

«L'ÉMERVEILLEMENT HEUREUX»  
IL PENSIERO ESTETICO DI M. LEIRIS.

«Mon activité principale est la littérature, terme aujourd'hui bien décrié»<sup>1</sup>, con queste parole Michel Leiris difende *son métier d'écrivain*, nella prima opera autobiografica: *l'Age d'Homme*, sperando che una parola liberatoria come la confessione possa sgombrare in lui sensi di colpa dovuti ad un mancato impegno sociale<sup>2</sup>, e guarirlo da quelle ossessioni e contraddizioni che facevano di lui «un râté» sia sul piano umano, nei rapporti con gli altri, e col femminile in particolare, sia sul piano professionale. La cosa letteraria più che una vocazione era stata una scelta obbligata per mettersi «en marge»<sup>3</sup>, e giocare quel ruolo di «éternel séparé» contro ogni altra forma di occupazione ritenuta inadeguata al suo temperamento:

[...] quand devenu jeune homme et ne sachant trop que faire de ma personne, j'ai souhaité être un poète [...] ce fut plutôt pour me hausser jusqu'au rang que j'assignais à celui qui use du langage comme une manière de pithye proférant ses oracles, qualité d'inspiré qui pour son bien comme pour son mal l'écarte de l'existence vulgaire et fait de lui une sorte de demi-dieu (ou quart de dieu)<sup>4</sup>.

Il carattere negativo di questa vocazione, come risposta ad un bisogno di rompere «l'architecture logique»<sup>5</sup>, di negare col suo corpo, col quale vive un profondo disagio esistenziale, l'oppressione del mondo e della sua temporalità, finirà per coinvolgere la stessa creazione letteraria vista come una maledizione di cui non saprà fare a meno.

*L'Age d'homme* risponde anche all'esigenza di legittimare il suo ruolo di

1. M. Leiris, *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard, 1939, p. 27. Una prima versione dell'opera risale al 1930; nel 1935 fu completata la redazione pubblicata da Gallimard nel 1939. Nell'edizione del 1946 l'opera sarà preceduta da *De la littérature considérée comme une tauromachie* e dedicata a Georges Bataille.

2. Il Parti communiste svolgeva dal 1925 una campagna accusatoria contro gli scrittori non impegnati.

3. «La poésie en tant que raison sociale a chance de m'être apparue comme une façon de me situer en marge, de fuir ce qu'irrimédiatement eût défini ma place parmi les autres, d'annihiler pour moi le cadre menaçant des métiers ordinaires». *Biffures*, Paris, Gallimard, 1948, p. 235. «La poésie fut donc essentiellement pour moi un écart, tant sur le plan spirituel que sur celui de la vie en société [...]». *Ibid.*, p. 236.

4. M. Leiris, *Fibrilles*, Paris, Gallimard, 1966, p. 248.

5. M. Leiris, *Biffures*, cit., p. 235.

scrittore<sup>6</sup>, peraltro già accreditato dalla pubblicazione e dal successo di *Afrique fantôme*<sup>7</sup>, uno scrittore deciso a mettere da parte la poesia, i cui risultati deludenti lo avevano portato ad uno stato di frustrazione e di angoscia insopportabili. La forma più discorsiva<sup>8</sup> e l'urgenza di una scelta in cui la prima persona è al centro della scrittura accompagnano il bisogno di confessione e di verità, che ha come suo correlato l'erotismo, vissuto come paura e incubo della punizione. Le due figure mitiche su cui si costruisce tutto l'apparato testuale sono Giuditta e Lucrezia<sup>9</sup>, allegorie della sua relazione col mondo, testimoni della sua abitudine di pensare «par formules, analogie et images», che si confermerà quarant'anni dopo come la scelta definitiva: *una formulation*, nella quale identificare la sua *entreprise* di scrittore.

On est littérateur comme on est botaniste, philosophe, astronome, physicien, médecin<sup>10</sup>.

La letteratura è un mestiere come un altro, minimizza Leiris, è inutile inventarsi pretesti per giustificare «ce goût qu'on a d'écrire»<sup>11</sup>. Che sia in prosa o poesia, l'orizzonte deve coincidere con la vita, fino ad arrivare alla equazione che l'*art poétique* è *un art de vivre* e viceversa in una scambievole offerta di senso. Dare forma alla scrittura è anche formarsi cercando la propria identità nello specchio, nel cui riflesso la sua immagine si perde.

Pas de catharsis au moyen de la confession. Pour qu'il y ait catharsis il faut que ce que l'on a à dire prenne une forme, sorte de psychologie. En ce sens il n'y a que la poésie le lyrisme qui permette une catharsis<sup>12</sup>.

Leiris crede al lavoro della creazione fino a farlo coincidere con un *savoir vivre* che sul primo prende slancio e nello stesso tempo si spegne fino a distruggersi, in un continuo ricominciare. Un piccolo progetto, annunciato al *Collège de sociologie*, col quale si proponeva di mettere insieme i pezzi della sua vita, si dilaterà a dismisura sorprendendo retrospettivamente lo stesso autore:

6. «[...] non seulement je me justifiais du péché de littérature mais me mettais en condition d'en produire de la meilleure». *Langage tangage*, Paris, Gallimard, 1985, p. 138.

7. Paris, Gallimard, 1934, (I ediz.), oggi in *Miroir de l'Afrique*, a cura di J. Jamin, Paris, Gallimard, 1996.

8. In effetti Leiris non abbandonerà mai il progetto poetico anche se la forma discorsiva sarà forse la più congeniale per lui. «La poésie, c'est ce qui n'a jamais cessé de me préoccuper. Si la prose se trouve être mon moyen d'expression, c'est toujours la poésie que j'ai visée». Madelaine Chapsal, *Leiris ou l'ouverture de la poésie*, in «La Quinzaine littéraire», n. 14, 15 octobre 1966.

9. «[...] le monde, objet réel qui me domine et me dévore (telle Judith) par la souffrance et la peur, ou bien le monde pure fantasma, qui se dissout entre mes mains, que je détruis (telle Lucrece) poignardée sans jamais parvenir à le posséder». M. Leiris, *L'Age d'homme*, cit., p. 219.

10. *Ibid.*, p. 27

11. *Idem.*

12. M. Leiris, *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, p. 317.

Je voulais pousser un peu l'investigation, tâcher de déterminer le sens de ces expériences, finalement c'est devenu cette espèce de «chose» je ne sais pas la qualifier autrement: en cours de route la recherche s'est considérablement amplifiée. J'ai pensé qu'il me fallait définir mon art poétique et mon savoir vivre, mon esthétique, ma morale. Si j'avais su au début où de fil en aiguille allait me mener, c'est-à-dire jusqu'à aujourd'hui, comme je ne suis pas très travailleur [...]»<sup>13</sup>.

Il suo vero problema, l'espressione lirica, «fondata su un dispiegamento efréné del *je*»<sup>14</sup>, si concretizzava nell'idea di far coincidere conoscenza e orizzonte lirico: l'io autobiografico e la poesia pura. Leiris si interrogava su come mettere insieme *la quête de soi* e la parola poetica<sup>15</sup>, questa era la vera sfida per la quadratura del cerchio. Ma i surrealisti avevano decretato l'impossibilità della coabitazione delle due cose e affermavano l'impersonalità dell'arte, ispirando il loro credo a Mallarmé, liberando la poesia da ogni funzione referenziale.

Gli esordi letterari, intorno agli anni venti<sup>16</sup>, nascono dalla sensibilità di Leiris verso il linguaggio che gli appare come «un livre émaillé de vérités premières». La fisicità, la materialità della parola che manipola con un gusto quasi infantile, è sicuramente il segnale più antico della sua lenta «accointance» con la cosa letteraria. La naturale inclinazione a leggere e a scrivere può essere una comune vocazione di scrittore, dice Leiris, ma, porsi davanti al linguaggio nella sua nudità «abrupte», diventa una sfida a se stessi e alla poesia<sup>17</sup>.

I primi componimenti nascono, così, da un bisogno di «effusion», guastati da un estetismo comune, contro lo slancio che li motivava, una specie di furore nel tentativo di cogliere l'assoluto<sup>18</sup>.

J'étais quand je voulais écrire saisi d'un désir de transe aux manifestations violentes – griffer les murs ou sauter au plafond, basculer en arrière comme si j'avais jugé qu'une gesticulation d'homme en proie à quelque haut mal serait apte à déclencher

13. Madeleine Chapsal, *Leiris ou l'ouverture de la poésie*, cit., p. 10.

14. M. Leiris, *Langage Tangage*, cit., p. 137. «Je regardais l'état lyrique comme une espèce de transe, il m'arrivait de rester accablé, muet, répondant à peine aux questions, comme si j'étais uniquement attentif à ce qui se déroulait en moi d'angoissant, de grinçant, de rouillé, poésie torturant mes entrailles ainsi qu'un corps étranger [...]». *L'Age d'homme*, cit., p. 188.

15. L'autobiografia era esclusa per definizione dall'ambito poetico in quanto descriveva una realtà esterna al testo: la vita dell'autore. La poesia prevedeva, invece, l'annullamento della soggettività, la cancellazione dell'artista dall'opera.

16. Il suo *Journal* è iniziato dal 1922. I primi quaderni si aprono con frammenti sulle modalità di esercizio della poesia. Il diario che Leiris compilerà scrupolosamente per tutta la vita, è una fonte inesauribile per seguire l'evoluzione del suo pensiero, nelle continue incertezze delle riflessioni.

17. M. Leiris, *Biffures*, cit., p. 232.

18. «Je croyais qu'au moyen des mots il est possible de détecter les idées et que l'on peut ainsi de choc verbal inattendu en choc verbal inattendu cerner l'absolu». *L'Age d'homme*, cit., p. 183.

son équivalent mental et à me faire passer sur un plan sinon extérieur à la vie du moins tel que mes limites y seraient effacées<sup>19</sup>.

Leiris fa il suo *apprentissage* grazie all'incontro con Max Jacob, che fu lettore e correttore dei suoi primi componimenti poetici.

Je lui envoyais des poèmes et puis il me les corrigeait, pas exactement, il me disait en général que c'était très mauvais. Il n'avait pas tort. C'est comme ça que j'ai fait mon *apprentissage*<sup>20</sup>.

I modelli che lo ispiravano nel passato: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé erano troppo lontani per una vocazione alla poesia che tardava a manifestarsi come illuminazione folgorante, *éclair*, *révélation*, ma che si imponeva come unica *raison de vivre*.

L'incontro più fortunato per lui resta quello con Masson che lo incoraggiava al lavoro di scrittura che non incontra consensi, e verso cui anche Leiris ha della riserve.

Pour que je parvienne à produire quelque chose de lisible il a fallu que je rencontre le peintre A. Masson et qu'il me fasse confiance, ainsi que le petit nombre d'intimes qui se réunissent dans son atelier. Encore n'ai-je jamais pu travailler que d'une façon discontinue, à éclipses, et en luttant pied à pied contre les pires difficultés<sup>21</sup>.

L'esperienza di Rue Blomet ebbe il merito di inserirlo in un cenacolo di scrittori: A. Artaud, G. Limbour, A. Salacrou e, successivamente, Bataille, che era già amico di Leiris.

Le 45 Rue Blomet ne fut pas simplement le carrefour où se rencontrèrent quelques jeunes intellectuels doués chacun de sa volonté particulière, mais représentait une espèce de foyer où, par de-là les différences individuelles – régnait un certain état d'esprit, à vrai dire d'autant plus difficile à caractériser qu'il n'impliquait l'adhésion à des articles de foi qui auraient constitué en quelque sorte notre charte<sup>22</sup>.

Più tardi, nel 1924, questo gruppo si fonderà con i surrealisti: Masson, Tual e Leiris furono introdotti da Limbour che già apparteneva al gruppo di Breton. Nel 1925 Leiris collabora alla «Révolution surréaliste» ed espone la sua poetica, contrapponendo alla parola, strumento del linguaggio, la parola oracolare della poesia, insistendo sulle capacità associative e sulle figure anagrammatiche del linguaggio e cedendo come indicava Mallarmé l'iniziativa alle parole.

En disséquant les mots que nous aimons, sans nous soucier de suivre ni l'étymologie, ni la signification admise, nous découvrons leurs vertus les plus cachées et les ramifications les plus secrètes qui les propagent à travers tout le langage, canalisées

19. M. Leiris, *Fibrilles*, cit., pp. 205-6.

20. *Entretien avec Sally Prince et Jean Jamin*, in «Gradhiva», n. 4, 1988, p. 31.

21. M. Leiris, *L'Age d'homme*, cit., p. 187.

22. M. Leiris, *Zébrage*, Paris, Gallimard, 1992, p. 223.

par les associations de sons de forme et d'idées. Alors le langage se transforme en oracle et nous avons là (si tenu qu'il soit) un fil pour nous guider, dans le Babel de notre esprit<sup>23</sup>.

Leiris condivideva col gruppo l'interesse per la parola, l'esplorazione dei suoi poteri e la psicanalisi. Ma se nella scrittura automatica si sospendeva la vigilanza del soggetto, nell'attesa che questa distrazione producesse insospettite costellazioni di parole, il metodo di Leiris non prevedeva che un simulacro di questo mettersi *hors de soi*. Così, mentre il gruppo si orientava verso una scomparsa del soggetto, per Leiris le prime raccolte *Glossaire*<sup>24</sup> e *Simulation* testimoniano una temporanea messa fuori campo dell'io di cui era importante scrutare gli effetti e misurare l'efficacia in relazione all'ispirazione.

Le incompatibilità con Breton lo allontanano dal gruppo e lo spingono verso interessi diversi, l'etnologia<sup>25</sup>, la psicanalisi<sup>26</sup>, la sociologia, interessi che condivise con i fondatori e collaboratori della rivista «Documents»<sup>27</sup>. Le scienze umane entrano nel progetto letterario e lo orientano, dandogli spessore. La psicanalisi rende lecita la coincidenza di un lavoro sul linguaggio e sull'io<sup>28</sup>. Il linguaggio non si compie nel significare, ma nel momento in cui rinvia a qualcos'altro, in quanto rimando, e la parola, mai univoca risoluzione di un'identità precisa, ma bifronte e ambigua, si presterà allo sdoppiamento e alla distrazione.

L'etnologia imposterà il metodo delle *fiches* sulle quali registrare qualunque fatto, anche banale e queste costituiranno la cellula del testo conducendolo verso quell'esperienza al limite del linguaggio a quell'idea de *l'homme total*, che si compone in uno scambio interattivo tra un'analisi di sé come un altro e dell'altro come sé.

23. M. Leiris, *Brisées*, (1966), Paris, Gallimard, 1992, p. 11.

24. Cercare il senso personale ed intimo delle parole per giungere alla rivelazione, a quella verità metafisica che si manifesta nel ricomporsi della «glose».

25. L'idea di partire da un corpus di fiches per costruire i testi è di impostazione etnologica.

26. Leiris lascia il gruppo di Breton e inizia, consigliato da Bataille, una terapia psicanalitica che durerà dal 28 ottobre 1929, per sei anni, fino alla pubblicazione de *L'Age d'homme*. La psicanalisi rende possibile il suo allontanamento dalla poesia e lo incoraggia all'impresa autobiografica.

27. La rivista fu fondata nell'aprile del 1929 da Rivière e Einstein. Bataille è segretario generale, Leiris entra a giugno come segretario di redazione. È l'occasione per frequentare scrittori ed etnologi come: Marcel Griaule, Georges Henri Rivière, Carl Einstein, Marcel Mauss.

28. Leiris scopre che ogni forma di espressione, anche la più volutamente nascosta rivela l'impronta del locutore e che il senso camuffato dietro le associazioni delle parole non è una rivelazione metafisica ma l'inconscio dell'autore. In tal modo, capovolgendo il percorso, farà proprio di quella rivelazione lo scopo della scrittura autobiografica, che non si pone più il problema dell'ispirazione, che può prendere lo slancio anche su un piccolo dettaglio, perchè anche un fatto banale diventa chiarificatore e non dovrà più preoccuparsi della buona fede, della sincerità dell'autore.

Al ritorno dal primo viaggio in Africa, al seguito della Missione Dakar Djibouti 1931-33, con la pubblicazione di *Afrique fantome*, Leiris si vede riconosciuto tra gli scrittori più importanti del momento accanto a Camus, Ponge, Queneau, sebbene l'opera più che «un journal de route» risulti un diario personale e l'etnologia per la prima volta veda il soggetto dell'enunciazione implicato nell'oggetto delle sue ricerche. L'altro non è *hors de lui*, ma *impliqué dans et à travers lui*<sup>29</sup>.

Ainsi anciennement que soit en moi la méfiance à l'égard de la littérature – sans que bien entendu, la mienne soit exceptée c'est elle qui sans contredit donne sa couleur à ma vie. Mon premier voyage en Afrique représente à ce point de vue un paradoxe qui touche à la bouffonnerie, ayant découvert l'ethnographie et voulant y consacrer dorénavant le principal de mon activité, j'étais parti pour cette expédition en désirant donner le dos à tout ce qui me paraissait n'être qu'un inépuisable esthétisme, mais il se trouve que le journal de route que je m'étais astreint à tenir [...] ce journal publié presque sans retouches peu après mon retour aura été en effet le livre à partir duquel j'ai été édité de façon quasi confidentielle, celui en somme qui m'a situé comme écrivain professionnel, l'effort que j'avais fait pour m'éloigner de la chose littéraire aura donc eu un résultat inverse et aura seulement doté d'un second métier – l'ethnologue – l'homme de lettres que je suis resté<sup>30</sup>.

Ma la Missione fu importante soprattutto per quell'aspetto sconosciuto, per il nascosto, che aveva spinto Leiris a partire con il gruppo di Griaule come segretario archivistico. La transe, i riti di «possession», temi intorno ai quali molto aveva discusso il gruppo di Bataille della rivista «Documents»<sup>31</sup> saranno fondamentali nell'elaborazione della sua idea di letteratura che maturerà all'interno del dibattito tra Sartre e Bataille, ma che saprà mantenere una sua autonomia e originalità. La pubblicazione de *La croyance aux génies zar*<sup>32</sup> mette in luce l'aspetto cruento e sacrificale del rito; *La langue secrète des Dogons de Sanga*<sup>33</sup>, pubblicata qualche anno dopo, perfeziona l'idea di una lingua iniziatica, ritagliata all'interno della lingua comune che conserva il senso vivo e originario delle parole, propizia a tutti i passaggi, a tutte le trasmutazioni.

29. M. Leiris, *L'homme sans honneur*, Paris, Jean Michel Place, 1994, a cura di J. Jamin, p. 15.

30. M. Leiris, *Fibrilles*, cit., p. 86.

31. M. Leiris, *De Bataille l'impossible à l'impossible Documents*, in *Brisées*, cit., pp. 288-299. Cfr. anche D. Hollier, *La valeur d'usage de l'impossible*, premessa a *Documents*, Paris, J. M. Place, 1991; e J. Jamin, *Documents et le reste*, in «La revue des revues», 1994, n. 18, pp. 15-24.

32. Il testo fu pubblicato nel *Journal de psychologie normale et pathologique*, Paris, 1938. Redatto nel 1935 fu ripubblicato nell'edizione del 1980 come premessa al libro: *La possession et ses aspects chez les Ethiopiens de Gondar*, Paris, Le Sycomore, oggi nel superbo volume curato da J. Jamin: *Miroir de l'Afrique*, cit.

33. Institut d'ethnologie, Musée de l'homme, Paris, 1948. Nell'edizione attuale: Paris, Jean Michel Place, 1992.

A queste esperienze, si aggiungano le riflessioni sul sacro, che sarà indagato su un terreno ritenuto improprio, quello dell'infanzia e del quotidiano, luoghi primitivi dell'essere, zone interdette e ambigue<sup>34</sup>, nelle quali Leiris, divenuto etnografo di se stesso, cercare il punto di tangenza tra se stesso e il mondo e anche una lingua motivata, sacra, dove al nome corrisponda la cosa, chiusa all'interno di una lingua immotivata, profana. Il sacro ci consente di ritornare sul perduto come piacere di un'esperienza che può essere recuperata ma solo come perduta, e, in quanto inattuale sempre discontinua e in movimento e, perciò, contrapposta al linguaggio quotidiano che è immobile e immotivato. Il *Collège de sociologie* fondato nel novembre 1937<sup>35</sup> insieme a Bataille e a Caillois fu il trampolino di lancio per elaborare il nocciolo della *Règle du jeu* che è *Le sacré dans la vie quotidienne*<sup>36</sup> (8 gennaio 1938), in cui Leiris esprime un'idea del sacro che, se da un lato subiva l'influenza di Sartre<sup>37</sup> nella scelta di momenti eccezionali come il destro e il sinistro del sacro, dall'altro completava l'estetica sacrificale più vicina a Bataille e a Colette Peygnot, espressa nel *Miroir de la Tauromachie*<sup>38</sup>.

Questo testo costituisce il primo passo per l'elaborazione di un'idea di

34. Nelle note preparatorie per la Conferenza sul sacro Leiris accenna alla «*possession*», al mondo «*intermédiaire, [...] domaine de la vie affective, situé entre le monde de l'esprit et le domaine du corps*», (pp. 154-157) e all'ambiguità del ruolo di chi è posseduto, o di chi è ubriaco che dimostrano «*une personnalité d'apparat, dont on a le sentiment qu'elle est plus ressemblante que vraie*». M. Leiris, *L'Homme sans honneur*, Jean Michel Place, Paris, 1994, p. 82.

35. V. Denis Hollier, *Le Collège de sociologie 1937-1939*, cit., pp. 117-18.

36. Conferenza tenuta l'8 gennaio 1938 al *Collège de sociologie*, pubblicata nello stesso anno nella «*Nouvelle Revue Française*», poi nella rivista «*Change*» n. 7, 1970, infine nel volume *Le Collège de Sociologie*, cit.

In risposta a quale colore ha il sacro in un articolo intitolato *Quelle couleur a pour moi le sacré?* Si esprimeva in questi termini: «*Le sacré est ce moment infiniment rare où la part éternelle que chaque être porte en soi entre dans la vie, se trouve emportée dans le mouvement universel, intégré dans ce mouvement réalisé*». *Ecrits*, Paris, U.G.E., 1978, p. 111.

37. «*Doctrine des «situations privilégiées» et des «moments parfaits» formulée par Anny dans La Nausée de J. P. Sartre*», M. Leiris, *L'homme sans honneur. Notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*, Paris, Jean Michel Place, 1994, p. 41. «*Le héros du livre de Sartre connaît deux espèces de mouvements exceptionnels: essors dans l'aventure, plongeon dans la nausée – qui sont comme la face droite et la face gauche d'une même perception aigüe de l'existant*». *Ibid.*, p. 43.

38. Opera pubblicata presso Guy Lévy Mano nel luglio del 1938 con tre disegni di Mason, e dedicata a Colette Peygnot solo nell'edizione 1964, due anni dopo la morte di Bataille. Il *Miroir* fu composto nel 1937 prima della guerra, tra ottobre e novembre, un anno prima della morte di Laure, che allontanata da Bataille, si incontrava spesso con Leiris, con lei elaborerà l'idea del sacro. «*L'oeuvre poétique est sacrée en ce qu'elle est la création d'un événement topique, «communication» ressentie comme la nudité. Elle est viol de soi-même, dénudation, communication à d'autre de ce qui est raison de vivre, or cette raison de vivre se «déplace*». *Ce qui ne diffère en rien de mon propre texte [...]*». G. Bataille, O.C., t. V, pp. 507-508.

Sarà lei a convincerlo a raggiungere Bataille al *Collège de sociologie*. Questa esperienza dura pochissimo per divergenze sui fondamenti dell'attività prevista per il *Collège*.

letteratura che Leiris non si stancherà di affinare fino ad arrivare ad un margine di impossibilità attraverso un sottile lavoro di «défibrage» della parola e dell'io che lasciano intuire l'impronta dell'autore, chiusa in una forma invariabile, vuota e ricorrente.

La tauromachia, luogo di convergenza degli opposti, corrisponde a quell'ideale di bellezza baudelairiana che ha bisogno per manifestarsi di una *fêlure*<sup>39</sup>, di un *décalage*, che interrompa la sua perfezione glaciale. *Goutte de venéin, brin d'incohérence*<sup>40</sup>, il bello esiste in relazione a questo breve attimo in cui tutto si distrugge e si rigenera. Lotta tra due poli che agiscono come due forze contrapposte: da un lato, (l'elemento destro), la regola, nella sua bellezza immortale e plastica; dall'altro, (il sinistro), la frenesia scatenata, *le malheur, l'accident*. Come ogni spettacolo, che commuovendoci ci fa entrare in noi stessi e risolvere le nostre contraddizioni, il bello prenderà la forma di quella lotta equivoca che è la tangenza di un attimo tra la regola e la sua eccezione. Limite, *achèvement obligatoire*, sul quale si gioca il nostro essere al mondo, la corrida è il luogo geometrico d'incontro e di separazione delle due parti in gioco. Il torero, seguendo il rituale richiama su di sé il toro, ma nell'istante in cui la catastrofe sta per prodursi, con un leggero «gauchissement» del corpo, schiva la morte attraverso un gesto sinistro, ingannandola con le pieghe della muleta nella quale si conficca la *corne acérée*. Questo momento sacro sarà motore e oggetto dell'impresa della scrittura.

Incorporer la mort à la vie, la rendre en quelque manière voluptueuse comme le geste du *torero* emmenant suavement le taureau dans les plis de sa cape ou de sa *muleta* telle doit être l'activité de ces constructeurs de miroirs, – j'entends tous ceux qui ont pour but le plus urgent d'agencer quelques-uns de ces faits qu'on peut croire être les *lieux où l'on se sent tangent au monde et à soi-même* parce qu'ils nous haussent jusqu'au niveau d'une plénitude porteuse de sa propre torture et de sa propre dérision<sup>41</sup>.

Il torero deve mantenersi rispetto alla tangenza in un lieve «en déça», che lo salva. In questa zona infinitesimale, simile ad una dissonanza musicale<sup>42</sup>,

39. Se Leiris aveva insistito sulla *faille*, manifestazione del male metafisico che accompagna l'impossibilità della fusione completa, sebbene sia così vicina la tangenza «à la fois appelée et repoussée». (*Miroir de la tauromachie*, cit., p. 61), Bataille esalta la forza di rottura del sacro, istante privilegiato e casuale che permette di aggredire quell'esistenza pesante che Sartre chiamava la nausea, che non si lascia cogliere in nessuna realtà sostanziale. «Le nom d'*instant privilégié* est le seul qui rende compte avec un peu d'exactitude de ce qui pouvait être rencontré au hasard de la recherche rien qui constitue une substance à l'épreuve du temps, tout au contraire, ce qui fuit aussitôt apparu et ne se laisse pas saisir». G. Bataille, *Le Sacré*, O.C., t. I, p. 560.

40. M. Leiris, *Miroir de la tauromachie*, cit., p. 36.

41. *Ibid.*, pp. 66-67.

42. In questo senso il jazz nel dopoguerra era stato la risposta «orgiastique» e frenetica alla crisi del momento «Il agissait magiquement et son mode d'influence peut être comparé à une possession». *L'Age d'homme*, cit., p. 161. La musica fatta di salti, *collages*, deviazioni inat-



si produce il piacere estetico, che sorge nell'istante in cui uno dei due elementi vacilla nell'altro. Attimo di sospensione, sul quale Leiris tornerà in occasione di una conferenza tenuta ad Haiti nel 1948, chiamando con il termine «féerie» il sentimento di pienezza vitale che si prova assistendo a certi spettacoli in cui la violenza appare dominata «du style et du protocole»<sup>43</sup>. In Occidente non esiste una forma di drammatizzazione come i riti *vaudou* che egli chiama poesia vissuta<sup>44</sup>, «poésie de chair et d'os», dove c'è un coinvolgimento che crea indistinzione tra il pubblico che assiste e i posseduti. Questi ultimi trasfigurati in una trance reale o finta creano uno spettacolo completo, espressione di quella bellezza che si produce in un *carrefour* dove convergono in sorprendente armonia gli elementi più contraddittori: «[...] tout ce qu'on met en jeu se présente comme une frénésie équilibrée, comme la géométrie imposée à une violence abrupte»<sup>45</sup>.

Già dal 1934 l'incontro con l'amico etnologo Alfred Métraux, discepolo di Bataille, aveva acuito l'interesse per i fenomeni di *possession*. Il *carrefour*, luogo assoluto, immutabile da dove partono le forze universali e centro di convergenza, è simbolo di quella poesia che, nutrendosi di bellezza è necessariamente coincidenza di due momenti eteroclitici: l'immutabile, il classico, lo statuario, e il mobile, il fugace. Chi assiste è coinvolto dal «déchaînement» che spesso «professionnels» senza troppa buona fede mettono in scena. Integrato per un attimo nell'azione, lo spettatore diventa parte del rito, entra nello spettacolo in cui l'attore veramente posseduto, ispirato dalla divinità, incarna più che recitare<sup>46</sup>. La musica, il ritmo completano l'atmosfera rituale.

tese coinvolge i suonatori fusi nello spettacolo, come personaggi sonori, che sembrano in trance, posseduti da un ritmo che li travolge. Il *décalage* delle note ne faceva uno spettacolo originale e ambiguo perciò ritenuto licenzioso. Il jazz si accompagna ad una certa drammatizzazione estetica, sociologica e geografica. Il blues che è alla base del jazz è espressione del *cafard*, del *désespoir*, del *désenchantement*, dell'ironia, della rivolta, poiché dei corpi s'infervorano su note fatte per piangere: «...nous voyons danser sur cet ouragan de rythmes et de tambours une sorte de catastrophe apprivoisée» (J. Cocteau, in J. Jamin, *Antilles, Haiti, 1948*, in *Bataille-Leiris*, Dijon-Quetigny, 1999, p. 14). «chanteurs et chanteuses de jazz lancés la volubilité cascadeante du *scat-singing* semblent avec leur tranches de mots basculés et truffés de syllabes intercalées, s'acharner [...], s'ingénier à mettre en pièces les paroles de leur chant.» M. Leiris, *Langage Tangage*, cit., p. 111.

43. M. Leiris, *Zébrage*, cit., p. 84.

44. *Ibid.*, p. 82.

45. *Ibid.*, p. 85.

46. La possession fu vista da Leiris sotto due aspetti distinti: di finzione, (théâtre joué) e di autenticità (théâtre vécu), nel primo caso il «vestiaire des personnalités», cioè la capacità di entrare in un'altra identità da parte del posseduto è solo un'allegoria, nel secondo, invece condurrebbe a fenomeni di spersonalizzazione in cui il posseduto diventa l'altro, in una déréalisation in uno sdoppiamento di sé. Questo potere di indossare un'altra identità è definito con un termine di «bovarysme» da Jules Gaultier: «pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est» o di essere l'uno e l'altro insieme, in J. Jamin, *Antilles, Haiti 1948*, cit., p. 15. Il problema della buona fede, della sincerità della sua parola accompagna tutta l'avventura della

Al ritorno dal suo secondo viaggio in Africa nel sud Oranais (1940), Leiris decide di perfezionare il *procédé* per arrivare ad una regola di composizione personale, decide di abbandonare la poesia per impegnarsi in una «morale de paroles» che mantenne durante tutto il governo Vichy. La parola «authentique», l'impegno ad esprimere la verità, «savoir que chaque mot qu'il dit l'engage», confermano la sua adesione al programma sartriano dell'*engagement*.

Uomo di parola, lo scrittore deve applicare scrupolosamente certe regole e praticare virtù strettamente legate all'esercizio della sua professione<sup>47</sup>.

Etre discret ce qui indique qu'on est toujours maître de ses mots capable de ne pas dire ce qu'on estime devoir ne pas être dit [...]. Fuir pour la même raison mensonges et vantardises, véritables souillures pour la bouche qui les prononce, bouche qu'il importe de garder contre de tels contacts avec l'inauthentique<sup>48</sup>.

E la poesia per il momento resta quell'oggetto<sup>49</sup> introvabile, sintesi di vita e morte che chiude il capitolo *Tambour Trompette* di *Biffures*. Un senso di rifiuto accompagna il suo malessere di scrittore e un profondo senso di colpa<sup>50</sup>. Leiris ha difficoltà ad iniziare un'attività letteraria più legata al presente e che tenga conto degli eventi politici, da cui partire per andare verso il passato:

En procédant en sens inversé – partant du présent pour remonter vers le passé – peut être ai-je plus de chances de découvrir le point où la charnière qui rattache mes occupations de maintenant à des désirs anciens, plus ou moins expressément formulés<sup>51</sup>.

Profondamente insoddisfatto di una scrittura che si limita a *relater* invece di produrre e che si àncora su cose vecchie perché non ha la forza di elevarsi: «C'est pourquoi l'acte d'écrire est devenu pour moi une sorte de pensum

scrittura, terreno di verità che Leiris difende quasi a voler scongiurare il pericolo di una finzione per lui sempre imminente. «Il me semble à peu près impossible de dire à quels moments, même très jeune, j'étais vraiment naturel, à quels moments j'incarnais un personnage», *L'Age d'homme*, cit., p. 149. «Sans pouvoir mesurer ce qu'une telle émotion pouvait avoir de sincère ou de feint, je puis dire que j'ai pleuré à la mort [...]»: *Ibid.*, p. 44.

47. M. Leiris, *Ce que parler veut dire*, in «Les lettres Françaises», oct. 1944, p. 5. Cfr. anche Réponse à une enquête: «Faut-il brûler Kafka?» in *Brisées*, Paris, Gallimard, 1966, p. 126.

48. M. Leiris, *Ce que parler veut dire*, cit., p. 5.

49. «C'est cet «objet», cette chose extérieure, tendre et introuvable qu'il faudrait définir. Et définir, ce serait – bien entendu – la trouver. Toute ma vie passe dans cet état d'angoisse et d'oisiveté, de désir qui ne dépasse jamais la vague rêvasserie». *Journal*, cit., p. 324.

50. «Je continue à ne noter sur ce journal que des réflexions touchant à l'esthétique – au tragique «esthétique» –, alors que tant d'amis et de connaissances à moi sont aux prises avec le tragique le plus quotidien». *Journal*, p. 350.

51. M. Leiris, *Biffures*, cit., p. 230. Assenza di progetto e stato depressivo: «Rien n'existe que le présent, mais un présent dans lequel on ne se sent pas, faute [...] de ce futur indispensable pour faire en nous à ce que le passé a d'écrasant. Il est curieux que cette vie au présent, que j'ai toujours recherchée – comme la chose la plus euphorique et la plus exaltante – je l'ai retrouvée aujourd'hui sous la forme de malaise et de dépression [...]». *Ibid.*, p. 374.

ennuyeux»<sup>52</sup>. Nostalgia della poesia che ritorna continuamente nelle riflessioni del *Journal*<sup>53</sup>, nelle allusioni ai testi brevi e densi nei quali riformularsi. La pubblicazione della raccolta *Haut Mal*<sup>54</sup> è espressione di questa esigenza; nella *Prière d'insérer* il poeta, diviso nella sua doppia anima, che ricalca la doppiezza del linguaggio, è ora la *Pythie en transe* che si illumina di una luce di comunicazione con l'altro, ora l'isolato che si nasconde dietro una maschera «comme le malade du haut mal qui tombe les dents serrées et la bouche écoumante»<sup>55</sup>.

L'incontro con Sartre avvenne nel luglio del 1942, fondamentale per una svolta nella concezione della letteratura. La partecipazione al comitato di redazione di «Les Temps Modernes» nel 1945, vedrà Leiris accanto al filosofo esistenzialista in una posizione non sempre consona con i programmi della rivista. Sartre lamentava la mancanza di «souci d'utile»<sup>56</sup> di certa letteratura contemporanea che produceva opere «qui ne servent à rien»<sup>57</sup>. Lo scrittore deve essere «dans le coup» e il libro un fatto sociale che abbraccia da vicino l'epoca. Contro la gratuità dell'arte, contro il surrealismo che «renoue avec les traditions destructrices de l'écrivain consommateur»<sup>58</sup>, Sartre chiede allo scrittore non più «vestale» né «Ariel» di abbandonare la letteratura dell'*exis* e di inaugurare quella della *praxis*. In risposta alla *Présentation* di Sartre, Leiris scrive *De la littérature considérée comme une tauromachie*<sup>59</sup> e gran parte del capitolo *Dimanche*<sup>60</sup> di *Biffures* con lo scopo di confermare la sua adesione al manifesto della rivista<sup>61</sup>, ma anche di liberare *L'Age d'homme* da quei difetti che pesavano sull'autobiografia: il gusto di contemplarsi, il desiderio di essere assolto:

52. *Ibid.*, p. 370.

53. «Grand ralentissement dans la rédaction des Bifurs (aux quels je conserve provisoirement ce titre). Je n'ai pas travaillé depuis un mois. Sans doute l'époque est maintenant trop mouvementée, trop mouvante pour qu'on puisse encore s'attacher à des choses longues. Ce qu'il faudrait c'est écrire brièvement sur des feuilles volantes: de petits textes et qui aussitôt se détachent; des choses denses mais de peu d'encombrement, et qu'on ne traîne pas derrière soi comme un bagage [...]. Encore mieux ne garder avec soi que l'indispensable viatique de mots, la quantité de vocables pour se formuler dans toute situation». *Journal*, cit., p. 378.

54. M. Leiris, Paris, Gallimard, 1943.

55. M. Leiris, *Prière d'insérer*, Paris, Gallimard, 1943. *Brisées*, cit., p. 81.

56. J. P. Sartre, *Présentation des Temps Modernes Situation II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 10.

57. *Ibid.*, p. 9.

58. J. P. Sartre, *Situation II*, cit., p. 214

59. Come introduzione a *L'Age d'homme*, nell'edizione del 1946.

60. *Dimanche* appare in «Les Temps Modernes» nei numeri 5 e 6 del 1946.

61. Leiris sente di doversi giustificare agli occhi di Sartre che condanna gli scrittori «qui pensent avoir assez fait lorsqu'ils ont décrit leur nature propre ou celle de leurs amis: puisque tous les hommes sont fait de même, ils auront rendu service à tous en éclairant chacun sur soi». *Présentation*, in «Les Temps Modernes», n. 1, oct. 1945, p. 11.

Me regarder sans complaisance c'était encore me regarder, maintenir mes yeux fixés sur moi au lieu de les porter au de-là pour me dépasser vers quelque chose de plus largement humain<sup>62</sup>.

Leiris dimostra però in questa occasione la più grande ambiguità, dedicando il volume nella nuova edizione a Bataille<sup>63</sup>. Il *De la littérature* resta il suo trattato di estetica più originale. L'autobiografia coincide con la tauromachia: spettacolo in cui spicca l'immagine del torero che trae dal pericolo l'occasione per essere più brillante<sup>64</sup>, l'opera diventa così il luogo nel quale far entrare «ne fut-ce que l'ombre d'une corne de taureau»<sup>65</sup>, affinché chi scrive si senta impegnato *tout entier*<sup>66</sup>. Dal punto di vista estetico il progetto di presentare solo fatti veritieri, rifiutando ogni affabulazione, coincide con l'impegno dello scrittore di raggiungere una densità e una pienezza che lo rendono «authentique». La regola di dire la verità è quella da cui dipende il rischio del torero-scrittore, ma anche quella che dà la dimensione estetica. Infatti nella misura in cui il torero «se profilerà», impeccabilmente fermo e nello stesso tempo arrogante nel comporre «les passes» consentite dal rituale, ruotano lentamente la cappa, e confondendosi nell'attimo della vicinanza col corpo della bestia, che potrà costruirsi quell'insieme scultoreo che è l'opera. Regola di metodo e canone di composizione, la tauromachia è la formula più autentica di un'attività che, in quanto disciplina dello spirito non può avere altra giustificazione se non quella di:

[...] mettre en lumière certaines choses pour soi en même temps qu'on les rend communicables à autrui<sup>67</sup>.

Intanto, l'aspro dibattito sulla letteratura prendeva consistenza<sup>68</sup>. Nel 1943 Sartre pubblica *L'Être et le Néant*<sup>69</sup>, Bataille, *L'expérience intérieure*<sup>70</sup>, Sartre scatena una polemica durissima con *Un nouveau mystique*<sup>71</sup> abbattendo le argomentazioni di Bataille con un'ironia velenosa. Si crea subito una distanza irreparabile tra i due, Bataille risponde nel 1945 con un breve testo *Réponse à Jean-Paul Sartre*, ultime pagine del *Sur Nietzsche*<sup>72</sup>. Entrambi rap-

62. M. Leiris, *Miroir de la tauromachie, L'Age d'homme*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 13-14.

63. A Georges Bataille qui est à l'origine de ce livre.

64. *Ibid.*, p. 12.

65. *Ibid.*, p. 14.

66. *Ibid.*, p. 15.

67. M. Leiris, *L'Age d'homme*, cit. p. 22. Leiris si difende dalle accuse che Sartre muoveva contro «la psychologie néfaste» di Proust che incarna la letteratura dell'exis. J. P. Sartre, *Présentation, Situation II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 21

68. Cfr. a tale proposito Sartre – Bataille, «Lignes», mars 2000.

69. Paris, Gallimard, 1976.

70. G. Bataille, O.C., t. V, Paris, Gallimard, 1973.

71. *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 188.

72. G. Bataille, in *Oeuvres Complètes*, t. VI, Paris, Gallimard, 1973.

presentanti di due modi di essere della cosa letteraria si troveranno per molti anni in due contrapposte posizioni: da un lato il lavoro di scrittura inteso come un mestiere che ha bisogno di *un apprentissage* e di una coscienza professionale, dall'altro la letteratura come sola esperienza di *souveraineté* capace di rivelare l'impossibile nell'uomo. Alla letteratura delle *situations extrêmes* si oppone la passione diabolica che non lascia scelta: «Jamais homme engagé n'écrivit rien qui ne fût mensonge, ou ne dépassât l'engagement»<sup>73</sup>. Il pensatore della comunicazione contro il filosofo della coscienza: l'uno crede nella effervescenza collettiva che conduce gli uomini a fondersi in un movimento sacrificale, alla cui sommità ogni potere si annulla per lasciare libero corso ad una comunicazione fusionale, per l'altro conta la dialettica della libertà vissuta in solitudine, verso una socialità sofferta ma poi riconosciuta. La scoperta dell'altro avviene, per Bataille, mediante l'abolizione dell'io e da qui l'accusa di misticismo, per Sartre attraverso la ragione.

All'utile, all'interesse, all'azione Bataille contrappone il carattere «déli-rant» della parola poetica perché «transfigure et ronge», «divinise et moque» in un'estasi *communielle*:

L'extase est communication entre les termes [...] et la communication possède une valeur que ne connaissent pas les termes: elle les annihile – de même, la lumière d'une étoile annihile (lentement) l'étoile elle-même<sup>74</sup>.

Leiris difendeva la letteratura «engagée» in quanto letteratura che lo impegnava, da cui non escludeva la poesia<sup>75</sup> contro l'idea sartriana che riconosceva solo la prosa in quanto «utilitaire»<sup>76</sup>.

Tuttavia, nonostante questa ambiguità, Leiris fu sempre risparmiato dalle accuse dirette di Sartre, che anzi manifestò nei suoi confronti un consenso pieno, elogiando *l'admirable Age d'homme*, giustificando la doppia impresa della sua scrittura:

[...] qui d'une part, dans son *Glossaire* cherche à donner de certains mots une définition poétique, c'est-à-dire qui soit par elle-même une synthèse d'implications ré-

73. G. Bataille, *Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain*, in O.C., t. XII, p. 16.

74. G. Bataille, *Le Coupable*, O.C., t. V, Paris, Gallimard, p. 266.

75. «Ce qu'on peut dire c'est que seule peut m'engager une littérature engagée déjà à quel degré quelle qu'ait été la profondeur de son engagement dans la poésie, un poème de Mallarmé ne pouvait m'engager à quoi que ce soit de précis, en dehors de cette honnêteté, rigueur, limpidité, etc., qui étaient sa morale littéraire. De nos jours, la poésie de Réverdy comme exemple typique de poésie «engageante», «engagée» elle implique toute une conception du monde, une attitude du poète devant le monde [...]. De même la poésie de Char est «engageante», «engagée» dans la mesure où elle apporte un message». M. Leiris, *Journal*, cit., 26 ottobre 1945, pp. 421-22.

76. J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, cit., p. 70.

ciproques entre le corps sonore et l'âme verbale, et, d'autre part, dans un ouvrage encore inédit, se lance à la recherche du temps perdu en prenant pour guides quelques mots particulièrement chargés pour lui d'affectivité<sup>77</sup>.

Ma i contrasti all'interno del gruppo erano evidenti: Simone de Beauvoir ne *La force de l'âge* sottolinea la posizione discordante di Leiris:

Leiris avait en charge la poésie et nos goûts s'accordaient rarement. Le Comité se réunissait souvent et on y discutait ferme<sup>78</sup>.

Intanto su «Les Temps Modernes» compaiono gli articoli che costituiranno i capitoli di *Biffures*. Con le prime critiche di reazione, alle quali Leiris si mostra sensibile<sup>79</sup>, inizia una nuova definizione del metodo in relazione non più ai modelli, ma ai lettori, nei confronti dei quali sente il bisogno di modificare la sua immagine<sup>80</sup>. Riscontrando la fondatezza delle critiche, riconoscendosi «un embaumeur de choses mortes»<sup>81</sup>, Leiris finisce per scrivere il suo metodo, che deve molto al *procédé* di Roussel<sup>82</sup>. Il lavoro di *décalage*, di *tressage* sulle *fiches*<sup>83</sup>, in un fluttuante movimento di montaggio del testo in architetture sempre più lunghe e complesse, crea una scrittura che si estende a dismisura. La massima ambizione del suo *procédé*: «aider autrui à vivre par

77. *Ibid.*, p. 67.

78. Paris, Gallimard, 1972, p. 72.

79. M. Leiris, *Biffures*, cit., pp. 270-271. Cfr. a tale proposito A. Boschetti, *La création d'un créateur*, in «Michel Leiris», nn. 1-2, 1990.

80. Tra i primi critici Blanchot, *Regards d'outre tombe*, in «Critique», n. 11, 1947.

81. «De ces observations, je ne puis éviter de retenir qu'il entre dans ma façon de procéder quelque chose de douteux et de trompeur [...] je ne suis plus qu'un conteur de petites histoires, contradiction criante qu'il y a à se vouloir homme de vigie [...] quand tout concourt à faire de vous un embaumeur de choses mortes». *Biffures*, cit, p. 273.

82. L'idea di una dislocation del senso rispetto alla parola era già stato sperimentato con Glossaire, Roussel col suo *procédé* convinse Leiris della bontà dell'operazione. In occasione della pubblicazione di *Comment j'ai écrit certains de mes livres* di R. Roussel, Leiris, in una presentazione alla NRF del libro (M. Leiris, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, 24 année, n. 268, 1936) rimase fortemente colpito dalla capacità dell'autore di penetrare nel *pouvoir créateur des mots*, dal nominalismo magico che permette alla parola di susciare la cosa, e dalla *dislocation* che consente di ricreare l'universo mediante «la construction d'un monde spécial qui prend la place du monde commun» (M. Leiris, *Roussel l'ingénu*, Fata Morgana, 1987, p. 40). L'idea di sottomettersi volontariamente ad una regola complicata e difficile si accompagnava, come corollario, con una *distraction* che comportava una *levée de la censure* e attraverso la costruzione di miti veri cioè *authentiquement symboliques* permetteva di arrivare aux couches affectives profondes de l'auteur. Leiris si ispirerà a questo metodo per costruire molti capitoli della *Règle* risolvendo, così, il problema angosciante che aveva accompagnato il discorso autobiografico, quello della sincerità dell'autore.

83. «[...] besoin diffus que j'ai toujours senti de confronter, grouper, unir entre eux des éléments distincts, comme par un obscur appétit de juxtaposition ou de combinaison». *Biffures*, cit., p. 277.

ce que je lui dis, m'aider moi-même par ce partage de paroles avec autrui»<sup>84</sup>. L'apertura della prospettiva oltre il per sé anche per l'altro, ingombrano la scrittura di una serie di ostacoli che trasformano «en boulet ce qu'il avait choisi comme devant être son jouet ou l'instrument de sa libération»<sup>85</sup>. Nel dubbio di aver fallito, Leiris medita di tacere per sempre, ma il silenzio «est la solution facile»<sup>86</sup>, occorre invece trovare qualcosa che colmi il vuoto lasciato dalle antinomie e dall'angoscia, un oggetto, «une pulpe vitale». Ancora una volta è la poesia la promessa di salvezza:

La parole poétique, seul type de parole que l'on puisse dire fruitée est l'unique à conduire vers quelque chose qui ressemble à cela<sup>87</sup>.

La sua fama di scrittore si consolida nei volumi successivi della *Règle*, grazie soprattutto all'accoglienza che ebbe nelle riviste dell'altro polo, quello che orbitava intorno a Bataille, con «Critique»<sup>88</sup>, a Maurice Nadeau con «Les Lettres Nouvelles»<sup>89</sup> e a Paulhan, con la ripresa della «Nouvelle Revue Française»; queste riviste aprono spazi nuovi, per le nuove idee in campo culturale a tutti quegli scrittori, cultori dell'autonomia dell'arte, dell'importanza della forma, che si sentivano costretti a subire il monopolio delle idee della rivista di Sartre, pur non condividendone i principi. Leiris trova in questo fronte che si oppone alla letteratura impegnata un clima più consono<sup>90</sup> alla sua scrittura apprezzata per il carattere dialettico e innovativo di impronta sartriana, ma soprattutto per il gioco delle temporalità e per l'attenzione al linguaggio. Il secondo volume della *Règle* è formato da quattro capitoli: *Mors*, pubblicato in «Les Temps Modernes», risente ancora dell'impronta di Sartre, ma già il secondo *Les tablettes sportives*<sup>91</sup> pubblicato nella rivista di Nadeau testimonia un profondo cambiamento. Il grande successo di critica<sup>92</sup> che accompagnò questo passaggio scatenò in Leiris una

84. M. Leiris, *Biffures*, cit., p. 292

85. *Ibid.*, p. 293.

86. M. Leiris, *Biffures*, cit., p. 290.

87. *Ibid.*, p. 295.

88. Fondata da Bataille nel 1946.

89. Fondata nel 1953. Sulla trasformazione del panorama letterario agli inizi degli anni '50 v. A. Boschetti, «Les temps modernes» dans le champ littéraire, 1945-1970, in «La revue des revues», n. 7, 1988, pp. 3-13.

90. La divergenza di vedute, e il disagio che Leiris viveva all'interno della rivista ritornano spesso nel *Journal*: «[...] si je n'ai pas encore trouvé le moyen d'écrire une chronique pour «Les Temps Modernes», c'est qu'il y a quelque chose qui me refroidit [...] abîme qui me sépare de Sartre et du Castor, quant à la poésie. De même ce qui fait défaut aux Bouches inutiles, c'est un langage sinon poétique, du moins touchant parfois à la poésie». *Journal*, cit., 4 novembre 1945, pp. 422-23.

91. In «Les Lettres Nouvelles», n. 4, 1953-1954.

92. M. Butor, *Une autobiographie dialectique*, in «Critique», n. 103, 1955; J. B. Pontalis, M. Leiris ou la psychanalyse interminable, in «Les Temps Modernes», n. 120, 1956; M.

reazione negativa: il timore di dover essere rivale di se stesso, il suo autoritratto ridotto a monumento funerario, così lontano da quello slancio vitale che avrebbe voluto infondergli, crearono in lui lo sconforto che lo portò al suicidio, mancato per un soffio. Nelle *Notes* al *Livre* di Mallarmé, che lesse in ospedale, Leiris troverà la sorprendente risorsa di un rilancio poetico che lo condurrà verso una risoluzione quanto mai ambiziosa: abbandonare la prosa discorsiva e ritornare al furore della parola poetica. Voler essere poeta:

[...] ce n'est pas seulement vouloir trouver ce qu'y trouvent la plupart, c'est vouloir cette vie troublée que seule permet la poésie<sup>93</sup>.

*Etre poète, vivre poétiquement, se sentir planté en pleine poésie* sono gli imperativi che risorgono da quei lontani inizi di Rue Blomet, e lo riconducono più che mai vicino a Bataille, nel rimodellamento delle scelte estetiche.

L'idea di abbandonare la forma discorsiva e di passare alla forma breve si consolida attraverso un interesse sempre più forte per l'opera verdiana e per il teatro, nella ripresa dei suoi lavori sulla *possession* e la *transe*<sup>94</sup>.

Allontanatosi dal modello tauromachico, Leiris ritorna alla passione che lo aveva incantato fin dall'infanzia, il teatro che ritrova nella freschezza originaria. L'opera teatrale gli suscita, grazie al *trompe-l'oeil flagrant* un'emozione più autentica della *plaza de toros*<sup>95</sup>. A tutto ciò si aggiunga la delusione di fronte al metodo discorsivo che si rivela incapace di dare il senso della presenza assoluta e di «saisie totale» che solo la poesia nel suo «surgissement sans racines» può dare<sup>96</sup>. Il disperato tentativo di «condenser en un

Nadeau, *La quadrature du cercle*, in «Les Lettres Nouvelles», 1955-56.

93. M. Leiris, *Fibrilles*, cit., p. 251.

94. Nel 1958 Leiris pubblica *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, preceduta da *La croyance aux génies zar en Ethiopie du Nord*, ripreso nel 1980 presso Sycomore, poi nel 1989 presso Fata Morgana e nel 1996 in *Miroir de l'Afrique*, cit. Il concetto di *possession* viene rielaborato nella direzione data da Sartre a quel «mensonge à soi» che muove la mala fede, dove non c'è più distinzione tra verità e menzogna che si rinviano *dans un jeu de miroirs*: «constituant la réalité humaine comme un être qui est ce qu'il n'est pas et n'est pas ce qu'il est». (J. P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1976, p. 108). In questa accezione Leiris condivide anche le riflessioni di Métreux sulla finzione di certi riti vaudou (v. *La comédie rituelle dans la possession*, in «Diogène I», n. 11, pp. 26-49, 1955). *La prêtresse* entra con grande disinvoltura nelle diverse identità: «Regardant vivre Mäilkam Ayyähu [...] j'en suis arrivé à considérer que ses zar lui constituaient une sorte de vestiaire des personnalités qu'elle pouvait revêtir selon la nécessité et les hasard divers de son existence quotidienne, personnalités qui lui offraient des comportements et des attitudes tout faits, à mi-chemin de la vie et du théâtre. Il y aurait beaucoup à trouver, certainement dans l'étude approfondie de ces états ambigus où il semble impossible de doser quelle part de convention et quelle part de sincérité entrent dans la manière d'être de l'acteur». *La possession...*, in *Miroir de l'Afrique*, cit., p. 950.

95. M. Leiris, *Fibrilles*, cit., p. 205.

96. È fondamentale l'incontro con Francis Bacon, la cui prima esposizione a Parigi è del 1957. Leiris redige la presentazione del catalogo per l'esposizione del 1966 presso la Galerie Maeght: *Ce que les peintures de Francis Bacon m'ont dit*, ripreso in *Francis Bacon ou la vérité*



bloc saisissable d'un coup»<sup>97</sup> fallisce, così, nella consapevolezza dell'*effritement* del testo.

La forma breve rimpiazza la geometria controllata del *suivi*; la poetica del *lié* viene abbandonata definitivamente in un'operazione alchemica in cui il piccolo pezzo è la sintesi della diversità del mondo e dell'io. La sinuosità, l'indiretto, succedono alla regola diritta e graduata, mentre un invisibile *foyer*<sup>98</sup> tiene insieme i frammenti, un'idea, un filo intorno al quale girano i diversi *éclats*. L'alchimia, il verbo, l'*éclat* ricompaiono da quel passato lontano degli esordi e i modelli Rimbaud e Mallarmé diventano quanto mai attuali.

Con la pubblicazione di *Bagattelle végétales*, la nuova edizione di *Nuits sans nuit*, le raccolte poetiche *Vivantes cendres innommées*, *Marrons sculptés par Miro*, nel 1969, *Haut mal et Autres Lancers*, si chiarisce la sua vocazione, si capisce come l'ultimo volume della *Règle* rompa con la discorsività degli altri tre precedenti e accolga l'aforisma, la forma breve, per imitare quella forma del *livre total* e tentare di arrivare a «une oeuvre existant comme un monde fermé, complet et irrécusable [...]»<sup>99</sup>.

L'idea estetica, nella formulazione finale, arriva ad una sorta di sublimazione, Leiris si spinge fino al limite dell'impossibile: alla *transe*, alla *féerie* si sostituisce un «mode de suspense»<sup>100</sup> che si crea all'interno del frammento per una deviazione del senso che non è un semplice gioco di parola, ma un'atmosfera straniata, un mondo della morte, che il poeta realizza distorcendo le parole, torturandole, estraniandole rispetto al senso abituale, e alla quotidiana utilità, in un vibrato che le rende nuove e pronte ad accogliere il meraviglioso incontro dell'io e dell'altro. Chi legge si sente come rapito da questa atmosfera e resta in bilico, sulla scia dell'eco che trasmette il non senso, ma è un attimo, breve come la formula, che in questo vuoto arriva alle «hauteurs glaciales»<sup>101</sup>. La presenza dell'autore, non più antropomorfa, non più centrale è appena percepibile nel brusio dei «mots menteurs», che risuonano e richiamano, ma non significano.

La scelta del frammento si conferma nelle opere successive, *Le ruban au cou d'Olympia*, *Langage Tangage*, fino all'ultima opera *Images de Marque* dove l'idea estetica si concretizza nell'*éclair fuyant*. Ogni pezzo dovrà possede-

*criante*, Fata Morgana, 1974. In una rinnovata sintesi estetica Leiris elabora il concetto di «presenza» come traccia di una lotta tra l'artista e l'opera: «Présence [...] de l'oeuvre et de son sujet, mais aussi présence lancinante du meneur du jeu et, enrobant le tout dans ce qu'elle a d'absolument vivant et immédiat, ma propre présence comme spectateur, puisque je suis tiré de ma propre neutralité et amené à une conscience aiguë d'être là – rendu, en quelque sorte, présent à moi-même – par l'appât qui m'est tendu [...]». *Ce que les peintures ...*, cit., p. 15.

97. M. Leiris, *Fibrilles*, cit., p. 230.

98. M. Leiris, *Frêle bruit*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 75-76.

99. *Ibid.*, p. 168.

100. M. Leiris, *Langage Tangage*, cit., p. 140.

101. *Ibid.*, p. 113.

re una capacità di rifrazione, di un *reflet* che è la sua forza, scavata nel vuoto del senso a cui tutti i pezzi rinviano. Nel suo essere votata al silenzio, la formula si cristallizza nell'ordine del simbolico e permette una comunicazione totale, mentre il poeta si erge nel suo *être vacant* al limite dell'opera, nell'istante che riassume tutto l'universo.

*AnnaMaria Tango*