

«SUPPOSEZ UN TOMBEAU»  
**LOCUS SOLUS: UN LABORATORIO OVE PROGETTARE  
L'ALTROVE DELL'UMANO?**

«SUPPOSEZ UN TOMBEAU»  
**LOCUS SOLUS: A LABORATORY WHERE TO DESIGN THE  
HUMAN ELSEWHERE?**

«SUPPOSEZ UN TOMBEAU»  
**LOCUS SOLUS: UN LABORATOIRE OU PROJETER L'AILLEURS  
DE L'HUMAIN?**

**Giuseppe CRIVELLA\***

**Riassunto**

*In questo testo ci proponiamo di analizzare il romanzo Locus Solus di Raymond Roussel secondo una traiettoria di ricerca che ha per scopo esplicitare di esaminare il modo in cui viene trattata la dimensione specificamente umana nella dimensione di rigoroso isolamento messa in campo dal protagonista del testo Martial Canterel. Alla luce di ciò qui verranno prese in considerazione alcune figure emblematiche dell'opera, come Ethelfleda e Lucius Egroizard, il dispositivo della hie e la vicenda relativa agli émerauds.*

*Parole chiave: Locus Solus, Isolamento, Lucius Egroizard, Hie, Emerauds.*

**Abstract**

*In this text we analyze Raymond Roussel's novel Locus Solus according to a research trajectory whose purpose is to examine the way in which the specifically human dimension is treated starting from the dimension of severed isolation brought into play by the protagonist of the text, Martial Canterel. In light of this, some emblematic figures of the work will be considered here, such as Ethelfleda and Lucius Egroizard, the device of the Hie and the story relating to the émerauds.*

*Keywords: Locus Solus, Isolation, Lucius Egroizard, Hie, Emerauds.*

**Résumé**

*Dans ce texte, on analyse le roman Locus Solus de Raymond Roussel selon une trajectoire de recherche dont le but est d'examiner la manière dont la dimension spécifiquement humaine est traitée à partir de la dimension d'isolement mise en jeu par le protagoniste du texte, Martial Canterel. À la lumière de cela, certaines figures emblématiques de l'œuvre seront considérées ici, comme Ethelfleda et Lucius Egroizard,*

---

\* [p.crivella@libero.it](mailto:p.crivella@libero.it), [giuseppe.crivella@parisnanterre.fr](mailto:giuseppe.crivella@parisnanterre.fr), Université Paris-X Nanterre, (HAR, ED 138), France.

*le dispositif du hie et l'histoire relative aux émeraudes.*

*Mots-clés: Locus Solus, Isolament, Lucius Egroizard, Hie, Emerauds.*

«Roussel, le plus conceptuel de nos écrivains de science fiction»...

(A. M. Amiot, *Roussel et la science*)

### **1. Lontano da dove?**

Se vi sia o meno ancora un mondo al di fuori del perimetro della proprietà che Martial Cantarel fa visitare ai suoi ospiti non interessa né a Raymond Roussel né al suo lettore. *Locus Solus* fin dal suo nome indica uno vasto spazio segregato e isolato, una latitudine astratta di (auto)confinamento quasi metafisico a cui è possibile accedere, ma da cui difficilmente si potrà sfuggire<sup>1</sup>. Questo spazio sembra pertanto un altrove assoluto ove Canterel, ormai resosi estraneo al resto del mondo<sup>2</sup>, può condurre tranquillamente i suoi esperimenti su ciò che resta dell'uomo.

Roussel non fa mai alcun riferimento a ciò che accade fuori dalla villa. È come se i personaggi fossero gli inconsapevoli sopravvissuti di un'irreversibile catastrofe planetaria a cui Canterel pare aver posto un solido argine, tramutando la sua proprietà in un immenso laboratorio ove tentare di ricreare *in vitro* brandelli di mondo<sup>3</sup>.

È sulla base di queste poche osservazioni che il romanzo di Roussel, uscito come noto nel 1914, ci sembra assumere oggi un'importanza fondamentale. In esso si incrociano infatti due traiettorie tematiche che intercettano e sviluppano in maniera originale numerosi filoni di ricerca particolarmente attuali: da una parte *Locus Solus* è una sorta di isola felice ove il tempo della fine di tutte le cose sembra essersi ormai compiuto, in modo da lasciare spazio ad una nuova idea di umanità che Canterel però ancora non è riuscito ad inquadrare e tanto meno a forgiare. In secondo luogo il romanzo è un ardito esperimento narrativo in seno al quale il tema dell'isolamento, della solitudine e della claustrazione è declinato secondo un ricchissimo ventaglio di

---

1 Alla fine del giro panoramico Roussel non racconta in alcun modo l'uscita dei visitatori dalla residenza. Il romanzo si conclude infatti con una notazione tanto lapidaria quanto anodina: «Puis Cantarel, annonçant que tous les secrets de son parc nous étaient maintenant connus, reprit le chemin de la villa, où bientôt un gai dîner nous réunit tous», cfr. Roussel, R., *Locus Solus*, Gallimard, Paris, 1979, p. 267. Da ora in nota sempre abbreviato con LS, seguito dal numero di pagina.

2 Non a caso Foucault parla della «meravigliosa solitudine di Canterel», Foucault, M., *Raymond Roussel*, Cappelli, Bologna, 1978, p. 55.

3 Amiot, A. M., *L'idéologie roussellienne dans Locus Solus*, in *Mélusine*, a cura di H. Béhar, n. III, L'age d'homme, Paris, 1982, pp. 136-137.

manifestazioni<sup>1</sup>.

E che *Locus Solus* sia un ritrovo di solitari non è solo un'impressione che lentamente affiora nel lettore mano a mano che questo transita dalle vicende concernenti la testa di Danton a quelle riguardanti il gallo Mopsus<sup>2</sup>. È lo stesso Roussel che in più occasioni lascia intendere quanto le figure raccolte nella villa di Canterel siano ormai uscite quasi completamente dai vari circuiti della vita sociale per perseguire una serie di scopi che, in un modo o nell'altro, li hanno poi messi in contatto con quel luogo così accogliente per loro, ove essi possono proseguire la loro esistenza perfino in una sorta di sconvolgente – e spesso inconsapevole – prolungamento *post-mortem*.

Il nome stesso dello spazio ove Canterel ospita e dispone, con uno scrupolo da erborista che senza dubbio ha qualcosa di genialmente maniacale<sup>3</sup>, tutte le stranezze che tra poco passeremo in rassegna rimanda ad una dimensione di separazione fisica rispetto ad un fuori che ormai sembra irrimediabilmente perduto, quasi dimenticato, rimasto sullo sfondo di una memoria collettiva che viene chiamata in causa solo occasionalmente, allorché il padrone di casa si trova costretto a dover ricostruire i minimi accidenti che hanno segnato le vicende, per lo più luttuose o lacrimevoli, dei suoi pezzi da collezione.

*Locus Solus* è così innanzitutto una regione ove Canterel ha potuto dapprima ospitare e custodire, poi accudire e “coltivare” una serie di creature – umane e non, naturali o tecnologicamente lavorate – che sembravano ormai espulse per sempre da qualsiasi dinamica propria di una collettività più o meno organizzata. *Locus Solus* è pertanto ciò che resta prima dell'oblio e della scomparsa di un esemplare unico, di quelle «mostruosità senza specie o famiglia» di cui parla Foucault<sup>4</sup>; prima di essere uno spazio effettivo, esso è una soglia trasversale e tortuosa che attraversa vari territori, captando nel proprio movimento di ripiegamento su se stesso tutto ciò che sembrava non essere più assimilabile in un consesso di soggetti capaci di riconoscersi come simili.

Raymond Roussel, una specie di *suicidato della società*, allestisce

---

1 Su questo cfr. l'inizio del saggio Béhar, H, *Locus Solus ou bis repetita placent*, in *Raymond Roussel I. Nouvelles impressions critiques*, a cura di A-M Amiot et Ch. Reggiani, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2001, pp. 75-92.

2 Su questo aspetto cfr. la voce /Solitaire / in Besnier, P, Bazantay, P, *Petit dictionnaire de Locus Solus*, Rodopi, Amsterdam, 1993, p. 112.

3 Reig, Ch., *Les mots et les êtres – Taxinomies rousselliennes*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, p. 140.

4 Foucault, M., *Raymond Roussel...*, p. 46.

allora un singolarissimo teatro di affollate solitudini collettive in cui coloro che vi appaiono sono le improbabili controfigure di tutto ciò che negli spazi aperti della socialità non poteva trovare più posto: soggetti ormai murati dietro la parete bianca di una follia inscalfibile e tentacolare<sup>1</sup>, uomini o donne chiuse nella sfera opaca di una memoria che non lascia più aperture sul presente e tanto meno sul futuro, così che il tempo può trascorrere solo ripetendo innumerevoli volte ciò che si è incistato nel fondo limaccioso del ricordo, soffocandovi tutta l'esistenza a venire, tumulandola in una grigia catatonìa di gesti reiterati, i quali mimano senza tregua e senza scopo l'evento che non smette di riverberarsi su di essi, svuotandoli in ultimo di ogni significato.

Ma è proprio per tentare un recupero di questo remoto e sfocato significato che Canterel progetta il suo *Locus Solus*. Come ha ben notato Bazantay nell'*Avant-propos* che apre quel formidabile testo che è il *Petit dictionnaire de Locus Solus*, l'elemento specifico di questo romanzo, attorno al quale esso cresce e si delinea nelle sue più capillari articolazioni, è quello dell'«être captif»<sup>2</sup>, dell'essere prigioniero in una dimensione che solo un certo approccio può forse arrivare a penetrare, proponendo una liberazione che spesso si rivela essere tale solo per coloro che assistono a questa, come accade, per esempio, ai familiari dei defunti resuscitati da Canterel affinché narrino le avventure che hanno contraddistinto le fasi immediatamente anteriori al momento del loro rocambolesco decesso<sup>3</sup>.

Partiremo quindi proprio da questo capitolo centrale del testo. Proseguiremo analizzando poi il modo in cui Roussel fa muovere in questo contesto così insolito e destabilizzante le numerose macchine che popolano i suoi universi mentali e narrativi e, in ultimo, esamineremo il trattamento specifico delle figure animali che popolano la villa di Canterel. Tenteremo così di intercettare attraverso questa triplice e mobile chiave di lettura la *materia prima* di quel dato prettamente umano che Roussel adibisce a sostrato amorfo su cui mettere alla prova la capacità prensile e manipolatrice della sua fantasia.

## **2. Teatri tanatografici**

Tutto il quarto capitolo, come già detto, ruota intorno alle otto morti che Canterel ha raccolto e “inscatolato” dentro quella «haute cage

---

1 In merito a ciò, riprendiamo qui un'intuizione, a nostro giudizio geniale, di Leiris, cfr. Leiris, M, *Langage, Tangage*, Gallimard, Paris, 1985, p. 163.

2 Besnier, P., Bazantay, P., *Petit dictionnaire de Locus Solus...*, p. 15.

3 LS, pp. 102-197.

de verre géante»<sup>1</sup> che si erge dinanzi agli occhi dei visitatori all'inizio dell'intera sezione. Le otto vicende snocciolate da Roussel con una profusione di particolari che diventa spesso labirintica e tortuosa<sup>2</sup> sono tutte molte diverse le une dalle altre: appartengono a momenti storici differenti e toccano quasi tutte le zone dell'orbe terraqueo. Ogni epoca e l'intera geografia sono state captate nella proprietà di Canterel per essere trasformate in spettacolo, non sempre edificante.

Ma, nonostante questa grandissima varietà di vissuti, sfondi e rimandi storici, tutti questi episodi hanno un elemento in comune: i protagonisti sono degli isolati, sono cioè delle figure spesso umbratili, per non dire sinistre, che non riescono più a trovare un loro posto nell'alveo della società. La morte è il formidabile ed eclatante momento culminante che perfeziona e completa tale isolamento, rendendolo definitivo e perenne, assoluto e paradossalmente felice, come se solo la morte potesse essere la compiuta realizzazione di un'esistenza altrimenti destinata a ridursi ad una sorta di lenta e logorante agonia, capace di protrarsi perversamente *sine die*.

In tal senso è emblematico l'episodio della delicatissima Ethelfleda Exley, affidata alle sapienti e sorprendenti cure di Canterel dal marito che sogna di veder risorgere, seppure per un tempo limitato, la propria consorte, vittima di un destino nodosamente capriccioso. Prima di entrare nel dettaglio della vicenda, Roussel illustra una serie di avvenimenti apparentemente senza nesso reciproco, i quali però si organizzeranno per dare forma allo stranissimo evento che risulterà fatale per la povera donna.

Ethelfleda è un personaggio delineato in modo da attrarre la nostra attenzione e, in parte, la nostra più sentita compassione. Tuttavia essa è prima di tutto una donna che solo al momento della propria dipartita di fatto riesce ad entrare in contatto con qualcosa che l'aveva allontanata per sempre da ogni forma di contatto civile. Algida e remota, come chiusa nella propria freddezza quasi disumana, essa cela in sé il segreto di un'altra morte terribile, quella del padre che improvvisamente la rende particolarmente sensibile fino al deliquio agli oggetti di colore rosso, i quali hanno la facoltà di evocare immancabilmente in maniera

---

1 Ivi, p. 102. Quelle che denomina «logge di resurrezione», Foucault, M, *Raymond Roussel...*, p. 53.

2 Si tratta di una «pente descriptive poursuivie jusqu'à l'infinitésimal», cfr. Montier, J-P, *De Le vue de Roussel à l'observatoire de Cannes de Ricardou. Les avatars du référent photographique*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, p. 236.

automatica nel «cerveau naturellement vaine et fragile»<sup>1</sup> della protagonista il ricordo del sangue fuoriuscito dal corpo del padre dopo l'aggressione improvvisa da parte della tigre.

*Ethelfleda se montrait [...] faible de raison depuis une grave émotion ressentie en son enfance au fond de l'Inde, où son père, jeune colonel, était mort sous ses yeux au cours d'une excursion, la gorge broyée par la mâchoire d'un tigre dont l'attaque subite n'avait pu être prévenue. D'interminables flots vermeils coulant de la carotide ouverte avaient, pour jamais, donné à Ethelfleda l'horreur nerveuse du sang et, jusqu'à un certain point, des objets de couler rouge. Incapable d'habiter une chambre tendue de rouge ou de revêtir une robe rouge, elle avait toujours, depuis lors, inclinée vers la bizarrerie<sup>2</sup>.*

Canterel procede ad una ricostruzione minuziosa dei singoli eventi che, incardinandosi capillarmente gli uni agli altri in un perfetto congegno dal fortissimo impatto teatrale, riproducono la scena madre della dipartita di Ethelfleda, causata da una serie sinistramente infausta di circostanze fortuite. Queste chiudono la protagonista in una specie d'impenetrabile guscio di catatonìa ipnotica, da cui solo la morte potrà liberarla, riconsegnandola in tal modo alle cure e all'amore del marito, seppur attraverso le manipolazioni biochimiche di Canterel.

Roussel, ricorrendo ad un metodo già sperimentato precedentemente nei capitoli anteriori del romanzo, offre dapprima una sorta di versione sintetica del fatto di cronaca, per poi analizzarne gli snodi cruciali al fine di mettere in evidenza l'abilità e la genialità di Canterel nel riproporre gli episodi secondo il loro irresistibile incastro di concause.

Ethelfleda appare già totalmente separata da ciò che la circonda: il suo isolamento inizia da un luogo immateriale che è la sua stessa memoria<sup>3</sup> in cui è custodito il ricordo agghiacciante della morte del padre, scomposto e ricomposto in una raggiera mobile di particolari apparentemente irrilevanti i quali però, se coordinati in un certo modo specifico, possono risvegliarsi nella mente della protagonista provocandole uno choc emotivo così intenso da causare uno stato di coma irreversibile.

In questo strano isolamento leggermente venato di soffusa follia,

---

1 LS, p. 169.

2 Ivi, pp. 169-170.

3 Su questo cfr. Reggiani, Ch., *Le Théâtre de la mémoire*, in *Raymond Roussel 3. Musicalisation, théâtralisation*, a cura di A. M. Amiot, Ch. Reggiani et H. Salceda, Les Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2007, pp. 169-172.

Ethelfleda deve condurre una vita estremamente controllata, al riparo da tutto ciò che potrebbe richiamare alla memoria qualche elemento riferibile allo straziante incidente occorso ad padre. Le cure del marito allora si fanno precise e costanti, egli stesso sembra accentuare questo isolamento diffuso e bizzarro che, solo se attentamente sorvegliato in tutti i suoi minimi aspetti, può garantire alla moglie un'esistenza più o meno normale.

Ma è proprio lavorando su questi elementi così insoliti che Roussel arriva a rovesciare la situazione, trasformando poco a poco le premure del marito in un'involontaria trappola mortale in cui la consorte non solo viene presa senza possibilità di fuga, ma di fatto viene come inglobata per sempre in una successione di avvenimenti casuali, i quali diventano l'inafferrabile e rarefatta camera della tortura che, in un secondo tempo, Canterel dovrà ricostruire pezzo per pezzo, dietro richiesta dell'affranto Lord Alban Exley.

È proprio a questo punto che possiamo apprezzare pienamente il genio perverso di Roussel, che dispone tutti gli elementi della narrazione affinché implodano senza preavviso in una movimentatissima e impeccabile coreografia di eventi tanto normali quanto gravi e inaspettati, in ciò equivalenti ad un'improvvisa condanna a morte pronunciata da un Caso beffardo e spietato contro Ethelfleda.

L'arrivo della lettera, il leggero capogiro, la pressione troppo forte sullo stelo della rosa e il lieve versamento di sangue che macchia la busta della missiva sono come tanti piccoli detonatori che uno dopo l'altro brillano, allontanando sempre più la donna dalla situazione reale in cui si trovava calata all'inizio della vicenda. Ma è il dettaglio del «petit miroir»<sup>1</sup> posizionato nella lunula dell'unghia che trasforma tutto questo in una potentissima scenografia tragica, al centro della quale Ethelfleda si trova improvvisamente imprigionata e dalla quale non uscirà mai più, nemmeno dopo la sua dipartita. Ma lasciamo la parola a Roussel e leggiamo questo lungo estratto che ricostruisce passo dopo passo l'inizio di quella *vésanie* sempre più avviluppante ed inesorabile:

*rencontrant, à une minute d'ébranlement aigu, un terrain depuis si longtemps mauvais sous certains rapports déterminés, la fameuse tache pourpre ensoleillée contenue en un reflet d'ongle avait, par ses contours évocateurs, conduit la fragile Ethelfleda à la vision démesurée d'une Europe réelle totalement rouge. Ainsi engagée sur une dangereuse pente, elle avait, en sombrant quelques secondes plus tard dans la folie, franchi brusquement d'elle-même*

---

1 LS, p. 173.

*une série d'étapes extensives, jusqu'au moment où l'univers entier était devenu rouge à ses yeux*<sup>1</sup>.

Questo rosso invade tutto: dato mnestico sotterraneo e pulsante che Ethelfleda sapeva di dover evitare per non scatenare una crisi di panico destinata a sfociare in un'irreversibile pazzia, esso ora si riversa senza argini su tutta la dimensione psichica della povera donna: essa rimane come invischiata in questa purpurea camera sepolcrale che coincide senza resto con le dimensioni smisurate della propria tentacolare psicosi nata, in ultimo, dal riflesso quasi inavvertibile del microscopico specchio applicato sotto la sua unghia

Roussel manipola i dati di questa vicenda facendo combaciare ciò che sembra non poter avere alcun punto di contatto: l'Europa intera, riprodotta in affresco all'entrata dell'hotel dove soggiornava la donna, qui si contrae in un riverbero fugace che appare per un attimo sulla punta del dito di Ethelfleda; ma ciò, nella mente già devastata di quest'ultima, assume una proporzione incalcolabile: essa è aspirata verso il centro oscuro di questo esorbitante versamento di sangue capace di sommergere tutto, di invadere la sua stessa psiche ridotta ormai, essa stessa, ad un sanguigno riflesso in cui la realtà poco a poco annega, fino a scomparire in un permanente stato ipnotico che è solo l'anticamera della morte<sup>2</sup>.

*Locus Solus* quindi non è soltanto la proprietà dove Canterel ha raccolto tutta una serie di stranezze para-scientifiche – latamente *patafisiche*<sup>3</sup>, si potrebbe azzardare – ma in questo caso esso diviene per un attimo il riflesso fatale e ferale che sfolgora tra l'unghia smaltata a specchio di Ethelfleda e la pupilla di quest'ultima, sbarrata dalla visione inopinata del sangue che stria la lettera. Tale riflesso s'amplifica assumendo proporzioni sconfinata, serrandosi in maniera sempre più stretta attorno alla donna, trafiggendone la memoria e squassandone l'equilibrio psichico fino a trasformare la sua stessa coscienza in una fatiscente quinta teatrale ove essa è definitivamente sola, sepolta da un flusso allucinogeno di ricordi che continuano ad alienarla da quanto la circonda, facendo così della sua stessa morte un inaccessibile *Locus Solus*.

---

1 Ivi, pp. 173-174.

2 Lavallade, E., *Parmi les (romans) noirs. Réflexions autour des passages policiers et/ou fantastiques de Locus Solus*, in *Raymond Roussel 2, formes, images et figures du texte roussellien*, a cura di A. M. Amiot et Ch. Reggiani, Les Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2004, pp. 199-216.

3 Riprendiamo qui la nota espressione di Carrouges, cfr. Carrouges, M, *Machines pataphyques pour l'au-delà*, in *Les Études philosophiques*, n. 1, L'imaginaire et la machine, Janvier-Mars, 1985, pp. 77-89.



Le spire del delirio si fanno sempre più inestricabili intorno alla donna, rendendola in ultimo una figura disperatamente tragica. La solitudine della sua morte diventa per Canterel-Roussel l'occasione per ricreare in laboratorio una serie di circostanze apparentemente scollegate che però d'improvviso arriveranno a chiudersi intorno ad Ethelfleda, costruendo intorno al suo corpo quella scena allucinatoria che essa vede baluginare prima sulla superficie interna della sua unghia e poi su tutto ciò che la circonda, in una perdita progressiva di punti di riferimento che trasforma la sua stessa morte in un enigma incomprensibile anche per il marito.

Canterel-Roussel fa di tutto questo proliferante teatro anamorfico<sup>1</sup> un complesso sistema di proiezioni incrociate, al centro delle quali Ethelfleda rivive eternamente gli estremi attimi di lucidità prima del definitivo tracollo psichico. Ad assisterla in questo simulacro di resurrezioni c'è sempre Lord Alban, che di quegli istanti sembra non saziarsi mai, felice di poter partecipare ad essi, senza tuttavia riuscire ad entrare in contatto con la propria consorte: anche in questa vita postuma i due continuano ad essere separati da una follia latente e inestirpabile, che trasfigura Ethelfleda proiettandola in una fredda solitudine che forse è ben peggiore anche della morte.

E Canterel-Roussel teatralizza in maniera lugubramente barocca questa morte che in realtà fin dall'infanzia era andata crescendo come un invisibile bozzolo di fatalità intorno alla vita della donna. *Vitalium* e *résurrectine* permettono quindi di ricostruire i minimi passaggi intermedi che legano le due tragedie – l'uccisione del padre e il decesso della figlia – saldandole in un'unione che, se da una parte fa apparire sempre affiancati i due personaggi in un destino luttuoso e bizzarro che nulla può arrestare, dall'altro li separa per sempre da tutti gli altri uomini.

Non sbaglia allora Foucault: gli istanti della visione agghiacciante sono «relitti nella catastrofe di ricordi»<sup>2</sup> che d'improvviso si riversano su Ethelfleda fino a seppellirla viva o, meglio, spingendola sempre più in quell'altrove sospeso tra la non-vita e una post-morte che Canterel-Roussel trasforma in epitome tragica di tutto il suo vissuto.

Passiamo ora a Lucius Egroizard. Siamo nel quinto capitolo e tutto l'episodio che ruota intorno a questo personaggio sembra in effetti proseguire l'esposizione delle tesi presentate da Canterel nel capitolo

---

1 Leborgne, E., *Le procédé de l'anamorphose dans Les Noces*, in *Raymond Roussel 2. Formes, images et figures du texte roussellien*, a cura di A. M. Amiot et Ch. Reggiani, Les Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2004, pp. 61-92.

2 Foucault, M., *Raymond Roussel...*, p. 11.

precedente, quello del *vitalium* e della *résurrectine*, ma con una sola differenza: se quei due preparati risvegliavano i morti, costringendoli a rivivere gli attimi estremi della loro esistenza, qui è un soggetto già in vita che piomba in uno stato para-comatoso di decesso provvisorio e discontinuo, dalle cavernose profondità delle quali egli può rivivere gli istanti fatali in cui si è consumata l'uccisione della propria figlia sotto i suoi occhi<sup>1</sup>.

Se Ethelfleda era rimasta inghiottita per sempre nei meandri della propria morte, Lucius è definitivamente esiliato nella propria vita e nel proprio corpo, divenuto sinistramente una scenografia agghiacciante ove proiettare senza sosta la sequenza di gesti immondi coi quali la piccola Gillette è stata barbaramente trucidata.

Se *vitalium* e *résurrectine* riattivavano una memoria deceduta, in Lucius la memoria è l'unica dimensione rimasta ancorata alla vita, debordante e avviluppante come qualcosa di mostruosamente cancerogeno che divora tutto ciò che tocca. Egli è tumulato in questa lontananza siderale da cui il suo corpo quotidianamente riemerge per diventare l'aberrante proscenio della terribile giga sotto i cui passi la povera creatura ha trovato una morte orrendamente barocca, oscenamente spettacolarizzata, orribilmente macchinosa, perseguita con una certovina *libido* omicidiaria<sup>2</sup>.

Tale *libido* ha impregnato i tessuti ed organi di Lucius fino a trasformarsi in lui in un potente stimolante psico-fisico grazie al quale il suo stesso corpo si riattiva tramutandosi nel *Locus Solus* al centro del quale questa morte senza ragione può essere messa in scena infinite volte in tutta la sua geometrica brutalità.

Ethelfleda moriva inglobata nel proprio delirio iperbolico, scatenato da un complesso incastro di eventi fortuiti che risvegliano nella sua memoria ferita e già da tempo compromessa una scena originaria da cui la donna non riesce più a sfuggire. Al contrario Lucius assorbe in sé, potremmo dire incorpora, la sequenza precisa dell'esecuzione di Gillette a tal punto che i suoi stessi capelli eseguono la giga che ha inferto la morte alla povera creatura. Ecco l'estratto in cui Roussel narra tutto questo:

*sous l'empire de la frayeur, six cheveux se hérissèrent à la lisière de chacune des deux régions touffues bordant de droite et de gauche la calvitie du fou – puis se déplacèrent d'eux-mêmes en sautant d'un pore à l'autre. Déraciné par quelque relâchement profond des tissus, chaque cheveu, que le pôle expulseur semblait*

---

1 Cfr. Reggiani, Ch., *Le Théâtre de la mémoire...*, pp. 171-175.

2 LS, pp. 209-210.

*lancer en l'air par une compression de ses bords supérieurs, décrivait une minuscule trajectoire en demeurant sans cesse vertical e retombait dans un pore voisin qui, s'ouvrant pour le recevoir, le chassait aussitôt vers un nouvel asile béant prompt à le rejeter à son tour: Bientôt rangés face à face au brillant sommet du crâne, à force de bonds successifs, sur deux files égales parallèles à l'axe d'une raie imaginaire, les douze cheveux, fidèles à leur mode de locomotion, dansèrent spontanément une gigue identique à celle des figurines de baudruche<sup>1</sup>.*

Riprodotta due volte attraverso mezzi differenti, l'evento della morte di Gillette penetra capillarmente nell'esistenza di Lucius trasformando quest'ultimo in una sorta di propaggine ove essa non smette di avvenire, di ripetersi, di scomporsi e di ricomporsi secondo tutti i suoi dolorosissimi dettagli. I capelli di Lucius eseguono i medesimi passi di giga con cui è stata schiacciata la piccola Gillette. La memoria, divenuta qui uno spazio psichico da cui Lucius non uscirà più, è direttamente introiettata nelle profondità somatiche del soggetto, per dare poi luogo a questa strana manifestazione fisiologica che lascia senza parole gli ospiti di Canterel.

Tutto il complesso allestimento scenografico e coreografico che richiede la vicenda di Lucius Egroizard spinge Canterel a costruire una specie di raffinato strumento di precisione tramite il quale dare a luogo a quella che potremmo definire una articolatissima necroscopia<sup>2</sup>, al centro della quale l'uomo agisce e si muove come una sorta di inconsapevole ma infallibile regista. Questo di volta in volta mette in scena la sua tragedia personale rivivendola da capo ma, al tempo stesso, egli cerca di perfezionarla, di modificare qualche dettaglio apparentemente secondario o trascurabile che possa in qualche modo rendere la riproduzione dell'evento ancora più simile all'originale.

È proprio per questo motivo che la presentazione di Lucius si conclude con quello strano colpo di scena che trova nella figura e nella voce della cantante Malvina il centro su cui far ruotare la narrazione. Lucius, dopo aver eseguito la partitura mortuaria di Gillette, tenta quasi di ricreare quest'ultima dandole un corpo immateriale, così da risultare inattaccabile, inafferrabile, eterea sospesa e lontana, come una vibrazione appena percepibile che non possa essere colpita in alcun modo<sup>3</sup>.

---

1 Ivi, pp. 200-201.

2 Rimandiamo al brillante saggio Finter, H, *Théâtre et espace potentiel: le procédé de Roussel comme écho du sujet*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch., Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2014, pp. 207-216.

3 Nijima, S., *La voix des hommes, des femmes et ds machines*, in *Roussel: hier,*

Roussel insiste proprio su questo punto chiamando in causa direttamente le ricerche condotte da Lucius nel campo delle vocalità umane: chiuso nel proprio leonardesco<sup>1</sup> mausoleo di dispositivi progettati e realizzati unicamente al fine di rivivere l'esecuzione di Gillette, Lucius Egroizard è in realtà alla ricerca di tutto ciò che potrebbe restituirgli un frammento di ricordo in cui la piccola era ancora viva. La voce diventa così l'oggetto su cui si appunta la sua attenzione delirante, una voce che egli cerca ovunque, come una sorta di delicato fantasma da evocare per frangenti istantanei, durante i quali tornare però a rivedere Gillette in una sorta di fragilissima proiezione incorporea, al tempo stesso impalpabile e concreta, remota e presente<sup>2</sup>.

I teatri tanatografici di *Locus Solus* quindi non servono tanto a riesumare i personaggi che li abitano, ma piuttosto essi non fanno che amplificare ancora di più l'irriducibile solitudine che si stringeva intorno ad essi già in vita, risvegliandoli così ad una sorta di nuda esistenza simulacrale<sup>3</sup> che questa drammaturgia aporetica riesce perfettamente ad esprimere<sup>4</sup>. Potremmo dire che è proprio ricorrendo ad essa che Roussel perviene a darci l'idea precisa di quanto figure come Ethelfleda o Lucius Egroizard di fatto protraggano le loro vite in una specie di ottuso e inane sopravvivere, il quale già da tempo li aveva però attratti in una sorta di ossificato e invisibile luogo solitario che, in ultimo, aveva ormai reso doloroso o impossibile ogni contatto con quanto era rimasto fuori di esso.

Segrete e postume, queste non-vite collezionate negli spazi asetticamente espositivi di *Locus Solus* sembrano anticipare la singolarissima morte dello stesso Roussel che, come spiega perfettamente Foucault<sup>5</sup>, rischia di prendere il vero significato solo alla luce del suo ultimo testo, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, testo notoriamente *secret et posthume*, dalle pagine del quale l'autore ha forse tentato per l'ultima volta di rivolgersi a noi dal centro di quel linguaggio che egli aveva scelto già in vita di adibire a proprio verbigerante sarcofago.

---

*aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, pp. 195-206.

1 LS, pp. 208 et 211.

2 Nijima, S., *La voix des hommes, des femmes et ds machines...*, p. 205.

3 Yocaris, I., *Impressions d'Afrique. Un monde de simulacres*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, p. 107-128..

4 Reggiani, Ch., *Le théâtre impossible de Raymond Roussel*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, sous la direction de P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2014, p. 219, ove si parla di «théâtrophilie compulsive».

5 Foucault, M., *Raymond Roussel...*, pp. 10-13.

### 3. *De machinarum soliloquiis*

Alla fine di un formidabile scritto intitolato *Le style-Roussel* e apparso nel secondo volume della collana critica dedicata dall'editore Minard all'esame delle opere dell'autore di *Locus Solus*, Hermes Salceda in relazione al ruolo rivestito dalle macchine in questo romanzo scrive quanto segue:

*dans les romans d'aventures les machines sont prises dans et participent à l'action, et elles sont elles-mêmes créatrices de mystère ; si un engin conduit les héros sous la mer pour sauver le monde, il est logique que le lecteur soit intrigué par le fonctionnement et la manipulation d'une telle merveille. Ainsi, l'explication des rouages mécaniques est créatrice d'action autant que d'explications. Or, chez Roussel, pareille démarche est impossible dès lors que le seul suspense offert par les machines est celui de leur création<sup>1</sup>.*

È indubbio: nei testi di Roussel tutto ciò che chiama in causa la macchina riveste una funzione assolutamente cardinale, non tanto per lo sviluppo della trama, quanto per il suo arresto, spesso smisuratamente prolungato, su una serie di dettagli del tutto centrifughi rispetto ad essa<sup>2</sup>.

Questi dettagli si accumulano e si incrociano in una proliferazione di informazioni corollarie che spesso inducono nel lettore una sorta di soffusa labirintite iperdiegetica, al centro della quale la macchina descritta da Canterel-Roussel continua a mostrarsi in tutta la sua ingestibile ricchezza di dispositivi reciprocamente integrati e perfettamente funzionanti<sup>3</sup>. Funzionanti però in maniera autistica, potremmo dire, dal momento che l'apparizione e la descrizione capillare e minuziosa della macchina non concorre in alcun modo a far progredire la narrazione, la quale invece sembra arrestarsi senza poter più ripartire, smarrendo il filo conduttore, esplodendo in una spastica panoplia di micro-notazioni a cui Canterel non smette di aggiungere particolari sempre più specifici.

Forzando forse un po' l'interpretazione, si potrebbe dire che le

---

1 Salceda, H., *Le style-Roussel*, in *Raymond Roussel 2, formes, images et figures du texte roussellien*, sous la direction de A. M. Amiot et Ch. Reggiani, Les Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2004, p. 183.

2 Si parla non a caso di «esthétique du récit implexe», cfr. Wagner, F., *Comme en 14...(Roman, Romantique et lisibilité)*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, p. 94.

3 Su questo modo di procedere tipico in *Locus Solus* cfr. Amiot, A. M., *L'idéologie roussellienne dans Locus Solus...*, p. 130.

macchine che appaiono nei romanzi di Roussel – e quelle di *Locus Solus* in modo particolare – di fatto riproducono nel cuore della trama il meccanismo stesso secondo cui questa trama è stata progettata e messa in campo dal suo autore. La macchina è un elemento incongruo che attrae su di sé tutta l'attenzione, arrivando quasi a cancellare ciò che le sta intorno, compreso il prosieguo della narrazione, che di quella disamina dettagliatissima e dedalica già qualche pagina dopo non conserverà più nulla.

Tutti i dispositivi che incontriamo in *Locus Solus* sono di fatto figure che non comunicano con null'altro che con se stesse. I congegni di Roussel si ingranano perfettamente gli uni negli altri dando luogo ad una sorta di possente e inarrestabile monologo meccanico, al centro del quale noi possiamo sentire solo il silenzio di tutto ciò che apparteneva alla dimensione umana, trasformata ora in un fattore che non ha più alcun rapporto effettivo con l'origine organica da cui è stato estratto. Continua ancora Salceda:

*si les machines de Verne ont pour but de contribuer au progrès de l'humanité [...], celles de Roussel n'ont qu'une fonction esthétique. Elles présentent à cet égard une évidente disproportion entre leur complexité technique et l'utilité des tâches qu'elles accomplissent; la fantastique invention de l'aqua-micans ne sert qu'à mettre en vitrine quelques bibelots, toutes les recherches qui permettent à Canterel de prédire les moindres variations climatiques n'ont pour finalité qu'une mosaïque de dents. Or, si la connaissance et les engins qu'elle crée ne sont pas destinés à intervenir sur le réel et à le transformer, il n'ont plus aucune prise sur l'homme et se résorbent en gestes purement esthétiques<sup>1</sup>.*

Salceda coglie perfettamente alcuni tratti essenziali dell'ideologia scientifica di Roussel: innanzitutto la volontà esplicita di confondere il lettore-visitatore bombardandolo con una quantità ingestibile di esplicazioni tecniche le quali, di fatto, invece di chiarire il funzionamento della macchina finiscono col renderla una sorta di inestricabile crittogramma automatico. *In secundis* Salceda rileva giustamente come tutti i meccanismi presenti in *Locus Solus* si strutturino a partire da una perversa logica di proporzionalità inversa per cui maggiore è il grado di complessità dei congegni, minore è l'utilità effettiva a cui essi sono destinati.

Questi due aspetti non devono stupire: Roussel non pensa ad una scienza asservita alle necessità dell'uomo, ma piuttosto cerca di

---

1 Salceda, H., *Le style-Roussel...*, p. 183.

perseguire un tipo di ricerca in cui la natura stessa viene interrogata sollecitandola a manifestarsi attraverso le sue matrici di sviluppo e dispiegamento più riposte e impenetrabili. L'apparente inanità funzionale delle macchine in tal senso ha una controparte euristica molto importante: solo facendo girare a vuoto questi dispositivi, la natura riesce ad esprimersi nelle sue potenzialità concrete e specifiche.

E soprattutto, solo neutralizzando qualsiasi criterio valutativo sagomato sui parametri dell'efficienza e della produttività la macchina può diventare agli occhi di Canterel-Roussel l'ardito terreno sperimentale ove elementi, fattori, componenti chimico-biologici che di solito in una concezione statica e sclerotizzata della natura non presentano alcuna relazione diretta, qui entrano in una configurazione globale che le mette in comunicazione immediata e sorprendente, offrendo così della φύσις un'immagine in ultima analisi decisamente inedita e profondamente destabilizzante sotto il profilo cognitivo.

Se è vero che le invenzioni di Roussel si risolvono in gesti puramente estetici, come dice appunto Salceda, è vero anche che questa dimensione estetica può avere qui un'accezione paradossalmente kantiana: tali macchine eludono ed infrangono crudelmente le nostre peculiari categorie conoscitive<sup>1</sup>. Ci troviamo così esposti ad una natura che siamo chiamati ad esperire solo postulando la possibilità di far maturare in noi nuove ed impensabili configurazioni di un'embrionale *estetica trascendentale*, in relazione alla quale i materiali stessi di ciò che entra in gioco nelle articolazioni del dispositivo iniziano a essere percepiti da angolature che fanno saltare tutti i tradizionali quadri di classificazione.

Il caso della famosissima *hie* è in tal senso più che emblematico. La descrizione di questo sconvolgente macchinario occupa in tutto ben quattordici pagine<sup>2</sup>. Non possiamo chiaramente riportarle tutte e quindi rimandiamo alle analisi che ne fa Amiot nel suo saggio del 1982<sup>3</sup>. Qui ci limiteremo a commentare il passo in cui Canterel, dopo aver illustrato il contenuto del quadro realizzato attraverso i calibratissimi e calcolatissimi spostamenti aerei della *hie*, rivela ai visitatori quale sia il materiale utilizzato nella fattura dell'opera d'arte:

---

1 Sui rapporti Roussel-Kant cfr. Yocaris, I, *Impressions d'Afrique. Un monde de simulacres...*, pp. 122-128 e Bony J-M, *La doublure d'Impressions d'Afrique: élucidation*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, pp. 148-157.

2 LS, pp. 28-41. Cfr. anche Foucault, M, *Raymond Roussel...*, p. 52.

3 Amiot, A. M., *L'idéologie roussellienne dans Locus Solus...*, p. 137.

*sur une étendue assez vaste, des dents humaines s'espaçaient de tous côtés, offrant une grande variété de formes et de couleurs. Certaines, d'une blancheur éclatante, contrastaient avec des incisives de fumeurs fournissant la gamme intégrale des bruns et des marrons. Tous les jaunes figuraient dans le stock bizarre, depuis le plus vaporeux tons paille jusqu'aux pires nuances fauves. Des dents bleus, soit tendres, soit foncées, apportaient leur contingent dans cette riche polychromie, complétée par une foule de dents noires et par les rouges pâles ou criards de maintes racines sanguinolentes<sup>1</sup>.*

All'improvviso un impressionante catalogo ragionato di denti fa la sua mostruosa comparsa su questo proscenio. Non introdotti da nulla, essi senza preavviso si mostrano su una vasta estensione di terreno in tutta la loro varietà cromatica, senza però smettere di ricordare da dove provengono e che cosa sono. L'opera d'arte a cui Canterel sta lavorando tramite la messa a punto delle varie dislocazioni plananti della *hie* si compone di un sapiente dosaggio e assemblaggio delle caratteristiche morfologiche e delle notazioni coloristiche di denti estratti dalle bocche di vari pazienti.

Essi appaiono qui nelle loro stranissime forme come un campionario di tinte miste e di sfumature attentamente ricercate ed accostate in modo da conferire un effetto di raro realismo alla rappresentazione che dovranno comporre. Che cosa resta dell'uomo in tutto questo paesaggio estremamente disturbante e delicatamente gotico? Praticamente nulla. Solo i denti sono un debole richiamo al soggetto umano, ormai qui completamente e forse definitivamente espunto dalla scena<sup>2</sup>. Essi sono utilizzati dagli apparati magnetici e cronometrici della *hie* per essere depositati su di un canovaccio grafico ove, andando a prendere posizione tramite una lenta e ben studiata successione di movimenti, daranno forma ad un formidabile mosaico.

Solitaria e inaccessibile, la macchina è messa nelle condizioni di creare opere d'arte esattamente come un uomo, ma con una sola differenza: il mosaico prende corpo attraverso matrici di strutturazione del tutto estranee a qualsiasi artista. Esso non dipende dall'estro di un soggetto ma da una raffinatissima logica di implementazione che imita – o forse dovremmo dire parodizza elegantemente – la creatività umana, escludendola recisamente da tutte le fasi del processo. Non solo, quest'arte elevata a potenza in maniera sconvolgente nell'immagine riprodotta perviene ad incredibili effetti di *mimesis* mediante ciò che

---

1 LS, p. 28.

2 Sui denti cfr. Besnier, P., Bazantay, P., *Petit dictionnaire de Locus Solus...*, pp. 43 e pp. 49-50.



nessun artista sarebbe in grado di utilizzare per ottenere il medesimo risultato.

I denti – con le loro filamentose propaggini sanguinolente che la *hie* saprà comunque collocare in modo impeccabile nell'opera, omogeneizzandole così nel quadro complessivo – da subito assumono un ruolo cardinale in tutto il capitolo, proprio perché rappresentano perfettamente quel tipo specifico di potenzialità estetiche che, del tutto precluse all'uomo, la macchina è in grado di mettere in campo in maniera elettiva. Più che di surrealismo<sup>1</sup> allora, qui bisognerebbe parlare di un possente e soverchiante *surnaturalisme*, il quale assimila senza resto nelle proprie tentacolari virtualità creative ed operative anche ciò che resta del dato umano, felicemente smembrato e ridotto ad un ricco giacimento di materie rare con cui impreziosire il lavoro.

In questo vorticoso e vertiginoso *surnaturalisme* la macchina è una sorta di entità assoluta. Se Ethelfleda e Lucius erano figure prigioniere della loro psiche ormai irreparabilmente devastata, la *hie* è l'esatto contrario di tutto ciò: essa rappresenta l'assenza felice di coscienza, l'allineamento impeccabile di un progetto bizzarro e di una realizzazione *ubuesque*<sup>2</sup>, la quale elude tutte le pastoie del *cogito* attraverso la messa a punto di una cristallina programmazione, che fa dei dispositivi incontrati in *Locus Solus* dei personaggi chiamati a perseguire una frastornante e deviata forma di ascesi, ove lo scopo ultimo non è la perdita dell'io, ma piuttosto la sua inaspettata e quasi involontaria auto-generazione sottilmente meccanomorfa.

Se quindi *Locus Solus* è un *altrove* in cui ripensare e riconfigurare l'umano, tutti i congegni che appaiono nella proprietà di Canterel potrebbero a buon diritto proporsi come dei succedanei di ciò che per lungo tempo è stato designato col termine /soggetto/. Sempre rimanendo in questo secondo capitolo, prova inconfutabile di ciò è il fatto che le ricerche del protagonista lo hanno condotto a produrre un preparato metallico in grado di estrarre senza dolore alcuno i denti malandati dalle bocche dei pazienti. Alcuni dei molteplici corpi accessori che compongono l'architettura volante della *hie* vengono così genialmente utilizzati non solo per finalità estetiche, ma anche medico-sanitarie. Ecco

---

1 Ci riferiamo qui alle ricostruzioni proposte da Breton, cfr. Breton, A., *Antologia dell'umor nero*, a cura di P. Décina Lombardi, Einaudi, Torino, 1996, pp. 237-249, nonché Solmi, S., *Raymond Roussel, un padre del Surrealismo*, in *La salute di Montaigne e altri scritti di letteratura francese*, Le Monnier, Firenze, 1949, pp. 124-125.

2 Termine di Amiot, cfr. Amiot, A. M., *L'idéologie roussellienne dans Locus Solus...*, p. 139.

come Roussel ci informa di questa operazione:

*à la suite de longues recherches Canterel avait obtenu deux métaux fort complexes, qui rapprochés l'un de l'autre créaient à l'instant même une aimantation irrésistible et spéciale, dont le pouvoir s'exerçait uniquement sur l'élément calcaire composant les dents humaines [...]. L'aimantation se produisait aussitôt, si brusque et si puissante que la dent malade, obéissant à l'appel, quittait son alvéole sans donner à l'intéressé le temps de percevoir la moindre secousse torturante<sup>1</sup>.*

Impersonale e infallibile, la macchina è probabilmente una versione particolarmente convincente di quell'insituabile *altrove* dell'umano a cui abbiamo fatto riferimento all'inizio e su cui torneremo in sede di conclusioni. Dotato di una indefinibile sensibilità estetica – la quale, ancora kantianamente e alla luce della precisione ingegneristica con cui la *hie* attende indefessamente alla sua opera d'arte, potremmo far rientrare sotto la rubrica del *sublime matematico* – il congegno qui preso in esame si esibisce dinanzi a noi in tutta la sua insospettabile perizia chirurgica, lasciando così intravedere un futuro altamente meccanizzato, ove i dispositivi avranno sviluppato un tale grado di perfezione da arrivare forse a progettare essi stessi un nuovo *Locus Solus*, inteso come una spaesante latitudine eterotopica<sup>2</sup> di congetturali cibernetiche<sup>3</sup> celesti.

#### **4. Des animaux ou des animots?**

Finora abbiamo visto che nell'ambito di questo singolarissimo *surnaturalisme* ciò che resta dell'uomo spesso non è altro che uno sfavillante cumulo di relitti, reimpiegati in un montaggio di ibridazioni che sovente sfociano in brillanti esiti teratologici, come nel caso della testa di Danton<sup>4</sup>. Nello stesso modo, la macchina si iscrive in questo contesto secondo le postulazioni di una smisurata robotica barocca<sup>5</sup>, tautologicamente centrata sul proprio multiforme sperimentalismo, il quale arriva non solo a confondere e a far sovrapporre tutti i regni – dal

---

1 LS, pp 36-37.

2 Notoriamente nell'accezione foucaultiana, cfr. Foucault, M, *Des espaces autres*, in *Empan* 2004/2 (n. 54), pp. 12-19. Disponibile su <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.html>.

3 Su questo cfr. la voce /Cybernétique / in Besnier, P, Bazantay, P, *Petit dictionnaire de Locus Solus...*, p. 43.

4 LS, pp. 70-80.

5 Frangne, P. H., *Nature de l'art et de l'œuvre d'art dans Locus Solus*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di Bazantay, P, Reggiani Ch, Salceda, H, PUR, Rennes, 2012, pp. 343-358.

minerale all'artificiale – ma anche ad innestarli gli uni sugli altri, dando luogo a quella *délirante encyclopédie* a cui fa riferimento Frangne in un noto scritto<sup>1</sup>.

Tra questi due estremi Roussel colloca un termine medio, il quale non solo riesce a metterli in contatto, ma diventa il perno mobile intorno al quale uomo e macchina ruotano scambiandosi di posto. Stiamo parlando delle numerosissime figure di animalità che, con una certa frequenza, appaiono nei resoconti di Canterel, occupando spesso in essi il centro della scena. Soggette, come tutto entro i confini di *Locus Solus*, a marcati processi di teatralizzazione, tali figure diventano sempre più interessanti per il discorso qui condotto, man mano che ci avviciniamo alla fine del romanzo.

Roussel dispone queste figure secondo un preciso crescendo, culminante in quegli esemplari che hanno, in ultima istanza, assimilato in sé connotati meccanici e tratti umanoidi come, ad esempio, il gallo Mopsus nell'ultimo capitolo, in grado di riprodurre su tela, tramite sequenze di escrezioni ematiche, le lettere dell'alfabeto umano, quasi fosse una sorta di organico modulatore di stampanti a getto per iniezioni fluidodinamiche<sup>2</sup>.

Alla luce di ciò però l'animale che a nostro giudizio merita più attenzione è rappresentato dall'*émeraude*, un afanittero<sup>3</sup>, intorno al quale Roussel costruisce tutto il penultimo capitolo. Dopo aver riportato gli eventi legati al misterioso «engin caudal»<sup>4</sup> dell'*Iriselle*, Canterel racconta le vicende relative ai *tarots musicaux* di Félicité, maga versata nell'arte della divinazione. Questo personaggio si serve di un mazzo di tarocchi “fatati”, i quali emettono uno strano alone verde e sono in grado di intonare piacevolissime melodie. Tutto ciò è possibile perché all'interno di ogni carta Félicité ha fatto inserire degli *émerauds*:

*Frenkel, avec succès, acheva, comme premier modèle, un rectangle entièrement métallique d'épaisseur inappréciable, symétriquement divisé en huit carrés pareils, qui, se suivant deux par deux, avaient tous un émeraude installé à leur centre. Chaque patte, tendant à se mouvoir, subissait l'étreinte d'une minuscule guêpe de métal, soudée à une bielle actionnant un ensemble de roues couchées à plat dans le sens général de l'objet. Finement dentés, moyeux et pourtours s'emboîtaient à la file, contraignant*

---

1 Ivi, p. 353.

2 LS, pp. 251-267.

3 Cfr. la voce /Aphaniptère/ in Besnier, P, Bazantay, P, *Petit dictionnaire de Locus Solus...*, p. 23.

4 LS, p. 218.

*chaque roue à gagner en vigueur ce qu'elle perdait en vitesse ; la première, mue directement par la bielle, tournait sans peine grâce aux remuements de la patte en détresse, alors que, lente et robuste, la dernière, avec une série de piquants placés dans son moyeu, poussait périodiquement l'extrémité d'une lamelle effilée qui, une fois lâchée, vibrait en rendant un son pur<sup>1</sup>.*

L'insetto diventa così parte integrante del micro-congegno a cui è legato tramite la zampa che mette in moto tutto il sistema ad incastro di ruote dentate, le quali scandiscono il funzionamento impeccabile di questo insolito e minuscolo *componium*. La minuzia descrittiva a cui ricorre Roussel in questo stupendo passaggio riesce ad esprimere benissimo i precisi punti di innesto ed incrocio tra il corpo dei singoli émerauds e le componenti meccaniche che l'orologiaio utilizza per trasformare il mazzo dei tarocchi in una serie di strumenti di riproduzione musicale.

La purezza del suono su cui si chiude l'estratto qui riportato lascia intendere quanto l'integrazione tra i due mondi – organico e tecnico – sia non solo profonda ma anche perfettamente studiata per dare luogo ad un effetto estetico pregevole e piacevole. Ma ciò non basta. A questa scatola musicale, che Frenkel mette a punto creando una sorta di *carillon* bio-meccanico, si aggiunge anche quella enigmatica luminescenza verde, la cui origine rappresenta un rovello costante per Canterel, fino a quando, nel corso di una curiosissima autopsia praticata su un *émeraude* ormai deceduto, egli può finalmente scoprire l'articolatissimo apparato di dispositivi ottico-proiettivi di cui è geneticamente dotato il microscopico insetto. Ecco il passaggio:

*prenant un émeraude mort pour le disséquer, Canterel trouva dans la tête, debout aussi et base contre base, deux imperceptible cônes blancs en matière sèche et dure, adhérant par leurs pointes respectives aux deux pôles d'un minuscule réduit sphérique, dans le haut duquel son scalpel venait d'ouvrir une fenêtre latérale. Le maître, devinant tout, lança en place voulue un fort courant électrique, et les cônes blancs, suivant ses prévisions, pivotèrent en sens opposés. En même temps, un halo d'ardeur moyenne se forma juste au-dessus d'eux, provenant de deux cônes radiants que la loupe révéla<sup>2</sup>.*

L'animale è qui una struttura a complessità crescente. Esso stesso appare in questo contesto come un sofisticato artefatto naturale di micro-

---

1 Ivi, p. 235.

2 *Ibidem*.

tecnologie attentamente integrate, in grado di emettere precise e complesse sequenze di segnali ancora in attesa di essere decifrate. Se quindi gli uomini appartenevano ormai al dominio dell'incomunicabilità e le macchine a quello del tautologico, gli animali sembrano essere gli unici ad aver elaborato forme – più o meno esplicite, più o meno larvali, più o meno efficaci – di comunicazione riferibili ad un dominio che potremmo definire proto-linguistico, pre-verbale o anche trans-espressivo.

Essi allora sono in *Locus Solus* le uniche creature a non essere imprigionate in un isolamento impenetrabile – come Ethelfleda e Lucius – o in una prolissa e inestricabile auto-espressività, come nel caso della *hie*. Quasi arrivando a noi da insondabili profondità metafisiche, gli *animaux/animots*<sup>1</sup> affiorano diventando il mosso reticolo di ondulazioni che sommuovono l'opaca superficie di questo verticale linguaggio naturale, frantumi di un silenzio senza nome che non smette di farsi ben modulata vibrazione sonora o palpebrante alone di inquieta fosforescenza, come nel caso degli *émerauds*. Questi ultimi ci parlano così da una distanza infinita, rimanendo situati all'altro estremo di ogni forma di espressione, scintillando attraverso lo spessore di uno spazio fragile e inviolabile, nel quale anche gli uomini forse sono presi da sempre, pur essendone ormai dimentichi.

Dinanzi agli attoniti invitati di Canterel, il gallo Mopsus, il gatto elettrificato, gli ippocampi, gli *émerauds*, l'*iriselle* sono i vocaboli slegati provenienti dalla dispersione di un bianco idioma, primigenio ed elementare, nel trasparente e turbinoso volume del quale essi sillabano incessantemente l'eco del loro disorientato tacere. A partire da qui queste forme di espressione diventano componenti di quel «gigantesco macchinario»<sup>2</sup> che segna al tempo stesso l'origine e l'abolizione di ogni significato, l'ultimo scoppio di una deflagrazione muta di segni, dove rischia di spegnersi per sempre questo linguaggio obliquo e frastagliato che parla continuamente.

## 5. Conclusioni.

Progettista geniale di un modello antropologico che si muove nel punto di intersezione tra congegni meccanici pressoché inutilizzabili e un'illuminatissima forma di animalità in grado di infrangere le barriere del proprio attonito mutismo, Canterel domina su *Locus Solus* senza

---

1 Ci permettiamo di riprendere questo gioco di parole da Grossman, É, *La défiguration*. Artaud, Beckett, Michaux, Minuit, Paris, 2004, pp. 88-92

2 Foucault, M., *Raymond Roussel...*, p. 87.

esprimere mai un giudizio preciso sulle proprie creazioni. Impassibile e ieratico come un faraone egizio sepolto vivo nel proprio cerebrale e polimorfo mausoleo, egli illustra le varie invenzioni ma non esplicita mai la destinazione ultima per cui esse sono state messe a punto.

Vi è perciò quasi una sottile degustazione doppiamente sadica in Canterel: da una parte essa consiste nell'osservare come i corpi umani – e non solo – vengano usati per entrare in astrusi meccanismi che ne sfigurano e ne alterano in toto la fisionomia e la natura; dall'altra tale degustazione diventa evidente nel suscitare stupore, incertezze e perplessità nei suoi ospiti, esposti in maniera martellante ad una serie di fenomeni che, anche quando vengono spiegati nelle loro micro-dinamiche di funzionamento, rimangono quasi del tutto incomprensibili.

È stato ancora una volta Foucault colui che con estrema precisione ha colto e analizzato questo aspetto del romanzo di Roussel, osservando quanto segue:

*apparecchi, messe in scena, addestramenti, prodezze esercitano in Roussel due grandi funzioni mitiche: congiungere e ritrovare. Congiungere gli esseri attraverso le più grandi dimensioni del cosmo (il lombrico e il musicista, il gallo e lo scrittore, la briciola di pane e il marmo, i tarocchi e il fosforo); congiungere gli incompatibili (il filo dell'acqua e il filo del tessuto, il caso e la regola, l'infermità e le virtuosità, le volute di fumo e i volumi di una scultura) congiungere, fuori da ogni dimensione concepibile, ordini di grandezza senza rapporto (scene foggiate in chicchi di uva embrionali; meccanismi musicali nascosti nello spessore delle carte dei tarocchi). Ma anche ritrovare un passato abolito [...], un tesoro [...], il segreto di una nascita [...], l'autore di un crimine [...], la fortuna [...] o la ragione (per il ritorno del passato nella improvvisa guarigione di Seil-Kor o in quella progressiva, di Lucius). Quasi sempre congiungere e ritrovare sono i due versanti mitici di una sola e unica figura<sup>1</sup>.*

Foucault individua perfettamente l'aspetto che abbiamo cercato di sottolineare nei tre paragrafi precedenti: innanzitutto l'idea in base alla quale le strane creature che popolano *Locus Solus* sono chiusi in una solitudine ineliminabile. Inassimilabili presso qualsiasi forma di vita associata, essi trovano nella proprietà di Canterel una loro dimensione d'essere, dal momento che ciò che fuori da *Locus Solus* ne faceva degli esseri isolati, qui li trasforma immediatamente in ospiti perfettamente integrati.

È vero, ciò avviene spesso senza una consapevolezza effettiva da

---

1 Ivi, p. 87.

parte loro, ma ciò non toglie che, per esempio, le ricerche congiunte di Canterel e Lucius finiscono col lenire in parte il dolore della madre di Gillette. In sede di conclusioni non possiamo certo soffermarci a lungo su questo estratto che meriterebbe un commento decisamente più articolato e puntuale. Possiamo però dire che le osservazioni di Foucault centrano una questione senza dubbio rilevante di *Locus Solus*: qual è lo scopo ultimo di queste ricerche che Canterel persegue con una costanza ed una pertinacia che non possono, in ultima istanza, non colorarsi di qualche venatura di ossessione? Canterel su questo aspetto certamente inquietante e problematico tace dall'inizio alla fine del testo. E Roussel con lui.

È vero, sia Leiris<sup>1</sup> che Amiot<sup>2</sup> in due celebri e impeccabili studi hanno attirato l'attenzione sui rapporti capziosamente polemici che legavano l'autore di *Locus Solus* a tutte le ideologie impregnate di progressismo scienziato come, ad esempio, il Positivismo comtiano. Ciò non toglie però che un certo interesse per una ricerca scientifica orientata a progettare una nuova idea di uomo, e forse di mondo, serpeggia sotterraneamente in tutte le sue opere e, in questo romanzo del 1914, in maniera particolare.

Va anche detto quindi che il cosmo prospettato in *Locus Solus* non è la natura a cui pensavano i positivisti. Presso Roussel ci troviamo piuttosto di fronte ad una sorta di plurale *chaosmos*, le cui leggi di formazione e strutturazione obbediscono a criteri caratterizzati da una pervasiva illogicità. Non sbaglia allora Foucault quando dice che l'ontologia stessa dell'uomo e della natura investigate da Canterel in *Locus Solus* tracciano una cartografia di significati paradossali e spesso inattendibili anche per lo stesso proprietario della villa, che quei significati mira a far emergere per poi tentare di decifrarli. È proprio sulla base di questo assunto che l'autore de *Les mots et les choses* può proseguire le sue considerazioni scrivendo:

i cadaveri di Canterel trattati con la *résurrectine* congiungono la vita alla morte ritrovando l'esatto passato. All'interno del grande cristallo scintillante dove galleggiano i sogni di Roussel, vi sono le figure che si congiungono (la capigliatura-arpa, il gatto-pesce, gli ippocampi-fattorini) e quelle che ritrovano (la testa sempre chiacchierona di Danton, i ludioni le cui sagome conservano frammenti di storia e di leggenda, la pariglia che ridiventa il vecchio

---

1 Leiris, M., *Conception et réalité chez Raymond Roussel*, in Raymond Roussel, *Épaves*, Pauvert, Paris, 1972, pp. 9-39.

2 Amiot, A. M., *Roussel et la science*, in *Trois figures de l'imaginaire littéraire: les odyssées, l'héroïsation de personnages historiques la science et le savant*, a cura di E. Gaédé, Les Belles Lettres, Nice, 1981, pp. 268-282.

carro del sol levante) e poi, fra le une e le altre, un violento cortocircuito: un gatto pesce elettrizza il cervello di Danton per fargli ripetere le sue antiche parole<sup>1</sup>.

Se quindi è vero che nelle battute finali di *Locus Solus*, Roussel inserisce un richiamo esplicito proprio al pensiero di Comte<sup>2</sup>, evocato nell'episodio degli *émerauds* da noi esaminato nel quarto paragrafo, è anche vero che tale richiamo ha qualcosa di sottilmente ironico, come se la scienza qui non foss'altro che una sorta di possente parodia di se stessa utilizzata non tanto per sostenere il progresso dell'uomo, ma piuttosto per imprimergli una possente deviazione, in modo da farlo deragliare verso una latitudine di eventi – più o meno naturali – che non prevedono e non ammettono alcun tipo di sfruttamento da parte dell'uomo.

La natura di *Locus Solus* risulta così progressivamente de-antropizzata. In essa il soggetto umano appare come un relitto informe – si pensi proprio all'utilizzo del capo di Danton nel terzo capitolo – restituito ad un ruolo di comprimario in una serie di fenomeni che riporta senza esitazione il dato propriamente umanoide al livello di tutti gli altri esseri, reinserendolo in una folta messe di manifestazioni aberranti, che Canterel interroga lasciandole nella loro criptica e proteiforme imperscrutabilità.

Si tratta di una natura che riassorbe anche la storia dell'uomo, come avviene nell'episodio appena ricordato da Foucault, ove Danton, l'unica scoria ancora umana, parla unicamente perché stimolato dal felino elettrico il quale ridà al personaggio storico una parvenza di vita, stimolando quei ruderi di centri nervosi che la sua testa ancora conserva. Ha quindi ragione Leiris quando scrive che Roussel non smette di moltiplicare gli *écrans* posti tra se stesso e la natura<sup>3</sup>, alla ricerca di un'artificialità esasperata che connota tutto il suo universo mentale e narrativo. E Leiris ha ancora ragione quando scrive che tale ricercatezza non va vista in alcun modo nel solco di quell'estetismo *fin de siècle* reperibile presso autori come Baudelaire e Wilde<sup>4</sup>.

Ma allora come va inteso tutto questo? A noi pare che la metafora di Leiris appena riportata dica più di quanto egli stesso riesca a leggerci: gli innumerevoli *écrans* che Roussel pone tra se stesso e la natura diventano qui delle superfici di proiezione su cui essa viene attentamente sezionata, scomposta e riasssemblata secondo nuove soluzioni

---

1 Foucault, M., *Raymond Roussel...*, pp. 87.

2 LS, p. 243.

3 Leiris, M., *Conception et réalité chez Raymond Roussel...*, p. 15.

4 *Ibidem*.



morfologiche, logiche e ontologiche in senso ampio. Nella sua villa-laboratorio Canterel immagina una φύσις ove l'uomo non sia altro che una delle infinite componenti che entrano in gioco in questo immenso ed interminabile soliloquio che la natura intrattiene con se stessa.

Per questo anche la macchina e l'animale rivestono sempre un ruolo di notevole pregnanza in Roussel. La nozione di natura de-antropizzata che in *Locus Solus* viene progettata e investigata, allinea tutti gli esseri su uno stesso piano di importanza e di equiparabilità, infrangendo e congedando così ogni forma di marcato antropocentrismo. Per questo motivo il policentrico *caosmos* di Canterel-Roussel non solo è aperto a ogni tipo di manifestazione, ma soprattutto non conosce la morte poiché tutto ciò che avviene in esso non è mai riferibile ad un soggetto specifico e, tanto meno, ad un soggetto umano. È in questo senso che si può legittimamente parlare di una macroscopica *rottura epistemologica*, che Amiot descrive in questo modo:

*la réalité se disloque et se dissout, entraînant le surgissement d'un nouveau monde insolite, cocasse, où tout se côtoie et coexiste en dépit de toutes les lois de la bien-séance aristotélécienne [...]. La science se trouve au cœur de l'œuvre de Roussel à tous les niveaux, thématique, idéologique et même méthodologique, dans la mesure où elle conditionne chez lui un changement de l'Imaginaire : la science prend le relais de l'idéalisme mystique et de l'humanisme classique, c'est-à-dire psychologique, pour devenir le fondement d'une littérature de fiction objective et impersonnelle<sup>1</sup>.*

Forse proprio questa impersonalità dura e oggettiva fa sì che in *Locus Solus* la realtà esterna – *esterna* alla residenza ed *esterna* ai linguaggi metamorfici che in essa si parlano – non sia più un modello da imitare<sup>2</sup>, ma un feticcio da smontare pezzo dopo pezzo, fin nelle fibre più riposte della materia – organica e non – al fine di capirne meglio il funzionamento e allo scopo di postularne altre configurazioni, possibilmente migliori di quelle che una certa idea di scienza ha finora prospettato come le uniche praticabili e percorribili.

#### **Bibliografia**

- Roussel, R., *Locus Solus*, Gallimard, Paris, 1979  
Amiot, A. M., *Roussel et la science*, in *Trois figures de l'imaginaire littéraire: les odyssees, l'héroisation de personnages historiques la science et le savant*, a cura di E. Gaédé, Les Belles Lettres, Nice, 1981, pp. 268-282  
Amiot, A. M., *L'idéologie roussellienne dans Locus Solus*, in *Mélu-sine*, a cura di

---

1 Amiot, A. M., *Roussel et la science...*, p. 282.

2 Foucault, M., *Raymond Roussel...*, p. 146.

- H. Béhar, n. III, *L'age d'homme*, Paris, 1982, pp. 136-137
- Béhar, H., *Locus Solus ou bis repetita placent*, in *Raymond Roussel I. Nouvelles impressions critiques*, a cura di A-M Amiot et Ch. Reggiani, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2001, pp. 75-92
- Besnier, P., Bazantay, P., *Petit dictionnaire de Locus Solus*, Rodopi, Amsterdam, 1993
- Breton, A., *Antologia dell'umor nero*, a cura di P. Décina Lombardi, Einaudi, Torino, 1996
- Carrouges, M., *Machines pataphyques pour l'au-delà*, in *Les Études philosophiques*, n. 1, L'imaginaire et la machine, Janvier-Mars 1985, pp. 77-89
- Finter, H., *Théâtre et espace potentiel: le procédé de Roussel comme écho du sujet*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2014, pp. 207-216
- Frangne, P. H., *Nature de l'art et de l'œuvre d'art dans Locus Solus*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, pp. 343-358
- Foucault M., *Des espaces autres*, in *Empan* 2004/2 (n. 54), pp. 12-19. Disponible su <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.html>
- Foucault, M., *Raymond Roussel*, Cappelli, Bologna, 1978
- Grossman, É., *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Minuit, Paris, 2004
- Lavallade, E., *Parmi les (romans) noirs. Réflexions autour des passages policiers et/ou fantastiques de Locus Solus*, in *Raymond Roussel 2, formes, images et figures du texte roussellien*, a cura di A. M. Amiot et Ch. Reggiani, Les Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2004, pp. 199-216
- Leborgne, E., *Le procédé de l'anamorphose dans Les Noces*, in *Raymond Roussel 2. Formes, images et figures du texte roussellien*, a cura di A. M. Amiot et Ch. Reggiani, Les Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2004, pp. 61-92
- Leiris, M., *Conception et réalité chez Raymond Roussel*, in *Raymond Roussel, Épaves*, Pauvert, Paris, 1972
- Leiris, M., *Langage, Tangage*, Gallimard, Paris, 1985
- Montier, J-P., *De Le vue de Roussel à l'observatoire de Cannes de Ricardou. Les avatars du référent photographique*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012
- Nijima, S., *La voix des hommes, des femmes et ds machines*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, pp. 195-206
- Reig, Ch., *Les mots et les êtres – Taxinomies rousselliennes*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012
- Reggiani, Ch., *Le Théâtre de la mémoire*, in *Raymond Roussel 3. Musicalisation, théâtralisation*, a cura di A. M. Amiot, Ch. Reggiani et H. Salceda, Les Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2007
- Reggiani, Ch., *Le théâtre impossible de Raymond Roussel*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, sous la direction de P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2014
- Salceda, H., *Le style-Roussel*, in *Raymond Roussel 2, formes, images et figures du texte roussellien*, sous la direction de A. M. Amiot et Ch. Reggiani, Les Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2004
- Solmi, S., *Raymond Roussel, un padre del Surrealismo*, in *La salute di Montaigne e altri scritti di letteratura francese*, Le Monnier, Firenze, 1949, pp. 124-

Yocaris, I., *Impressions d'Afrique. Un monde de simulacres...*, pp. 122-128 e  
Bony J-M., *La doublure d'Impressions d'Afrique: élucidation*, in *Roussel: hier,  
aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, p.  
148-157

Wagner, F., *Comme en 14...(Roman, Romantique et lisibilité)*, in *Roussel: hier,  
aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012