

Intervista con Bernard Heidsieck*

a cura di Vincent Barras



Vincent Barras: Come definirebbe la poesia sonora? E' una scuola, legata a un incontro di personalità, una tecnica, che cosa ha a che vedere con l'avvento del registratore? Oppure è semplicemente un genere particolare di poesia?

Bernard Heidsieck: A mio parere non è facile definire esattamente che cos'è la poesia sonora. In effetti, a diverse riprese, in occasione di festival, alcuni di noi - Henri Chopin, Sten Hanson, Brion Gysin, François Dufrêne, io stesso, altri ancora - abbiamo cercato di definire che cos'è. Ci siamo sempre lasciati senza aver trovato una formulazione che fosse soddisfacente per tutti, perché alcuni tendevano a riportare la poesia sonora all'utilizzazione del magnetofono e consideravano poeti sonori solo coloro che usavano questo apparecchio. Altri limitavano la poesia sonora a una derivazione dal Dadaismo e a una poesia tipografica o fonetica, cosa che mi sembra altrettanto riduttiva. Che cosa sia la poesia sonora resta dunque da stabilire, visto che si continua a girare intorno a questo termine, che ci è stato affibbiato senza che lo scegliessimo. Per cercare di chiarire le cose, definirò diverse correnti nell'ambito della poesia sonora. Vi è indubbiamente una corrente che nasce dai movimenti di avanguardia degli inizi del secolo, e che attraverso il lavoro storico su questi movimenti, e attraverso diverse ricerche tipografiche, è giunta a produrre una poesia parzialmente fonetica (collocherei qui i poeti concreti venuti dal campo visivo, ma che traspongono, trasferiscono in una lettura pubblica le poesie propriamente visive che hanno scritto. Si tratta dunque di letture molto particolari, che per lo più si avvicinano al "fonetismo" di alcuni dei loro precursori. In questo filone inscriverei i *Crirhythmes* di François Dufrêne, e forse i "souffles" di Henri Chopin, gli uni e gli altri totalmente asemantici. Una seconda corrente è quella rappresentata originariamente dagli svedesi legati alla radio e a Fylkingen: è quella che utilizza al massimo la tecnologia. Questi ultimi avevano a disposizione studi radiofonici attrezzatissimi, del tutto all'avanguardia, e avevano avuto l'idea di invitare dei poeti, compresi alcuni poeti "tradizionali" della scrittura. Era una specie di provocazione esterna, che ha prodotto un certo numero di opere nelle quali vi è spesso un apporto molto importante dell'elettronica, a tal punto che si arriva talvolta - benché sia essa, alla base, a essere registrata, alla sparizione della voce, di cui resta, come direbbe Barthes, solo la grana; come se la tecnica l'avesse soppiantata, facendone un'opera - certamente interessante, non è questo il punto - ma avendone trasformato completamente il materiale di base.

* Pubblichiamo questa intervista per gentile concessione della casa editrice Contrechamps (Paris-Lausanne) presso la quale essa appare in contemporanea all'interno di un volume dedicato alla Poésie sonore a cura di Vincent Barras.

V.B. Cronologicamente ed esteticamente, siamo dunque molto vicini alla musica elettronica!

B.H. Esatto; d'altra parte molto spesso le persone più rappresentative di questa corrente erano o sono, nello stesso tempo, musicisti e poeti. E' il caso di Sten Hanson, benché non tutti i suoi lavori siano da inscrivere in questo contesto. Una terza corrente utilizza il magnetofono pur conservando l'aspetto semantico. E' quella, direi, cui appartengo io stesso. E' quella di poeti come John Giorno. Si tratta qui di utilizzare il magnetofono non solo come strumento di registrazione ma anche tenendo conto delle sue possibilità di "accompagnamento" del testo: esso gli conferisce sul piano sonoro uno slancio che si ritroverà nel corso della lettura pubblica, aggiungendo alla lettura, per così dire, normale di un testo un supporto sonoro (che può consistere in una lettura particolare del testo in questione, in una specie di sdoppiamento, o ancora nell'introdurvi diversi elementi esterni). Ma a queste tre correnti ne aggiungerei una quarta, che non utilizza il magnetofono, e che nonostante ciò si iscrive perfettamente, a mio avviso, nella poesia sonora. Si tratta di poeti che leggono dei testi in realtà illeggibili: non che non possano essere letti, ma che in realtà non sono fatti per la lettura silenziosa, a casa propria. Essi acquistano tutta la loro ampiezza, tutto il loro interesse e tutta la loro bellezza solo a partire dal momento in cui sono letti dall'autore stesso di fronte a un pubblico. Penso a Michèle Métail, che del resto si guarda bene dal fare pubblicazioni scritte: le sue sono in effetti estremamente rare. Ma Michèle Métail pratica ciò che chiama pubblicazioni orali. La destinazione reale di questi testi, anche se sono scritti su una pagina - e Dio sa se per i *Compléments de nom*, ha già scritto decine di migliaia di versi - non è lo scritto, ma il fatto di ascoltarli letti da lei stessa. Indubbiamente ciò fa parte della poesia sonora perché la vocazione del testo è di essere sentito. Si potrebbe al limite istituire una quinta categoria, quella di poeti come Julien Blaine o Joël Hubaut, che si esprimono sulla scena: anche qui il testo è fatto per essere visto e sentito, e non veramente letto. Esso comporta spesso un'azione, una gestualità importante per la presentazione dell'opera. E' anche possibile che sia privo di parole, che non vi sia che un'azione, e con ciò ci si avvicina alle composizioni "musicali" di Fluxus, che sono senza musica. Alcune opere di poesia sonora non hanno suono, non possono essere captate che da un punto di vista puramente visuale, non consistendo in nient'altro che nell'azione nel momento in cui si svolge, un'azione a dominante poetica e non musicale. Vi è qui una sottile linea di demarcazione tra azione o *performance* proveniente da un poeta e azione o *performance* musicale. Ecco dunque cinque correnti possibili, i cui rappresentanti si ritrovano nei festival intitolati alla "poesia sonora", perché sono considerati o si considerano essi stessi come tali.

V.B. Finora ha parlato soprattutto di elementi di differenziazione. Si può ora definire un denominatore comune?

B.H. Penso che si debba fare - ancora una volta - una distinzione preliminare, all'interno di tutte queste opere, quali che siano; tra quelle che sono concepite solo per l'ascolto e quelle che, al di là dell'ascolto, sono destinate a essere presentate a un uditorio. Quelle che sono fatte per l'ascolto hanno la loro forma reale su nastro o su disco, al di là del libro, anche se alla base può esistere una "partitura" su carta. Ma la destinazione finale di questo tipo d'opera è essere ascoltata, mentre non può essere presentata in diretta sulla scena, poiché vi è una complessa strutturazione al livello del nastro, della registrazione, insomma una composizione. Ci si avvicina, evidentemente, alla musica elettronica, ma senza identificarvisi, poiché si tratta pur sempre di poesia, e necessariamente sonora, perché fatta per essere ascoltata. Poi c'è la poesia sonora la cui vocazione seconda è essere presentata sulla scena, con l'utilizzo di altri

mezzi, quelli della musica: lo spazio, la durata. Si può anche distinguerla senza il minimo dubbio da una lettura fatta da un poeta "tradizionale". Un poeta di questo genere, poniamo, sarà seduto a un tavolo e leggerà. Ma, in realtà, leggerà per sé. Non considererà il testo in funzione dei dati relativi allo spazio e al pubblico che sono di fronte a lui. In altre parole, il testo resterà tra le labbra e il microfono. Ovviamente, il pubblico lo sentirà, ma nulla di più. La poesia sonora, dal canto suo, implica un impegno "energetico" che mira a proiettare il testo in ogni minimo angolo della sala, ad abitare in qualche modo il testo. Bisogna strappare dalla pagina la poesia che abbiamo sotto gli occhi e simultaneamente proiettarla verso il pubblico. Ciò implica un vero sforzo fisico, un lavoro con la respirazione, tutta una serie di dati che sono propri della poesia sonora e che permettono di definirla. Del resto ognuno ha il suo modo di procedere. Michèle Méteil, per esempio, legge dietro un tavolino, con una lampada, secondo un ben preciso rituale. Fa letture di dizione assolutamente notevoli, una specie di musica ripetitiva, se si vuol trovare un paragone sul piano musicale. Il cerimoniale del suo modo di leggere le giova. Interamente diverso è quello, più vicino al rock, di John Giorno, che si agita vigorosamente in scena, solo o accompagnato da un'orchestra. Ognuno legge in modo diverso, seduto, in piedi, camminando, ma è certo che questo tipo di lettura è completamente diverso da quel che si vede abitualmente nelle manifestazioni tradizionali. Il coinvolgimento fisico, a mio avviso, crea un legame particolare e, comunque, permette di distinguere un poeta sonoro dall'altro. Bisogna dire, del resto, che sin dall'inizio, fin dallo stadio della scrittura, o del progetto appena concepito, tutto ciò è stato pensato: il testo è concepito in quanto destinato a essere proiettato pubblicamente. La sua stessa composizione sarà subito diversa da quella di una poesia tradizionale. Si sa che William Burroughs, lettore straordinario, prova oralmente ciascuna delle frasi, per determinarne esattamente le qualità sonore, il ritmo. Sapendo che era spesso invitato a leggere i suoi testi in pubblico (oggi lo fa meno di frequente), ha trasformato a poco a poco in una certa misura il suo modo di scrivere. A maggior ragione, ciò vale per tutti i poeti sonori: il fatto di doversi presentare in pubblico comporta una modifica capitale fin dallo stadio della scrittura: si pensa subito: "oralità".

V.B. Così, William Burroughs sarebbe l'esempio perfetto di una transizione tra ciò che chiamano la poesia tradizionale e la poesia sonora, nella misura in cui, avendo cominciato come un poeta della pagina scritta, uno scrittore, è stato poi indotto gradualmente, grazie alla sua pratica all'oralità, a modificare la sua scrittura, ossia il "contenuto" di questa. Egli si avvicinerrebbe dunque ai poeti sonori, che lavorano necessariamente su un "contenuto" diverso da quello dei poeti tradizionali, a causa del nuovo medium che utilizzano?

B.H. Esatto. Non è un caso se ci si è trovati così spesso fianco a fianco nei festival, che siano o meno dichiaratamente di poesia sonora. Data la sua bravura come lettore, la magia della sua presenza scenica, era invitato nell'ambiente dei poeti sonori. Noi siamo portati, sin dall'inizio, a pensare che il testo sarà ascoltato. Ciò è chiarissimo per ognuna dei miei testi. Per fare un esempio, dalla fase della concezione di *Derviche le Robert*, c'era l'idea che ciascuna delle lettere dell'alfabeto che contavo di utilizzare sarebbe stata letta pubblicamente, ogni volta in un modo diverso. Ciò implicava fin dall'inizio una certa costruzione, una certa scelta dei termini, parametri diversi. La "ritrasmissione", la lettura pubblica, che costituisce la sua vera vocazione, non è in realtà che il risultato di ciò che è stato preparato fin dal momento della scrittura.

V.B. Ma perché, dopo tutto, voler leggere in pubblico, fare poesia sonora?

B.H. Credo che occorra partire dalla semplice constatazione che la circolazione della poesia

è estremamente limitata. Nessuno entra in una libreria per acquistare un libro di poesia, salvo forse gli altri poeti per conoscere il lavoro del loro confratello, qualche professore universitario o studente, per obbligo più che per interesse personale. Non si vede perché, a differenza di altre discipline artistiche, la poesia non dovrebbe utilizzare gli strumenti del nostro tempo, la tecnologia, i mezzi di comunicazione, perché non dovrebbe circolare molto più largamente. Ogni volta che si organizza un festival, a Polyphonix o a Beaubourg per esempio, si riempie facilmente la sala, senza nessun particolare sforzo pubblicitario, con il solo sistema del passaparola. Ma la maggior parte di coloro che intervengono non andrebbero, credo, ad acquistare un libro in una libreria. Però si muovono per ascoltare poesie. La poesia dimostra, dunque, una vitalità, una necessità. Così, dal momento in cui se ne prende coscienza, e che si decide di andare a leggerla così, pubblicamente, bisogna dargliene i mezzi, imparare a respirare, a dire il testo, a renderlo vivo. Bisogna utilizzare le leggi della scena, sapersi servire di un microfono, fare appello a una tecnica appropriata, magari alle luci. Bisogna togliere alla poesia quell'alone di noia che la circonda e l'accompagna. Ciò che vi è di interessante è che si possono constatare delle ricadute di questo fenomeno nella poesia tradizionale, che ormai è sempre più spesso invitata a venire a farsi sentire un po' dappertutto. E' qualcosa di nuovo. In Francia la cosa data di una decina d'anni, forse di più per i paesi anglosassoni, dove le università sono solite da molto tempo invitare poeti a letture pubbliche. Ormai è raro vedere un poeta tradizionale rifiutare di venire a leggere pubblicamente il suo lavoro. Ci troviamo dunque nell'ambito di festival che non si richiamano alla "poesia sonora", e se abbiamo incontrato molte difficoltà negli ultimi venti anni, la generalizzazione della lettura pubblica cui sembra di assistere oggi conferisce a noi, poeti sonori, diritto di cittadinanza. Ci si è accorti che sapevamo leggere... Vi è dunque, se non accettazione incondizionata, almeno una nuova tolleranza da parte della poesia tradizionale, che fino ad ora teneva tutte le redini del potere, se così si può dire, le riviste, le case editrici, la radio... Il fatto di aver praticato la lettura pubblica procura, di fronte al pubblico, un vantaggio certo in rapporto al poeta tradizionale che, salvo eccezioni, non sa leggere, che non ha coscienza del problema di far passare un testo verso un'intera sala. Di più, non dimentichiamo che a partire dal momento in cui si accetta di andare a leggere in pubblico, il testo letto acquista una dimensione anche visiva: i presenti non solo ascolteranno qualcosa ma vedranno qualcuno mentre legge. Ci sarà associazione tra l'immagine della persona che legge e quel che si sente. Di qui la necessità per noi di prendere in considerazione il modo di leggere, il comportamento in scena, che deve corrispondere all'idea, al clima, al testo stesso. Il modo in cui si posa un piede, si tiene un foglio, un libro, tutto ciò, conta questa immagine trasmessa è l'immagine che il pubblico conserverà del testo.

V.B. Come integra concretamente tutto ciò quando si mette al lavoro?

B.H. Per quanto mi riguarda, distinguo tre fasi di lavoro. La fase dello scritto, poi il riversamento nel suono, ossia la registrazione di ciò che è scritto con l'aggiunta eventuale di elementi esterni; poi, terzo stadio, la riflessione sul modo in cui il testo completato sarà letto. Con *Derviche le Robert* mi è capitato a diverse riprese, verificando diverse lettere isolatamente prima di leggerle tutte d'un colpo, di accorgermi che c'erano delle cose che non andavano, come quando ci si trova in un abito troppo largo o troppo stretto. Allora dovevo tornare in studio, correggere un certo numero di elementi, e decidere in seguito di leggere questa o quella lettera in un modo diverso da quello previsto inizialmente. Tutto ciò avviene sperimentando passo passo ogni testo. Lo scopo finale resta quello di trasmettere qualcosa di vivo, di non annoiare.

V.B. Pensa che i suoi lavori pervengano a ciò che altri, penso a Paul Zumthor, hanno

descritto come l'irruzione della voce, e dunque del corpo, nella poesia, dopo tanti secoli di "tirannia" della pagina scritta?

B.H. Proprio così. In un certo senso, è anche un ricongiungersi con i trovatori e i trovieri - di cui Zumthor è un grande specialista - che dicevano e cantavano la poesia, percorrendo l'intera Europa e riuscendo, dopotutto, a farsi capire. Si constata infatti che la poesia sonora può essere accettata da un pubblico che non capisce la lingua di chi la recita. Effettivamente, vi è un coinvolgimento fisico in virtù del quale il fenomeno della presenza del testo si impone malgrado l'ostacolo della lingua.

V.B. Ciò vale anche per le sue produzioni che si radicano fortemente nell'aspetto semantico del testo?

B.H. Ovviamente preferisco che si capisca il "senso" dei miei testi. Ma mi trovo molto spesso a dirli davanti a pubblici non francofoni: si tratta dunque di trasmettere al testo il massimo di elementi perché sia, malgrado tutto, comprensibile all'uditorio, salvo fornire preliminarmente qualche parola di spiegazione.

V.B. Il lavoro viene veicolato, per così dire, musicalmente?

B.H. Indubbiamente, in quel momento sussiste essenzialmente il livello sonoro del testo.

V.B. Insomma, una differenza fondamentale tra poesia sonora e poesia "tradizionale" potrebbe essere che la prima, e in particolare la sua, si immagina difficilmente interpretata da altri, mentre si può immaginare questo o quel poeta "tradizionale" letto da un eccellente attore, con tutte le inflessioni del caso?

B.H. Non riesco a vedermi fare un *Crirythme* di François Dufrêne - del resto, non ne sarei capace - né un "souffle" di Henri Chopin, né potrei leggere come Michèle Métail. Questa domanda mi rammenta un incidente di cui sono stato recentemente testimone. Accompagnavo Olivier Cadiot, un giovane poeta francese alla Maison de la Poésie a Parigi, dove degli attori avrebbero letto una scelta della produzione poetica francese dell'anno in corso, compresi appunto alcuni testi di Olivier Cadiot. Ora, quest'ultimo legge in un modo tutto particolare, assolutamente notevole, in un senso molto vicino a quanto abbiamo detto a proposito della poesia sonora. Cadiot temeva che la persona incaricata di leggere i suoi testi non lo facesse nel modo più adeguato. E questo è puntualmente avvenuto. L'attore, del resto, leggeva tutti i poeti allo stesso modo. Olivier Cadiot ha protestato, sostenendo che era per lo meno strano far leggere dei suoi testi da qualcuno senza il suo consenso. L'organizzatore della serata, Jacques Darras - il cui lavoro di editore di poesia merita comunque un riconoscimento - non ha affatto apprezzato, pretendendo non senza astio che ritenere di essere i soli in grado di leggere i propri testi fosse "romanticismo". Inutile dire che non sono affatto d'accordo. Penso che i testi, alcuni almeno, siano stati concepiti in modo tale che non è affatto detto che chiunque sia necessariamente in grado di recitarli. Ancora una volta, non vedo chi, a parte François Dufrêne, possa fare un *Crirythme*, se non in un modo improprio, come un'imitazione o uno scherzo. Non vedo dove sia il "romanticismo" nell'idea che la categoria di testi di cui parliamo non possano essere letti che dai loro autori. Quanto alla loro trasmissione, dopo tutto, esistono dei dischi, e se qualcuno vuole ascoltarli, può sempre farlo. E' certo che quella sera i testi di Olivier Cadiot sono stati letti molto male e che non avevano niente a che vedere con il modo in cui li legge lui. La sua protesta non aveva nulla a che vedere con una qualche forma

di "romanticismo".

V.B. Quello che emergeva in quell'occasione era senza dubbio l'idea della poesia tradizionale, che implica la famosa "tirannia" della pagina scritta.

B.H. Ad ogni modo è non capire cose che dovrebbero cominciare a essere evidenti: il coinvolgimento fisico di cui abbiamo appena parlato non si può richiederlo a qualcuno che non sia l'autore e, in particolare, non a un attore. Non siamo entusiasti delle letture realizzate da attori nemmeno per la poesia tradizionale. Preferisco sentire il poeta leggere male il suo testo che un attore leggerlo apparentemente bene. C'è sempre qualcosa di interessante nella lettura di un testo, magari cattiva, fatta dall'autore - supposto, bene inteso, che il testo sia interessante. Qualcosa che accade nella trasmissione orale di un testo - anche se ciò non è stato concepito dall'inizio - e che è diverso per ciascun autore.

V.B. E' come se lo scritto, malgrado tutta l'importanza da esso assunta, non avesse potuto eliminare totalmente, la "scoria" dell'oralità, e voi, i poeti sonori, cercaste di restaurarla.

B.H. In tutto ciò vi è una tradizione dadaista: Hugo Ball e le sue poesie sulla tosse, per esempio. In effetti, trasformandosi in suono, la poesia sonora assume in sé un gran numero di elementi inediti: un certo ritmo di lettura, inscritto nel testo, o derivante dal modo di recitarlo, una dimensione scenica, che esplicita il testo ecc. La poesia sonora, necessariamente, fa irruzione nel multimediale. Essa attinge ad altre discipline contigue. Non vedo perché dovrebbe necessariamente rinchiudersi nella sua austerità, nella sua non-comunicazione di cui molto spesso si appaga. Deve essere il contrario, e quando, dopo una lettura, dei non poeti vengono a esprimere la loro soddisfazione, provo più appagamento di quando a farlo sono specialisti di poesia. Ciò significa che uno degli obiettivi primordiali, raggiungere un pubblico al di là della cerchia degli iniziati comincia a essere realizzato.

V.B. Una quindicina di anni fa lei disse che "l'avventura era solo ai suoi inizi in una sorta di *no man's land*". Ha sempre la stessa impressione?

B.H. La cerchia dei praticanti della poesia sonora si è allargata, le manifestazioni si sono moltiplicate, in Francia, in Italia, Germania, Svizzera. Come dicevo, la poesia - questa parola che qualche anno fa si osava appena pronunciare - è sempre più spesso invitata a presentarsi a festival di ogni genere, dove poesia sonora e poesia tradizionale sono spesso mescolate. Il fatto di vederla ridiventata qualcosa che non è sinonimo di noia, che può riempire una sala, comporta un cambiamento nella natura stessa del termine. Tuttavia sottolineerei un punto: l'apparizione di un movimento ribollente nella nostra scia sembra farsi attendere. Non si tratta di rifare quel che abbiamo fatto noi negli anni Cinquanta e Sessanta: il cambio potrebbe persino andare contro di noi. Ma non vedo nemmeno qualcosa di nuovo, in grado di opporsi alla poesia tradizionale, mi riferisco a quella della pagina bianca, quella del ritorno alla natura (dato che, per esempio, i cinque libri di poesia pubblicati recentemente da Gallimard che venivano letti nella serata di cui ho parlato più sopra sono di questo tipo: piccole elegie, un po' sempliciotte, un po' disarmanti). Ci si può domandare se, dopo la messa a morte della nozione di avanguardia, non vi sia un appiattimento. Ebbene, la nozione di coraggio, la volontà di esporsi conservano, a mio avviso, un valore attuale.

V.B. Lei vede dunque con un certo pessimismo il periodo che attraversiamo...

B.H. Comunque, non solo pessimismo. Le cose, se le guardiamo da vicino, rivelano qualche cambiamento. Bisogna dire che a ciò hanno concorso diversi fenomeni. Non c'è solo l'influenza della poesia sonora in senso stretto. Si può anche pensare alla Beat Generation o alla generalizzazione della *performance* derivante dalle arti plastiche. Gli stessi rapporti con i poeti tradizionali sono meno conflittuali di quel che erano all'epoca. Eravamo considerati come dei guastatori. Non eravamo né poeti né musicisti, quindi niente. Oggi, per lo meno, la situazione è più chiara.

V.B. Per concludere, come definirebbe le sue relazioni con i musicisti?

B.H. Non ho lavorato direttamente con loro, anche se amo la musica e ne ascolto molta. E' certo che mi sento molto vicino ad essa e che la poesia sonora in generale ha molto a che fare con la musica. Talvolta mi interrogo sul modo di tracciare una discriminante tra l'una e l'altra. In alcuni casi è difficile. Certi musicisti, che chiamano le loro opere "musica", hanno realizzato delle composizioni a base di parole o di voci, che sono esattamente come potremmo realizzarle noi. Penso a Dieter Schnebel o a Alvin Lucier, la cui musica di *I am sitting in a room*, per esempio, consiste nella sua voce mentre legge qualcosa, esattamente come noi stessi diremmo un testo. Loro parlano di musica, noi parliamo di poesia sonora. Per altri musicisti la distinzione è più netta, Demetrio Stratos, oltre alla sua attività di cantante "pop", era un interprete favoloso, soprattutto di John Cage. Ma ciò che ci separa da lui è esattamente ciò che può talvolta separare poeti da musicisti: era ossessionato dalla propria voce - e si dice anche che ne sarebbe morto, nella misura in cui, avendo preso tanti antibiotici, avrebbe finito per sviluppare un cancro alla gola - che era veramente qualcosa di straordinario. Doveva lavorarla costantemente per la "tecnica", poiché nell'interpretazione non poteva permettersi nessuna stecca. Noi possiamo permettercela, la stecca può far parte della poesia. Malgrado questo continuo ritrovarsi su un terreno che si percorre in tutti i sensi talvolta senza più sapere chi è chi, c'è un momento in cui il poeta si distingue dal musicista, rivendicando il suo diritto alla nota falsa!

(traduzione dal francese di Giuseppe Barile)