

LUIGI SASSO
(Genova)

NOMI ED ERRORI IN MICHEL LEIRIS

Abstract. The article analyses the role that mistakes (especially errors that concern proper names) play in Michel Leiris' (1901-1990) autobiography *La règle du jeu*. They are equivocations and slips; they are more frequent during the writer's childhood and characterize his relationship with language. Leiris develops his autobiographical narration on basis of misunderstandings. Finally, mistakes turn out not to be a waste and useless matter, but the elements of Leiris' work, so important that they are able to question any essential aspects of Literature.

C'è una strada che unisce l'errore al sogno, che riesce a fare di un fraintendimento l'inizio di un processo creativo. In una pagina del suo diario, Michel Leiris annota: «Non c'è bellezza che nell'errore, a condizione di saper far risaltare quest'errore come se fosse la verità. Tutti i testi che scriviamo devono dunque essere dei tessuti di menzogne, per gli altri come per noi stessi, presentati tuttavia in modo tale da essere noi i primi a cadere nella loro trappola. Le religioni, la magia, le scienze occulte, il meraviglioso, la poesia, la patafisica, tutte le forme di protesta contro la vita terrena e di rifiuto (o impossibilità) di adattarsi ad essa, sono altrettanti magnifici *errori*».¹ L'appunto che abbiamo letto porta la data del 18 aprile 1925. Leiris è un giovane intellettuale che ha alle spalle soltanto alcuni tentativi di scrittura poetica e di racconti di sogni, ospitati sulla rivista "La Révolution surréaliste". Del resto a Parigi è in contatto con molti scrittori e artisti della cerchia di André Breton. Frequenta soprattutto l'atelier di André Masson, un artista al quale sarà legato da un forte sentimento di amicizia e in collaborazione col quale darà da lì a pochi giorni alle stampe il suo primo libro: *Simulacre*, composto da testi poetici e litografie. È un avido lettore, come non pochi in quegli anni, di Eraclito, di Blake, degli Elisabettiani, di Nerval e dei poeti simbolisti. Il breve elogio dell'errore estrapolato dal suo diario ce lo conferma. Vi ritroviamo il gusto per gli aspetti reconditi della realtà, oscuri e inavvicinabili da parte di uno sguardo razionale, la ricerca della trasgressione e del meraviglioso, l'influenza di alcune forme radicali di espressione artistica come la patafisica e come il cubismo, presentato poche righe più sotto da Leiris come un movimento in grado di disgregare

¹ M. LEIRIS, *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, p. 99.

la realtà oggettiva, di mostrare, sulla tela, immagini che sembrano degli errori della natura. In questo contesto culturale aveva fatto irruzione, tre anni prima, nel 1922, la traduzione francese della *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901). Leiris era diventato da allora un lettore attento e appassionato di Freud.² L'errore in questa prospettiva non appare come un materiale di scarto, come un difetto che è opportuno cancellare, ma come un atto trasgressivo, non molto diverso da una creazione di tipo poetico.

Più tardi Leiris tenderà a ridimensionare, pur senza abbandonarlo mai del tutto, l'iniziale interesse per la poesia e a privilegiare la forma espressiva della prosa e in modo particolare della narrazione autobiografica. A partire dagli anni Trenta, dalla pubblicazione de *L'Afrique fantôme* e de *L'âge d'homme*,³ lo sguardo di Leiris si sposta definitivamente sull'analisi di sé, dei fatti e delle pulsioni della propria esistenza.

Tuttavia, prima di lasciare questo periodo di apprendistato, sarà opportuno indirizzarsi, oltre a quello dell'errore, a un altro problema che sin dagli esordi sta a cuore a Leiris, vale a dire la questione del linguaggio, del nome, della scomposizione degli elementi lessicali fino all'interpretazione della singola lettera. Una sensibilità da cabalista, da devoto e meticoloso esegeta della Scrittura, si manifesta ora in Leiris. Se ne coglie un primo esempio nell'ironico rovesciamento, in un'altra pagina del *Journal*, del suo cognome e del suo nome in *Siriël Lechim*,⁴ dove la diversa sonorità conse-

² Si veda in proposito quanto dichiarato dallo scrittore a Claude Sarraute in un'intervista pubblicata su *Le Monde* il 28 gennaio 1961 dal titolo *Un collectionneur de rêves*, p. 7. In essa Leiris si sofferma sull'influenza di Freud, la cui opera lo ha attratto per l'attenzione che prestava alle cose comunemente rifiutate: «Mi piaceva l'importanza che egli attribuiva a fatti considerati prima di lui insignificanti: lapsus, atti mancati, ecc.».

³ Il primo testo, resoconto della spedizione etnografica Dakar-Gibuti (1931-1933) e scritto in forma di diario, risale al 1934; il secondo, in parte frutto dell'esperienza analitica iniziata nel 1929, venne pubblicato nel 1939.

⁴ M. LEIRIS, *Journal*, cit., p. 125. Il caso citato è solo uno dei tanti elementi che disegnano una sorta di *mitologia del proprio nome* nell'opera di Leiris. Si parte dal completo nome anagrafico, vale a dire *Julien Michel*, che l'autore non esita di nuovo a rovesciare, questa volta in *Michel Julien*: cfr. *Fourbis*, in *La Règle du Jeu*, Paris, Gallimard, 2003 (d'ora in avanti RDJ), p. 402 (tr. it. *Carabattole*, Torino, Einaudi, 1998, p. 152). *Damoclès Siriël* è il nome che Leiris utilizza per il personaggio principale di *Aurora* e per il progetto risalente al 1933 (cfr. *Journal*, cit., p. 232) di una nuova opera narrativa intitolata *La Jeunesse de Damoclès Siriël. Lechim (Julian)* è lo pseudonimo dell'autore in età infantile in coppia con quello del fratello Pierre: *Siriël Piar* (cfr. *Fourbis*, cit., p. 401, tr. it., p. 151). A sua volta il nome di battesimo, *Michel*, rende possibile un riferimento a San Michele: come l'arcangelo combatte col demonio – un'immagine che Leiris ricava da una tavola di Leonardo da Pistoia conservata nella chiesa di S. Maria del Parto a Napoli, in cui la figura sacra affronta un diavolo che «gli somiglia come un fratello» (cfr. *Fourbis*, cit., p. 457, tr. it., p. 225) – così l'autore lotta con quella parte di sé che non ha ancora rinunciato a sostituire la realtà concreta con la finzione. Anche il nome della via, rue Michel-Ange, in cui a partire dal 1904 la famiglia Leiris si trasferisce, offre allo scrittore occasione di riflettere sulla coincidenza onomastica;

gna allo scrittore un'identità ebraica, il profilo di un rabbino immerso nell'ascolto di parole e nomi. Non si tratta soltanto di un gioco, ma del primo segno di un qualcosa da cui l'autore non si separerà più. È ancora una pagina del diario a farci da guida: porta la data del 21 novembre del 1924 e Leiris scrive: «Per tutta la notte ho avuto la sensazione di correre attraverso i campi, inseguendo il mio pensiero. Mille sogni diversi e le loro interpretazioni, tutto quanto dimenticato al risveglio. Il mistero svelato a colpi di combinazioni di parole, di lettere, di cifre. La sostituzione di una vocale con un'altra, l'aggiunta di una consonante nel corpo di una parola mi forniscono la chiave dell'universo». ⁵ Negli errori e nei nomi, persino nella forma di un grafema sta, per Leiris, tutto il segreto del mondo.

Il corpo della scrittura

Questo interesse per le singole lettere non rimane confinato in un appunto di diario, ma viene approfondito in un capitolo di *Biffures*, significativamente intitolato *Alfabeto*. Primo dei quattro volumi dell'autobiografia complessivamente intitolata *La règle du jeu*, *Biffures* è stato scritto da Leiris dall'estate del 1940 alla fine del 1947, in una Francia devastata dalla occupazione nazista. L'infanzia viene rivissuta da Leiris come la stagione della scoperta dei segni grafici, della loro capacità di richiamare, o meglio ancora di identificarsi, con le cose. Ogni lettera è il luogo di una metamorfosi, sottopone ai nostri occhi un evento prodigioso: «Così, le lettere non restano “lettere morte”, – leggiamo in *Biffures* – ma vengono percorse dalla linfa d'una cabala speciosa che le strappa alla loro immobilità dogmatica e le anima sin nelle estreme punte dei loro rami. Del tutto naturalmente, la A si trasforma in scala di Giacobbe (o in scala doppia d'imbianchino); la I (un militare sull'attenti) in colonna di fuoco o di nemi, la O in sferoide originale del mondo, la S in sentiero o in serpente, la Z in folgore che non può essere se non quella di Zeus o Geova». ⁶

Ma le lettere non sono dotate di un proprio potere evocatore soltanto

né viene trascurata, nell'ultima pagina di *Biffures*, l'etimologia ebraica, che rafforza la sua convinzione infantile di essere “simile a Dio”. Per il suo cognome Leiris ipotizza una derivazione dalla lingua d'oc, più vicina al latino di quella d'oïl, (*Frêle bruit*, in RDJ, p. 810), interpretazione grazie alla quale diventa per lui possibile immaginarsi nelle vesti di un senatore dell'antica Roma. Per altre possibili etimologie cfr. RDJ, pp. 1351 e 1582; la più probabile, agli occhi di Leiris, è quella che fa discendere il cognome dall'occitanico *l'airis*, in francese “le hériisson”, insomma “l'istrice”, non a caso ripresa in *Langage tangage ou Ce que les mots me disent*, Paris, Gallimard, 1985, p. 86.

⁵ M. LEIRIS, *Journal*, cit., pp. 81-2

⁶ ID., *Biffures*, in RDJ, p. 38 (tr. it., p. 38).

sul piano visuale o, cosa ancora più prevedibile, acustico. Esse hanno anche una consistenza tattile, un valore gustativo, olfattivo, tutti aspetti che sembrano dotarle di una dimensione fisica, corporea. Non può sorprenderci, a questo punto, che esse diventino una sostanza commestibile, un cibo da gustare e dal quale assumere la primitiva energia della conoscenza: «Mangiare una A, una B, una C, una D... – scrive Leiris, ricostruendo una scena della sua infanzia – fatte di una materia di consistenza molliccia e di colore biancastro, dotate di un sapore proprio e pure insaporite dall'aroma del brodo, che le si mangi una a una – riconoscendo ciascun segno al passaggio – oppure a gran cucchiariate, in grossi mucchi indistinti, non è forse darsi a un'operazione che sconfinava con la magia, assaporare il frutto dell'albero della scienza, assorbire le immagini stesse del segreto e diventare come un dio, dovesse pure conseguirne un'indigestione bell'e buona?».⁷

Sebbene a volte non manchi, come si è appena visto, una certa dose di ironia nelle pagine di Leiris, risulta ormai chiaro come l'infanzia sia dominata per lo scrittore dall'illusione che un atto provvidenziale non solo abbia elaborato il linguaggio parlato in modo da farne l'immagine adeguata della vera natura delle cose, ma «abbia egualmente influito sull'impianto del linguaggio scritto»,⁸ trasformando le lettere nell'abito e nel corpo stesso delle parole, quando in realtà esse sono niente più che segni di riferimento scelti arbitrariamente.

Ma questa corrispondenza tra le parole e le cose, questa dimensione paradisiaca del linguaggio che ha trovato nel corso della storia convinti sostenitori come il Cratilo⁹ platonico o numerosi scrittori e filosofi medievali, si rivela, in Leiris, appunto un'illusione. La presenza o la scomparsa di una sillaba, di un gruppo consonantico, di una sola lettera, proprio per le vibrazioni sensoriali che questi elementi producono, finiscono per modificare il profilo delle cose. Siamo però lontani da un'interpretazione oggettiva e condivisa del linguaggio, in cui una società o un'epoca possono riconoscersi. Le corrispondenze tra i nomi e le cose costituiscono qui tutto quello che può trovare accoglienza negli occhi di un bambino: non sono altro che i sogni, i fantasmi verbali, le interpretazioni sbagliate che popolano l'infanzia di Michel Leiris.¹⁰

⁷ Ivi, p. 42 (tr. it., p. 42).

⁸ Ivi, p. 40 (tr. it., p. 40).

⁹ Di cratilismo a proposito della concezione del linguaggio di Leiris, ma appunto in una dimensione ormai del tutto soggettiva, parla G. GENETTE, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976, pp. 351-75.

¹⁰ La fine dell'infanzia coincide con l'esperienza fondamentale per Leiris, quella che egli stesso definisce il suo cogito, vale a dire la scoperta, non a caso raccontata nelle prime pagine di *Biffu-*

Nomi propri e impropri

Che ruolo hanno i nomi e gli errori in questo gioco? Leiris attribuisce uno statuto speciale ai nomi propri. Essi non solo, come gli altri vocaboli, sono dotati di un loro autonomo respiro, ma hanno il privilegio di costruire il profilo inconfondibile di una persona. E ancora non basta, perché dal nome proprio può discendere anche il riconoscimento dell'individualità delle cose, cioè degli oggetti, come la fosfatina Fallières, gli anicini di Flavigny, le marmellate di Bar-le-Duc, lo zucchero di mela di Rouen¹¹, che rientrano nella nostra esistenza quotidiana. In questo caso il nome proprio diventa il vero *nome* della cosa che designa (pone cioè in secondo piano, fa scomparire quello comune), e fa di quella cosa «una sorta di persona, un essere dotato di vita propria, provvisto di un proprio volto»¹².

Proprio perché il nome è dotato per Leiris di un simile prestigio e costituisce l'immagine della persona e delle cose, proprio per questo ogni errore che si insinui in un nome provoca una sorta di anamorfoosi, sdoppia il corpo e vi modella sopra un'altra faccia. Il nome frainteso getta un'ombra accanto alla figura che, in modo obliquo e distorto, designa; e da questo passo falso ha inizio un movimento che si articola a poco a poco in racconto. Prendiamo una figura statuaria, ieratica come quella del profeta Mosé. Una errore di lettura trasforma la voce *Moïse* in *Moïsse*. Quest'ultimo diventa l'eco del nome «assai eufonico – osserva Leiris – di Seine-et-Oise»,¹³ acquista la freschezza di quell'affluente della Senna. Una volta messa in moto questa sequenza di immagini, esse continuano a prodursi anche quando il nome torna a essere pronunciato correttamente. Da *Moïse* prende corpo, grazie alla forza generatrice dell'anagramma, la flessibilità di un *osier* [giunco], e infine, con un salto che annulla in questo caso anche le distanze temporali, il fondo cavo di un *moïse*, termine scritto questa volta con la *m* minuscola e con il quale ancora si designa – assicura Leiris – un certo tipo di culla.

L'errore ha una duplice conseguenza: da un lato modifica, stravolge, dissolve l'identità della persona designata: «Scambiando *Moïsse* per *Moïse*

res, che l'avverbio *heureusement* (fortunatamente) si dice così, e non *reusement*, come erroneamente il protagonista pensava. Il lapsus gli fa scoprire una verità, che il linguaggio è qualche cosa che esiste all'infuori di noi; è il linguaggio degli altri che parliamo, nel linguaggio si realizza l'unione dell'individuo con la società (Leiris torna su quest'episodio in *Fibrilles*, in RDJ, p. 607). Ma gli fa anche comprendere che tramite l'errore può aprirsi una strada del tutto personale, che la scrittura può aiutarlo a ritagliarsi una propria individualità.

¹¹ M. LEIRIS, *Biffures*, cit., p. 13 (tr. it., p. 13).

¹² Ivi, p. 13 (tr. it., p. 13).

¹³ Ivi, p. 51 (tr. it., p. 50).

– annota – provavo una vertigine, poiché non era soltanto una parola che si disfaceva, ma una parte della natura delle cose che si trasformava, un mutamento improvviso d'identità che s'operava nella figura stessa del profeta»;¹⁴ dall'altro, grazie a questa sorta di chimica verbale, il nome, una volta restituito definitivamente alla sua lezione corretta, diventa ancor più memorabile, proprio in virtù dei nessi istituiti, delle immagini generate nel suo erroneo vagabondare. Il nome, così, si fissa in modo indelebile nella nostra memoria, come qualcosa che abbiamo temuto di perdere e che alla fine ritroviamo, contro ogni aspettativa, miracolosamente intatto. Situato nelle pagine iniziali di un imponente discorso autobiografico, questo movimento che annoda l'identità e la memoria sembra volerci suggerire che soltanto alterando, magari proprio in maniera del tutto involontaria, la superficie delle cose, lasciando che qualche evento accidentale rimetta in discussione ciò che secoli di tradizione ci hanno consegnato, è possibile far di nuovo proprio, sebbene in una forma inevitabilmente nuova, il nostro passato, la cultura di cui facciamo parte. Il salto che l'errore costringe a compiere ci restituisce un'inedita, in buona parte immaginaria pagina della Bibbia, e nel contempo un primo tassello dell'identità dello scrittore. La culla che nel libro dell'*Esodo* era affidata alle acque del Nilo, ora scivola sull'Oise, ma non può più, proprio per questa ragione, essere la stessa. Il caso di Mosè non resta isolato. Dimenticata ancora una volta la dieresi, il nome di *Saül* diventa *saul* [salice], vuoto dentro come una canna, come un flauto, re certo, ma non di Israele, bensì *roi des Aulnes* [re degli ontani], come quello della celebre ballata di Goethe.¹⁵

E se lo sguardo si volge alla storia romana, sarà ancora una volta un errore, un fraintendimento, a trasformare *Dioclétien*, Diocleziano, in *Dictolétien*, a conferire quindi all'imperatore un nome più pieno, più angoloso e preciso, annota Leiris, rispetto alla versione reale. Diocleziano acquista co-

¹⁴ Ivi, p. 62 (tr. it., p. 62).

¹⁵ Cfr. ivi, pp. 57-9 (tr. it., pp. 56-8). La ballata di Goethe s'intitola *Erkönig*. Curioso notare come proprio questo testo sia legato a un clamoroso errore. Herder aveva infatti tradotto e adattato dal danese la ballata *Erkönigs Tochter*, scambiando però lo *Elle(r)* del danese *Ellerkonge* (in tedesco *Elfenkönig*, 're degli Elfi'), con il bassotedesco *Eller* (in tedesco *Erle*, 'ontano'). La vicenda ispirerà anche un celebre romanzo di Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, 1970. L'errore sul nome di *Saül*, che crea una seconda forma senza la dieresi, mette a fuoco la natura del personaggio, in cui è possibile riconoscere, secondo Guy Poitry, una figura della dualità (*Michel Leiris, dualisme et totalité*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 142). La pronuncia corretta del nome rinvierebbe infatti al lato esteriore del sovrano biblico, mentre l'errore rivelerebbe «la vacuità del posseduto» (p. 144). Al mondo civilizzato del sovrano ideale, equilibrato e scrupoloso, s'oppongono, scrive Poitry, la violenza, gli impeti d'ira di un essere colterico e crudele, contrasto che riecheggia nella diversità fonica delle due forme onomastiche. La forma errata *Saul*, infine, trasformerebbe il personaggio nel semplice strumento (più precisamente un flauto) di uno spirito maligno e per tale ragione assai prossimo a una dimensione dionisiaca (p. 145).

sì un nuovo profilo. Grazie a una serie di associazioni lessicali favorite dall'epentesi del gruppo consonantico *ct*, vengono enfatizzate alcune qualità e caratteristiche che non è difficile ritrovare nella sua statura di personaggio: *licteur*, *Pactole*, *pectoreaux*, fanno di Diocleziano l'incarnazione di una certa immagine della romanità.¹⁶ A tal punto che, una volta restituito al personaggio storico il suo nome vero, l'imperatore, letteralmente, perde la faccia, la sua figura si dissolve, subisce una sorta di *damnatio memoriae*: «non gli restava – commenta Leiris – che andarsene a muffire nel deposito delle figure tolte di circolazione».¹⁷

Leiris non soltanto ci pone di fronte a un errore onomastico, ma spesso, come si è visto, ne ricostruisce la dinamica, non di rado lo corregge, oppure ne adotta la “logica” per creare nuove opportunità di relazione tra nomi e immagini, e nuclei narrativi. La sua è una scrittura che si apre e poi si chiude, che deraglia in seguito allo slittamento provocato da un errore e poi ricuce lo strappo seguendo un'andatura labirintica ma capace nel contempo di una lucida analisi critica. Proprio questi aspetti acquistano un significato particolare perché possono farci concludere che il nome è il nodo in cui la prospettiva infantile e quella adulta entrano in contatto, in cui il tempo narrato e quello della narrazione misurano la propria distanza, in cui la sintassi del discorso autobiografico viene messa in discussione. Non è un caso che proprio dagli errori e dai nomi Leiris abbia fatto partire l'indagine e il racconto del proprio *io*. Lo si vede in maniera clamorosa in questo nuovo esempio, tratto da un evento di cronaca, dalle voci e dalla figure familiari, *authoritates* di statura non inferiore, allo sguardo infantile, di quelle uscite dai volumi storici e religiosi: «Allorché mi dissero che a Billancourt c'era stato un incendio, sulle prime non capii bene. Billancourt, nome che si dispiega alto su finestre e lucernari, su banderuole e cortili come fumo d'officina, come stridio di tram sulle rotaie, e le tre sillabe tristemente cozzano fra loro come i soldi raccolti da un mendicante sbattono l'un contro l'altro sul fondo della ciotola che il poveretto scuote nella speranza di suscitare la compassione dei sordi. “A Billancourt”, sillabe il cui tono mi aveva subito colpito e che avevo trasformato in tre parole: *habillé en cour* [vestito in corte, in cortile]».¹⁸

Il nome proprio è una realtà opaca, un luogo silenzioso e deserto. Parla quando si trasforma in nome comune, in una frase, quando dalle sue lette-

¹⁶ Cfr. M. LEIRIS, *Biffures*, cit., p. 65 (tr. it., p. 64): «La parola *Dictolétien*, rigida come un fascio di littore, sfavillante come un Pattolo, muscolosa come il morso di un soldato romano che i pettorali da sé forniscono di un'efficace armatura...».

¹⁷ Ivi, p. 65 (tr. it. p. 65).

¹⁸ Ivi, p. 31 (tr. it., pp. 30-1).

re sgorgano fuori formule memorabili o interi racconti. Solo un errore può consentire di vedere nel nome di Billancourt la locuzione *vestito in corte*. Ma proprio quest'errore consente alla scrittura di Leiris di prendere forma, di evocare la reggia di Luigi XIV o quella più esotica della regina Ranavaloo, salvo poi invertire bruscamente la rotta, smettere gli abiti di gala e suggerire che l'essere abbigliati in cortile «significava esser vestiti in foggia comoda per la corsa, sì da poter raggiungere con la massima velocità i luoghi ove si gridava "al fuoco" o "aiuto!". La cintura rossa e nera dei pompieri ginnasiarchi, ecco, senza dubbio, il particolare essenziale che caratterizzava l'abbigliamento in cortile».¹⁹

Niente esiste, in queste pagine di Leiris, che non nasca dal nome, o meglio dall'errore onomastico. E questo induce Leiris ad affidarsi alla facoltà generativa dell'errore in maniera deliberata e consapevole. Le pagine di *Biffures* si infittiscono di interpretazioni tanto suggestive quanto suggerite da una logica fantastica, dalla ricerca di corrispondenze inedite. Così il nome di *Eleazar* (di origine ancora una volta biblica: *Maccabei*, VI, 46) ricorda, con la complicità delle prime lettere, l'elefante sotto il quale il personaggio trova la morte e quindi, con una connessione ardita, sulla scia questa volta di un'eco, di una rima, le grandi dimensioni della *hall* della stazione di Saint-Lazare;²⁰ nel nome di *Montmorency*, specie nelle prime sillabe, risuona il balbettio dell'infante.²¹

Qual è il fine, la logica profonda che muove la penna di Leiris? L'unico tratto che unisce i casi citati può essere individuato in questo modo: gli errori sono la mappa cromosomica della narrazione autobiografica, contribuiscono a intrecciare, a far prendere forma al racconto di sé. Vivere, per Leiris, assomiglia a scrivere e interpretare i propri errori.

Enciclopedia e autobiografia

I fraintendimenti, le irregolarità, le analogie foniche tra vocaboli grazie alle quali vengono a costituirsi inedite sequenze narrative, tutte queste anomalie costituiscono un «insieme di realtà fragili ma – puntualizza l'autore – intensamente sentite [...] il nucleo originario attorno a cui, progressivamente, il resto si è solidificato».²² *La Règle du jeu*, in effetti, può essere senza dubbio collocata nell'ambito del genere autobiografico, in quanto la lettura dei volumi che la compongono (oltre a *Biffures* ricordiamo *Fourbis*,

¹⁹ Ivi, p. 31 (tr. it., p. 31).

²⁰ Ivi, p. 61 (tr. it., p. 61).

²¹ Ivi, p. 159 (tr. it., p. 156).

²² Ivi, p. 262 (tr. it., p. 255).

Fibrilles e Frêle bruit) ci fornisce il racconto, e non di rado la minuziosa analisi, di alcuni episodi determinanti dell'esistenza di Michel Leiris. Ma è altrettanto indubbio che il modo di procedere dello scrittore, le caratteristiche della sua narrazione ridefiniscano la forma dell'autobiografia, spostino la *Règle du jeu* sulla soglia di altre modalità discorsive, ne facciano quindi vacillare la struttura stessa, ne modifichino l'identità. Contribuisce a questo risultato la natura fortemente autoriflessiva del testo, che porta l'autore ad assumere il linguaggio non soltanto, ovviamente, come strumento di espressione, ma come elemento di fascinazione e insieme oggetto di indagine (in modo eclatante in *Biffures*, in maniera più contenuta, ma pur sempre significativa negli altri volumi). Di qui parole e nomi, proprio grazie all'errore, ottengono un nuovo risultato: diventano cioè delle chiavi di interpretazione della realtà, per trasformarsi in ultimo in elementi generatori di racconto, in embrioni narrativi.

La *Règle du jeu* si rivela un testo anomalo anche per un'altra ragione: spostando il baricentro sui fatti di linguaggio e soprattutto sui fraintendimenti, Leiris articola una narrazione che, anche quando lascia in secondo piano il labirinto di lemmi e di nomi sbagliati, non procede in maniera lineare, ma spesso s'ingolfa, retrocede, sobbalza su lacune, aggira spazi accidentati. In una pagina di *Fibrilles* l'autore afferma di non poter stabilire con certezza se l'immagine di una ballerina spagnola sia da collocare tra i ninno-li conservati nel mobile a vetri della zia Claire, o non sia piuttosto il ricordo, ridotto alle proporzioni di una figurina, di uno spettacolo della *Carmen* visto al teatro reale della Monnaie.²³ Del nome di una domestica della zia ricorda solo l'ultima lettera, la *a*, che gli fa pensare a un'attrice dell'opera buffa.²⁴ Altrove, ancora in *Fibrilles*, accenna al continuo sforzo di invenzione che la sistemazione dei suoi ricordi, e soprattutto la necessità di ricavare da essi un senso, comporta.²⁵ Per non parlare dell'inevitabile e già citata sfasatura tra tempo vissuto e tempo della scrittura con cui ogni narrazione autobiografica deve di certo fare i conti, ma che in quella di Leiris si trasforma in un tema, sul quale l'autore non di rado si sofferma per segnalare i limiti e gli ostacoli della sua operazione.²⁶ Insomma, gli errori onomastici e le interpretazioni che abbiamo visto occupare una buona parte delle pagine di *Biffures*, non restano una sequenza di operazioni isolate e circoscritte, ma sembrano quasi contenere, in forma miniaturizzata, la struttura e le problematiche di tutta l'opera. Che l'errore e le sue conseguenze siano la regola del

²³ M. LEIRIS, *Fibrilles*, cit., p. 649.

²⁴ Ivi, p. 647.

²⁵ Cfr. ivi, pp. 590-1.

²⁶ Cfr. ivi, p. 729.

gioco tanto cercata, per le centinaia di pagine del suo lavoro, da Michel Leiris? Quello che rende unico questo progetto sta dunque nel fatto che le difficoltà, i punti di cedimento con cui ogni discorso autobiografico deve fare i conti, vengono qui tematizzati, acquistano il ruolo di protagonisti, diventano punti di forza della scrittura. Come Anteo – l'immagine è di Leiris²⁷ – traeva energia dal contatto con il suolo, così lo scrittore dai lapsus e da ogni altra caduta ricava lo stimolo e l'opportunità di procedere nel racconto. Sarebbe sufficiente quanto si è detto sin qui per qualificare la *Règle du jeu* come un'autobiografia fuori dall'ordinario. Ma nomi, errori e interpretazioni hanno la facoltà, in Leiris, di condurci a esiti sorprendenti. In tante deviazioni (*bifurs*) e cancellature (*biffures*), un solo disegno, ricorda Leiris, è rimasto costante: «fare un confronto, tracciare piste che congiungano elementi diversi», come appunto quelli che uniscono Billancourt a un abbigliamento da cortile, re Saul a una canna vuota, o la febbre (*fièvre*, ma trasformato per errore da Leiris in *fière*) all'affluente del Rodano Fier, e a quanto di «amaro e di magico», scrive in *Fibrilles*, hanno i luoghi impervi e nascosti.²⁸ Seguendo questo metodo, Leiris non solo ha scritto la sua autobiografia, ma è venuto tracciando una sorta di enciclopedia, un libro paragonabile a quello che un tempo erano, «quanto all'inventario del mondo in cui viviamo, certi almanacchi» o forse «i *Memento* tascabili preparati – ricorda lo scrittore – dalla casa Larousse»,²⁹ volume che da ragazzo gli pareva condensare in poche pagine l'essenziale delle cognizioni umane.

Risultato tutt'altro che paradossale, perché se è vero che tutto potremmo aspettarci da un racconto autobiografico tranne che acquisti la fisionomia di un compendio enciclopedico, è altrettanto vero che le pagine di Leiris, nascendo ai margini dell'oblio, proprio seguendo la dinamica e la proliferazione degli errori, sembrano ricongiungere e accogliere ogni elemento della realtà, anche quelli tra loro più lontani. I due aspetti, l'ambizione enciclopedica – dietro la quale si profila l'ombra del *Livre* di Mallarmé – e l'istanza autobiografica, sono davvero presenti e tra loro intrecciati nei volumi della *Règle du jeu*. E spiegano come Leiris possa da un lato ridisegnare le figure di un personaggio leggendario o della storia antica (da *Roland* a *Coriolano*) trasformandole in ombre che provengono dal proprio personale passato e dall'altro far assumere anche ai minimi eventi della sua vita – come ha mostrato in un recente saggio Giuseppe Zuccarino³⁰ – lo spessore di una mitologia.

²⁷ M. LEIRIS, *Biffures*, cit., p. 251, (tr. it., p. 245).

²⁸ ID., *Fibrilles*, cit., p. 583.

²⁹ ID., *Biffures*, cit., p. 269 (tr. it., p. 262).

³⁰ G. ZUCCARINO, *Dal vissuto al mito. Leiris e Khadidja*, in *Il desiderio, la follia, la morte*,

La seconda voce

Le caratteristiche sopra ricordate dell'opera di Leiris, in particolare la ricerca di un linguaggio totale, impongono, per tentare una conclusione, di convocare pagine ed elementi di diversa provenienza e natura. Potremo partire da *Langage tangage*, un testo pubblicato nel maggio del 1985, quando Leiris ha ormai 84 anni. L'opera si compone di due parti: nella prima, disposti come voci di un dizionario, compaiono nomi comuni e nomi propri di cui l'autore ci offre, affidandosi perlopiù alle suggestioni foniche, personalissime interpretazioni. La seconda parte del volumetto contiene uno scritto in cui l'autore spiega le ragioni e le modalità del suo rapporto con le parole. La sensazione, leggendo queste righe, è che Leiris non abbia risolto, in una maniera o nell'altra, il suo rapporto con i nomi e il linguaggio, rimanendo diviso tra attrazione e distacco, tra il desiderio di «mescolare e sconquassare le parole per il solo gusto di farlo»³¹ e un atteggiamento che porta a investirle di una luce d'oracolo. Qualcosa, tuttavia, sembra assumere una veste definitiva, assomigliare cioè a un bilancio, a una ponderata resa dei conti. È quando lo scrittore afferma di essersi avvicinato un tempo alla scrittura per poter migliorare se stesso, la propria vita e di essersi alla fine ritrovato a vivere soltanto una vita da scrittore, fagocitato da un progetto che ha assorbito ogni sua minima riserva di energia. Traducendo tutto questo in una formula, si potrebbe dire che Leiris ha voluto scrivere per vivere, e ha finito col vivere soltanto in funzione della scrittura. L'autore è tutto lì, coincide con la sua opera, domina le pagine che abbiamo di fronte e che possiamo sfogliare. E l'opera, autobiografica ed enciclopedica, si configura stando a queste parole, come un universo a sé stante, come se non volesse lasciare, al di fuori, nemmeno un filamento, neppure un residuo.

Torniamo a *Biffures*. Tra i nomi che danno luogo a un errore, c'è anche quello di Esaù. Esaù viene ovviamente dalla Bibbia, dal libro della *Genesi*. È il nome del fratello maggiore che vende la primogenitura a Giacobbe per un piatto di lenticchie, che viene soppiantato dallo stesso Giacobbe con l'inganno al momento della benedizione paterna e per questo matura un sentimento di vendetta. Ma Esaù ricorda a Leiris un'altra scena familiare, la propria: «Nella mia infanzia, il nome ebraico di Esaù mi parve, per un certo periodo, inestricabilmente coinvolto con due mobili che aveva mia sorella. Sorella che, a vero dire, era soltanto una mia cugina germana, allevata fin da piccina dai miei genitori: ma questi avevano ritenuto

Udine, Campanotto, 2005, pp. 31-51.

³¹ M. LEIRIS, *Langage tangage*, cit., p. 145.

preferibile, affinché non risultasse come un'estranea di fronte ai miei fratelli e a me, nasconderci, sino a quando non avessimo raggiunto un'età avanzata, che la giovane non era per noi più che una parente prossima e non qualcuno della stessa carne e dello stesso sangue».³²

Il nome *Esaù* si lega, in virtù dello iato *a-u*, con il *babut* [cassettone] della camera della sorella, ricorda, con le diverse luci delle due vocali, il lampo prodotto dallo specchio dell'armadio, il cigolio acuto del mobile, l'odore esalato dal legno di pino, il profumo d'incenso che, essendo nome biblico e quindi di chiesa, emana e porta con sé. Non è nell'analisi del nome, né nel fraintendimento della sua forma, però, che dobbiamo ravvisare l'errore. Esso si colloca questa volta a fianco del nome, quando Leiris, rovesciando le cose, qualifica Esaù come "usurpatore", modificandone quindi, per lo spazio di un lapsus, l'identità e il destino. Philippe Lejeune ha commentato così l'errore in questione: «Lapsus? rivincita? Poco importa. Per il secondogenito, l'usurpatore è sempre il fratello primogenito».³³

A noi tuttavia proprio quel lapsus interessa. Lejeune, pur nella brevità della sua osservazione, sembra volervi scorgere il quadro della situazione familiare di Leiris. Oltre alla già ricordata "sorella-cugina", lo scrittore aveva infatti due fratelli maggiori: Jacques, il primogenito, e Pierre. I rapporti con loro sono stati analizzati da Leiris in alcune pagine de *L'âge d'homme*, pubblicato nel 1939. Mentre con Pierre l'autore condivide una situazione di complicità che glielo fa sentire sul suo stesso piano e gli permette di definirlo il fratello "amico", con Jacques egli non prova alcuna affinità, lo presenta come il fratello "nemico" e descrive così i sentimenti nei suoi confronti: «Ho sempre odiato oscuramente questo fratello maggiore, in primo luogo a causa della sua forza e, oggi, per la sua volgarità. Per me egli è il tipo perfetto del *filisteo* [...]. Non posso sopportare la sua pipa, il suo viso grosso dai grossi baffi e l'impressione di completa sicurezza che egli offre».³⁴

Il lapsus su Esaù, letto sotto questa luce, traveste e contemporaneamente rivela un contrasto che matura nei rapporti di parentela dello scrittore. Ma si può anche scegliere un'altra strada oltre a quella che ogni dinamica risolve nel teatro e nei camuffamenti famigliari. Sottratto finalmente al commento dell'autore, gesto non soltanto involontario, ma anche sfuggito al movimento analitico della scrittura di Leiris, all'inevitabile processo di

³² ID., *Biffures*, cit., p. 55 (tr. it., pp. 54-5).

³³ PH. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil 1975 (tr. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 347).

³⁴ M. LEIRIS, *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 116 (tr. it. *Età d'uomo*, Milano, SE, 2003, p. 102).

metamorfosi al quale essa sottopone i suoi stessi inciampi, l'errore questa volta mostra come persino un testo che tutto vuole accogliere e chiudere in sé, compreso ogni attimo, ogni respiro della vita del suo autore, che esibisce un'attenzione quasi ossessiva al battito di una sillaba, al corpo di una lettera, persino un testo con queste caratteristiche sveli in realtà delle screpolature, degli impercettibili, apparentemente insignificanti segni di cedimento. Sono queste smagliature a ricordarci che esiste sempre un altro spazio, una profondità non del tutto esplorata sotto la superficie della pagina. L'errore diventa una seconda voce del testo, l'ombra che in esso si nasconde, il corpo sommerso della scrittura. Non si limita a liberare un personaggio dal ruolo a cui il suo nome lo confina, aprendogli la possibilità di una vita immaginaria – come quelle che il giovane Leiris leggeva nelle pagine di Marcel Schwob³⁵ – ma consente alla scrittura di accedere, o perlomeno di alludere, a una dimensione recondita e potenzialmente inesauribile, e tuttavia, o meglio proprio per questo, in grado di disegnare un ritratto più convincente del suo autore. Come se *travisare* fosse un modo di *vedere* più a fondo.

È su questi presupposti che trova legittimità un'immagine, che altrimenti saremmo costretti a considerare quanto meno bizzarra, cara a Leiris: «Ogni riga che la penna tracci [...] – annota in *Biffures* – sempre fornisce gli elementi per una chiromanzia».³⁶ Detto in altri termini: ogni pagina è una mano aperta, ogni linea, ogni difetto, ogni nome, dietro la sua conformazione in apparenza irrilevante o misteriosa, svela a chi ne sappia decifrare anche le pieghe più sottili il corso, scritto e incancellabile, di un destino.

³⁵ Sull'importanza di questo autore per Leiris cfr. A. ARMEL, *Michel Leiris*, Paris, Fayard, 1997, p. 705.

³⁶ M. LEIRIS, *Biffures*, cit., p. 273 (tr. it. p. 266).