

Addii

HENRI CHOPIN: IL POETA DELLA POESIA MAGNETOFONICA HA SPENTO IL REVOX

È morto lo scorso 3 gennaio, all'età di 85 anni, il grande artista parigino che aveva partecipato negli anni '50, accanto all'avanguardia lettrista, alle sperimentazioni tecno-rivoluzionarie che, rinunciando alla scrittura e scegliendo la composizione diretta al nastro magnetico, postularono il concetto e la prassi moderna della 'poesia sonora'. Di fronte ai suoi audiopoemi e dattilopoemi il fruitore è sollecitato da una parte dal suono e dall'altra dalla forma visibile. "Si tratta di sollecitazioni sensoriali diverse, di stimolazioni apparentemente senza rapporto, tuttavia 'in profondità, uniche... une... non fosse altro che per il loro carattere comune', che è dato dalla loro stessa sensorialità, unica modalità d'esistenza che implica la presenza di un corpo e ne invoca la sua materialità vivente".

di Giovanni Fontana

Henri Chopin, grande maestro della *poesia sonora*, è scomparso il 3 gennaio scorso nella sua casa di Dereham, nel Norfolk. Era nato a Parigi nel 1922. Ancora in piena attività, continuava a lavorare incessantemente sul suo Revox stereofonico. Chopin era un funambolo del magnetofono multipista, un moltiplicatore di voci, un proliferatore esponenziale di suoni corporei, un mago dell'amplificazione, un giullare del ritmo. Partendo dalle "particulae" sonore pressoché inavvertibili che pervadono i sentieri del nostro organismo, talora microfonando direttamente organi fonatori e non, riusciva a congegnare aggressivi concerti di poesia dove il suono assumeva consistenza materica; sapeva ingigantire magistralmente l'universo microacustico, rendendolo palpabile e trasferendogli addirittura valori cromatici, come se il tutto fosse filtrato attraverso un enorme caleidoscopio delle sonorità.

"Con le ricerche elettroniche - scriveva Henri Chopin - la voce è diventata finalmente concreta".¹ D'altra parte, ben al di là delle emissioni semplicemente parlate, essa è "portatrice di un corpo che non cessa mai di essere attivo, quel corpo che è la sua macchina specifica".² Chopin affermava che senza l'elettricità la *poesia sonora* non sarebbe mai potuta esistere e notava che l'esiguo numero dei fonemi di base utilizzati correntemente possono produrre, se sottoposti alla manipolazione elettronica, più di 400.000 variazioni vocali.³ In realtà, con le più recenti apparecchiature il numero sale vertiginosamente: è praticamente infinito. Nello stesso tempo, ricollegandosi alla tradizione performativa e/o parateatrale, che appartenne anche alla poesia fonetica, il campo d'azione privilegiato della *poesia sonora* non resta circoscritto al nastro magnetico finché, anche in ragione della sua stessa valenza corporea, la voce non si confronti con altri codici espressivi. Ed ecco, allora, che Chopin si propone in concerto e nervosamente articola il suo corpo minuto per dirigere i tecnici che operano al mixer, arricchendo, così, la scena sonora di ulteriori valenze spettacolari.

La voce si fa segnale del gesto interiore, dove gli impasti sonori si pongono come significative presenze al di là di ogni convenzione linguistica. Chopin è decisamente contro la parola e pone il suo lavoro al di là della lingua. Egli fa parlare la voce, quella voce che l'elettronica ha reso finalmente "concreta".

L'interesse di Henri Chopin per la poesia subisce una svolta decisiva nel 1955, sull'isola di Ré, dove il poeta è educatore per i ragazzi disadattati. È nel mercato di Saint-Martin-de-Ré, proprio dove nel '600 il Re Sole fece costruire da Vauban la famosa cittadella fortificata, che incontra una venditrice ambulante che gli offre un piccolo magnetofono portatile. È una grande scoperta: l'apparecchio che conserva la voce può aprire nuove prospettive alla poesia. Attraverso le prime registrazioni Chopin trova la sua voce interessante, ma non i suoi testi. Opta, pertanto, per la pura vocalità. Del resto aveva già fatto le sue precise scelte in campo letterario. Nel '52, infatti, alla vigilia della sua partenza per la guerra d'Indocina, prese un sacco, vi ficcò dentro tutte le poesie scritte fino ad allora, lo portò ai bordi della Senna e gli dette fuoco. Quello è considerato da Chopin il suo primo vero atto poetico.

D'altra parte i segni dell'estrema radicalizzazione, alimentata anche dal rapporto con la tecnologia, sono contenuti sia nella poetica, sia nella stessa biografia di Henri Chopin.

Egli raccontava che a 14 anni, quando viveva nella periferia di Parigi, praticamente campagna allora, era affascinato dai clamori delle feste contadine e proletarie. I suoni d'ambiente, alla base della sua formazione sonora, sostengono eventi sereni e drammatici e innervano tutta la sua poesia. Cooptato per il lavoro obbligatorio nel 1942, nel 1943 è deportato dai tedeschi a Olomuk in Cecoslovacchia; successivamente inviato nella Prussia Orientale e sul Baltico, si ritrova, dall'ottobre del '44 all'agosto del '45, nella "marcia della morte" verso la Russia: una marcia di sangue, di fame e di ghiaccio. Al suo ritorno a casa apprende che i suoi fratelli Francis e Pierre sono scomparsi, che il suo fratellastro Jean è in prigione e trova sua madre scioccata dagli eventi.

Nei ricordi di guerra, che Chopin richiama spesso anche nelle sue lettere, sfilano spettacoli orribili. Tuttavia, in una conferenza tenuta all'Ecole de Beaux-Arts di Besançon nel 1995, voluta da Michel Giroud insegnante in quell'istituto,⁴ ricorda come nei momenti di tregua si riuscisse a trovare la forza di cantare. Del resto, dice Chopin, il canto e un passo di danza era tutto ciò che si poteva avere. E, ripercorrendo i giorni dell'entusiasmo per le nuove tecnologie così racconta: "Fu allora che, avendo l'uomo capacità di ricostruire al di là delle più tristi rovine politiche, fu allora che disciplinammo questa materia concreta e sonora e che facemmo dei nostri organi le basi per le dismissioni sonore misurate, ma non codificabili, volendo evitare la notazione."⁵

"Quando ero ragazzo – dice Chopin nella richiamata intervista – ho rifiutato di fare il Conservatorio perché pensavo che sarebbe stato ridicolo essere in un Conservatorio con il mio nome". Nonostante ciò, pur non sapendo leggere una sola nota musicale, Chopin intraprende una sua personalissima strada che lo introduce, unico tra i poeti sonori della prima generazione, addirittura nel mondo della musica.

Nel 1952 attraverso la visione del film *Traité de bave et d'éternité* scopre Isidore Isou e nel '53 incontra Altazor, nemico giurato di Isou. Nel 1957 intrattiene rapporti con i letteristi, ma è con François Dufrêne, voce del "traité" di Isou che si trova in sintonia. Verso la fine degli anni Cinquanta, infatti, Chopin si affaccia alla ribalta degli ultraletteristi, gruppo formato da una costola del movimento di Isou, ispirato alla poetica del grido di Artaud e animato da Dufrêne.

Per gli ultraletteristi la voce rappresenta l'energia interna necessaria ad alimentare la rete delle relazioni con il mondo. L'energia vocale rappresenta la vita stessa. Tra gioco ed ironia, rito e psicodramma, beffa e impegno civile, la voce segna passo per passo la loro esistenza e il loro ruolo di artisti. Il gruppo si concentrerà sulla materia fonica prelinguistica; impastando la vasta gamma di rumori degli apparati fonatori, essi rinunceranno alla scrittura, optando per la composizione diretta al magnetofono, come nei *Crirythmes* dello stesso Dufrêne, nei *Megapneumes* di Wolman, nelle opere di Brau, e in quelle di Henri Chopin, spirito indipendente che acquisisce immediatamente una specifica coscienza tecnologica, producendo "audio-poemi" per i quali la manipolazione del nastro si pone come fattore primario.

Chopin utilizza echi, riverberi e variatori di velocità per il trattamento della materia fonica. La stagione della *poesia sonora* era avviata. Gli strumenti di registrazione, che furono episodicamente utilizzati da Marinetti per le sue declamazioni, segneranno profondamente gli sviluppi della nuova

sperimentazione poetica. Quella “letteratura del disco fonografico” preconizzata da Moholy-Nagy era finalmente diventata realtà.⁶

La poesia della voce, che Jacques de la Villeglé, forse per primo, definisce “sonore” nel 1958 a proposito dei “crihythmes” di François Dufrêne⁷, si orienterà su due differenti piste che spesso s’intrecceranno con interessanti effetti spettacolari: l’una incentrata sull’uso delle tecniche di registrazione, tutta proiettata verso l’esplorazione degli spazi acustici dell’elettronica, l’altra legata alla performance, tesa alla piena affermazione della dimensione orale e del rapporto diretto con il pubblico.

Si tratta di importanti anni di sperimentazione nei quali viene assimilata l’esperienza delle avanguardie storiche e vengono lanciate le basi per la ricerca della nuova era dell’elettronica.

Nel ’58, Chopin, incontra Michel Seuphor e Pierre Albert-Birot, con il quale ha un rapporto conflittuale, Marcel Janko e Raoul Hausmann, rifugiato a Limoges in povertà, alloggiato in un appartamento il cui fitto è generosamente pagato da Hans Arp. Nel 1959 fonda la rivista *Cinquième Saison*, che nel ’64 diventa *OU*, pubblicazione che contiene testi, immagini e materiali sonori in vinile. La rivista accoglierà i più significativi autori in quel settore, da Dufrêne a Bernard Heidsieck, da Sten Hanson a Bob Cobbing, da Brion Gysin a William Burroughs, da Ladislav Novak al nostro Mimmo Rotella.

Ma Chopin, intrepido e raffinato precursore dei tempi, non si limita a coltivare la sfera creativa della poesia sonora. Figura chiave dell’avanguardia francese, e in seguito apprezzato a livello internazionale, è anche artista visivo, grafico, tipografo, performer, regista, editore e promotore artistico indipendente. Molte le sue apparizioni anche in Italia. Come performer aveva preso parte a numerosi festival e come poeta concreto aveva partecipato a diverse esposizioni. Aveva anche fatto parte della redazione internazionale della *Taverna di Auerbach*. In questi ultimi tempi stava lavorando ad una monumentale autobiografia multimediale per le edizioni dell’Archivio Conz, che affiancava registrazioni audio a circa 4000 pagine di testi, fotografie, partiture, dove intendeva coinvolgere direttamente quelli che amava chiamare i suoi “complici” nell’opera poetica.

Chopin resta un importante punto di riferimento per più generazioni di artisti sia sul fronte della poesia del suono, sia su quello della poesia dell’immagine.

Sono da ricordare le sue “sculture magnetiche” (esposte nell’estate 2006 nella Villa Cernigliaro di Sordevolo, a cura di Carlotta Cernigliaro e Francesco Conz) e i suoi “dattilopoemi”, tessiture “concrete” di lettere battute a macchina dove spesso il dato visivo sollecita letture ai limiti dell’impossibilità, ponendosi come una sorta di partitura-visiva che offre all’occhio tessiture fonetico-bruitiste; insomma: il visivo si perde nel sonoro, specialmente perché, nell’opera di Chopin, sia l’uno che l’altro vengono organizzati sulla base della loro fisicità. Di fronte agli audiopoemi e ai dattilopoemi il fruitore è sollecitato da una parte dal suono, da una parte dalla forma visibile. L’audiopoema rifiuta l’imperativo del linguaggio non accettandone più la fonìa come confine, bensì sceglie di articolarsi sulla genesi corporea e corporale del suono, così come il dattilopoema si fonda sulla materialità delle tessiture, nelle quali le lettere si organizzano secondo criteri che nulla hanno a che fare con l’universo della lingua. Lessico, grammatica e sintassi sono al grado zero, mentre la qualità dei rapporti tra gli elementi è controllata visivamente. Osserva Paul Zumthor come nel fruitore l’opera riesca a sollecitare un medesimo punto interiore, sia pure passando attraverso diversi canali sensoriali. “... sia attraverso l’orecchio che attraverso l’occhio, non è forse uno stesso luogo dentro di me che viene colpito? Non è forse un medesimo punto nascosto al centro? E da questo punto s’irradia, di ritorno, un richiamo informulabile e tanto più unico”. Un prodigio di ordine sinestetico, sia pure legato alle prerogative polisensoriali del soggetto, è compiuto: l’occhio e l’orecchio sono stimolati da una voce sui generis che si organizza all’interno. Si tratta di sollecitazioni sensoriali diverse, di stimolazioni apparentemente senza rapporto, tuttavia “in profondità, uniche... une... non fosse altro che per il loro carattere comune”, che è dato dalla loro stessa sensorialità, unica modalità d’esistenza che implica la presenza di un corpo e ne invoca la sua materialità vivente. In un certo senso è come se queste “scritture” fossero collegate ad un’interfaccia che ne consente la “lettura” su differenti piani sensoriali.⁸

Proprio con Paul Zumthor, Chopin realizzò *Les Riches Heures de l'Alphabet*. Si trattava di un magnifico libro sull'alfabeto, con cinquanta dattilopoemi di Chopin con testi per ciascuna lettera dell'alfabeto di Zumthor e dello stesso Chopin e con un percorso storico-poetico dei segni: "La scrittura è simultaneamente strategia formale e alchimia – cioè trasmutazione; ma una trasmutazione mai compiuta..."⁹

¹ H. CHOPIN, *La voce*, in "La Taverna di Auerbach" n° 9/10, 1990.

² H. CHOPIN, op. cit.

³ H. CHOPIN, *La poésie sonore*, in "Bérénice", n° 1, 1993.

⁴ Conferenza tenuta il 02/02/95, proposta e presentata da «Erratum Musical» (Giroud, Montessuis, Etienne, Handa), ora in www.erratum.org

⁵ H. CHOPIN, *La voce*, in "La Taverna di Auerbach", n° 9/10, 1990.

⁶ L. MOHOLY-NAGY, *Vision in Motion*, New York 1947. Cit. in N. ZURBRUGG, *Arte sonora, arte radiofonica e performance post-radio in Australia*, "La Taverna di Auerbach", n° 9-10, 1990.

⁷ Sul n° 2 della rivista "Grâmmes", 1958.

⁸ Cfr. P. ZUMTHOR, *I grafemi e i vocemi di Henri Chopin*, in "La Taverna di Auerbach", n° 1, 1987.

⁹ H. CHOPIN e P. ZUMTHOR, *Les Riches Heures de l'Alphabet*, Ed. Traversière, Paris, 1993.