

In un suo prezioso libretto, *L'esperluette et le couillard* (Contre Pian le Plis HA, Paris, 1991, pp.24) Henri Chopin delinea così la propria "démarche personnelle: 1) écriture. 2) au de là avec les dactilopoèmes et les audiopoèmes électroniques. Ou langages insaisissables" (p.22). L'inafferrabilità dei linguaggi postalfabetici è poi proclamata come un'insegna in *Les mirages des 27* (Morra, Napoli, 1996, p.35) in cui è chiarito che una sola lettera già contiene l'universo, purché si sappia "qu'il y a là toutes les images". Un tale nucleo di pensiero si direbbe che sia ciò che occorre all'autore per poter agglutinare intorno ai singoli 27 segni alfabetici tanto la sua ottimistica, iperuranica emotività quanto i suoi risentimenti polemici. Per la qual cosa, scontate le ritornanti bordate anticomuniste e antisurrealiste, i diversi dattilopoemi, ciascuno formato dalla ripetizione all'infinito di una lettera entro una forma sferica o di *pianeta* (e, insieme, immagine di miriadi di vite cellulari guardate al microscopio) mostrano ciò che, a (molto) ben vedere rende ciascun pianeta o *mirage* di singola lettera differente dagli altri. Ed ecco che in forza di una vera e propria esaltazione per il XX secolo, prima del quale non ci fu che oppressione, si vedono le oppressioni stesse sparire per effetto delle incessanti invenzioni e scoperte, e della democrazia, essendo noi così entrati nell'era dei mondi infiniti, ormai felici per i millenni avvenire, dopo aver aspettato nei millenni passati l'avvento di tali ebbrezze vertiginose. Nato a Parigi nel 1922, Chopin è uno dei protagonisti della neoavanguardia internazionale, attivo fin dagli anni cinquanta, tra i fondatori della poesia postalfabetica e sonora. Si iniziò all'avanguardia in quella cerchia di poeti prossimi al lettrismo ed alla lezione di Isou tra i quali, oltre a lui, sono da annoverare Dufrene, Wolman, Brau, De Vree, Gysin, Heidsieck. Ma i suoi interessi, oltre che verso la poesia sonora, sono orientati anche verso la scrittura teorica (*Lettre aux musiciens aphones*, nel n. 33 di OU, la rivista da lui gestita), oltre che verso la scrittura narrativa e teatrale, e ciò va compreso anche alla luce delle sue personali convinzioni ideologiche maturate nelle personali peripezie del suo coinvolgimento nelle vicende della seconda guerra mondiale. *Le dernier roman du monde* (1961) è uno dei titoli della neoavanguardia e risulta debitamente fornito e che di istruzioni per la lettura, anche di avvertenze relative all'aspetto estetico ed ideologico. Nell'avvertenza preliminare (scritta solo in vista della pubblicazione, nel 1970) Chopin spiega che il suo è l'ultimo romanzo del mondo perché oggi non possono più esserci lettori né autori, persone oramai diffidenti a dover reggere o scrivere di personaggi fittizi, che l'intelligenza non può più giustificare, senza contare che l'intelligenza stessa troppo spesso si rivela stupidità. Inoltre, non essendoci più tempo per la lettura, sostituita dalla visione o dall'ascolto di arti perfette e analfabete (i media), appare evidente che i romanzi sono stupidi e si può farli scrivere dalle macchine, nonostante si continui a scambiare per geni quelli che si ostinano a scriverne. Il contenuto effettivo del romanzo di Chopin è lo sfaldamento radicale di ciò che Derrida chiama *feudalesimo* della scrittura, oltre che del platonismo di essa, che rimanda ad altro da sé. Il *Dernier roman*, composto nel 1961, poté essere pubblicato in volume solo nel 1970, in Belgio, ad opera di Jo Verbruggen. Il successivo *Le homard cosmographique*, realizzato nel 1965, fu pubblicato (sotto l'indicazione di "roman spatial, dernier bavard alphabétique") come numero doppio della citata rivista OU (26-27) con numerosi interventi visivi, ma di altri autori (Bertini, Kolar, ed altri), inseriti nel testo come a formare un'opera collettiva. *La crevette amoureuse*, terzo ed ultimo titolo della trilogia, datato 1967, comparve nel 1994 presso l'editore Morra di Napoli. Seguono poi *Les riches heures de l'alphabet*, cinquanta dattilopoemi ciascuno accompagnato da un commento del medievista Paul Zumthor (Editions Traversières, Paris, 1993) i cui originali dati in dono alla Bibliothèque Nazionale. *Enluminure/Illumination/Illuminazione* (otto dattilopoemi seguiti dal testo *La démocratie* dedicato a G. Orwell, Morra, 1984) si direbbe richiamarsi nel titolo a quello di Rimbaud, e allora i dattilopoemi potrebbero essere davvero quelle *illuminecheunes* che Verlaine spiegava come quelle dell'amico. *La conférence de Yalta* (Morra, 1987) è una pièce de théâtre di satira politica. Questo estremo *Les filtres de l'alphabet et de l'€* con le sue date esibite nel testo e indipendentemente dalle indicazioni dei sottotitoli, va considerato come il libero fluire di un lungo monologo poetico. L'impatto mostra subito come la sua scrittura sia

complessa e la presenza di tavole visive è solo un aspetto di tale complessità: le stesse notazioni verbali presenti nelle tavole non sono incoerenti con la verbalità di molte pagine solo scritte. Il discorso complessivo del testo risulta articolato su tre livelli che l'autore intende mostrare come necessariamente compenetrati tra loro. Intorno a un primo livello, individuabile come quello della *démarche* poetico-biografica di Chopin, si annodano, o cercano di annodarsi gli altri due, e cioè quello di una visione profondamente anarchica della realtà e della storia, visione propria da sempre dell'autore, e quello di una polemica illuministica che sostiene come il perdurante predominio delle arcaiche religioni monoteiste sia la causa diretta e persistente dell'inaccettabilità del mondo in cui viviamo. L'attività poetica di Chopin si muove ed agisce al di là della poesia solo verbale, vale a dire nella zona incondita di una poesia che si affida tutta a mezzi extraverbali, visivi e sonori. Alle tavole visive presenti nel testo si richiama il titolo del lavoro, esse sono infatti i filtri dell'alfabeto (si veda in proposito il ricordato *Les mirages des* 27), cioè composizioni di segni alfabetici (e di segni alla base di quelli alfabetici, v. qui alla p.30) che, per la loro natura di materiale, Chopin considera appunto come filtri attraverso i quali egli ricava visioni più accettabili del mondo e della vita. Vita che egli, di preferenza, esprime in sonorità essenzialmente promananti dal corpo vivente, inteso come oralità e soprattutto respiro. Tali sonorità (ed anche tali visioni) possono essere oggi ampliate e diffuse dalle onde, trasmissibili (trasmettitrici) e registrabili, e da qui l'equazione: onde (anzi ONDE)= vita vivente, idea in cui è contenuta una certa basilare verità di ordine fisico. Ma se le immagini (ripetitivamente meccaniche in quanto tipi di filtri) possono entrare nella pagina come scrittura, ed anche prestarsi come supporto della scrittura alfabetica, ciò non è possibile per le sonorità, tipo di scrittura assai diverso, solo registrabile, e ciò fa sì che il sonoro debba accontentarsi, nel libro, di semplici riferimenti o rimandi. Le possibilità diffuse sono proprie solo dell'oggi e del secolo delle avanguardie estetiche, e si può pensare che proprio da tale circostanza nasca la visione anarchica di Chopin, o anche, forse, che fu proprio il suo costitutivo anarchismo a suggerirgli fin dall'inizio la ricerca di tali nuovi mezzi. Importa poco voler qui precisare che l'anarchismo di questo libro è il medesimo delle precedenti opere (scritte) dell'autore, anche se questa volta egli sembra parlare (scrivere) come in presa diretta con gli avvenimenti di questi mesi (e sempre procedendo ex abrupto), perché parlare di anarchia o anarchismo finisce sempre per risultare troppo generico, almeno fino a quando non si chiarisca che quello di Chopin è un anarchismo del tutto privato, individuale, personale, anzi egoistico, del quale questo lavoro riporta tutte le ragioni e le non ragioni. E perché si tratta di un autore dell'avanguardia, nonostante (o proprio per) le immancabili puntate polemiche nei confronti delle cappelle o conventicole avanguardistiche, non si può evitare di tener presenti almeno alcune sue formulazioni di principio, da collocare logicamente a monte della sua concezione: "la rivoluzione era sconosciuta!!!Vengono ... le nostre evoluzioni, ... SI!!!" (p. 25) e "entravamo nella potenza dell'UTOPIA, dato che vivere è Utopia concreta" (p. 28), che sono formulazioni direttamente connesse con il costante richiamo alla "vita" e alla "vita vivente", che è il modo chopiniano della avanguardistica identificazione di arte e vita, a cui egli guarda attraverso i filtri dell'alfabeto e che affida alle onde sonore. Vero è che Chopin chiarisce di voler considerare solo "la vita da moltiplicare, e non quella collettiva" (p. 97), ma non per questo gli viene mai meno la polemica con il collettivo, nella quale è notevole il posto occupato dall'ironia e dal sarcasmo, dal paradosso e dalla caricatura, tutte cose che, sotto il pretesto dell'humour, qui sfidano spesso la melensaggine, né si direbbe che Chopin tenga in gran conto il principio, ad esempio, per il quale Jarry trovava che "se non ci fosse la Polonia non ci sarebbero i polacchi". Tutto questo è riscontrabile oltre che a livello dell'anarchismo, anche a quello che s'è detto di tipo illuministico, anzi voltairiano, nel quale trovano la loro condanna le religioni "(dette) monoteistiche" e in particolare il cristianesimo, o quello ch'egli intende per tale. Il cristianesimo è considerato responsabile del "culto della morte" oltre che dell'idea dei popoli come aventi natura e destino di greggi, e ciò sarebbe stato stabilito una volta per tutte dallo "sfrontato grandissimo" poeta San Giovanni (p. 45) detto anche "l'avvocato", e da San Pietro. Non si capisce bene perché proprio questi due, dato che nell'ambito cristiano (non solo) delle origini sono macroscopici i casi di ben a; personaggi responsabili in tal senso. In ogni caso "questa era cristiana fu veramente un'era primitiva ... cerano

dovunque santi, apostoli, papi, suppliziati o torturati, mai una semplice vita da ampliare ... la vita era da respingere e davanti a loro non c'erano che cattedrali" (p. 46) e, almeno in ciò, Chopin ha tutte le ragioni come le ha quando afferma che le religioni monoteistiche hanno in comune l'idea di "punirci tutti di essere nati" (p. 63). Ma è il caso di qualche considerazione più generale: il taglio poetico dell'espressione (della lingua) del lungo monologo incorre assai spesso come in eccessi di confidenza dell'autore nelle proprie riflessioni, e ne consegue un frequente occultamento dei nessi e dei tramiti tra i diversi livelli del discorso, soprattutto rispetto al primo, quello cioè della storia poetica dell'autore, in cui resta centrale il rapporto arte= vita, È solo un esempio, ma lo citiamo proprio perché si riferisce a tutti e tre i livelli: "sì, ci sono voluti secoli per capire solo un poco l'assurdità dei vari libri annunciatori, tutti seguiti da re, imperatori ed altri dirigenti, per parte loro muti come tombe// per questo, dopo tanta assurdità, preferisco ascoltare il mio ultimo nato" [audiopoema] (p. 89). È un passo non certo dei meno perspicui, ma troppo spesso se ne trovano di assai più ardui (si veda, ad esempio, l'intera p. 71; ma non è affatto chiaro nemmeno tutto quel gran discorrere indispettito, di *chair* (carne), che vorrebbe essere distinta tra unica, p. 85, e molteplice, p. 97, per non dire dell'âme di p. 57) tali da giustificare l'idea di trovarsi davanti a un lungo rimuginare. Perché, tra iterazioni, variazioni, divagazioni, burlette e rifritture uno scritto così lungo finisce col raccomandarsi proprio per quello che ci risparmia. Perché il rimuginare si direbbe proprio l'effetto della condizione in cui è dichiarato composto il lavoro: "dopo il '95, per dialogare non ho che i miei libri, e gli audiopoemi, le mie figure che, qu, alcuni valori, elevano qualche ricchezza tra bianco e nero, e così sono dialoghi che mi appassiona! 62). Forse una simile condizione potrebbe insinuare indulgenza per gli eccessi di autostima, di ipertrofia dell'ego, di ipervalutazione (a dismisura) della portata di *filtri* e onde, ed anche per l'anarchismo becero e parolaio, oltre che per il fatto che Chopin sembrerebbe accorgersi solo oggi dell'implacabilità delle religioni monoteiste, della loro inappellabile condanna della donna. Ma, in tema di così radicale anarchismo, ci si dovrà pur sempre domandare da dove mai nasca quel suo incondizionato entusiasmo per "l'Europa da costruire" e per l'euro (menzionato fin nel titolo), visto che queste cose si danno ad opera principalmente dei deprecatissimi presidenti e dirigenti, e visto che l'economia è solo "un'astrazione" (p. 49). Ma curiosità del genere ci porterebbero a considerazioni fuori luogo, almeno qui.

Stelio Maria Martini