

Simona Pollicino*

*I Carnets de Sicile di Jean-Paul Michel,
ovvero l'esperienza dell'essere di fronte a se stesso*

Più conosciuto come il fondatore delle Éditions William Blake & Co. nel 1976 a Bordeaux, sua città di origine, Jean-Paul Michel è una delle voci più originali ed emblematiche della poesia francese contemporanea. A partire dalla metà degli anni '70, è autore di poesie, volumetti in prosa, saggi critici, *livres d'artiste*, di cui curerà in prima persona la pubblicazione. Tuttavia, la parte più consistente della sua opera è stata raccolta per la prima volta nel 1997 con il titolo *Le Plus Réel est ce hasard, et ce feu*¹, che farà conoscere al pubblico francese un poeta anticonformista e dal piglio deciso, nonché l'editore di eleganti edizioni di rari scritti di Yves Bonnefoy, Louis-René des Forêts, Pierre Bergounioux e altri. Da quel momento, Michel ha continuato ad affascinare per il suo stile innovativo e coinvolgente, come pure per l'impronta filosofica dei temi trattati e annunciati in modo singolare dai lunghi titoli dichiarativi che contraddistinguono i suoi testi. Se, da una parte, può essere considerato un erudito nutrito di modelli classici, dall'altro, il poeta si distingue, rispetto a molti dei suoi contemporanei che pure concepiscono la poesia come esperienza della realtà, per quel temperamento d'avanguardia proprio del *poète penseur*. Sulle orme di

* Università degli Studi Roma Tre.

¹ Cfr. J.-P. Michel, *Le plus réel est ce hasard, et ce feu. Cérémonies et sacrifices, Poèmes 1976-1996*, Paris: Flammarion (Michel, 1997; 2006). Negli anni precedenti, in seguito agli studi di filosofia, alcun testi più sperimentali saranno pubblicati con lo pseudonimo Jean-Michel Michelena; tra questi, *C'est une grave erreur que d'avoir des ancêtres forbans*, Bordeaux: Architypographies (Michelena, 1975), testo che suscita l'attenzione di Roland Barthes e di Michel Foucault, e ancora *Du dépeçage comme de l'un des Beaux-Arts*, William Blake and Co. (Michelena, 1976), *Le Fils apprête, à la mort, son chant*, William Blake and Co. (Michelena, 1981), *Dans la gloire d'être, ici, tenu, par le mal, droit, calligraphies de Frank Lalou*, William Blake and Co. (Michelena, 1991b) e *Meditatio italica*, Napoli: Liguori, edizione bilingue con la traduzione di Annamaria Sanfelice (Michelena, 1992). Le opere successive saranno in buona parte pubblicate più tardi, in un volume della collezione «Poésie/Gallimard» dal titolo *Défends-toi beauté violente!* (Michel, 2019).

Hölderlin, che ha ampiamente commentato (Michelena, 1991a; Michel, 1999), dando prova di una sensibilità critica e di una fiducia nel potere tanto misterioso quanto rivelatore della poesia, Michel concepisce la scrittura poetica come una scommessa nella quale investe tutto il suo essere, e di conseguenza come un viatico.

Si coglie subito l'alto valore morale di questa sua concezione, non scevra di disciplina come di veemenza e di necessità vitale. Scrivere significa prima di tutto non cedere alle illusioni, ridurre al minimo il corpo stesso della poesia, affinché rimanga solo l'essenziale sulla pagina, segnato dagli spazi vuoti e dalle cicatrici tipografiche del Libro originale di mallarmeana memoria, per questo frammentario, perché sottoposto alla prova della sua ablazione, del suo sacrificio. La scelta del poeta di intitolare le sue opere ponendo un verso della poesia come esergo riflette questa predilezione per la selezione di frammenti e di citazioni, così come il gusto per il taglio rigoroso dei versi², con cui esprime la densità dell'atto poetico, che è in sé una prova di devozione, un dono. Vivo è in Michel il desiderio di erigere la poesia come una stele e di sottrarla alla banalità del discorso quotidiano; di qui, scrivere equivale a inscrivere nella pietra dura e durevole l'esigenza di elevare l'opera senza mai perdere di vista il suo legame con la realtà esperita³. Questa dimensione 'votiva' di Jean-Paul Michel rispecchia la sua concezione della poesia come monumento, la cui essenza è 'minerale', sensibile, terrena, e al tempo stesso verticale e orientata verso l'assoluto. La parola poetica viene così innalzata – sua sola giustificazione – al livello di intensità e di potenza della realtà stessa, con il fine di trasformare anche il dolore in vera bellezza⁴. Tale presa di distanza dal discorso ordinario si realizza per Michel nell'audacia del gesto poetico, lo stesso tramite il quale grandi modelli come Mallarmé, Hölderlin, Hopkins hanno tentato di fare assurgere il linguaggio alla dimensione dell'indicibile.

² Il poeta afferma: «j'écris avec *des ciseaux*», o ancora scrive: «(Il excise la douleur, disposant dedans la page comme bris – de verre dans “le soleil”)». (Michel, 2019: 99-100).

³ «De la poésie, des arts, de la pensée, je n'ai jamais attendu moins que ceci: un monde nouveau – moins mensonger, plus éclatant, plus digne. Non pas quelque “ailleurs” seulement imaginé, mais le rapport vivant le moins illusoire à ce qu'il en est de ce qui est». (Michel, 2013b: 14)

⁴ Osserva a tal proposito Richard Blin: «Jean-Paul Michel est sans doute le seul à placer ainsi son lecteur face au poids d'être du réel, à l'évidence éblouissante de sa beauté. À l'amener à regarder autrement, avec une conscience neuve, le monde qui l'entoure. Le seul à mettre à ce point l'accent sur le rôle de la surprise dans le dessein d'aviver ce qui, pour être senti, doit être mis à nu, surgir comme éclairé par la lumière de l'initial» (Blin, 2016: 5).

I versi si richiamano alla bellezza di ciò che esiste – «parier / sur des beautés / présentes» (Michel, 2019: 177) –, e allo stesso tempo esprimono con impeto la necessità dell'essere autentico: *Je ne voudrais rien qui mente, dans un livre* (Michel, 2010), condensa un altro dei suoi titoli dalla forma di enunciato esclamativo. La parola è evento, celebrazione, come pure sacrificio e grido con cui Michel esprime la sua esigente, imperiosa dipendenza da un linguaggio senza compromessi. Ogni parola, scolpita con lo scalpello, ha il potere di infondere un'energia radiosa, esaltante, provocando lo stesso shock che il poeta confessa di ricevere quando afferma: «Je lis Hölderlin comme on reçoit des coups» (Michelena, 1991a). Di qui una poesia che pensa e nel contempo estrinseca la sua funzione, rivolgendo uno sguardo lucido sul mondo contemporaneo e invitando all'ascolto di una parola essenziale, colta e pura.

Non si può parlare di Jean-Paul Michel, osserva Yves Bonnefoy (2014), senza riflettere più in generale sulla natura della poesia, sul suo ruolo nella società odierna e sul suo avvenire. Tanto nei versi quanto nei saggi in prosa, si rintraccia il filo di una riflessione acuta e disincantata sulla relazione dell'uomo con se stesso e con l'altro, per il tramite di una parola che esorta costantemente alla partecipazione. L'opera di Michel offre a tutti i livelli una scrittura diretta e un pensiero critico che proclamano una poesia dell'impegno esistenziale; in tal senso, essa è un atto di militanza, una tenace adesione alla causa di una parola che si rinnova e che assegna al poeta un ruolo etico. Michel rinuncia senza incertezze ai miti e alle gloriose promesse che alludono a una dimensione trascendente, scegliendo con convinzione di fare un altro uso del linguaggio. Nei suoi versi si serve di moltissimi strumenti retorici quali l'anafora, l'accumulazione, la citazione, la polifonia, e ancora la frammentazione, l'ellissi, l'asimmetria testuale e tipografica, alternando uno stile colloquiale all'eleganza dell'aforisma, e rammentando che la responsabilità del poeta, come quella dell'artista, è di creare nuove vie e opportunità capaci di orientare la coscienza dell'essere nel mondo.

In questa prospettiva, non è soltanto la poesia ad essere ambiziosa, ma l'ambizione e l'audacia sono esse stesse poesia. Per raggiungere tale fine alto, la poesia deve necessariamente misurarsi con le verità che esprime, coniugando per questo un imperativo artistico e un imperativo morale. Ciò giustifica anche l'uso insistito che Michel fa del modo verbale, quale mezzo espressivo di una poesia che può esistere soltanto se cede all'ordine delle cose e se incita con vigore ad 'essere'. Il poeta, dal canto suo, deve mostrarsi degno e saper godere della bellezza e della verità, profondamente umane, alle quali ha accesso. La bellezza,

l'essere, il non-essere non sono per Michel dei concetti astratti né degli interrogativi, quanto piuttosto delle realtà evidenti e tangibili che devono essere accolte come tali. L'accettazione di «ciò che è», la gratitudine, la celebrazione, la capacità di onorare, di applaudire come gesto eroico e salvifico, sono quelle virtù, come anche i doveri, che la poesia e l'arte esigono.

La produzione poetica e saggistica di Jean-Paul Michel è accompagnata da alcuni *carnets* e diari di viaggio, come quello del 1994 in Sicilia, le cui pagine saranno pubblicate con il titolo *Placer «l'être en face de lui-même»*. *Carnets de Sicile (été 1994)*⁵, esperienza che ispira al poeta una meditazione sulla dimensione ontologica della poesia e sul suo potenziale quale atto di volontà e di consapevolezza dell'essere. Un'ambizione e una sfida, quelle di Michel, che erano già state di Georges Bataille⁶, tra i suoi ispiratori, e, ancora prima, di Hölderlin, Rimbaud, Mallarmé, Artaud.

Il taccuino è un mezzo privilegiato e il luogo dell'esplorazione di una coscienza che medita sul proprio trovarsi di fronte a se stessa e in relazione agli altri, nella misura in cui l'alterità è da intendersi anche come 'altro da sé'. Nei *Carnets*, che traggono spunto dal luogo delle cose percepite e vissute, si realizza un atto di confessione. Qui le pagine sono lo spazio-tempo di un corpo che si ritrova nell'evidenza e nell'agio del loro contenuto e per questo rilanciano continuamente la ricerca di un'armonizzazione di sé nell'anima e nel corpo. In questa prospettiva, i taccuini sono soprattutto il diario di una gratitudine dell'autore di fronte alla «profusione di meraviglie soffocate dalla calura», mentre calpesta un tappeto di «bacche rosse cadute dagli alberi» del Foro siracusano, o ancora in preda a quel «sentimento di privazione del mondo» al suo arrivo a Trapani una domenica pomeriggio (Michel, 2008a: 49).

L'aspirazione del poeta è di accogliere, nello spazio della poesia che risiede sempre al di qua dei limiti dell'umano, l'essere nella sua totalità e nella sua bellezza, quest'ultima intesa come gesto, stato d'animo, poesia,

⁵ Edito per la prima volta nella *Nouvelle Revue Française* (Michel, 2008a), il testo sarà ripreso nello stesso anno in un volume corredato delle immagini di un'incisione dell'artista iraniano Farhad Ostovani per le edizioni William Blake & Co. (Michel, 2008b) e più tardi nell'edizione bilingue con la traduzione di Michael Bishop (Michel, 2013a).

⁶ Michel prende in prestito l'espressione «en face de lui-même» proprio da Georges Bataille ne *Le Coupable*, Paris: Gallimard, 1944: 66. Bataille riconosce come alla base della vita umana vi sia un principio di insufficienza. L'esperienza primordiale dell'impotenza coincide con quella del nulla che ci costituisce. In essa l'uomo si scopre esiliato dalla totalità dell'essere; la sua vita è lacerata tra i limiti costitutivi del suo essere e l'immensità da cui è separato. L'esistenza è quindi vissuta nell'orizzonte di una restrizione.

arte. Al di là dell'eclatante e sontuosa perfezione estetica, la poesia e l'arte osano mostrare di avere conosciuto la sofferenza nei luoghi vivi dell'*i-ci-bas* e, in questi termini, si impegnano a compiere il miracolo di una trasposizione: «L'art n'efface pas la perte. Il lui répond» (Michel, 2016). Questa è la sfida più alta, poiché di natura ontologica, che è propria di ogni atto creatore. La poesia di Michel, seppur tesa verso una dimensione superiore, intende incarnare la franca, integra e coraggiosa esperienza di ciò che esiste e che solo può emanare da quella realtà rugosa che accoglie le angosce e le frustrazioni umane: «Beauté, je te veux vivante» (Michel, 2019: 270), il poeta si rivolge perentorio alla bellezza, simbolo vivente dell'indicibile e sublime mistero dell'essere di fronte a se stesso.

Applaudire alla bellezza di «ciò che è», vivere da qualche parte, tra la polvere e lo splendore delle rovine, significa garantire la salvezza di una dimensione sacra di cui testimoniano le cose umane, «parier sur des beautés présentes» (Michel, 2019: 177), siano esse pietra, fiore, voce, luce, corpo, anima. L'atto di salutare con stupore il mondo, che assume varie forme nell'opera di Michel, implica l'audacia di affrontare il peso dell'esistenza nella sua dimensione primordiale e testimonia una rinnovata coscienza di ciò che è rischiarato dalla sua luce originaria, ovvero la «munificence de l'être» (Michel, 2013a: 19) nell'abbagliante evidenza della sua bellezza:

«Défends-toi, sublime Beauté du monde donné!»

Défends-toi, sublime Beauté du monde donné!

Défends-toi,
Beauté violente! Tu serais à mes yeux moins belle
consentante Que tu luttas, résistes, te
rend davantage une proie digne Bondisse
d'éclat en éclat ta terrible
beauté surgie

Comment ce que tu es se pourrait-il entendre
dans un chant?

Je te connais puissance, Monde! Féroce Désir fermé sur
le principe de ton être, voué
à des nécessités que ne guide aucune fin pensable
Ta présence, chacun en endure
les effets

Comment garder, de ta vigueur, l'éclat, Beauté du
monde

donné? – trop grande pour l'œil d'un mortel mal
capable d'embrasser ensemble tes traits
contraires De loin en loin une voix aurait-elle la force de dire
ce qui est? Laisser battre, hors le sens, sa terrible
beauté nue?

Ou bien, divisé, le poème, luttant contre soi devrait-il
de soi devenir ennemi? Comme il faut qu'en son cours
un vers se brise im
prévisiblement pour
que la chose nommée se débatta bondisse crie?

L'être vaut par des traits contraires. Sauf à te garder bataille
j'ai perdu. Beauté je te veux
vivante Cela, dans un livre, dit-on, ne se peut. Cela
connu de sûr désespéré savoir pourtant nous
ruinons en ruses sans
renoncer

Ou bien il te faudrait connaître jardin, poème, laby-
rinthe?
Chose de taille & comme
silence sculpté par
des notes? – Jardin alors à proportion plus haut que dressé
par espoir désespoir plus hauts.

Ou bien, ou bien.
Monemvasia, 19 août 1996.
(Michel, 2019: 269-270)

La traduzione inglese dei *Carnets de Sicile* di Michael Bishop (Michel, 2013a), critico di poesia e di arte contemporanea, nonché egli stesso poeta ed editore, è il frutto dell'amicizia che lega Jean-Paul Michel al suo traduttore e restituisce in una maniera altrettanto sobria ed elegante lo stile meditativo di queste pagine. Lontano dalla vertigine e dalla luce metafisica di Hölderlin che pure ispirano l'autore, la versione di Bishop costituisce un modello di riferimento per la traduzione italiana inedita che qui si propone⁷:

⁷ La presente traduzione si riferisce alla versione dei *Carnets* del 2013 (Michel, 2013a), che differisce in alcuni punti da quella del 2008 (Michel, 2008a; 2008b). Si precisa sin d'ora che l'uso ripetuto delle virgolette caporali e del corsivo ricalca esattamente quello del testo originale.

[Il Teatro e il Tempio]

Trapani, 3 agosto 1994

Ieri, Segesta. Teatro davanti al vuoto, in segno di saluto al mare. Flagrante evidenza del genio dell'*Architettura*, arte *prima*. L'emiciclo di venti file di gradini risponde con il suo movimento, la sua posizione, la sua ampiezza, all'intimo ritmo del luogo; aumenta la profondità scenica con i suoi orizzonti marini, i suoi rilievi montagnosi, i suoi cieli, i quali a loro volta conferiscono profondità ai sentieri e alle opere degli uomini, giunti dal basso attraverso quel porto che il Teatro, lassù, incornicia di perfezione simbolica. Mi colpisce la giusta *dimensione* di questa *risposta umana al paesaggio*.

Tale *appropriazione* dello spazio naturale trova a Segesta un'espressione assai pura. *Linea* tracciata dal Tempio sulla montagna. Nitidezza. Forza. La figura si nota per una semplicità, una chiarezza, una sobrietà efficaci. Un'arte dell'evidenza, dalle proporzioni di una impresa ciclopica – giacché *rispondere* in tal modo alla Potenza di ciò che non ha nome è in primo luogo audace, una sfida. – A meno che, più serenamente, il potere dell'architettura non sia di creare l'occasione per un dialogo con degli spazi autentici. Essa li inviterebbe ad abbandonare per un attimo l'indifferente distanza del mero essere delle cose. – Se un poco di fortuna le fosse concessa, il paesaggio risponderebbe al suo invito.

Sedersi ancora una volta su questi gradini in pietra a secco infonde una gioia intensa. Vertigine dinanzi alla *sovrabbondanza* delle arti, che fu la loro urgenza, la loro vigorosa *volontà* e ciò che rimane della loro azione ininterrotta. Tanto più che sono raffigurazioni di un senso di *rovina*, di significati ambiziosi ma *disfatti*.

Il momento dell'affermazione vittoriosa non è mai lontano da quello dell'ammissione del fallimento. Qui, tuttavia, le tracce dell'energia eroica testimoniano ancora – e non tanto la sconfitta quanto l'energia. I segni dell'arte avranno trovato qui la loro giusta condizione: dapprima splendidi edifici, in seguito vestigia. Battesimi. Poi tombe.

Che delle terre così pure, emerse dalla catastrofe tellurica sotto gli astri di fuoco, abbiano potuto provocare, a quell'altezza, una simile risposta artistica suggerisce una certa proporzione

tra una tale presenza al non senso, da una parte, e il coraggio nella *scommessa* e il *rifiuto*, dall'altra. Raccogliere questa sfida, e vincerla, almeno per il tempo dell'illusione di una bellezza illuminante, non dispensa dal lasciare spazio in seguito alla solitudine e alla perdita, sotto forma di questi segni della rovina che parlano alla memoria di pochi «intenditori». Dei turisti colti giungono in pellegrinaggio presso queste bellezze ferite, poco presenti al dramma – se non quello del passare del tempo e della sua ordinaria litania romantica.

La relazione, imperiosa, del presente di quest'isola (dedita, come lo era un tempo, al commercio, alle ricchezze, ai conflitti armati, al piacere e alla vanità) con un passato così grande, del quale rimangono, per caso e per necessità, soltanto gli emblemi di più grandi progetti (il Teatro, il Tempio), fa emergere più di ogni altra cosa la determinazione antica: profonda *necessità* di tali *scommesse* su un possibile miracolo – *dell'arte*.

[«Non tradire»]

La fragilità delle esaltazioni liriche risiede in genere nel fatto che, celebrando le bellezze travolgenti, esse le indeboliscono con l'illusione di dimenticare il loro nulla. Cosa distingue l'esultanza senza alcun fine di Hölderlin o di Nietzsche dallo sfavillio di ornamenti di minore intensità, se non il fatto che essi avranno conosciuto, senza svilirli, *tanto* lo splendore *quanto* l'ineluttabilità della sua rovina?

Un'esortazione, in più, per noi, a non sacrificare nulla della scossa orgastica che ci consente di sperimentare la presenza di *ciò che è*. Così come Pontévia si domandava quale vantaggio ci si potesse aspettare dal passaggio da un discorso razionale ai balbettii di un «discorso razionato», dobbiamo osare chiedere quali maggiori benefici aspettarsi dalla stucchevole reiterazione di questa tautologica uguaglianza del nulla a se stesso, che è diventata l'evidenza comune del nostro tempo.

Sembra aver avuto molte più conseguenze la decisione di «*non tradire*», di cui Hölderlin fu, per i moderni, la figura più sensibile.

[Scambio dei centri]

La sensazione così intensa provata all'arrivo a Trapani, in una domenica pomeriggio deserta, di essere improvvisamente privati del mondo che il giorno prima ci si era lasciati alle spalle, oggi ha lasciato poco a poco spazio all'impressione opposta: se non siano bastati pochi giorni per trasformare il viaggiatore strappato all'impeto dell'astrazione del moderno in un «nativo» della Sicilia, con le sue abitudini, le sue certezze, i suoi ritmi (regolati quasi come la vita civile di un tempo), e se, da questo nuovo «centro» di esperienza del mondo, ciò che era ormai irrealizzato nel più benevolo e innocente dei modi, fosse l'Europa stessa, la sua irriducibile serietà, la sua universale determinazione politica e morale, la sua ambizione scientifica e tecnica, ecc.

È come se fosse bastato sfuggire per qualche giorno ai vincoli dell'efficienza pratica, perché lo *scambio dei centri* si realizzasse improvvisamente e la mutazione gravitazionale obbedisse ora all'attrazione di un altro nucleo. La realtà che conta è lì, inaspettata, nella sorpresa di una nuova presenza a se stessi, che, per poco dislocata, forse non è che l'antica presenza all'innocenza di ciò che è.

L'esperienza di un rovesciamento dei punti di vista, vissuta durante questo viaggio nella maniera più tangibile, l'opportunità di una vita tranquilla, di una stanza pagata alla giornata in un *palazzo* scrostato della città vecchia, le chiazze di sale sulle gambe: un mondo di evidenze immediate si è rinnovato in un istante⁸.

⁸ Nella versione dei *Carnets* del 2008, al posto di «sous les espèces les plus sensibles» ('nella maniera più tangibile') l'autore utilizza l'espressione «comme une réalité physique» ('come una realtà fisica'). Lo stesso paragrafo prosegue con le parole che seguono e che non compaiono nella versione più recente: «un monde d'évidences immédiates s'est reformé en un instant, où parut se lever d'abord l'ébranlement d'une énorme absence au monde» ('un mondo di evidenze immediate si è ricreato in un istante, nel quale si è avvertito in primo luogo il brivido di un'enorme assenza dal mondo'; Michel, 2008a: 50).

Come precisa in un nostro carteggio l'autore stesso, interpellato in merito alle diverse edizioni dei *Carnets* e alla presente traduzione, è sua consuetudine snellire il testo nei suoi vari rimaneggiamenti. In questo caso, i tagli apportati tendono a concentrare la scrittura sul rapporto immediato con l'esperienza, sfrondandola da osservazioni più generali scaturite dalle contingenze immediate. Si coglie qui l'occasione per ringraziare Jean-Paul Michel della disponibilità e dei preziosi suggerimenti forniti durante la stesura del testo.

[Lecture]

Bataille: («Dal punto di vista del divino»)... «*la natura delle cose, non può essere buona o cattiva, ma soltanto divina.*»

Le coupable, 19

«Ciò che aborro: le frasi, l'ideologia. Ciò che ho affermato, le convinzioni che ho condiviso, tutto è risibile e morto: io sono solo silenzio, l'universo è silenzio.»

Ibid., 57

«*colui che pone l'essere di fronte a se stesso* ha l'attitudine di un sovrano.»

Ibid., 58

«L'amicizia del *Santo* è una fiducia che sa di essere tradita.»

Ibid., 59

Agrigento, 12 agosto 1994

Formula definitiva di Bataille: porre «l'essere *di fronte a se stesso*».

Questo è forse il criterio al quale dovrebbe essere sottoposto ciò che rivendica un valore nel pensiero e nell'arte: in quale misura l'opera pone «l'essere *di fronte a se stesso*»?

Vi sono due grandi modelli di letteratura e di pensiero: quello che rivela il sacro come tale: *illimitato reale impassibile*; e quello che, al contrario, lo umanizza, lo riveste, lo addomestica, tende a renderlo sopportabile l'uomo.

Porre «l'essere *di fronte a se stesso*» significa innanzitutto: 1| rivolgersi verso *ciò che è*, senza negarlo; 2| lasciare essere *ciò che è*, dentro e dinanzi a sé, senza ridurlo.

Alcune modalità della leggerezza «superficiale» di certi effetti musicali del pensiero, del comportamento e dell'arte

designano più chiaramente la coscienza dell'impossibile rispetto a tanti angosciosi supplizi che, considerando seriamente il tono drammatico da cui scaturiscono, finiscono per diventare ideologie del dramma, semplici razionalizzazioni melodrammatiche.

Uno scrittore esigente dovrebbe, in questa prospettiva, imporsi la ricerca metodica di tutte quelle circostanze in cui, per quanto poco, ciò che è potrebbe in tal modo vedersi rinviato al proprio tribunale. Un circolo logico. Abbandonata ogni speranza di un «esito» diverso dal soffrire-gioire della presenza alla presenza⁹, una nuova opportunità si consegna dunque alla diagnosi nietzschiana dell'*estrema leggerezza come sintomo della massima profondità*.

Occorre diffidare assolutamente della retorica della minimizzazione del fatto esistenziale, che nasce da un'*ignoranza di sé* che si cerca di preservare con i mezzi più vani.

La volontà di «non sapere» può derivare da una conoscenza profonda, ma questa conoscenza dovrà essere dimostrata nei termini di quell'esperienza che Bataille definisce propriamente: porre «l'essere *di fronte a se stesso*».

L'illusione di una *presunta* «nudità» è una prova dell'inadeguatezza della nostra comprensione di ciò che costituisce il linguaggio e la coscienza: espulsione dell'essere in quanto tale dall'orizzonte di un significato rappresentato, una «raffigurazione», una «identità», un «senso».

Bataille è consapevole di tale impossibilità, ed è per questo che la «nudità» non è mai cercata se non nelle relazioni dell'«impossibile», dell'«acefalo», dell'«insopportabile» del reale, che la sua perversione traumatizzata corrobora.

In realtà, l'esperienza «nuda» dell'essere restituito definitivamente a se stesso può essere solo estasi (silenziosa), trance (voodoo), «timore e tremore» kierkegaardiani, riso, fuoco carnale, ecc., esperienze limite del ritorno del linguaggio, della rappresentazione e del senso verso l'abisso.

Vi è in questo un programma sperimentale di situazioni reali da sollecitare.

⁹ Nella versione precedente, al posto di «de la présence à la présence» ('della presenza alla presenza'), Michel utilizza l'espressione «ce qui est» ('ciò che è'; Michel, 2008a: 52).

Regola personale di integrità in materia di pubblicazione: domandarsi, davanti a ogni pagina scritta, quale sia il proprio livello di coinvolgimento, il proprio impegno rispetto all'«essere posto di fronte a se stesso».

Si allontanerebbero così gli argomenti mediocri («sociali», «moralì», «politici», per convenzione, ecc.) o meglio, *i modi mediocri di significarli*. Sarebbero lasciati, nudi, *di fronte a se stessi*.

[Applaudire lo splendore]

Agrigento, 12 agosto 1994

Un giardino di menta, di bouganville, di palme, di portulache, di agavi e di oleandri, che si affacciano sui templi!
– Magnificenza dell'essere.

Una vera rivelazione per l'attuale clima di decadimento: la magnificenza del reale non è «meno reale» della sua miseria. Segno di un vivere *malato* è percepire l'essere soltanto nel dolore, nella privazione o nella mancanza. La sofferenza non è di altra natura rispetto al godimento. Ontologicamente, non ha il minimo vantaggio su di esso. Quanto all'essere, la sofferenza e il godimento sono la stessa cosa. Lo spostamento dell'enfasi soggettiva è ciò che distingue una gioia, un'esultanza al cospetto di ciò che è, da uno smarrimento, una sofferenza, una nevrosi. Dal canto suo, l'essere non è né buono né cattivo. Esso è. Soltanto dal «soggetto» del giudizio sono espressi la valutazione, l'apprezzamento, la svalutazione. E in questa operazione, naturalmente, è *egli stesso*, e non l'oggetto del suo giudizio, a essere giudicato da colui che giudica.

Tutti i pensieri disinteressati¹⁰ hanno conosciuto lo splendore di ciò che è, e il suo orrore. Forse è proprio il riconoscimento di questo orrore che conferisce il giusto valore all'atto di *applaudire lo splendore* nel quale si riconosce ogni essere vivente. Su questo non torneremo. È la grandezza di Nietzsche ad averlo affermato una volta per tutte, con la massima intensità¹¹.

¹⁰ Si noti ancora come «Toutes les pensées désintéressées» ('Tutti i pensieri disinteressati') sostituisce «Toutes les pensées émanant d'une innocence» ('Tutti i pensieri che emanano dall'innocenza'; Michel, 2008a: 54).

¹¹ La versione precedente prevedeva qui l'aggiunta che segue: «avec la force et à la

Agrigento, 13 agosto 1994

Non è possibile porre «l'essere di fronte a se stesso» senza mediazione, se non nelle modalità dell'esperienza cruda, muta, quasi sempre un coma (mistico, erotico, estesico, ecc.) – Colui che sarà entrato almeno una volta nel profondo dell'esperienza vissuta di tale stato conosce il valore¹² dei poteri dell'alterità del linguaggio, come quello delle opere.

Permettere al linguaggio e alle opere d'arte di costituirsi in quanto tali, cioè come dispositivi di *allontanamento dalla realtà*, non è altro che mettere «l'essere di fronte a se stesso», poiché l'edificio simbolico e i suoi vettori *sono propri dell'essere*; anzi sono perlopiù l'essenza stessa dell'essere. Proibire l'operazione simbolica (il linguaggio e l'arte, in primo luogo) in nome del *coma* dell'esperienza muta sarebbe frutto di una «buona volontà» realista che risulterebbe in contraddizione con se stessa, tacendo essa sui mezzi stessi di cui si serve per enunciare il proibito: il suo stesso linguaggio, il processo di simbolizzazione quale esso è.

Non vi è alternativa, per chi confida nel linguaggio, se non quella di porre «la realtà di fronte a se stessa» *sulla base di quanto i segni umani autorizzano*, sia pure attraverso modalità inedite di un loro uso (Rimbaud, Joyce).

Bataille evidenzia questa *impossibilità* di dire la *nudità* di un uomo. Annuncia, da realista quale è, *che non farà neanche lo sforzo*. Può quindi soltanto provare a *formulare*, in una *lingua*, ciò che *questa lingua permette di formulare*, e che rinvia all'orizzonte dell'esperienza, del suo *coma*.

Pontévia: per i Greci, l'essere è *bagliore*; l'essere, nel dispiegarsi del suo essere, è *bagliore della luce*. È quasi spontaneo che l'*animale diurno* quale è l'uomo, governato dai fototropismi che controllano tutte le sue reazioni, *si rivolga verso lo splendore*, si perda in esso. Lo splendore *in quanto tale* non può essere definito (non è un effetto del linguaggio).

Per gli uomini, tutto ciò che riguarda l'essere possiede «luminosità». Esiste infatti una possibile gerarchia di questi

hauteur» ('con forza e la massima intensità'; Michel, 2008a: 54).

¹² Al posto di «connaît le prix» Michel scriveva «en appelle avec justesse à la reconnaissance» ('invoca il giusto riconoscimento'; Michel, 2008a: 54).

effetti eclatanti, che non è subordinata a nessun altro criterio se non la loro *capacità* (relativa) *di sorprendere*. È forse una delle funzioni principali delle arti visive, come pure della poesia, quella di realizzare *nella pratica* tale gerarchizzazione, fino a quando un riconoscimento non sarà possibile.

Porre «l'essere *di fronte a se stesso*», abbandonarlo a se stesso e lasciare che calibri con le proprie forze il potenziale delle sue diverse declinazioni, significa, allora, anche lasciare che si componga/decomponga dinnanzi alla corte del suo splendore, dei suoi limiti, delle sue forze – al di fuori di ogni giudizio eteronomo (morale, tecnico, politico, religioso, ecc.).

L'epoca moderna sembra aver perso, nell'arte, il gusto delle «perfezioni» chiuse nel loro principio, che si completano in un'opera a sé stante. Potrebbe addirittura sembrare che conferisca un valore a certi «difetti», apprezzati per la loro capacità¹³ di rivelare clamorosamente alcuni tratti dell'essere lasciato «di fronte a se stesso», non definito in anticipo, né controllato, *comunque da scongiurare*: in questo, *ancora rischioso*.

Ciò non significa che bisogna valorizzare l'insufficienza del talento, ma che il mero talento non può bastare. I poeti a cui pensiamo (Hölderlin, Hopkins, Rimbaud, Mallarmé) non hanno *meno* talento di quelli che, come poeti, ci colpiscono di meno; ne hanno semmai in maggior misura – ma laddove i secondi fanno i virtuosi con il loro bagaglio di conoscenze, i primi *non si accontentano*.

Si pensa che in una grande opera si realizzi *la messa in gioco del poetico nella sua totalità*: non delle «performance» o delle abilità di esecuzione, ma l'audacia del fatto che nulla sia stato risparmiato¹⁴, nell'arte, e preso in carico, poiché ogni cosa sarà stata scelta; ciò prova che il poeta più grande è colui che non trascura nulla del carattere decisamente complesso («impossibile») delle sue operazioni.

¹³ L'affermazione «Il pourrait même sembler qu'il accorde du prix à certains "défauts", loués pour leur pouvoir [...]» è in origine espressa in quest'altra forma: «Il pourrait même sembler que nous recherchions (prisons, valorisons) certains "défauts" qui ont ce pouvoir [...]» ('Potrebbe addirittura sembrare che cerchiamo (stimiamo, valorizziamo) alcuni "difetti", che hanno questo potere [...]'); Michel, 2008a: 56).

¹⁴ Nella prima versione: «mais l'épreuve irrécusable de la conscience de ce qui devra être assumé» ('ma la prova inconfutabile della consapevolezza di ciò che dovrà essere preso in carico'; Michel, 2008a: 56).

Questo può essere compreso *appieno* solo a condizione di non rinunciare *né all'essere né all'arte*.

[...] Un «dettaglio» mi colpisce di questa Sicilia greca: i templi e i teatri sono spesso rivolti verso il mare. Così è a Segesta, a Selinunte, ad Agrigento e all'Ekklesiastikon di Siracusa¹⁵. *Tale magnetismo* non può che essere un *saluto rivolto a una luce superiore*, all'*elemento*, nella sua determinante illimitatezza (per questo popolo di isolani e di navigatori), specchio dell'eternità. – *Da riconoscere e tracciare simbolicamente*, in una sola volta, nello stesso istante, attraverso l'intervento dell'arte architettonica (come pure il labirinto iniziatico dell'*epos* omerico).

16 agosto 1994 – Siracusa

Quale pena deve essere stata perdere Siracusa, per coloro che un tempo la possedevano!

Queste grandi città del sud che ribollono nella loro linfa, *segnate*, danneggiate, persino sudicie, mi attraggono più di ogni altra cosa! Parigi sembra lontana da qui! E talmente vaga! Come appare pulita e ben curata Nizza, rispetto a questa profusione di meraviglie soffocate dalla calura! Siracusa, ovvero l'abbondanza. Nel giardino pubblico (il *Foro Siracusano*), si passeggia sopra le bacche rosse cadute dagli alberi, e i frutti che si incollano alle scarpe sembrano una gelatina di more lungo i marciapiedi.

.....
.....

Al di là della prima impressione (Ortigia di notte è una profusione di meraviglie difficili da annoverare), Siracusa non è in realtà così grande. Il suo passato è più grande, e non mi sembra che la città moderna, senza il potere mitico che il suo solo nome le conferisce, sia in grado di custodire intatta la gloria che si intuisce in un tale intreccio poetico.

La scrittura che non aspira alla santità guarda troppo in basso.

¹⁵ Sempre in occasione del nostro scambio epistolare, l'autore ha tenuto a specificare che l'Ekklesiasterion al quale qui si riferisce, e che naturalmente richiama i teatri greci in Sicilia, è quello del complesso archeologico di Metaponto, in Basilicata, visitato sulla via del ritorno.

[s.l.], 20 agosto 1994

A quali condizioni un *presente* della scrittura è possibile? – Alla sola condizione che questa consista in un’*affermazione*, nel *suo stesso* continuo rinnovarsi. Dal momento che, nell’incontro, il presente sarà sempre già perduto. L’emozione può solo essere evocata, *commemorata*, quando l’opera non potrà che *dare origine a qualcos’altro* che è stato – purché non rinunci a *rispondere*, mediante l’eco dell’arte, al fuoco distruttore del divenire.

Bisogna considerare seriamente questo processo di *resurrezione*: è la parte più importante dell’arte.

Che qui si incontrino le strade della religione, e persino le più antiche forme di stregoneria, è un’ulteriore prova della grande affinità nel funzionamento di queste tre modalità dell’uso *magico* del linguaggio (la «magia», la «religione», l’«arte»). Se non dobbiamo aspettarci molto da certe attitudini da «mago» che ben si conoscono nei poeti, non è meno certo che i nostri scrittori più raffinati e capaci siano assai più evoluti degli antichi sciamani. Molti tra i più grandi hanno sperimentato questa prossimità fatale, riconoscendo in essa *il tragico insito* nell’evocazione della realtà in cui consiste ogni operazione artistica di rilievo.

La Chiesa romana regna *attraverso l’architettura*: dominio simbolico di ogni spazio urbano sul quale espande le sue prerogative. Presenza assai efficace, che mobilita le risorse dell’urbanistica, dell’estetica, della legge, della morale e della religione propriamente detta. L’onnipotenza dell’architettura, come arte della costruzione simbolica dello spazio, può *misurarsi* in queste regioni occupate anticamente dall’uomo, dove dei poteri stranieri non hanno mai smesso di lottare per il dominio, l’Affermazione simbolica di una supremazia contro le forze contrarie.

Il «recupero» cristiano del tempio di Minerva a Siracusa è allo stesso tempo il riflesso dell’invidia verso questo edificio pagano e la testimonianza di ciò che era simbolicamente necessario, ovvero distruggerlo o trasformarlo, attribuendogli un altro valore. La facciata barocca di notevole ampiezza si sovrappone al «recupero» precedente, quell’azione di cristianizzazione forzata, che è stata appannaggio della maggior parte degli edifici pagani che non potevano essere facilmente demoliti. [I *menhirs* della Bretagna sono stati spesso «potenziati» con delle croci

cristiane, secondo la maniera tradizionale di «neutralizzare» i monumenti del paganesimo, divenuti successivamente veicoli non intenzionali dell'affermazione dell'onnipotenza del nuovo culto]. Questa rivalità nel conflitto dei poteri di demarcazione dello spazio ha avuto qui libero corso, con violenza e sistematicità. Nessun liberalismo, in queste epoche di conflitto aperto¹⁶.

Amendoleto, 22 agosto 1994

Se si pensa a ciò che una sola vita terrena rappresenta in termini di improbabilità, di casualità, di ingiustificabile flagrante infinità, un senso minimo di giustizia imporrebbe di trattarla fieramente. Come accogliere altrimenti la vera eccezione che si realizza, la sua meraviglia vivente, se non cercando di non banalizzarne alcunché? Questo vale anche per la nostra stessa vita, come ha osservato Nietzsche, poiché da una vita che si disprezza non può scaturire il giusto omaggio all'esistenza. E ciò naturalmente varrebbe per chiunque, in modo assoluto, se almeno si possedesse quell'audacia di non considerare la propria vita come fosse nulla.

Cos'è una verità umana? – Il fuoco di un desiderio, la luce rivelatrice di una bellezza che diventa Legge. Un'«evidenza» talmente forte che riunisce in sé l'accordo di molti, dà loro materia da condividere, giuramento, parola, li tiene sotto il suo giogo. Il numero degli eletti raggiunti da questa grazia può essere ristretto. Ma se vi sono prove sufficientemente solide, essa li illuminerà a lungo.

Giacché la grande verità s'impone, arde, diventa *un dovere*.

29 agosto 1994

Vano è ogni tentativo di assicurare alla poesia o all'arte un futuro certo. La poesia è imprevedibile, come l'avvenire: essa è questo avvenire che nasce nell'atto. L'incertezza sul suo divenire è il dato concreto più costante della storia della poesia. E in primo luogo perché l'*innocenza* di tutto il divenire è accentuata da un ulteriore elemento di improbabilità: lo stesso che dipende dall'apparizione della figura ancora possibile di

¹⁶ Nella prima versione, al posto di «ces époques de conflit ouvert» si legge «ces époques d'affirmation d'une prééminence cruciale» ('queste epoche di affermazione di una cruciale supremazia'; Michel, 2008a: 59).

un intercessore efficace. Non esiste «un impero» della poesia, nel senso di un processo graduale, di un *continuum* più o meno progressivo, di una serie prevedibile. La «storia» della poesia è quella di un potere inaspettato e sconvolgente, in grado di plasmare il linguaggio e, dunque, il mondo. Da Shakespeare a Hölderlin, Rimbaud, e Mallarmé, da un'eccezione imprevedibile all'altra, da una sommità inaudita all'altra, la poesia colpisce, risolutamente, nella forma unica che essa sa, inverosimilmente ma costantemente, rinnovare.

Bisogna preservare per il futuro la sua qualità di rischiosa imprevedibilità. L'arte deve avanzare con coraggio, lucidità e vigore¹⁷. – Se la critica (e quella più vigorosa, penetrante e solida deve provenire dai poeti stessi) può avere uno scopo, oltre a quello di riconoscere i mezzi e gli effetti che operano in un'opera¹⁸, è sicuramente quello di rimarcare l'insufficienza dell'ambizione e della portata delle opere inadeguate: se non può profetizzare, essa può rilevare, misurare, giudicare, pesare, soppesare. Anzi, *deve* farlo.

Forse dovremmo rammaricarci del fatto che, dopo tanti slanci «ludici», oggi la poesia sia così poco fiduciosa nei propri mezzi.

Abbiamo bisogno di cerimonie, di sacrifici, di desideri appassionati, ancora dell'«impossibile», – e non di tutte quelle rivendicazioni di un «fine» dell'arte, così spesso associate all'inadeguatezza pratica¹⁹.

¹⁷ L'autore aggiungeva qui «ambition» ('ambizione'; Michel, 2008a: 61).

¹⁸ Si traduce «des effets à l'œuvre dans l'œuvre», inizialmente «des effets des œuvres actives» ('gli effetti delle opere attive'; Michel, 2008a: 62).

¹⁹ Questa parte conclusiva è molto ridotta rispetto alla prima versione, dalla quale differisce sensibilmente: «Peut-être devrait-on regretter qu'après des éclats de forfanterie début-de-siècle, la poésie semble aujourd'hui manquer d'ambition, délaissier par trop le terrain fondateur, judicateur, du diagnostic tragique et des conditions de possibilité de la réponse d'art. Mais sans doute surgira-t-elle, comme toujours, des voies imprévues d'une innocence, d'une audace, d'un savoir foudroyant, absolument uniques, qui feront résonner les siècles à venir en leur assignant un programme propre. Une autre fois, ils éblouiront. Nous avons besoin de cérémonies, de sacrifices, d'éclats, de jugements souverains – non de tant d'intentions de la petite morale, si souvent associées à l'insuffisance pratique» ('Forse dovremmo rammaricarci del fatto che, dopo gli slanci di enfasi dell'inizio del secolo, la poesia oggi sembra mancare di ambizione, abbandonare il terreno fondante e di giudizio della diagnosi tragica come pure le condizioni di possibilità della risposta artistica. Tuttavia, di certo essa emergerà, come sempre, da percorsi imprevisi di innocenza, audacia e conoscenza sorprendente, assolutamente unici, che faranno risuonare i secoli a venire assegnando loro il proprio

Riferimenti bibliografici

- BISHOP, M. (2011). Jean-Paul Michel: l'art de l'être. *Dalhousie French Studies*, 96, 53-62. <<https://www.jstor.org/stable/23621479>>
- BISHOP, M., & GOSZTOLA, M. (curr.). (2018). *Jean-Paul Michel*. «*La surprise de ce qui est*». Paris: Classiques Garnier.
- BLIN, R. (2016). *Jean-Paul Michel*. Paris: Éditions des Vanneaux.
- BONNEFOY, Y. (2014). Jean-Paul Michel. *Nu(e)*, 56, 49-56.
- MICHEL, J.-P. (1997). *Le plus réel est ce hasard, et ce feu. Cérémonies et sacrifices, Poèmes 1976-1996*. Paris: Flammarion.
- MICHEL, J.-P. (1999). «*Pour nous, la Loi.*» (sur Hölderlin). Bordeaux: William Blake & Co.
- MICHEL, J.-P. (2006). *Le plus réel est ce hasard, et ce feu. Cérémonies et sacrifices, Poèmes 1976-1996. Éd. nouvelle, revue et corrigée*. Paris: Flammarion.
- MICHEL, J.-P. (2008a, 3 gennaio). *Placer «l'être en face de lui-même»*. *Carnets de Sicile* (été 1994). *La Nouvelle Revue Française*, 584, 46-62.
- MICHEL, J.-P. (2008b). *Placer «l'être en face de lui-même»*. *Carnets de Sicile* (été 1994). F. OSTOVANI, *Neuf états d'une gravure*. Bordeaux: William Blake & Co.
- MICHEL, J.-P. (2010). *Je ne voudrais rien qui mente, dans un livre*. Paris: Flammarion.
- MICHEL, J.-P. (2013a). 'Placing being before itself', *Sicilian Diaries (Summer 1994)* / «Placer l'être en face de lui-même». *Carnets de Sicile* (été 1994) (M. BISHOP, trad.). Halifax: VVV / Bordeaux: William Blake & Co.
- MICHEL, J.-P. (2013b). *Écrits sur la poésie (1981-2012)*. Paris: Flammarion.
- MICHEL, J.-P. (2016). «*L'art n'efface pas la perte. Il lui répond*». *Entretiens (1984-2015)*. Paris: Éditions Fario.
- MICHEL, J.-P. (2019). «*Défends-toi, Beauté violente!*», précédé de *Le plus réel est ce hasard, et ce feu* (R. BLIN, pref.). Paris: Poésie/Gallimard.
- MICHELENA, J.-M. (1975). *C'est une grave erreur que d'avoir des ancêtres forbans*. Bordeaux: Architypographies.
- MICHELENA, J.-M. (1976). *Du dépeçage comme de l'un des Beaux-Arts*. Bordeaux: William Blake and Co.

programma. In un altro momento, essi abbaglieranno. Abbiamo bisogno di cerimonie, di sacrifici, di splendore, di giudizi sovrani – non di tanti meschini propositi morali, così spesso associati all'inadeguatezza pratica'; Michel, 2008a: 62).

- MICHELENA, J.-M. (1981). *Le Fils apprête, à la mort, son chant*. Bordeaux: William Blake and Co.
- MICHELENA, J.-M. (1991a). «*Je lis Hölderlin comme on reçoit des coups*» (*sur Hölderlin*). Bordeaux: William Blake & Co.
- MICHELENA, J.-M. (1991b). *Dans la gloire d'être, ici, tenu, par le mal, droit, calligraphies de Frank Lalou*. Bordeaux: William Blake and Co.
- MICHELENA, J.-M. (1992). *Meditatio italica*. Texte français et traduction italienne par Annamaria Sanfelice. Napoli: Liguori.