

DOPPIOZERO

Michel Leiris, la vita e il suo doppio

[Andrea Cortellessa](#)

20 Agosto 2012

«Ci sono momenti che si possono chiamare di *crisi* e che sono i soli che continuo in una vita. Sono momenti in cui il fuori sembra rispondere all'improvviso all'intimazione che gli lanciamo dal dentro, in cui il mondo esterno si apre perché tra lui e il nostro cuore si stabilisca una subitanea comunicazione. Ho alcuni ricordi di questo genere nella mia vita e tutti si collegano ad eventi apparentemente futili e, se vogliamo, gratuiti». Così scrive il ventottenne Michel Leiris sul quarto numero di *Documents*, la rivista fondata in quello stesso 1929 dall'amico Georges Bataille e della quale è da poco divenuto redattore. Segue un piccolo catalogo di questi *eventi-crisi*: una nave si stacca lentamente dal molo, in una rovina greca si aggira una lucertola gigantesca. E commenta, Leiris: «la poesia non può sprigionarsi che da simili crisi e solo le opere che ne danno degli equivalenti sono quelle che contano». Sta scrivendo, il giovane redattore, di uno scultore suo coetaneo proveniente dalla Svizzera e che nessuno ancora conosce; un artista le cui figure gli sembrano evocare, appunto, «quei minuti inauditi che ci fanno delirare». L'artista si chiama Alberto Giacometti, e con quelle poche righe (che si leggono, presentate da Catherine Maubon, nel numero 11 di «Riga» a lui dedicato nel 1996) inizia un'avventura, quella di Leiris scrittore d'arte (che critica, davvero, si fatica a chiamarla), che non si sbaglia forse a indicare come episodio forse in assoluto maggiore, nella contrastata lotta con l'angelo che la letteratura moderna ha intrattenuto con le immagini dell'arte (si veda la bella monografia di Stefania Zuliani: *Michel Leiris, lo spazio dell'arte*, Liguori 2002).



Pablo Picasso, La Tauromachie, 1959

I suoi artisti d'elezione resteranno artisti-lottatori (Masson, Picasso, soprattutto Bacon che gli trasmette il senso dello spazio come *arena*, cioè "«terreno della verità»" nella definizione di *Et d'homme*) e, come scriverà Blanchot, più in generale una lotta contro la sterilità, il silenzio, in definitiva la morte sarà sempre per lui la scrittura. Una lotta all'ultimo sangue, che tortura oscenamente chi vi si cimenta, ma regolata da una serie allucinatoria di *contraintes*: tali da trasformarla in un rituale, un cerimoniale oscuro quanto rigoroso. Non a caso Leiris potrà paragonarla nella premessa alla sua prima opera compiuta, *Et d'homme* alla tauromachia. Scrivere non vuol dire altro che ferire, e farsi ferire: aprirsi al pericolo dell'esistenza nei «luoghi dove ci si sente tangenti al mondo e a se stessi», si leggerà in *Specchio della tauromachia* ma anche su di essa avventarsi con fredda ferocia, con panneggi curiali e lame corrusche: l'eros, in *Et d'homme*, verrà associato a un «orrore sacro», un'«impressione di pietrificazione e di membra fracassate». Ancora una volta sono state delle immagini-reagente, penetrate a spaventosa profondità oltre gli schermi della coscienza, a fissare una volta per tutte questo correlativo micidiale: la Giuditta e la Lucrezia di Lucas Cranach il vecchio, a partire dalle quali Leiris organizza il racconto della propria esistenza nel libro scritto fra il 1930 e il 1935 ma pubblicato solo nel 1939 come fantasmagoria ossessiva del complesso di castrazione («mi trovo prigioniero di questa alternativa: il mondo, oggetto reale, che mi domina e mi divora (come Giuditta) per mezzo del dolore e della paura, o il mondo, puro fantasma, che mi si dissolve tra le mani e che distruggo (come Lucrezia pugnalata) senza arrivare mai a possederlo»).

Quella degli anni Trenta è la svolta decisiva. Sino all'incontro con Bataille, Leiris stato un surrealista di stretta osservanza. I suoi primi, fragili libelli (*Simulacre*, *Glossaire*, *Le pays de mes rêves*, *Le Point Cardinal*, sino a un romanzo surrealista in piena regola, *Aurora*, pubblicato solo nel 1946) sono manelli di pochi versi o esili prose oniriche, concepiti secondo tecniche combinatorie eleganti quanto volatili (che per i suoi lettori, più avanti, gli torneranno assai utili), alle quali attribuiva «un valore d'oracolo» ricorda in

EtÃ dÃ?uomo Ã? costruendosi attorno un circolo allucinatorio di auto-incantesimi e superstizioni che lo conducono al limite della follia. Due le vie dÃ?uscita: da un lato la psicoanalisi, usata non piÃ¹ come tavolozza di effetti speciali ma come terapia concreta (con Adrien Borel, che aveva avuto in cura anche Bataille), dall'altro la piÃ¹ topica delle "fughe", per un francese della sua generazione: quella nell'altrove africano. Che perÃ² decide di affrontare, col suo tipico oltranzismo rigoristico, affrontando studi severi all'Institut d'Ethnologie sotto la guida del grande Marcel Mauss, e soprattutto decidendo di aggregarsi nel 1931, in qualitÃ di *secrÃ©taire-archiviste*, alla grande spedizione di ricerca Dakar-Gibuti.

L'incontro dell'etnografia al suo massimo livello scientifico e accademico, e delle arti moderne al loro massimo grado di audacia e provocazione, era stato del resto precisamente il programma di Bataille nel dar vita a *Documents*: il cui sottotitolo suonava «ArchÃ©ologie, Beaux Arts, Ethnographie, VariÃ©tÃ©s». E alla rivista avevano collaborato infatti, fianco a fianco, i piÃ¹ agguerriti transfughi del movimento surrealista, un critico d'arte geniale come Carl Einstein (che nel 1915, con *Negerplastik*, era stato il primo a ricollegare organicamente il primitivismo delle avanguardie alla scultura africana) e i piÃ¹ brillanti ricercatori dell'Institut (al numero su Picasso collaborÃ² lo stesso Mauss; un altro suo discepolo, Alfred MÃ©traux, era stato l'anello di congiunzione col Bataille erudito bibliotecario!). Come ha scritto James Clifford (nel bellissimo saggio sul *Surrealismo etnografico* contenuto in *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri 1993), sin dal titolo la rivista si poneva come «una sorta di esposizione etnografica d'immagini, testi, oggetti, etichette, un divertito museo che raccoglie e, nello stesso tempo, riclassifica i suoi esemplari». L'insegna Ã¨ quella dell'eteroclitico, insomma: una «collezione perversa» che assomiglia molto piÃ¹ al vecchio museo etnografico del TrocadÃ©ro (che i parigini si divertivano un mondo a visitare come museo d'arte varia, se non proprio baraccone da fiera) che al nuovo MusÃ©e de l'Homme del Palais de Chaillot, concepito con criteri rigorosamente scientifici per l'Expo del 1937 (dove dall'anno seguente Leiris trovÃ² impiego come ricercatore restandovi sino al 1971). Sul cornicione del Museo figura tuttora incisa, a lettere d'oro, una frase trionfale di Paul ValÃ©ry: «Ogni uomo crea senza saperlo, come respira. Ma l'artista Ã¨ cosciente del suo creare. Questo atto ne impregna tutto l'essere. Egli Ã¨ fortificato dalla sua amata sofferenza» nella quale si condensa tutto ciÃ² che Leiris non volle essere, e davvero non fu.

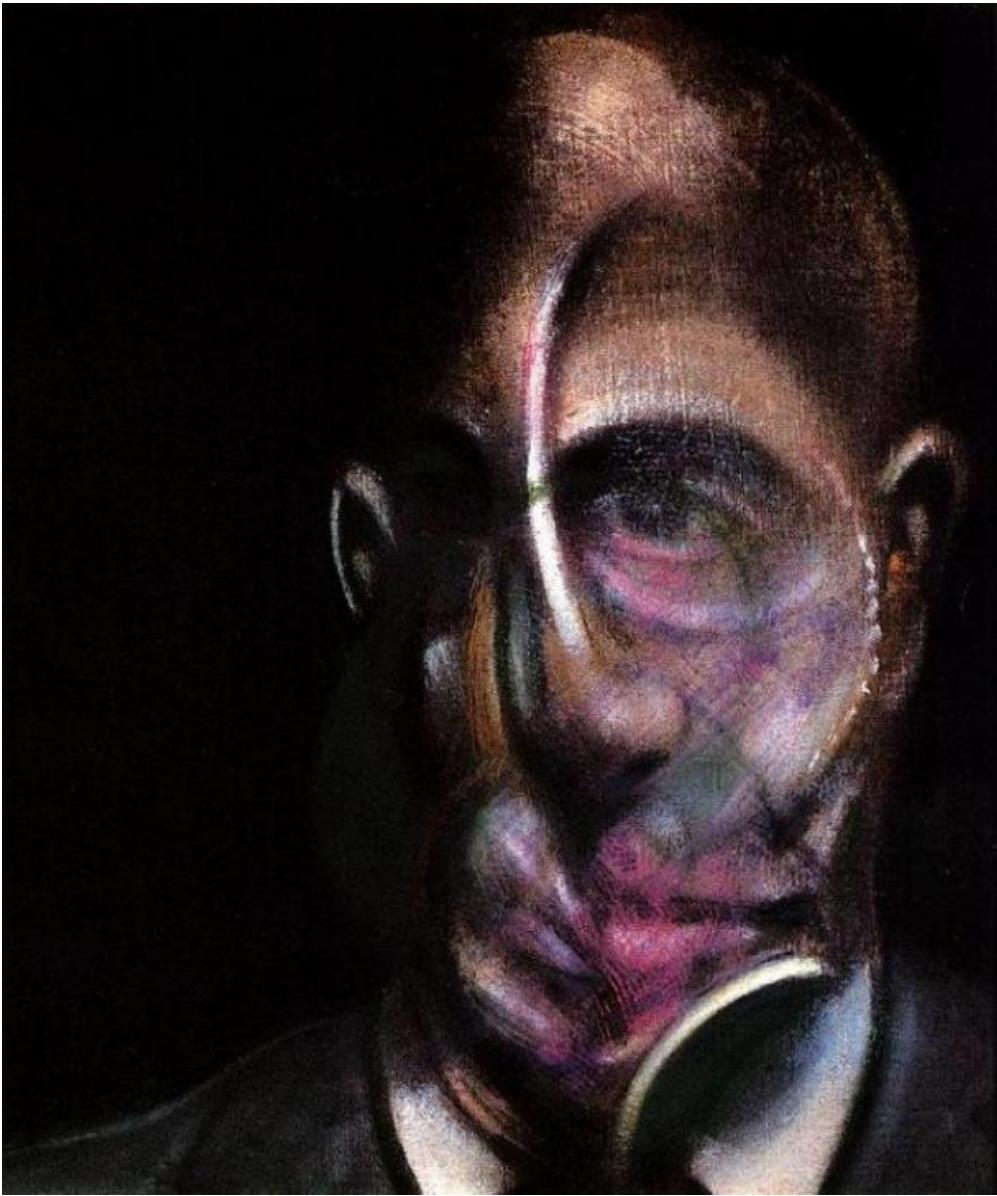


Pays Dogon, "Masques du dama", 1931, da *L'Afrique fant me*

Condotta dal maggior allievo di Mauss, Marcel Griaule, la spedizione Dakar-Gibuti (dalla quale Leiris e gli altri torneranno solo all'inizio del 1933) venne pubblicizzata come un appuntamento mondano da non perdere, o piuttosto una clamorosa impresa sportiva (fra le iniziative organizzate per finanziarla vi fu esibizione boxistica, al Cirque d'Hiver, del campione mondiale dei pesi gallo Al Brown: che, vuole la leggenda, a un certo punto si trov  a incrociare i guantoni con lo stesso Mauss!); ma al di l  di questi frizzi viene oggi ricordata come vero atto di fondazione dell'antropologia moderna. Per Leiris si tratt  invece, almeno in apparenza, di un mezzo disastro. Non solo, come dir  col consueto auto-sarcasmo in *Et d  l'homme*, l  altrove non si rivel  affatto un Eldorado mentale (ma anzi, sostiene, nient'altro che l'avvitarsi ulteriore delle sue ossessioni, erotiche e non solo); ma il resoconto di quel viaggio che usc  a caldo da Gallimard col titolo geniale, escogitato dall'editor Andr  Malraux, *L'Africa fantasma*, che nei suoi intenti doveva essere insieme il vero esordio letterario e l'inizio d'una brillante carriera accademica, riusc  a sintetizzare Clifford: «un mostro». Uno zibaldone di minutissime annotazioni private, racconti di sogni, brandelli di racconto; in sostanza, per cinquecento pagine, Leiris ci parla, anzich  degli africani, di s . Tanto eversivo, come *racit* etnografico, che la dedica, all'«amico Marcel Griaule», l'«amico pretese che venisse cancellata a partire dalla seconda edizione.

L'alleanza fra l'avanguardia e gli antropologi non venne subito meno (  sulla rivista *Minotaure*, nel 1933, che escono i primi resoconti sulla missione, proprio di Griaule e Leiris) nello stesso anno e sulla stessa sede esce la prima pubblicazione d'un altro suo coetaneo destinato alla fama, Jacques Lacan!), ma non   un eccesso didascalico concludere che fu con *L'Africa fantasma* che le loro strade si dividono. Anche se a ben vedere l'atteggiamento di Leiris, in questo testo, anticipa diverse strade prese in seguito dall'antropologia contemporanea: dall'autoanalisi partecipativa alla descrizione «densa» (o «intensiva») dei fenomeni osservati.

Sta di fatto che il libro *monstre* del 1934 che Leiris incontra a sorpresa quelli che saranno il suo argomento (la scrittura di sé, lo sguardo ossessivamente trincerato sul proprio io) e il suo metodo di base (di tipo archivistico-catalografico, basato su schede *fiches* variamente, infinitamente ricombinate). E sarà facendo ricorso al lessico dell'antropologia (Rudolf Otto) e della psicoanalisi (il Freud della *Psicopatologia della vita quotidiana*) che nel 1938 dà insieme il suo maggior contributo a un'intrapresa che lo vede tiepido partecipante (il *Collège de Sociologie* di Bataille e Roger Caillois) e la pietra d'angolo di quello che di lì in avanti diverrà l'opera della sua vita. La conferenza tenuta l'8 gennaio 1938, sul *Sacro nella vita quotidiana*, contiene infatti quasi con le stesse parole ripetute alla fine di *Biffures* le regole di quella che si chiamerà *La Règle du jeu*: la ricerca di quello che qui chiama «sacro» viene condotta valendosi «di certi fatti di linguaggio, di parole ricche in sé di prolungamenti, o di parole mal ascoltate o lette male che scatenano a un tratto una sorta di vertigine nel momento in cui ci si rende conto che non sono cose che si era fino allora credute» (l'ouverture di *Biffures* (l'ouverture di *Biffures* titolo che evoca insieme la cancellatura e la biforcazione) varierà musicalmente l'eco della pseudo-parola *reusement*, pronunciata nello scoprire che un certo soldatino di piombo fatto cadere per *maladresse*, *heureusement*, fortunatamente non era rotto). Sono quelle, durante l'infanzia e dopo, parole «chiave»: che aprono il linguaggio e, con esso, l'esistenza. Parole-«breccia» che lasciano passare un mondo di rivelazioni.



Francis Bacon, Ritratto di Michel Leiris, 1976

I quattro densissimi volumi della *Régle du jeu*, ai quali Leiris attenderà un spleenico e accidioso, ma anche febbrilmente laborioso dal 1940 al 1976 (il primo, *Biffures*, esce nel 1948; i successivi, *Fourbis*, *Fibrilles* e *Frêle Bruit*, a distanza di un decennio circa l'uno dall'altro) rispondono appunto a questo metodo. *Le brecces* (*Brisées* intitolata, nel 1966, la sua prima ed eteroclita e splendida raccolta di saggi) nell'esistenza, i momenti di crisi inseguiti già nel 1929, sono ricercati ora nel tessuto vivente della lingua. La vita in una scrittura, e non solo perché da un certo momento in avanti (con terrificante gioco di specchi che può ricordare il paradosso di Zenone dell'ultimo nastro di Krapp beckettiano) le cose della vita si riducono quasi solo all'attività di raccontarla (questo per esempio il tema di *Fibrilles*, molto più che il tentato suicidio del 1957); ma proprio perché gli atti di vita seguono sempre di più, consapevolmente o meno, i tracciati delle *correspondances* linguistiche, «gli priti-sesamo, le perforazioni laser compiute dalle catene dei significanti» (come dice un coinvolgissimo Zanzotto). Quel vissuto che in *Et d'homme* era stato scomposto e ricomposto secondo una logica figurativa, seguendo cioè immagini-guida di matrice sostanzialmente tematica, ora viene sussunto a una credenza cratilica (quella che, smentendo il principio saussuriano dell'arbitrarietà del linguaggio, connette causalmente i significati ai significanti: assume Leiris a tale pensiero il Gérard Genette di *Mymologiques*, Seuil 1978) ed esplose ancora Zanzotto che parla «attraverso paronomasie, sinestemie, omonimie, intarsi,

incastrati, cicatrizzazioni, disseminazioni, inseminazioni all'interno di campi semantici e di organizzazioni psichiche sintetizzanti, rimesse in discussione come in un eterno caleidoscopio». Del resto, già ai tempi di *Documents*, aveva scritto Leiris (sul numero 3 della rivista) che «non solo il linguaggio, ma tutta la vita intellettuale si fonda su un gioco di trasposizioni, di simboli che si possono definire metaforici». Lacan, davvero, è a un passo.

Un caleidoscopio, dice Zanzotto della *Régle du jeu* (a un «fotomontaggio», piuttosto, aveva paragonato il suo autoritratto il Leiris di *Et dâ?u?uomo*). Una volta Roland Barthes (nella conferenza del 1978 al Collège de France raccolta nel *Brusio della lingua*) ha usato un'immagine simile per dar conto del principio di «disorganizzazione» del Tempo all'opera nella *Recherche* proustiana: «ciò che accade nell'opera è davvero la vita dell'autore, ma una vita *disorientata*». E davvero Leiris pare il più conseguente continuatore novecentesco della lezione di Proust. Gli stessi momenti di *crisi*, i momenti-*breccia*, assomigliano da vicino alle intermittenze della *Recherche* (in particolare a come venivano lette dagli esistenzialisti). Una lezione che viene da Leiris estremizzata e, insieme, clamorosamente tradita. Non solo l'ordine temporale viene bandito dall'autobiografia, la quale si riconfigura in un tracciato le cui simmetrie obbediscono a logiche musicali e dunque poetiche (dove la poesia, si badi, non è tanto l'oggetto dell'autobiografia come, poniamo, nel *Dichtung und Wahrheit* goethiano quanto la «regola di produzione del testo»: così Philippe Lejeune nelle fondamentali pagine su Leiris del suo *Patto autobiografico*, il Mulino 1986), ma lo stesso percorso della *Régle du jeu* lo ha notato Jean Jamin che sembra prendere le mosse dalla conclusione del *Temps retrouvé*: laddove Marcel inciampa sul pavimento del cortile di Palazzo Guermantes, scatenando l'ultima intermittenza del cuore, è sempre per una *maladresse* del piccolo Michel se cade il soldatino che innesca il vortice di *Biffures*. Non solo: la sintassi della *Régle du jeu* abbandona la plastica, olimpica, bizzarramente severa freddezza di *Et dâ?u?uomo* per farsi proustiana, dai fasti mostruosamente cerimoniali, con «periodi ampi che coinvolgono tutto confortevolmente nelle loro lanose o latte armonie, periodi che entrano nel dolcemente denso, nel prelibato, nella memoria-colata in cui emergono di continuo bollicine o chicchiapidissimi, o biscottini fatati» (ancora Zanzotto, ovvio).

Eppure, lo si diceva, da Leiris Proust viene anche tradito. E non solo perché alla sua lezione si combina quella di Raymond Roussel (che di Leiris era amico di famiglia era datore di lavoro di suo padre, agente di cambio, e il suo nome figura anche tra i finanziatori della spedizione Dakar-Gibuti), la gelida e micidiale macchina paranomastica spiegata postuma, nel 1935, da *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (a questo saggio Leiris ne dedica uno suo, omonimo, sulla NRF l'anno seguente; rara quanto preziosa la raccolta dei testi da lui dedicati a *Raymond Roussel*: a cura di Guido Neri, Il cavaliere azzurro 1985). Il fatto è che il caleidoscopio di Proust, agitato con sovrana maestria dall'artefice, alla fine dei sette volumi della *Recherche* lascia deporre i suoi frammenti e ci permette, così, di ritrovare il Tempo assieme a lui. Che ne esce trionfante. Mentre la *Régle du jeu*, dopo aver annunciato che il suo ultimo volume sarà intitolato *Fibules*, e che in questi «fermagli bisognerà che il tutto combaci», (non) si conclude con il «rumore flebile» di *Frêle Bruit*: dove pervengono «del tutto liberamente poesie e prose o brevi o lunghe, annotazioni diaristiche e saggi ampi e articolati, in una frantumazione che ripresenta in un solo luogo tutti i suoi modi di produzione» (Ivos Margoni). E dove il senso di sconfitta e impotenza, tipico del suo autore, sprofonda al suo nadir. Se un orizzonte di senso, circa l'esistenza, non può essere registrato (tanto è vero che negli anni seguenti il vecchio Leiris si ostinava a scrivere di sé, in forme ancora diverse: con *Le Ruban au cou dâ?Olympia* e *Langage Tangage*), forse è sotto un ordine squisitamente letterario e autoreferenziale che *Frêle Bruit* chiude i conti con la lunga parabola del suo autore: appunto mettendo assieme in un fuoriformato di proporzioni pazzesche tutti i generi da lui impiegati, nei decenni, nell'interminabile inseguimento di se stesso.

Si spiega per eccesso di gravidanza l'oblio in cui, almeno da noi, è caduto questo gigante del Novecento. Che molto avrebbe da insegnare nel tempo in cui è stata codificata, sino a farsi inopinatamente quasi *mainstream* (da Serge Doubrovsky in termini squisitamente leirisiani: dare «il linguaggio di un'avventura all'avventura del linguaggio, al di fuori del buonsenso e della sintassi del romanzo sia esso di forma tradizionale o innovativa. Agnizioni, filiere verbali, allitterazioni, assonanze, dissonanze, «criture prima o dopo la letteratura, *concreta*, come si dice nel linguaggio musicale. O ancora, sua *autofrizione* onanistica, paziente e fiduciosa: che vorrebbe una buona volta farci partecipare, alla fine, al suo piacere») un'idea di scrittura in sé certo non banale come l'*autofiction*.

In *Contro l'interpretazione*, recensendo nel 1964 *Et dâ?uomo*, Susan Sontag paragonava la «lacerazione e la messa a nudo dell'io» di Leiris a quella di Norman Mailer. Due autori che apparivano a lei stessa antitetici: «Mailer, in fondo, nei suoi scritti si preoccupa più del successo che del rischio: il rischio è soltanto un mezzo per arrivare al successo. A Leiris come scrittore invece il successo non interessa». Com'è ovvio (anche Mailer è scrittore vero) non si sta parlando, beceramente, del successo commerciale: ma appunto del successo metafisico, diciamo proustiano, nella conquista di sé. Figurarsi se oggi qualcuno potrebbe avere la pazienza eroica, il vero e proprio stoicismo da palombaro col quale per mezzo secolo Leiris ha scandagliato il mare fondo che si agitava dentro di sé. Soprattutto parrebbe non meno che inconcepibile, oggi, che per operare un tale scandaglio senza garanzie di successo, e anzi nell'assoluta certezza dello scacco possa (o debba) essere mobilitato un simile esercito di *paraphernalia* retorici e linguistici.

Non riveste alcun pregio, oggi, il tesoro di Leiris. La perla che lui alla fine ha trovato, in fondo al mare di sé, non è affatto l'oggetto che s'era prefisso per la sua ricerca un qualche ignoto tesoro sommerso, prezioso al punto di tutto spiegare e tutto giustificare. Quello che ha scoperto Michel Leiris, al contrario, è che l'unica vera ricompensa, al fondo dell'immersione, è il mare di parole attraversate per raggiungerlo.

Profilo

Michel Leiris da noi è ancora un semiconosciuto quando sul numero 13 del «verri», nel 1964, escono venti pagine di *Biffures* nella traduzione di Adriano Spatola. Due anni dopo nella «Medusa» Mondadori, nella versione di Andrea Zanzotto, viene pubblicato *Et dâ?uomo* seguito dagli oneirogrammi di *Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, e il giovane Mario Perniola ne scrive ampiamente nel suo *Metaromanzo*; nel '67 Feltrinelli pubblica la grande ricerca svolta insieme a Jacqueline Delange sulla scultura africana (*Africa nera. La creazione plastica*). È un big bang. Fatto sta che nel 1980 lo stesso «verri» potrà dedicare un numero monografico, raccolto da Guido Neri, a quello che s'è nel frattempo imposto come un classico contemporaneo. Vi figurano, oltre a scritti di Leiris (fra i quali la conferenza tenuta nel '38 al Collège de Sociologie sul *Sacro nella vita quotidiana*), saggi di Guido Guglielmi e Ivo Margoni nonché testi di convergenza che è forse un *unicum* di Edoardo Sanguineti e dello stesso Zanzotto.

Sono decisamente, quelli, anni buoni per Leiris (del resto eravamo all'apice dell'editoria italiana). Fra le molte edizioni si segnalano *Aurora* (a cura di Paola Decina Lombardi, Serra e Riva 1980) e *L'Âfrica fantasma* (con introduzione di Guido Neri, Rizzoli 1984). Ma lâ'impresa decisiva, quella di Einaudi sulla tetralogia *La R'gle du jeu*, iniziata nel 1979 con *Biffures* (tradotto da Eugenio Rizzi con prefazione di Guido Neri, nella bellissima collana Â«LetteraturaÂ» diretta da Paolo Fossati), s'interrotta alla seconda puntata nel '98 (nella moritura NUE) con *Carabattole* - cio' *Fourbis*. A questo ritmo lâ'impresa verrebbe terminata nel 2036! pi' verosimile che lâ'impresa ce la si sia scordata da un pezzo. Straordinario traduttore di *Carabattole* fu uno dei nostri studiosi pi' affascinanti e dimenticati, Ivos Margoni (1929-2006), docente fra lâ'altro a Napoli e a Siena e spettacolare traduttore-interprete di Rimbaud, Lautr'Amont, Laforgue...

Mentre in Francia continuano a uscire inediti e nuove edizioni (nel 2007 sono nati anche i *Cahiers Leiris*, diretti da Jean-Sebastien Gallaire e da poco giunti al terzo numero; molto ricco anche il sito <http://michel-leiris.fr>), da noi risultano disponibili solo due raccolte di scritti antropologici (*La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli etiopi di Gondar*, a cura di Mirella Schino, Ubulibri 1988, pp. 86, n. 10 e *L'occhio dell'etnografo*, a cura di Catherine Maubon, Bollati Boringhieri 2005, pp. 206, n. 15,30), *Specchio della tauromachia e altri scritti sulla corrida* (a cura di Catherine Maubon, Bollati Boringhieri 1999, pp. 212, n. 23.24) e due lacerti dell'ampia produzione artistica (gli scritti su *Francis Bacon*, traduzione di Federico Nicolao e Roberto Rossi, Abscondita 2001, pp. 144, n. 19; e quelli su Picasso, *Il pittore e la modella*, tradotti da Lucia Corradini e Roberto Rossi, Abscondita 2003, pp. 88, n. 8.50; recentissima lâ'edizione organica, presso il CNRS, degli *Ãcrits sur lâ'art* a cura di Pierre Vilar). Dell'opera letteraria si trova ancora a esser fortunati solo *Et d'â'uomo* (privato per le *Notti senza notte*: SE 2003, pp. 192, n. 18). Mai tradotti (a parte la terza e la quarta parte della *R'gle du jeu*) restano il fondamentale *Journal 1922-1989* (quasi mille pagine curate per Gallimard, nel '92, da Jean Jamin), le poesie di *Mots sans m'moire* (un corposo saggio lo offr' nel 1997, su Â«Testo a fronteÂ», il primo e brillantissimo Flavio Santi), i saggi (raccolti dall'autore, senza partizioni tematiche, nei volumi *Bris'Ães* e *Z'brage*), il carteggio con Bataille (sempre Gallimard 2004, a cura di Louis Yvert, con postfazione di Bernard No'el). Non conosco lâ'edizione italiana dei deliziosi frammenti sul melodramma, *Operratiques* (1992), che risulta uscita da Monteleone (Vibo Valentia) nel 1995.

Una versione pi' breve di questo articolo s'uscita il 15 agosto su Â«il manifestoÂ»

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio s' grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

