentirsi legittimato da una tradizione che affonda le radici nella notte dei tempi. Ma il suo modo di far emergere trame ed immagini dall'oscurità dei suoni arbitrariamente deformati, si può considerare veramente casuale? La risposta di Roscioni a questa domanda è negativa: ci sono ossessioni di Roussel che affiorano, identiche, tanto nei testi scritti con l'aiuto del *procédé*, quanto in quelli estranei ad esso. È evidente, di conseguenza, che nell'uso del *procédé*, il caso tende a coincidere con la soggettiva volontà poetica di Roussel.

Ma la tecnica compositiva di Roussel, ricondotta alla sua vera funzione, non è che uno degli elementi dello studio di Gian Carlo Roscioni; un altro, di grandissimo interesse, è il suo ricollegare agli scrittori alessandrini e romani di *mirabilia*, i prodigi che popolano il mondo di Roussel: animali e sostanze che infrangono le leggi di natura, resurrezioni provvisorie, automi straordinari. Questi *mirabilia*, trapiantati da Roussel nel mondo disincantato dello scientismo positivista, acquistano al tempo stesso un che di vano e un fascino inatteso, perché sono l'ultima sopravvivenza dell'inaccessibile; ed infine diventano elementi di parodia, frammenti di "una rappresentazione burlesca della metamorfosi del meraviglioso in una cultura borghese".

Roussel che stranamente non compare, nemmeno incidentalmente, nell'ampio studio che Genette ha dedicato alla parodia, *Palimpsestes*, ha parodiato instancabilmente, con risultati spesso esilaranti, proprio gli autori e i generi che più amava: Jules Verne e Camille Flammarion, il *feuilleton* e il *mélo*, le relazioni dei viaggiatori e la prosa un po' impettita dei divulgatori scientifici. Attraverso la parodia, è approdato spesso al comico; e lo spazio che Roscioni dedica, nel capitolo conclusivo del suo libro, alle forme diverse di questa comicità, al "versante ilare" del suo mondo, non mancherà di stupire quanti sono ancorati a un Roussel incasellato nelle categorie del macabro e dell'inquietante.

Circe e il pavone

di Paolo Tortonese

JEAN ROUSSET, *La letteratura dell'età barocca in Francia*, Il Mulino, Bologna 1985, ed. orig. 1954, trad. dal francese di Laura Xella, pp. 354, Lit. 30.000.

A più di trent'anni dalla prima edizione, esce finalmente anche in italiano il bellissimo saggio di Jean Rousset sul barocco letterario francese. Lo pubblica Il Mulino, nella traduzione di Laura Xella, con una prefazione ad hoc dell'autore, e con l'aggiunta, molto opportuna, di tre brevi testi più recenti. La letteratura dell'età barocca in Francia è stato un libro fondamentale e rivoluzionario nella storiografia letteraria francese, perché ha tentato di definire con precisione un'epoca letteraria rimasta in ombra fino ad allora, e le ha attribuito una personalità in positivo, sottraendola alla tradizionale ipotesi della età di crisi. Infatti, nella periodizzazione storica consueta in Francia, gli ultimi due decenni del Cinquecento e la prima metà del Seicento stavano confusamente sotto il segno di uno smarrimento estetico, conficcato come una parentesi tra l'affermarsi del classicismo nel Rinascimento e il suo trionfo sotto Luigi XIV.

Rousset è riuscito a dare dignità e fisionomia alla letteratura prevalente in Francia in quegli ottant'anni (la periodizzazione da lui proposta è 1580-1665: da Montaigne al fallimento di Berini a Parigi), a partire dall'ipotesi che il concetto di barocco fosse valido tanto per la letteratura quanto per le arti visive. È soprattutto l'architettura a fornirgli i criteri dell'opera barocca ideale, che gli servono come strumenti d'interpretazione delle opere letterarie e teatrali. Nelle mani di Rousset, che la usa con slancio e accortezza, la parola barocca, con la

sua tensione centralizzante, diventa uno straordinario utensile intellettuale, e non suscita mai il sospetto di una brutale semplificazione anti-storica. Uno dei maggiori meriti di Rousset è stato infatti di non essersi lasciato intimorire dall'obiezione pedante secondo cui il barocco non esiste perché nessuno ha mai considerato tale la propria opera (esiste forse di più il romanticismo perché qualche generazione si è detta romantica?); anzi, Rousset rivendica l'adeguatezza della parola barocco a farci capire quell'epoca, proprio in base al fatto che è prodotta dalla nostra.

Questo libro pone il barocco sotto un duplice segno: Circe e il pavone, ossia da un lato la trasformazione, la simulazione, la maschera, il movimento e l'instabilità, e dall'altro l'ostentazione. Il secondo dipende dal primo perché proprio la precarietà e illusorietà di ogni cosa danno valore all'apparenza. Particolarmente interessanti sono i capitoli in cui la metamorfosi e il travestimento vengono studiati nelle loro forme drammatiche e scenografiche, nel ballet de cour, nella pastorale drammatica, nella tragedia commedia. Certi grandi temi sono poi affrontati, quello della morte in primo luogo, e certe metafore insistenti, come quelle del fuoco e dell'acqua. Inoltre Rousset analizza la controversa presenza del barocco in singoli autori, come Corneille, o discute le cause della mancata affermazione in un barocco architettonico in Francia. E soprattutto sottolinea che barocco non significa ornamento disordinato, ma intreccio sottile di estasi e calcolo, di immaginazione e costruzione, di sensualità e rigore.

nel proprio ambiente naturale, la scena-chiave della loro vita passata, o sulla spiaggia di *Impressioni d'Africa* (pubblicato in italiano da Rizzoli nel 1964), dove un gruppo di naufraghi francesi festeggia l'incoronazione del re indigeno Talù VII con uno spettacolo fitto di prodigi naturali e artificiali d'incomparabile stranezza.

Quando però abbiamo finito di familiarizzarci con le più mirabolanti invenzioni di Roussel, con l'acqua miracolosa di Cantarel in cui un gatto elettrizzato restituisce momentaneamente la favella alla testa disossata di Danton, con le macchine che dipingono, tessono o tirano di

letterario.

Il *procédé* di Roussel, da lui utilizzato in un primo tempo per racconti giovanili ancora inediti in italiano, poi, in forma sempre più complessa, per le opere in prosa successive, consiste nel partire da due parole quasi uguali nel suono ma diverse nel significato, come *billard* (bigliardo) e *pillard* (predone), per costruirvi attorno due frasi che avranno lo stesso suono, ma un senso completamente diverso. Ad esempio, *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard* (le lettere tracciate col gesso bianco sulle sponde del vecchio bigliardo) e *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard* (le missive dell'uomo

La rivelazione del *procédé*, se da un lato illumina alcune delle costellazioni più misteriose dell'immaginario rousselliano, mostrandocene gli elementi originari in un verso sistematicamente deformato, dall'altro getta un'ombra scoraggiante su tutte le altre regioni dell'opera di Roussel sottomesse alla stessa legge compositiva: come arrivare, risalendo il percorso accidentato delle deformazioni arbitrarie e successive, al verso, alla frase originaria che — lo rivela maliziosamente lo stesso Roussel — può anche essere, semplicemente, l'indirizzo di un calzolaio? Roscioni ci aiuta ad uscire da questo impraticabile vicolo cieco attuando,

Libreria
STAMPATORI UNIVERSITARIA

via S. Ottavio 15 - 10124 Torino - tel. (011) 83.67.78/83.62.32

Edizioni italiane e straniere

Editrice
TIRRENIA STAMPATORI

via G. Ferrari 5 - 10124 Torino - tel. (011) 87.70.10

Roberto Alonge
Dal testo alla scena

Guido Carboni
La finzione necessaria

NOVITÀ