

HENRI CHOPIN, LES MIRAGES DES 27 (1996)

NOTA DI STELIO MARIA MARTINI

Les mirages des 27 (sottointeso *lettres*), realizzato dall'autore nel corso del 1991 dall'alto di una vita tutta dedicata alla ricerca poetica nell'ambito del linguaggio in sé, vuole essere la *summa*, in qualche modo del suo pensiero e del suo atteggiamento nei confronti dei segni elementari della lingua quali sono quelli dell'alfabeto. Egli dispone pertanto questi *mirages* come in uno di quei vecchi *libri d'ore* (il libro delle antiche ore del giorno in cui si recitavano salmi e orazioni stabilite dal canone ecclesiastico, e che spesso dignitari della Chiesa, sovrani e personaggi da conto facevano realizzare per proprio uso preziosamente adorni di miniature, per cui, molti esemplari che si conservano sono tra le più ghiotte perle che il bibliofilo conosca) in cui, secondo il numero e l'ordine dei prestabiliti, ciascuna lettera compare di per sé e accompagnata da un testo. Ogni lettera dà luogo a una composizione dattilografica rotonda, ottenuta dalla ripetizione opportunamente connessa e sovrapposta di ciascun segno alfabetico in minuscolo, e alla composizione fa fronte un commento che è spesso variazione sul tema della singola lettera. Il libro d'ore, del resto, è qui esplicitamente ricordato alla diciannovesima lettera, e tale suggestione appare già nel titolo *Les riches heures de l'alphabet* (cinquanta dattilopoemi di Henri Chopin, ciascuno accompagnato da un commento storico del medievista Paul Zumthor, Editions Traversières, Paris, 1993; gli originali furono offerti in dono alla Bibliothèque Nationale). Si diceva che il testo di questi *mirages* rivela il pensiero e l'atteggiamento dell'autore in relazione ai segni dell'alfabeto e va da sé che il traduttore italiano incorra in difficoltà non lievi. A volte è costretto a rinunciare a rendere giochi di parole per i quali l'equivalente italiano manca del tutto (p. es. il collegamento di *dèfi*, sfida, mallarmeano *coup de dès*, lettera 6); altre volte la difficoltà va decisamente aggirata, come nel caso della lettera *y*, in francese lettera esistenziale propria dell'*y être*, esserc-ci, il cui equivalente grammaticale italiano è del tutto diverso. Fortunatamente in questo caso il testo medesimo offre l'opportunità di chiarire senza molta forzatura il modo in cui abbiamo girato intorno all'ostacolo. Quanto alla Ç, ultimo segno aggiunto dall'autore, essendo il brano corrispettivo tutto costruito su parole francesi contenenti questo segno sconosciuto all'italiano, abbiamo tradotto il tutto molto semplice(cistica)mente, limitandoci a sostituire il titolo, che suona come Pronunciamo la 27°, con *Çando un pezzo*, dove la ripresa di un celebre titolo di E.A. Poe starebbe a ricordare la peculiarità grafica dell'originale. L'indisturbata nostra traduzione del brano, per forza di cose priva di Ç, serve a dare un'idea in più del tipico procedere della prosa chopiniana, in cui finisce sempre per prevalere la mera logica verbale, dove cioè è la parola stessa a generare il pensiero, che è dunque un pensiero prevalentemente verbale. Ma su ciò si dovrà tornare più avanti, mentre qui sarà sufficiente notare che la casualità quasi meccanica dell'assunzione delle parole contenenti la Ç risulta del tutto in linea con il discorso dell'autore, e ciò sia nel senso della logica interna al discorso, sia nel senso degli argomenti. Il traduttore di un testo è il primo (all'estero) lettore di esso, e per tanto non può che continuare a parlare delle risultanze della propria lettura, e degli elementi, qualità e modi tipici di questa prosa che la lettura evidenzia. E non si può non rilevare l'insopportabile enfasi chopiniana, continuamente in

bilico tra l'empito, panico ed umori risentiti nei confronti del *milieu* letterario e della politica. Sulla scorta della propria personale visione del mondo, o meglio, della propria ideologia, Chopin non fa che ricercare in essi, non sempre chiari, tra l'argomento e le sue inguaribili avversioni, e la sua prosa spesso si presenta come un singolare misto di magniloquenza e dispetto. In un suo prezioso libretto, *L'esperluette et le couillard* (Contre Plan Les Plis H.A., 1991) egli delinea così la propria 'démarche personnelle: 1) écriture. 2) au de là avec les dactylipoèmes et les audiopoèmes électroniques. Ou langages insaisissables' (p.22). L'inafferrabilità di questi linguaggi post alfabetici è proclamata come un'insegna, ma qui, alla lettera 17 è chiarito come una sola lettera contiene l'universo, ma a un patto: "si l'on sait qu'il y a là toutes les images", tra le quali dunque si può pescare al *libitum*. Ora, un tale nucleo di pensiero sembra essere proprio ciò che occorre all'autore, e qui strumentalmente, per condensarvi intorno, altrettanto ad *libitum*, tanto la sua ottimistica iperuranica emotività, quanto i suoi risentimenti polemicici. Per la qual cosa, scontate le ritornanti bordate anticomuniste ed anti surrealiste la *danse* delle lettere raccolta in singoli pianeti, quasi immagini al microscopio delle miriadi di vite cellulari e subcellulari, appare tutta fondata sull'importanza di ciò che a (molto) ben vedere rende ciascun pianeta o visione di singola lettera differente dall'altra. Ed ecco che, mai dimenticando l'esaltazione per questo miracoloso XX secolo rispetto al quale jadis et naguère ci fu solo oppressione, si vedono oggi tali oppressioni inesorabilmente crollare per effetto di invenzioni e scoperte incessanti, potenti, possenti, innumerevoli, illimitate, nell'era dei mondi infiniti, ormai felici per millenni a venire, dopo aver aspettato nei millenni passati l'avvento di tali ebbrezze vertiginose. Né succede mai che gli si insinui sospetto alcuno intorno a ciò che egli viene ripetendo quasi ad ogni pagina, ma una sola volta (lettera 20) gli viene da esclamare "oh répétitions!" a un solo proposito particolare neppure troppo ripetitivo. Per non parlare dell'inevitabile refrain alla fine di ciascuno dei ventisette testi. Dunque prismi, vetrate, occhielli, reticoli e sfaccettature formate dalle lettere, combinazioni di uncini e trattini in verticale, in orizzontale e di traverso, fanno la differenza tra un pianeta e l'altro, una vetrata e l'altra, come tra un mondo e l'altro. Così il salto dalle diverse combinazioni di particole grafiche ai mondi, alle ere, ai millenni diventa, per forza di cose, ineludibile: "c'est le recul que m'offre la descente alphabétique" (Lettera 26), mentre il presente, entusiasmo generale a parte, è lo spazio della polemica e dei risentimenti. Non a caso dai millenni è oggi fiorita la democrazia, che ha finalmente portato allo scoperto milioni di vite che altrimenti sarebbero rimaste oscure come le vite delle amebe: dai millenni fiorirono anche i minuscoli segni alfabetici. Ma si tratta, alla fin fine, di un libro d'ore, in cui laudi, salmodie e deprecazioni, da leggere proprio come tali, accompagnano liberamente le miniature. Decisamente Henri Chopin è meglio e più di tutto questo, dove l'occasione quasi del bilancio di una vita ha finito, forse, col prendergli la mano.

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 e dalla lezione di Isou tra i quali, oltre a lui, sono da annoverare Dufrêne,

Wolman, Brau, De Vree, Gysin, Heidsiek. Ma i suoi interessi oltre che verso la poesia verbale e sonora si trovano fin da allora orientati anche verso la scrittura teorica (*Lettre aux musiciens aphones*, nel n. 33 di *Ou*, la rivista da lui gestita) e di argomento politico, cosa che va compresa alla luce delle sue personali convinzioni ideologiche, maturate nelle peripezie del suo coinvolgimento nelle vicende della seconda guerra mondiale, convinzioni che egli non si staccò più, dall'ora, di sostenere. Alla base di essi si trova il suo attaccamento alla democrazia unito ad una profonda avversione per le dittature, in nome della libertà e umanità dei popoli. Qui basteranno questi semplici accenni di carattere biografico e biologico, dal momento che il nostro interesse è rivolto soprattutto alla trilogia *narrativa*, incentrata su *Le dernier roman du monde* uno dei titoli della neoavanguardia, debitamente fornito di istruzioni per la lettura e di avvertenze relative estetico e ideologico. Diciamo subito che avremmo preferito che il *Dernier roman*, e cioè il primo dei titoli della trilogia, fosse rimasto davvero l'ultimo ad essere stato scritto, e ciò sia rispetto agli altri romanzi, sia tra i titoli medesimi dell'autore. Ma, come circa la 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 l'altra nostra pretesa non può non arrendersi davanti alla realtà dei due testi che fanno seguito al primo. Anche questo argomento va considerato come sbrigato qui una volta per tutte. Nell'avvertenza preliminare al *Dernier roman* Chopin spiega che il suo romanzo è l'ultimo perché non possono esserci più lettori né autori, tutti ormai diffidenti a dover leggere o scrivere di personaggi fittizi, che l'intelligenza non può più giustificare, senza contare che essa medesima intelligenza troppo spesso si rivela stupidità. Inoltre, non essendoci più tempo per la lettura, sostituita dalla visione e 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. Intanto però sono venuti rivelandosi nuovi autori visivi, sonori e oggettuali le cui opere, quali che siano, non sono pubblicabili, pe molti esperti, dagli editori di mestiere. Quest'ultima affermazione, proposta da Chopin all'interno delle proprie opere echeggia la simile fatta da Marinetti nel 1919 al momento in cui ricominciò a fare uscire le sue edizioni di poesia, e vale la pena osservare che, di fatto, l'avanguardia ha poi dato luogo, su scala planetaria, a un microscopico fenomeno di eseditoria. Le date di pubblicazione dei lavori di Chopin, considerate in relazione a quelle della composizione dei suoi testi, riflettono chiaramente tale circostanza. 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") nel numero doppio (26-27) della citata rivista chopiniana *OU*, con numerosi interventi visivi di altri autori (p. es. Bertini, Kolàr, ecc.), interventi inseriti nel testo quasi a formarne un'opera collettiva. *La crevette amoureuse*, terzo ed ultimo, infine, datata 1967, è comparsa solo di recente (1994) grazie all'editore Morra di Napoli. In una lettera (11/2/1990) al sottoscritto Chopin così sintetizza, in corrispondenza 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 I, scomparsa delle dittature".

Specie nel secondo e nel terzo romanzo Chopin, sotto l'aspetto del taglio e del clima narrativo, ha fatto ricorso abbondantemente al genere millenaristico della fantascienza, tra gli anni cinquanta e i primi anni sessanta molto letta dagli autori d'avanguardia. Non meno millenaristici risultano i *carmina figurata*, cioè i poemi grafici e i dattilopoemi largamente inseriti nel testo del *Dernier roman* e de *La Crevette* (quelli di *Le homard* sono di altri autori, come s'è detto), e Chopin ci informa che quelli del *Dernier roman* furono da lui realizzati a parte, tra il 1953 e il 1966 e dunque, come alcuni sono certamente precedenti anche a una prima concezione del *roman*, altri sono altrettanto certamente successivi alla sua stesura (1961). Ciò porta a pensare che l'autore abbia deciso di inserire queste tavole del *Dernier roman* solo in un secondo momento, mettendo a punto una redazione definitiva dell'opera, allo scopo di incardinare indissolubilmente il *roman* medesimo nella propria poetica. I dattilopoemi de *La crevette*, distribuiti quasi tutti rigorosamente all'inizio di ciascun capitolo del testo, risultano però assai più strettamente collegati alla stesura.

I diversi perché del *roman* come ultimo, indipendentemente dalle ragioni del tutto teoriche sopra riferite, appaiono nel loro insieme tutti codificati nella "narrazione" stessa. Il *Dernier roman*, almeno in apparenza, si presenta come una narrazione scritta, normalmente divisa 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 essendo rigorosamente conseguente, perché si affida, sempre rispondendo a una necessità logica, a modalità che stravolgono e dilatano lo stesso mezzo della scrittura, nel quale il *roman* medesimo continua tuttavia, sia pure a malapena, a contenersi. Le tavole dei poemi concreto-verbali che vi si inseriscono sono, funzionalmente, con l'indizio e la proiezione visiva di detto stravolgimento. Nella "narrazione", inoltre, i personaggi rivestono, insieme, le caratteristiche del "buono", del "cattivo" e del non-sense, negando così di fatto i loro ruoli,, ed è allora che la logica narrativa si trasforma in logica semplicemente verbale, che pertanto diviene la struttura portante del *roman*. Si noterà come già solo in quanto s'è appena detto risultano strettamente avvinte tra loro motivazioni formali ed etiche. 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 (al cui nome spettano non una ma due maiuscole), è in realtà autoironia e insieme autocompiacimento della scrittura stessa (non si può scrivere altro che su ciò che si scrive), il tutto con grazie e levità tipicamente francesi, esplosiva miscela di surrealtà e malizia, secondo l'osservazione di Arlette Albert-Birot nella post-fazione al *roman*. Quello che esplode già nelle prime pagine del libro, fin dal primo tratto della narrazione, è dunque la scrittura, la quale parte da una idilliaca contraffazione del realismo per caricarsi subito di uno sfuggente eppure implacabile furore logico per dissolversi, infine, anche visivamente nelle ultime pagine. Ma tutto esplode anche attraverso i poemi grafici, che si alternano alle pagine scritte, ad esse collegate da sottili ma inequivocabili risposdenze, spesso rivolte a manifestare e il divertito intervento dell'autore, come mostrano, ad esempio,

La decadence (cap. XII) e *L'Ernestine* ("cap. XVII bis), dattilopoemi raffiguranti il feroce strumento per le esecuzioni usato dal dittatore ("ceppo a rotella"). E ciò avviene irresistibilmente anche nelle pagine "narrative", quando la scrittura mima il crepitio delle messi troppo secche (cap. V), la fuoriuscita degli occhi di Ernest e il titubare di M.me Vanalt (cap. IX), gli sforzi di un'anima per levarsi il volo (cap. XIII) o la scomparsa 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. Le tavole non sono che le "ineluttabili modalità del visibile" o la "resa del pensiero attraverso gli occhi". Ma le esplosioni o frane della consequenzialità realistica della narrazione sono quello spostarsi continuo del "racconto" sul piano di una perversa logica del significato 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), sia come negli esempi addotti, in cui la consequenzialità del verbale riveste carattere parodisticamente narrativo; sia anche in direzione di un mostruoso realismo relativo ai comuni processi dell'organizzazione della vita, tale che più niente di essi appare accettabile. Così la definizione di ragione ai capp. VIII e IX, la teoria dell'omicidio metodico del cap. XV, il discorso di Ernest al popolo (cap. XVII bis). Ed è soprattutto in quest'ultima direzione che si può valutare il pessimismo (alla Cioran, *antelitterman*) dell'opera, che tuttavia non ne intacca la caratteristica levità di mano, la quale svara maliziosamente di continuo. Levità e pessimismo, in verità, non possono essere attribuiti separatamente ai singoli luoghi del *roman*, com'è ovvio, bensì dai luoghi che si sono indicati i due elementi concorrono a formare la cifra dell'opera, 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 successo e al gusto degli uomini di stato nel servirsene"(ivi), non si potrà mai negare al *roman* la qualità di *philosophique*. Questo *Dernier roman* riesce davvero a dimostrare l'assunto che chiarisce il titolo e, alla luce di quanto abbiamo cercato di porre in evidenza, esso si rivela proprio come l'ultima possibilità di narrazione di una storia, di qualsiasi storia, in base al mezzo e alle modalità che la narrazione richiede, la convenzionalità profondamente ambigua e insieme beffarda della lingua, degli stessi caratteri in cui la lingua viene scritta. La rigorosa equivocità del discorso appare portata a conseguenze più spinte nella scrittura dei due testi successivi al *Dernier roman*. Partendo dal principio che è impossibile affermare una cosa senza affermare al tempo stesso il suo contrario (v. al riguardo la Logica del senso di Gilles Deleuze) la scrittura chopiniana dilaga l'equivoco delle parole e delle espressioni, prese che siano alle lettere o anche in senso traslato e perfino suggestivo. Essa profonda ad ogni passo in un impraticabile territorio di frane del senso, già di per sé sempre precario nel discorso apofantico. Chopin è lucidamente consapevole di ciò: "parlare per non dire niente è ciò che chiamano affermazione" (*Le homard cosmographique, La crevette amoureuse*, Morra, Napoli, 1994; *La crevette*, p.98), e qui la plurivalenza senza fondo del discorso, come del personaggio,

è radicale. Ernest vi è predicato come poeta concreto (che gioisce dei sorprendentissimi incontri di lettere e che vede nell'alfabeto una vanità nobile e volgare, p. 114 de *La crevette*, ma ciò è già annunciato nella prefazione al *Dernier roman*), ultimo possessore della parola (*Crevette*, p.69), legittimo "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 incomprensibili e tuttavia rassicuranti proprio per la loro incomprensibilità, che è di rigore e indicata dalle leggi" (*La crevette*, p.83). La *sottise* di Ernest è tutt'uno con "il destino generale del verbo" (p.69), con l'autoironia della scrittura del testo (e dell'autore). E quanto alla legge, rimasta (insieme al catasto accademico) l'ultimo dominio del verbo, è detto che, "scegliendo la scrittura si è tutto diminuito" e "presupponendo il linguaggio si è impicciolito l'indefinibile", mentre "cristallizzando la memoria in parole è rimasta distrutta la memoria fisica, quella vera" (*Crevette*, p.87). in tempi in cui il mondo è raccontato dalle immagini (foto, film, video) e dalle emozioni indotte da esse, alla scrittura non resta che se stessa, purché tenga presente che, scrivendo, si procede col mezzo di "una lingua che non è una, perché ogni essere vivente possiede una lingua personale particolare, differentissima da quella del vicino" (*Crevette*, p.47). In tal caso tutto sconfina molto oltre la pagina scritta e in tali condizioni possiamo figurarci facilmente il significato di quelle false evidenze che "possono chiamarsi patria, lavoro, reddito, territorio, o anche poesia, pittura, scultura, danza" (*Crevette*, p.47). 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" (*Crevette*, p.55). E la ragione è termine desueto perché tutto quello che sa fare è formulare false evidenze, oltretutto perché tutto quello che sa fare è formulare false evidenze, oltretutto incomprensibili. Naturalmente, una simile visione si può avere solo da quel "picco da cui lo spettacolo appare grandioso" p.53), anche se essa è metafisica perché scritta, cosa che spiega perché appare sempre sorretta da un sentimento iperbolicamente millenaristico, ma non escatologico (v. "la quarantamillesima repubblica", p.140), e sovraspaziale in senso cosmico. Senza viker ancora elencare esempi scelti a caso, qui indicheremo solo lo splendido, fantascientifico capitolo VII de *La crevette* sul cimitero universale trasferito nello spazio (pp.75 e segg., ma il capitolo fu anche pubblicato in stalcio sulla rivista *De tafell ronde* di Anversa, 1968 e in Edizione Fagne, Bruxelles, 1972), nonché l'inizio del cap. XII, per il brano relativo alla strana congiunzione del wc con Wiii. Si tratta di un brano di straordinaria abilità letteraria tanto più evidente in quanto concentrata su un pensiero di esemplare stupidità, giusta l'assunto iniziale ricordat: l'intelligenza stessa si è rilevata come stupidità profonda, e la radicalità dell'assunto, attraverso l'esperienza della trilogia, della scrittura (che per millenni è stata ritenuta il luogo privilegiato della mente e del logos) di essa, va a confluire nella qualità di poeta concreto/sonoro di Chopin, come di Ernest.

A questo punto non resta che rilevare la legittimità letteraria d'impianto del lavoro di Chopin. Magari a cominciare dai titoli, al cui proposito abbiamo già ricordato che cosa ricordano *Les riches heures de l'alphabet*, ma potremmo anche aggiungere che *Enlumineure/illumination/Illuminazioni* (Morra, 1984, otto dattilopoemi

seguiti dal testo *La démocratie*, dedicato a G. Orwell) sembrerebbe voler differire nella forma verbale dalle *Illuminations* di Rimbaud, ma a ben vedere la differenza è solo nei dattilopoemi, a loro volta vere e proprie *illuminecheunes*, come Verlaine spiegava quelle dell'amico. *La conférence de Yalta* (testo originale e tradd. Inglese e italiana, Morra, Napoli, 1987) è una pièce de théâtre di satira politica. Ma per venire a *Le dernier roman du monde*, questo è pur sempre definito romanzo, ancorché ultimo, da quando i romanzi ormai possono essere composti a macchina e succede che un Prévert può essere scambiato con un Baudelaire, un Robbe-Grillet per un Flaubert, un Gide per un Cervantes (e il lettore italiano può tranquillamente sostituire a questi i nomi che vuole). Tutto questo si legge nell'avvertenza preposta al *Dernier roman*, anch'essa scritta secondo criteri eterografici. E, per parlare ancora di titoli, se *Homard* e *Crevette* sembrano a prima vista sfumare nel non-senso proprio in quanto titoli, si trova poi che nella narrazione s'incontrano davvero gamberi cosmografi e granchiolini innamorati. Ma c'è ben altro a dimostrazione della totale appartenenza all'avanguardia, ambito proprio di Henri Chopin, al proprio tempo, che è il tempo della differenziazione di tutto quanto si viene producendo da tutto quanto s'era fino allora prodotto. Gli strumenti e i procedimenti della creazione estetica, pur rispondendo all'imperativo della creazione ex novo di fatti e figure, in quanto strumenti e procedimenti funzionano come quelli di sempre, magari semplicemente *detournés*, e il *détournement* si fa lasciando esplodere i vecchi procedimenti dopo averli portati a temperatura critica. La crudele macchina per gli assassini di Ernest, prendendo il nome di *Ernestine*, non finisce per gettare un'ombra sinistra sull'innocente (davvero?) *Pascaline*, inventata dal sedicenne Pascal? Se si considerano le tecniche della scrittura chopiniana si scoprirà che essa viene in essere proprio grazie a tale procedimento, secondo lo spirito del père Rabelais (più volte citato nell'opera), a cominciare dal gusto della paradossità linguistica, della logica perversa e della paralogica. Vero è che la trilogia chopiniana può anche risultare come il punto d'arrivo di una certa produzione narrativa modernista, ed il culto per Pierre Albert-Birot è denunciato dallo stesso Chopin, ma questo dimostra solo che anche autori siffatti sono letterati. Intanto rabelaisiano appare il succedersi dei capitoli del testo chopiniano come ad *libitum* non solo rispetto alla pretesa della rigorosa successione narrativa, ma secondo un proposito di casualità propriamente rabelaisiana, come avviene anche per l'inserimento dei poemi concreti. Ma pensiamo anche a più precisi riscontri testuali, che si presentano come il necessario decantamento di estri e di umori sull'eco di precise reminiscenze. C'è nel testo rabelaisiano un continuo trascorrere da tratti propriamente narrativi ed elenchi, serie, dialoghi allineati e incolonnati sulla pagina, modalità totalmente ripresa nel testo chopiniano. E non si può non pensare al caso della logica assurdamente verbale con la quale si sostengono ampi tratti della trilogia, senza ricordarne gli esempi rabelaisiani, uno per tutti, il capitolo XXV del quinto libro, dove si parla dei cammini che camminano nell'isola di Odos. Al limite della citazione, si possono leggere nel *Dernier roman* spropositate sfilze di azioni: nel cap. XI ad esempio, Mariette " si pose in piedi, si stirò, si allungò, si profilò, si plastificò, mosse da un'ombra all'altra misurandole le diverse sagome, le fece muovere, mise un disco..." e il passo ricorda direttamente il rabelaisiano "poi cacava, pisciava, si spurgava la gola, ruttava, petava, sbadigliava,

scaracchiava, tossiva, singhiozzava, stranutiva, si smocciava da arcidiacono, faceva poi colazione” (cap.XVI, libro I), dove la differenza è solo di registro, ma il procedimento ritorna, in Rabelais e Chopin, fino a “ sorrise, si soffiò il naso, scorreggiò, vomitò, mangiò, si radè, si lisciò i capelli, si rannicchiò, si carezzò, si schiaffeggiò, feggiò, teggiò, caggiò, giggiò, gogò, rosò, momò, golò, fece tutto quanto serviva approvare di essere vivo” (La crevette, p.140). Analogamente per la sequela delle più diverse e lontane tra loro località, che nel *Dernier roman* si legge al cap. XVI e in Rabelais al cap. XXIV del II. Qualcosa andrebbe anche detta intorno all’ipertrofia della persona di ERnest in relazione al gigantismo di Gargantua, ma più preciso di appare il riscontro dei rispettivi discorsi paraeconomici (V. la lode di Panurge per chi ha debiti e prende a prestito, cap. III, libro III, e la discettazione di ERnest sulla produttività della morta a cap. XV del *Dernier roman*. Ci pare in fine che per fino la sigla PNTGRL (in Rabelais, cap. XXIII del Libro II) finisca per offrire a Chopin lo spunto per la parodia del gusto tutto odierno delle sigle, come si può vedere (non solo) nel già citato capitolo VII (il cimitero spaziale) de *La Crevette*, capitolo che, oltre tutto, rappresenta una perfetta storicizzazione dell’avanguardia in prospettiva chopiniana. Se abbiamo parlato di legittimità letteraria del lavoro di avanguardia di Chopin, uno dei padri della neoavanguardia, ciò è stato per l’evidenza, ai nostri occhi, dell’idea che, specie quanto alle ragioni del loro venire in essere, le opere dell’avanguardia sono proprie dello stesso ambito di quelle che venivano in luce prima dell’avanguardia. Si tratta di una delle ragioni per cui ci siamo convinti del fatto che l’avanguardia, da diversi anni in qua da considerare ormai estinta, è però da interpretare come il clima culturale e lo stile del secolo, tra avanguardie storiche e neoavanguardie che lo hanno caratterizzato per intero, proprio allo stesso titolo di come si dice del barocco per il Seicento. Se si riflette sul carattere costruttivo/distruttivo attribuito da Marinetti all’avanguardia, si troverà che non si distrugge se non conservando ciò che si dice distruggere: uno strumento o una tecnica letteraria si distruggono distorcendoli e esilarandoli in impieghi diversi, che prevedono una ricezione diversa, ma questo non fa che salvare il luogo costruito a ciò che c’era prima. Il contenuto effettivo della trilogia di Chopin è lo sfaldamento radicale di ciò che Derrida chiama *feudalesimo* della scrittura, oltre che del suo platonismo che rimanda ad altro da sé. Ed è probabilmente in questo particolare aspetto che affondano anche le radici del democratismo ad oltranza di Chopin, come in un nucleo che già contiene in sé l’idea dell’irreversibile frane del logos, odierna “sorte generalizzata del verbo, sempre falso e ingannatore” (*La crevette*, p. 69).

Stelio Maria Martini