

Henri Chopin | Il Gambero Cosmografico 1965 (traduzione dal francese e nota introduttiva di Stelio Maria Martini)

“Sarebbe bene che, a titolo di scaramanzia, questo libro esca, preferibilmente in italiano e in francese, dato che dopotutto, siamo latini”, ci scriveva Henri Chopin in una lettera dell’11-2-1990, e proseguiva: aver scritto questi libri semplicemente lucidi, non mi fa sentire vanitoso, e in ogni caso sarebbe solo il mio limite umano a darmi qualche compiacimento di vanità o di orgoglio”. Chopin vede la lucidità nell’aver trattato l’argomento delle dittature contemporanee, e previsto la loro estinzione, in questa ch’egli chiama “trilogia dell’ultimo romanzo del mondo”, consistente in. *Le dernier roman du monde* seguito da due ulteriori **sezioni** (o vol, iumi, com’egli li definisce), **Le homard cosmographique** e **Le crevette amoureuse**, opere che, nel loro insieme, egli ritiene **annuncino con forza** gli avvenimenti attuali, che ormai si conviene chiamare gli avvenimenti dell’89. “Quel che succede all’Est, la contestazione in estremo oriente, la caduta dell’apartheid e l’odierna liberazione di Mandela, il ritiro forse cruento di Pinochet, ecc..” sono infatti, tutte cose che fanno il gioco della democrazia, di cui Chopin è convinto assertore, come si può agevolmente rilevare nello scritto **Enluminure (La démocratie)** e dalla pièce **La conférence de Yalta** (entrambi anche in trad. italiana ed. Morra, Napoli, 1985 e 1987). Chopin dichiara pertanto di sperare che la trilogia compaia in edizione bilingue e definitiva entro il fatidico 1992, data prevista per l’unione Europea (lettera al traduttore del 20 settembre 1988). Nato a Parigi nel 1922, Chopin è uno dei protagonisti della neoavanguardia internazionale, attivo fin dagli anni Cinquanta, e tra i fondatori della poesia sonora. Egli era nato all’avanguardia in quella cerchia di poeti prossimi al **lettrismo** (ed alla lezione di Isou), tra i quali, oltre a lui, sono da annoverare Dufrêne, Wolman, Brau, De Vree, Gysin, Heidsieck. Ma i suoi interessi, oltre che alla poesia verbale, sonora e oggettuale, ed al film, si trovano fin d’allora orientati anche nel senso di una scrittura teorica (p.es. **lettres aux Musiciens Aphones**, in OU, no. 33, la rivista da lui gestita), teatrale e perfino pamphlettistica, il che va compreso anche alla luce delle sue personali convinzioni, maturate nelle peripezie del suo coinvolgimento nelle vicende della seconda guerra mondiale, convinzioni ch’egli non si stancò più, d’allora, di sostenere. Alla base di esse si trova il suo attaccamento alla democrazia e la profonda avversione per le dittature in nome della libertà ed umanità dei popoli. Qui basteranno solo questi accenni di carattere biografico e ideologico, dato che il nostro interesse è rivolto essenzialmente al **Dernier roman**, uno dei titoli della neoavanguardia, del resto fornito di istruzioni per la lettura e di avvertenze relative al **contenuto** estetico ed ideologico, che qui si possono leggere a lor luogo. Sotto l’aspetto propriamente estetico, diciamo subito che avremmo preferito che il **Dernier roman** rimanesse davvero l’ultimo ad essere stato scritto, sia

rispetto agli altri romanzi, sia tra i titoli in prosa dell'autore. Ma, come della prima di queste due pretese siamo i primi a convenire che debba essere intesa in senso del tutto teorico (se non altro per il principio che l'invenzione del motore a scoppio non poteva avere l'effetto di abolire i cavalli), così la seconda nostra pretesa deve arrendersi all'intemperanza dell'autore stesso, che non ha voluto evitare di scrivere, successivamente, altri due testi narrativi, sia pure destinati a formare una trilogia insieme al **Dernier roman**. Ma anche questo argomento va considerato sbrigato qui in una volta per tutte. Più importante ci pare l'aspetto teorico implicato al **Dernier roman**. Nell'avvertenza preliminare Chopin spiega che il suo romanzo è **l'ultimo** perché non possono più esserci lettori né autori, tutti ormai diffidenti a dover leggere o scrivere di personaggi fittizi, che l'intelligenza non può più giustificare, dal momento che si è rivelata essa stessa reale stupidità. Inoltre, non essendoci più tempo per la lettura, sostituita dalla visione e dall'ascolto di arti perfette e analfabete (i media), succede che i romanzi sono stupidi e si potrebbe farli scrivere dalle macchine, mentre i loro autori vengono ugualmente scambiati per geni. Nel frattempo però si sono rivelati nuovi autori, visivi, sonori ed oggettuali, le cui opere, quali che siano non possono in ogni caso essere affidate agli editori di mestiere. Quest'ultima affermazione, riferita da Chopin all'elenco completo delle proprie opere, libri a stampa compresi, echeggia direttamente la simile fatta già da Marinetti, nel 1919, al momento in cui riprese le sue Edizioni di Poesia. Ma i perché del romanzo come ultimo risultano qui codificati tutti insieme una volta per sempre, mentre la riprova della loro validità è costituita proprio dal romanzo che tutto, almeno in apparenza, si presenta come una normale narrazione scritta e suddivisa in capitoli, proprio come tutti i romanzi del mondo, con un inizio e uno sviluppo. Solo che dietro tale apparenza non si tarda a scoprire che lo sviluppo, rispetto alla consequenzialità narrativa, è abnorme pur presentandosi rigorosamente conseguente, e inoltre esso si affida fin troppo spesso, ma sempre rispondendo ad una logica, a modalità che stravolgono e dilatano lo stesso mezzo della scrittura, nel quale tuttavia il romanzo continua, sia pure a malapena a contenersi. Di fatto succede che i personaggi assumono, insieme, le caratteristiche del buono, del cattivo e del non-sense, negando così di fatto, tali ruoli, ed è allora che la logica narrativa si trasforma in logico semplicemente verbale, che diviene così la struttura portante del romanzo. Che tali modalità abnormi investano lo sviluppo e la consequenzialità del narrato oppure l'ordinaria linearità della scrittura sulla pagina è una cosa sola: qui la scrittura, invece di rimandare al reale, o alle idee, o comunque ad altro da sé, rimanda a se stessa. L'ironia crudele delle gesta del dittatore ERnest è in realtà autoironia ed autocompiacimento della scrittura stessa (non si può scrivere altro che su ciò che si scrive), il tutto con grazia e levità tipicamente francesi, esplosiva miscela di surrealtà e malizia, secondo l'osservazione di Arlette Albert-

Berot (v. post-fazione). Quello che esplose fin dalle prime pagine del libro, è dunque la scrittura, e ciò avviene nella narrazione, la quale comincia con un idilliaco naturalismo, si carica via via di uno sfuggente eppur inpolacabile logico (alla Cioron, ante littera m V. p. es. 184), per dissolversi infine, anche visivamente, nelle ultime pagine; ma anche attraverso i poemi grafici, che si alternano alle pagine scritte in forza di sottili ma sempre nette risposdenze, rivolte a manifestare l'intervento divertito dell'autore (come mostrano ad esempio **la decadence**, cap XII, che raffigura il **ceppo a rotella** e l'**Ernestina** del cap. XVII bis, che è pur sempre il ceppo). Ma ciò avviene irresistibilmente anche nelle pagine **narrative**, quando mimano il crepitio delle messi troppo secche (cap. V), la fuoruscita degli occhi di ERnest e il titubon di M.me Vanalt (cap. IX), gli sforzi di un'anima per volare (cap. XIII) o la fine dell'aria sul pianeta (cap. XVII bis), per non parlare delle pagine finali (cap. XXIII) in cui cade ogni distinzione tra scrittura narrativa e scrittura **concreta**. E queste non sono che "le ineluttabili modalità del visibile" o la resa del "pensiero attraverso gli occhi". Ma esplosioni o frane, rispetto alla consequenzialità realistica della narrazione, sono quello spostarsi continuo del racconto sul piano di una perversa logica del senso, e ciò in una duplice direzione, la direzione di una consequenzialità puramente verbale (Simon e il mare, cap. VII; colloquio di Ernest con l'ispettore, cap. VIII; gli occhi di Ernest, cap. XI; il consiglio comunale di Donnemoimarie, cap. XIV), e la direzione di un mostruoso realismo intorno ai comuni processi dell'ordinaria organizzazione della vita, tale che più niente di essi appare accettabile (le definizioni di ragione ai capp. VIII e IX; la teoria dell'omicidio metodico, cap. XIII; la paura come strumento economico, cap. XV; il discorso di Ernest al popolo, cap. XVII bis). Ed è in questa ultima direzione che propriamente si può valutare il pessimismo dell'opera, che tuttavia non intacca la levità caratterizzante, che svia maliziosamente ad ogni pie' sospinto. In realtà, levità e pessimismo non possono essere attribuiti separatamente a singoli luoghi del romanzo, com'è ovvio, bensì dai luoghi che ci sono indicati, i due elementi concorrono a formare la cifra tipica del luogo, perfettamente calibrata ed equilibrata: "il terzo minuto del quarantatreesimo giorno appena compiuto, si presentò un bambino che annusò i due uomini e la donna, e l'Ernestina poté nutrirsi. Era crudele, né più né meno di come lo erano stati gli assassini di tutte le età. Era banale, dunque." (cap. XX). Se poi leggiamo: "sì, amici miei, in verità vi dico che ho vissuto a lungo e affermo che, se l'assassinio unico è condannabile, l'assassinio di una moltitudine è una buona azione, o almeno così bisogna credere, davanti al suo successo e al gusto degli uomini di Stato nel servirsene" (ivi), non si potrà negare al roman la qualità di philosophique. Ma dell'aspetto ideologico del roman abbiamo già fatto cenno. Resta che esso davvero dimostra l'assunto del titolo e si rivela, alla luce di quanto abbiamo cercato di porre in evidenza, proprio come l'ultima possibilità della storia narrata e quella

dell'espressione che la storia potrebbe assumere, la convenzionalità della lingua e quella stessa dei caratteri in cui la lingua viene scritta.

Qui si offre la traslazione italiana de **Le dernier roman du monde** (seguita da quella del successivo romanzo **Le homard cosmographique**, con la promessa dell'editore di pubblicare quanto prima anche l'altro **La crevette amoureuse**, inedito in francese e in italiano), richiamandoci a quanto sopra accennato intorno al rifiuto (impossibilità) da parte dell'avanguardia di servirsi degli editori di mestiere (per la qual cosa e, su scala planetaria, l'avanguardia ha dato luogo a un imponente fenomeno di eseditoria), osserviamo che le date di composizione dei romanzi e quelli della loro pubblicazione risentono chiaramente di tale fenomeno. Il **Dernier roman** (composto nel 1961) poté comparire solo nei primi mesi del 1970, in Belgio, ad opera di Jo Verbrugghen. **Le homard**, scritto nel 1965, fu pubblicato (con l'indicazione di "roman spatial, dernier bavard alphabetique") nel 1966, quale numero doppio (26 – 27) della citata rivista **OU**, con numerosi interventi di altri autori inseriti nel testo quasi a formare un'opera collettiva. **La crevette**, infine, datata 1967, è finora rimasto inedito. Nella citata lettera dell'11-2-90, Chopin inoltre sintetizza, corrispondentemente ai tre titoli, il percorso della trilogia: "1) dittatura integrale, spietata e stupida; 2) terra cinetica e troppo popolata, partenza verso lo spazio; 3) approdo ad Anonimo 1°, scomparsa delle dittature". Notiamo, en passant, che nei due successivi romanzi Chopin ha fatto ricorso, sotto l'aspetto del taglio e del clima narrativo, a quelli proprii del genere millenaristico della fantascienza, tra gli anni Cinquanta e Sessanta molto frequentata dagli autori d'avanguardia. Ma non meno millenaristici sono nel primo e nel terzo testo **carmina figurata**, cioè i poemi grafici largamente inseriti.

Nel presente volume l'editore, mantenendo la promessa fatta pubblicando il **Dernier roman du monde** (seguito da **Le homard cosmographique**), presenta l'edizione originale de **La crevette amoureuse** (inedita) insieme alla traduzione italiana. Con ciò anche il traduttore considera di aver adempiuto all'impegno, a suo tempo contratto, di recare in italiano i tre lavori di Henri Chopin, operazione, si creda pure, faticosa e neppure alleviata dalle consuete soddisfazioni (sempre magre, in verità) dei traduttori. La fatica, abbiamo detto, di dover seguire parola dopo parola lunghe sequenze di pura logica verbale, avendola abbondantemente esercitata fin dalla traduzione del **Dernier roman**, non ci allettava doverla necessariamente ripetere sia pure nel perfezionamento di due ulteriori romanzi che, oltretutto, finiscono col pesare sul fatto che il primo dei tre voglia essere **l'ultimo**. Di fatto, non pare facile la lettura dei due ultimi lavori soprattutto per la rigorosa ambivalenza del discorso. L'apparente stravaganza di questa scrittura (ché scrittura si conferma nei due **romanzi** seguenti al **Dernier roman**) si rivela, all'attenta lettura, come interamente dovuta alla tenace

obbedienza dell'autore alla logica dell **è, non è, ma è** (A = A ma non è A, bensì, magari B), sorretta e tenuta insieme dallo spirito **dada**. Partendo dal principio che è impossibile affermare una cosa senza affermare al tempo stesso il suo contrario (v. anche la **Logica del senso** di G. Deleuze), la scrittura chopiniana s'imbatta nell'ulteriore ambivalenza delle parole e quella della suggestione, in senso diverso, delle varie espressioni e frasi (prese alla lettera o in senso traslato). Succede così che la scrittura sprofonda ad ogni passo in un impraticabile territorio di frane del significato (già di per sé sempre precario nel discorso apofantico, e cioè non specialistico). Chopin è lucidamente consapevole di ciò: "parlare per non dire niente è ciò che chiamiamo affermazione" (p. 72 del testo francese). In tempi in cui il mondo è raccontato dalle immagini (foto, video, film) ed affidato alla loro emozione, alla scrittura non resta che se stessa: si può scrivere solo su ciò che si scrive, abbiamo detto. Solo che, scrivendo, si ricorre necessariamente e sempre a "una lingua che non è mai una" (ivi, p. 20), e allora la cosa, altrettanto necessariamente, sconfinava molto oltre la pagina scritta, e ciò che avviene tutte le volte che si parla di quelle **false evidenze** che "possono chiamarsi patria, lavoro, reddito, continente, o anche letteratura, poesia, pittura, scultura, danza" (p.20). Che noi siamo è un fatto, ma "la vita-fatto si fa ad ogni secondo", senza che ciò costituisca "una ragione (termine desueto) per credere che non siamo" (ivi, p.29). La ragione è termine desueto perché tutto quello che sa fare è formulare false evidenze, false perché incomprensibili. Ora, ciò che nei tre romanzi si predica di ERnest, vale a dire le sue false evidenze, anzi le sue **sottises**, sono tutt'uno con "il destino generale del Verbo" (p. 43), perché ERnest è "l'ultimo possessore della Parola" (p. 43), ed in quanto tale egli è figura legittima di "capo delle masse fatalmente in marcia verso il lavoro, la guerra, la politica, i capi di stato, la religione, il calcio, insomma verso le cose incomprensibilità, che è di rigore e indicata dalle leggi" (p.57). Ormai, infatti, è rimasta la legge ad essere dominio proprio del **verbum**, la legge scritta, e ciò avviene nella prima consapevolezza che "scegliendo la scrittura si è tutto diminuito", "presupponendo il linguaggio si è impicciolito l'indefinibile" e "cristallizzando la memoria in parole è rimasta distrutta la memoria fisica, la vera", quella della vita che si fa ad ogni secondo (p.61). Naturalmente, una simile visione si può avere solo da quel "picco da cui lo spettacolo appare grandioso" (p.26) e sul quale i tre romanzi sono stati scritti. Visione cosmica, e cioè metafisica proprio perché scritta, cosa che spiega come esso sia sempre sorretta da un sentimento iperbolicamente millenartistico, ma non escatologico (v. la 40.000a repubblica, p.115) e sovraspaziale, in senso antigeografico. Senza voler elencare esempi scelti a caso, si vada constatare tutto ciò che nello splendido cap. 7°, sul cimitero che sarà trasferito nello spazio, e per contrasto, l'inizio del cap. 12°, con la strana congiunzione del wc con Winston Churchill. La scrittura è assunta proprio perché essa

stessa è, realmente, tale logica, che è tipica della stupidità o di ciò che comunemente s'intende per stupidità, giusta la tesi di partenza di Henri Chopin: l'intelligenza stessa si è rivelata stupidità (v. prefazione al **Dernier roman**). La radicalità di questa tesi, attraverso l'esperienza della scrittura (che per millenni è stata ritenuta il luogo privilegiato della mente e del logos), sconfinata nella qualità di poeta concreto, fonico, sonoro di Chopin. Ma di questo si è già detto e qui lo ricordiamo solo per asserire come davvero Chopin, indotto a scrivere altri due romanzi dopo **L'ultimo romanzo**, abbia con ciò inteso insistere sul percorso obbligato della scrittura oggi, in cui il mondo e la vita sono raccontati da altri mezzi, e manca inoltre il tempo per la lettura, sostituita dalla visione e dall'ascolto di arti perfette e analfabete (perdita di spessore sociale, e dunque dello spessore tout-court, della scrittura). Quanto alla nostra traduzione, avvertiamo che questa volta essa si limita a offrire al lettore italiano la falsariga per seguire il testo originale, senz'altra pretesa, per la qual cosa, a differenza di quanto facemmo per il **Dernier roman**, ci siamo qui astenuti dal tentativo di traslare in italiano (!) i poemi concreti (dall'autore composti tra il 1967 e il 1975) inseriti in questa **crevette amoureuse**, limitandoci a segnalare, a titolo di rimando, la loro presenza a suo luogo nel testo.