



La città scrive: détournements nella cultura contemporanea di lingua francese

di Silvia Riva

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Queste parole assai note di J. L. Borges (1960: 105) possono essere associate alla costruzione delle città.

Non sempre tale disegno è propriamente un compito, ma qualsiasi città, sia essa concreta o fantasmatica, vista nell'istante o nella diacronia, vissuta in una prospettiva personale o collettiva, è come un volto, e le pieghe di questo volto sono il risultato del 'paziente labirinto', che sempre più si aggroviglia e talvolta, improvvisamente, si distende in una cicatrice, di linee tracciate da chiunque vi trascorra anche solo un'ora.

Ogni itinerario disegna, alla fine, una ruga in più. La città è segnata come un volto, la città è scritta.

Architetti, urbanisti, signori, utopisti, poeti, *flâneurs*, *writers*, *stickers*, *taggers*, terroristi, cittadini radicati da generazioni, pendolari, immigrati, migranti e gente senza fissa dimora ne hanno ritracciato e ne ritracceranno continuamente le linee e il profilo.

Ci sono poi i solchi che il tempo apparentemente ripiana – come quelle due lettere 'U.S.', all'altezza di qualche griglia maleodorante di cantina, segno delle uscite di sicurezza dei ripari contro le bombe durante l'ultima guerra, oggi totalmente scomparse dai muri dei marciapiedi, ma ancora visibili solo quarant'anni fa.

A tener traccia e memoria di queste lettere e di altre cicatrici, coperte ora da strati di biacca, il più delle volte sono gli esperti o gli *amateurs* dell'immagine (intesa in senso lato), coloro che sono in grado di fissarla da qualche parte per restituirne una *poetica*.



I supporti sono oggi i più vari: la carta, certo; poi le tele, i materiali per le installazioni, lastre fotografiche, pellicole di film, *chips*, imballaggi di prodotti usati, cassonetti, muri, fiancate di palazzi, marciapiedi, grandi tabelloni pubblicitari, pannelli digitali...

Nella cultura contemporanea (non soltanto di lingua francese) Baudelaire, letto da Benjamin (1955), è diventato il paradigma dell'esperienza del procedere nella città moderna.

Lo *Spleen de Paris* (1869),¹ insieme disordinato di spezzoni autonomi gli uni dagli altri, fonda, infatti, un nuovo sguardo sulla realtà urbana, dove il concetto di *montaggio* diventa chiave di lettura dello spazio e della soggettività. La moltiplicazione dei titoli di questa composizione (*Spleen de Paris* o *Petits poèmes en prose* o *Révasseries en prose* o *Le Rôdeur parisien* o *Le Promeneur solitaire* o *La Lueur et la Fumée* o *Petits poèmes lycanthropes* o *Poèmes nocturnes*) offre la cifra di un'oscillazione, della ricerca, compiuta da un punto di vista sempre nuovo, di una centratura/centralità dello sguardo, vaporizzato di fronte al doppio flusso – che continuamente si scambia le pertinenze – di immagini, linguaggi, lingue, idee, spazi, da una parte, e di beni materiali (lavoratori, denaro, cose, tempo), dall'altra.²

È questa una delle cifre della rivoluzione baudelairiana e della sua lezione alla produzione letteraria che lo seguirà. Charles Baudelaire applica, infatti, alla lettura/scrittura della città una sorta di *détournement*. In italiano potremmo tradurre questa parola con "s-viamento" (ossia, in prima battuta, l'azione di cambiare la direzione iniziale di un percorso) – ove sono presenti tutti gli ingredienti della procedura e del metodo del *flâneur*: la messa a distanza dello sguardo, la visitazione di circuiti del tutto originali perché lontani dalle rotte comuni, la loro "rapina" e il rapimento esercitato da quei luoghi.

In un libro sulla *flânerie* di Giampaolo Nuvolati (2006: 19), si legge questa bella definizione di Guido Cernetti (2003: 62): "un *flâneur* non è che un metafisico inerme, curioso del crimine ma incline a schivarlo".

Tornerò più tardi sul 'metafisico inerme'.

In questo *excursus* sulla città che scrive, non saranno presentati, seguendo l'evolversi della storia letteraria del Novecento e di questo inizio secolo, coloro che hanno scritto *sulla* città, in particolare su Parigi – che in Francia è *la* città.

Cito soltanto l'audace composizione di Guillaume Apollinaire, *Lettre-Océan* (1914) – un'opera che è stata, a giusto titolo, paragonata, per la sua portata innovativa, alla *Sagra della Primavera* di Stravinskij e alle *Demoiselles d'Avignon* di Picasso (Shattuck 1984: 63).

¹ *Le Spleen de Paris* fu pubblicato postumo nel 1869 all'interno del quarto tomo delle *Œuvres complètes* curate da Charles Asselineau e Théodore de Banville. Esso raccoglieva alcuni scritti risalenti agli anni 50, e altri, la maggioranza, risalenti al quinquennio 1860-1865.

² All'osservazione riguardo al doppio flusso di cose dell'immaginario e beni materiali, fatta da Carlo Rotella (1998: 3), ho aggiunto il dato relativo allo spazio e al tempo, inserendo appositamente quest'ultimo fra i beni materiali, essendo esso diventato, oggi più che mai, *merce a disposizione*.



L'interesse per *Lettre-Océan*, in queste pagine, risiede nel fatto che, in essa, Apollinaire, grazie alle risorse offerte dalla scrittura tipografica, tenta due esperimenti inediti: innanzitutto, restituire nella simultaneità più istantanea lo stato nascente della modernità come 'era dell'informazione'; ma soprattutto, egli inscena un'esperienza inedita di *materializzazione* dello spazio *nella* scrittura. In altre parole, nel vortice poetico costituito da *Lettre-Océan*, dispone la pagina *en regard* (ossia, come 'testo a fronte'), per sottolineare l'unità nella duplicazione, la simultaneità, la ridondanza, il sistema ondivago di rimandi che implica la decodifica dell'*ensemble* del poema. *Lettre-Océan* accosta, così, Parigi e i luoghi simbolici del più Moderno dell'Occidente in quel momento (la torre Eiffel e la ruota panoramica che le stava accanto in quegli anni) e l'antica civiltà pre-colombiana dei Maya; frasi rubate alle conversazioni, d'ogni registro – dal più triviale al più sublime, passando per l'insignificante –, colte nella strada della capitale, e l'evocazione delle "immagini viaggianti" dell'epoca, cartoline illustrate che rappresentano non meglio identificate, certamente esotiche, "jeunes filles à Chapultepec"; la comunicazione in 'tempo reale' di fatti storici traumatici, come alcuni disordini a Veracruz in Messico – grazie al TSF che campeggia al centro della composizione (il nuovissimo "Télégraphe sans fils", la cui antenna trasmittente era posta proprio sull'ultimo pilone della torre Eiffel) – e personali lacerti di memoria, come quella notte trascorsa in tenda da Guillaume bambino, insieme al fratello Albert a causa di un leggero terremoto in costa Azzurra nel marzo 1887.

La *Tour* diviene un *Tout*, sotto al quale, spirale vertiginosa, il reale si dispone nelle sue forze centrifughe multidirezionali, a raggera, orfico (come un disco solare), senza regole (*anomo*, dice Apollinaire) e senza frontiere (*anora*). Il Poeta attraversa quindi la città dividendola in due, e, con passo sgraziato, ma fermo, con in tasca mille inutili chiavi di interpretazione, ben sapendo che *nihil sub sole novi*, tenta comunque di *materializzarla*.

Più volte, probabilmente a partire dalla dimensione tipografica della composizione, *Lettre-Océan* è stata associata a quanto facevano, in quegli stessi anni, gli amici pittori; il rinvio alla tecnica del *collage* è il più scontato; c'è chi ha insistito sulla circolarità della composizione (Bohn: 246-271), chi sul suo orfismo (e a questo proposito si ricorda il dipinto di Robert Delauney del 1909, *Exposition universelle 1889. La Tour à l'Univers s'adresse*) (Richter: 57-95); chi è tornato filologicamente a indagare sul mistero di "*anomo/anora*" (Goldenstein J.P.: 77-100). Tuttavia, ciò che è, a mio avviso, ancor più nuovo, in *Lettre-Océan*, è proprio il tentativo di *materializzazione dell'immaginario* che, in quegli anni, solo la fotografia era riuscita ad ottenere. Lavorando sulla "zona d'attrito" fra linguaggio e mondo, con questo "ideogramma lirico" Apollinaire intende moltiplicare la virtualità degli spazi della vita vissuta, per rendere *concreto* il mondo mentale. Proprio perché materializzato, il risultato del tentativo di Apollinaire può risultare oggi, ai nostri occhi, certamente goffo e sorpassato.



Il suo Poeta, che procede con scarpe nuove che anche lui sa essere sgraziate, più che i Surrealisti – fra i quali occorre tuttavia almeno citare Louis Aragon per il racconto *Le Paysan de Paris* (1926), amato da Benjamin (1982) in quanto la città è qui ‘architettura onirica’, soggetto attivo e autonomo che insegna alla letteratura ad azzardarsi sulla frontiera dell’*ÉPHÉMÈRE / F.M.R. / (folie - mort - rêverie)* –, anticipa le ‘derive psicogeografiche’ dei situazionisti e, in particolare, *The Naked City* di Guy Debord (1957).

In questa riflessione, dunque, mi rivolgo piuttosto all’altro versante del tema città e scrittura: quello della *città che scrive*.

A questo proposito, si sta riproponendo in letteratura quello che sempre più sta accadendo nei *media*: ossia lo scambio incessante di codici estetici, lo scambio di pertinenze fra fatti e finzione. Al punto che questi “s-viamenti” e “con-fusioni” non tanto ci danno un’impressione di “nuovo”, ma soprattutto – ed è questo ciò che colpisce –, ci fanno apparire non più familiari luoghi e cose che fino soltanto a ieri lo erano.

Seguendo la terminologia proposta da Carlo Rotella in *October cities, The redevelopment of urban literature* (1998: 3), fra la “*city of feeling*” e la “*city of fact*” vi è oggi costante circolazione e permutazione di ruoli, ed è difficile circoscrivere i limiti dell’una o dell’altra: la ‘*city of fact*’ prende infatti forma da prodotti dell’immaginazione che ne condizionano la vita materiale; parallelamente, la schiacciante presenza materiale di ciò che costituisce la ‘*city of fact*’ (“*assembled from brick and steel and stone, inhabited by people of flesh and blood*”) converge nell’immaginario letterario della città.

Prima di scendere un po’ più sul concreto e di portare qualche esempio nell’ambito della letteratura di lingua francese dell’estrema contemporaneità, riprendo perciò di nuovo la parola *détournement* che, sui dizionari, riporta, come ulteriore significato, quello di “dirottamento”. E applicando, a mia volta, un *détournement* (questa volta inteso nel senso di “diversione”) fra discipline e memoria – il che è lecito in uno spazio dedicato agli studi culturali – rivado a una conferenza che si è tenuta nel 2000 alla Triennale di Milano, nell’ambito di un ciclo di incontri sull’arte contemporanea, intitolato *Landscape in motion, Paesaggio in movimento*.

Come ricorda il curatore dell’evento, Roberto Pinto (2001: 2), il titolo della rassegna rinvia ad uno dei grandi temi della tradizione pittorica italiana; ma può anche essere letto per la sua stretta attualità:

paesaggi in movimento sono quelli che abbiamo sotto gli occhi, quelli delle nostre città che si stanno trasformando, così come la nostra realtà, con una velocità e una complessità finora sconosciute.

Paesaggi e luoghi, infatti,

ci portano a riconsiderare la nostra percezione e l’immagine stessa come un fenomeno così complesso da non poterne più stabilire i confini.



In quell'occasione, ribadisco che correva l'anno 2000, Johan Grimonprez, un realizzatore di video nato nel 1962 in Belgio, aveva tenuto una conferenza quanto mai profetica sul dirottamento aereo: *détournement*, appunto.

La sua idea, racchiusa nel progetto-video chiamato "Dial H-I-S-T-O-R-Y" (1998),³ è che la rappresentazione del dirottamento aereo negli ultimi trent'anni sia stato specchio del corrispettivo dirottamento delle immagini, dei codici estetici e dello scambio fra fatti e finzione avvenuto nello stesso periodo.

Per spiegarsi, l'artista ha presentato alcuni spezzoni di film.

Il primo era tratto dal *Fahrenheit 451* di François Truffaut (dall'omonimo romanzo di Bradbury del 1953).

Come è noto, qui è immaginata una società in cui il testo scritto è bandito dalla *civitas* ed è consentita esclusivamente la visione di immagini. Non si può leggere e si deve unicamente parlare. Montag, il protagonista, fa il pompiere. Ma al posto di spegnere incendi, ha il compito di appicarli alle montagne di libri che devono essere distrutte. Dopo aver letto, per curiosità, un primo libro sottratto di nascosto al rogo (un romanzo in cui la città, Londra, svolge un ruolo per nulla secondario – si tratta del *David Copperfield* di Charles Dickens), Montag decide di trasgredire al *diktat* e passa dall'altra parte della barricata. Nella sequenza mostrata da Grimonprez, Montag attraversa un fiume, il fiume della transizione, che lo conduce nella "società utopica del libro incarnato". Ogni membro della comunità, al di là del fiume, impara infatti un libro a memoria e diviene quel libro.

Qualcosa di simile accade in *Dial H-I-S-T-O-R-Y* – afferma Grimonprez. Nel film, la storia dei dirottamenti è accompagnata da una narrazione inventata, interpretata da un terrorista e da un romanziere. I due si sfidano ad un gioco che viene vinto dal terrorista proprio perché quest'ultimo è più bravo a sfruttare i media.

In *Fahrenheit 451* i libri rappresentano l'elemento sovversivo. Nel periodo tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta, questo rapporto non è più così chiaro; è piuttosto nelle immagini che questa relazione è diventata molto ambigua (Pinto: 17).

Johan Grimonprez passa poi a indagare l'immagine del paesaggio e della casa in questo film e in altri: in quello di Truffaut, Montag brucia la propria abitazione prima di attraversare il fiume della società utopica.

Una situazione non dissimile si verifica anche nel film, diretto da Victor Fleming, *il Mago di Oz*:

³ *Dial H-I-S-T-O-R-Y* è stato presentato in anteprima, nel 1997, al Musée national d'Art moderne (MNAM) del Centre Pompidou di Parigi e al "Documenta X" di Kassel. Tra i lavori di Grimonprez ricordo *Kobarweng or "where is your helicopter?"* (1992, 25 min), premiato alla "Semaine Internationale de la Vidéo" a Ginevra, *Manipulateurs/Maybe the sky is really green, and we're just colorblind* (2005-2007 - You-Tube-o-thèque), *Looking for Alfred, The Hitchcock Castings* (con testi di Patricia Allmer e Thomas Elsaesser; Hatje Cantz, 2007) e *Double Take*, presentato di nuovo al Centre Pompidou di Parigi nel 2007.



anche in questo caso, una catastrofe sposta la casa dall'altra parte dell'arcobaleno in una società utopica. Il film fu realizzato nel 1939, nel periodo in cui Hollywood stava passando dal bianco e nero al colore [...] [Il '39] è anche l'anno in cui la prima antenna televisiva appare sulla sommità dell'Empire State Building a New York.

Ma, in modo ancora più significativo, annuncia l'invasione della TV e la cultura della catastrofe che invade la casa attraverso una finestra sul mondo. Vediamo la cultura della catastrofe invadere la casa mentre Dorothy guarda un film proiettato in studio attraverso la finestra di casa sua: la cultura catastrofica ha letteralmente *dirottato la casa*" (*Ibid.*: 17).

Il video di Johan Grimont è un mosaico d'immagini: le uniche parole che non siano già presenti negli spezzoni dei documenti visivi proiettati (l'unica parte "finzionale", quindi) sono quelle che si scambiano un terrorista e uno scrittore (che è il Don DeLillo di *Rumore bianco* e soprattutto di *Mao II*, un romanzo che si regge proprio su un parallelo tra il mestiere dello scrittore e l'attività del terrorista). Cito da una battuta del video presa dal romanzo *Mao II* (1991: 156-157):

- For some time now I've had the feeling that novelists and terrorists are playing a zero-sum game.

[...]

What terrorists gain, novelists lose. The degree to which they influence mass consciousness is the extent of our decline as shapers of sensibility and thought. The danger they represent equals our own failure to be dangerous.

I terroristi hanno scritto una pagina terribile a New York, lo sappiamo molto bene.

Ground zero: si riparte da lì.

Mi viene in mente una bella suggestione proposta in una conferenza da Florinda Cambria:⁴ *Ground zero* potrebbe essere assimilato al centro di una delle croci messicane che tanto affascinavano Antonin Artaud e che egli visitò presso il popolo dei Tarahumaras (1937). Croci, lo ricordo in modo frettoloso, il cui centro è uno *zenith* esploso, una direzione verticale invisibile, che fa spazio e dà spazio alle altre.

Ground zero può allora essere stato per molti (e anche per alcuni poeti) uno *zenith* esploso, che ha fatto spazio e che ha fatto fare un passo verso la ricerca di nuove direzioni e centrature.

Così è per Dominique Fourcade, poeta francese fra i più importanti della contemporaneità.

MW Chute: è questo il titolo di un suo poema datato 5 ottobre 2001.

⁴ Mi riferisco alla conferenza tenuta in occasione della V Rassegna di "Parole Urbane" curata da Stefano Raimondi e dedicata proprio alla "Città che scrive". Florinda Cambria è autrice di numerosi saggi apparsi su riviste specialistiche e di due monografie dedicate al pensiero e all'opera di Artaud: *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud* (2001, Jaca Book, Milano) e *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud* (2001, ETS, Pisa).



Alcune notizie sulla stesura, che aiutano a comprendere meglio le circostanze della redazione.

Innanzitutto, quando le torri sono crollate, Fourcade stava finendo di comporre un'opera che traeva spunto da una coreografia che aveva avuto luogo in un pomeriggio del marzo 2001, a Parigi: al centro, Mathilde Monnier, che in quella circostanza danzava nuda davanti all'obbiettivo della fotografa Isabelle Waternaux.⁵ Nella trasposizione/meditazione di Fourcade relativa all'evento - che ha dato luogo anche alla raccolta *MW (Waternaux, Monnier, Fourcade)* (2001) -, la nudità del corpo, fra il resto, è segno del "punto morto del soggetto", ossia dell'assoluto egualitarismo di fronte al destino di ogni corpo disadorno: corpo di Auschwitz, corpo di danzatrice nuda, corpo dei prigionieri torturati nelle carceri in Algeria o in Irak, corpo che, benché ancora vestito, è totalmente nudo nelle immagini del tuffo a precipizio da torri alte 110 piani.

Il brano qui sotto - è questo il secondo dato - è tratto da *en laisse* (2001: 15-22), una raccolta divisa in sezioni che fa parte di una trilogia scritta dopo il 2001 e pubblicata nel 2005. Il titolo, *en laisse* (letteralmente, "al laccio"), prende spunto dalla sezione finale, dedicata proprio alla celebre fotografia di un prigioniero irakeno denudato e incappucciato, tenuto al guinzaglio da una soldatessa americana ad Abu Graib.⁶

In terzo luogo, Fourcade descrive, in questo brano, quello che gli è successo quell'11 settembre, non tanto come uomo, ma come poeta, evocando un'ulteriore coreografia storica, *War Theme*, che ebbe luogo nel 1942 fra Martha Graham, una delle maggiori danzatrici americane del XX secolo, la fotografa Barbara Morgan e il poeta William Carlos Williams, il quale, come ricorda Fourcade, nella poesia dedicata alla messa in scena della Graham "dit que la mort est dans les appartements de la danse" (*MW*: 64).⁷ È inutile ricordare che in quell'anno '42 i tre avevano a che fare con la

⁵ Nata nel 1959 in Francia, la coreografa e danzatrice Mathilde Monnier dirige il "Centre Chorégraphique National" di Montpellier dal 1994. Fra i moltissimi spettacoli che ha creato ricordo *Nuit* (1995), *L'atelier en pièces* (1996), *Arrêtez, arrêtons, arrête* (1997), *Les lieux de là* (1998-99), *Potlatch* (2000), *Signé, Signés* (ispirato ai lavori di Merce Cunningham e John Cage), *Allitérations* (con il filosofo Jean-Luc Nancy, 2002), *La Place du singe* (in collaborazione con la scrittrice Christine Angot, 2005), *Frère&soeur* (per il Festival di Avignone 2005), *2008 Vallée* (2007), *Gustavia* (con la coreografa La Ribot, 2008). E' stata insignita di numerosi premi, fra cui il "Grand Prix National des Arts du Spectacle Vivant" (1999).

Isabelle Waternaux, nata anch'essa in Francia nel 1959, ha studiato architettura a Parigi e si dedica da anni alla fotografia. Oltre ad alcune esposizioni collettive (fra cui *Arrêt sur images*, Frac Languedoc-Roussillon, 2006), ha presentato numerose serie fotografiche (*Rugby if*, *Ciel*, *Écart*, *Stillness*, *Portrait Polaroids*) e alcuni libri (*Han*, dedicato alla Corea del Sud, e la serie di ritratti di *Équivalences* e *Correspondances*, dove cattura le immagini di danzatori nudi, così come avviene in *MW*).

⁶ Per l'analisi di quel poema e per un'introduzione alla poetica di Fourcade, mi permetto di segnalare il mio, *Dominique Fourcade e il modo del nostro tempo*, in *La poesia filosofica*, a cura di Alessandro Costazza, Cisalpino Monduzzi ("Quaderni di Acme" 98), 2007, pp. 333-354.

⁷ Come ricorda Paul Mariani (1981: 457), la fotografia di Morgan, "War Theme", e il poema di Williams Carlos Williams che la accompagnava, "War the Destroyer", furono pubblicati, testo a fronte, nel numero di marzo dell'*Harper's Bazar*.



catastrofe della guerra mondiale e della guerra di Spagna, evocata, qui, attraverso le celebri fotografie di Capa.

MW CHUTE

24 septembre 2001. J'ai dû arrêter *MW* il y a quelques jours, j'étais hors délai au-delà du raisonnable. Fatigue extrême, hors temps, hors espace, brute, ou tellement liée au moment qu'elle me projette hors de tout espace connu de moi, désarroi aussi, un désarroi bien plus important (et plus fatigant) que la fatigue, je ne sais plus où j'en suis, c'est l'état dans lequel me laisse toujours l'écriture, accru cette fois d'un sentiment de catastrophe qui n'épargne rien. Flotte intacte parmi les débris la robe de Martha Graham pour *War theme*, et je me surprends à murmurer : je construirai la mort comme une robe; la mort viendra nue et s'habillera lentement. Ainsi construirai-je ce qui est encore à écrire.

Un concours de circonstances, furtivement - il n'y a pas de concours de circonstances, seulement, une nouvelle fois, un « tout arrive » merveilleux mais en quelque sorte inversé et dans un contexte tragique, les protagonistes sont les mêmes mais ils ont échangé leurs rôles, je comprends que toute cette affaire de robe, la robe de Martha Graham pour la mort et la nudité de Mathilde Monnier, cette histoire de robe et de construction qui est l'intrigue de *MW* remonte au moins à l'exposition Proust à la Bibliothèque nationale il y a deux ans. On lisait ceci sur un mur : « Car, épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe. » Je me rappelle comme cette phrase m'avait arrêté

[...]

D'où je puis dire, m'engouffrant sans scrupule dans son intelligence et dans son délire : je bâtis mes lignes, je n'ose pas dire ambitieusement comme une robe, mais tout simplement comme une éponge. L'éponge est dans ma main et absorbe la nuit qui est en moi, et, à force de l'absorber, ma main devient l'éponge devient la nuit ma main mon bras. Font des moulinets de nuit dans la nuit. Signalent une tragédie à toute personne qui voudrait approcher. Ce qui revient à dire : la robe de Martha Graham la nudité de Mathilde Monnier je les recueille comme une gelée.

Ou encore : ma main devient mes lignes, je regarde ça avec inquiétude. Problèmes d'hameçons. J'ai les doigts mordus. Mes doigts d'uranium je pense. Cette fois la vie est le kamikaze, et c'est contre elle-même qu'elle se jette. L'horreur de cette pensée (et l'impossibilité de la penser) déclenche des cauchemars par milliards dans le sommeil de l'humanité. Plus effrayant encore : la mort attaque la mort. Par rapport à cette réalité mes cauchemars et leurs variantes sont souvent très anecdotiques et d'une médiocrité dont j'ai honte. En voici un échantillon : guerre d'Espagne, je me trouve dans un labo non loin du front, quasiment sous les bombes et dans la terreur, les équipes développent pêle-mêle les photographies de Capa, Mongan, Waternaux, images de la mort, j'entends des



oh!, des ah! d'éblouissement, et plus encore que les autres je suis ébloui. J'ai dit cauchemar mais ceci n'en est pas vraiment un tant j'ai éprouvé à le vivre un bonheur ignoble. Variante : pour une bonne image de la mort c'est la vie qu'il faut faire poser, en la suspendant. Variante : la vie est morte en posant pour moi. Variante, plus claire : la vie est morte parce qu'elle posait pour moi. Variante : la mort a un surprenant besoin de poésie.

Un plus aigu maintenant, plus à la mesure de l'événement, et qui a été très rapide et par bribes. Alphabet. Rien qu'à ces trois syllabes je tremble de fond en comble. Je tape les lettres de l'alphabet mais l'alphabet ne répond plus. Je suis particulièrement responsable de la catastrophe, ayant imprudemment manipulé ces deux mots, « tout arrive », dont je ne mesurais pas le potentiel de désastre. C'est donc moi qui ai mis le virus. L'alphabet s'est effondré - j'ai encore mon portable à qui parler sous les décombres une langue sans consonne ni voyelle. Dans chute il y a skydiving, fall, offcut, silence. La mort a vidé les lieux. Variante : là le corps de la mort je me le suis mis dans l'œil. Une autre : le mot mort dispose de moi comme je l'entends. Variante la plus grave : même la mort s'est éclipsée.

Pratiquement toutes les nuits, le pire cauchemar est celui où tout n'est qu'amorces de sens (plusieurs par secondes), elles-mêmes amorces de cauchemars. Des M et des W tombent d'étages si hauts qu'ils n'ont pas de chiffre, tournent sur eux-mêmes, longuement, incalculablement, les figures s'inversent à l'infini, se disloquent, s'écrasent, et rebondissent comme des chats morts. Les premiers instants cela avait des airs de chute libre, et puis plus du tout. Je suis persuadé qu'à un moment donné, bien avant d'arriver au sol, la vie les a quittés. À moins que la vie ait tenu à les accompagner. Variante : M et W tombent en se tenant par la main. Tournoient, et je vois qu'ils se tiennent par la jambe. En se tenant par le cri. Puis en ne pouvant pas crier. Ce qui est sûr c'est qu'ils ne se lâchent pas. Encore : de temps à autre la mort et moi parlons le même langage; dans ces rares moments de réussite la mort est le plan même du poème et son ondulation rilkeenne. Bien plus souvent la mort n'est pas contente du scénario. Trouve que c'est trop. Elle parle je me tais. Quand je parle elle ne se tait jamais. Variante : j'écris pour revivre ma chute et m'assurer que c'est bien moi que je vois tomber. Variante : et là écrire, c'est tomber encore plus bas, plus bas dans ma gorge. Suggestion : remonter de ma gorge jusqu'à la première ligne de mon premier livre (qui ignorait qu'un livre se situe dans la gorge), ayant laissé en bas mes mains, mes bras, ahaner, remonter quelle part de moi, je ne sais pas, je ne peux pas.

le 5 octobre 2001

'Tenersi per grido', una formula terribile e magnifica, allo stesso tempo, che è comune alla reazione di chi è colpito da apocalissi e 'détournements', ovunque essi accadano, città comprese. La loro caratteristica è, come detto, quella di non essere mai definitivi, perché la città sa sempre ripassarsi il belletto e ripianare le rughe.

Ground zero, punto zero/uno di deflagrazione del profilo urbano/umano, dello skyline più denso di simboli che si possa immaginare fra fine secolo e inizio di questo nuovo, consente alla scrittura di Fourcade di fare un balzo, rendendosi, in qualche modo, essa stessa, città e labirinto: la riflessione sulla città che, esplodendo, crolla,



diventa infatti mappa di una dispersione di immagini fatta di innumerevoli *détournements*, di innumerevoli varianti e sviamenti.

Chi scrive – anzi, chi dal crollo della città è scritto – cerca di rifugiarsi/ritrovarsi nella scrittura, per dire la *caduta* e le immagini di morte che invadono la sua, la nostra casa-libro.

Chi ne è scritto è un nuovo ‘metafisico inerme’ – per tornare a Ceronetti –, un po’ curioso (se non addirittura *voyeur*), ma di certo molto, molto coinvolto.

La città scrive allora il cittadino. E, parafrasando Demostene (*Olintiche*), un buon cittadino preferisce le parole che salvano a quelle che piacciono.

REFERENCES

- Apollinaire G., *Lettre-Océan*, in *Les soirées de Paris*, No. 25, 15 juin 1914.
- Argon L., 1926, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris; 1989, *Œuvre poétique*, t. I, 3, Messidor-Livre Club Diderot, Paris, pp. 701-912.
- Artaud A., 1937, *Les Tarahumaras*, Gallimard, Paris; traduzione italiana a cura di H. J. Maxwell - C. Rugafior, 1966, *Al Paese dei Tarahumara ed altri scritti*, Adelphi, Milano.
- Benjamin W., [1955] 1991, *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, in *Gesammelte Werke*, edizione a cura di R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, t. I, 2, Fischer Verlag, Frankfurt a. M., pp. 509-690.
- Benjamin W., 1982, *Das Passagenwerk*, in *Gesammelte Schriften*, t. V, 1-2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., edizione a cura di R. Tiedemann; traduzione italiana di G. Agamben, 1986, *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927-1940*, Einaudi, Torino.
- Bohn W., 1979, “Circular Poem-Paintings by Apollinaire and Carrà”, in *Comparative Literature*, Vol. 31, No. 3, pp. 246-271.
- Borges J. L., 1960, *El hacedor*, Emecé, Buenos Aires; traduzione italiana di T. Scarano, 1999, *L’Artefice*, Adelphi, Milano.
- Baudelaire C., 1869, *Petits poèmes en prose*, in *Œuvres complètes*, t. IV, ed. a cura di C. Asselineau – T. Banville, Michel Lévy, Paris; 1975, *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, ed. a cura di C. Pichois, Gallimard (“Bibliothèque de la Pléiade”), t. 1, pp. 273-374.
- Bradbury R., 1953, *Fahrenheit 451*, Ballantine Books, New York; traduzione italiana di G. Monicelli, 1989, *Fahrenheit 451*, Mondadori, Milano (stampa 2002, “Oscar classici moderni Mondadori”16).
- Ceronetti G., 2003, *Piccolo inferno torinese*, Einaudi, Torino.
- DeLillo D., 1985, *White Noise*, Viking Adult, New York; traduzione italiana di M. Biondi, 1989, *Rumore bianco*, Pironti, Napoli (stampa 1999, Einaudi, Torino).
- DeLillo D., 1991, *Mao II*, Viking Adult, New York; traduzione italiana di D. Vezzoli, 1992, *Mao II*, Leonardo, Milano (stampa 2003, Einaudi, “Einaudi Tascabili” 1130, Torino).
- Fleming V., 1939, *The Wizard of Oz*, USA, col., 141 min.
- Fourcade D., 2004, *en laisse*, Chandeigne, Paris (poi 2005, *en laisse*, P.O.L., Paris).



- Grimonprez J., 1998, *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, Other Cinema, col., 108 min.
- Goldenstein J. P., 2000, "Anomo/Anora: Tu connaîtras un peu mieux les mayas. 'Lettre-Océan': Mise au point et hypothèses", in *Que vlo-ve?*, Série 4, No. 11, pp. 77-100.
- Mariani P., 1981, *New World Naked*, McGraw-Hill Book Company, New York.
- Nuvolati G., 2006, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Il Mulino ("Intersezioni"), Bologna.
- Pinto R., 2001, *Introduzione a AA.VV., Landscape in motion*, "La generazione delle immagini 5", Comune di Milano, Milano.
- Richter M., 1982, "'Lettre-Océan' di Apollinaire", in A.M. Dal Cengio, M.E. Raffi, M. Richter, J.-F. Rodriguez, *Lecture e ricerche. Bertrand, Baudelaire, Proust, Apollinaire, Aragon, Breton*, in *Quaderni della Scuola di Perfezionamento in Lingue e Letterature straniere*, No. 3, pp. 57-95.
- Riva S., 2007, *Dominique Fourcade e il modo del nostro tempo*, in *La poesia filosofica*, a cura di A. Costazza, Cisalpino Monduzzi ("Quaderni di Acme" 98), Milano, pp. 333-354.
- Rotella C., 1998, *October Cities. The Redevelopment of Urban Literature*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- Shattuck R., 1984, "Apollinaire's Great Wheel", in *The Innocent Eye: On Modern Literature & the Arts*, Ferrar Straus & Giroux, New York, pp. 291 sq.; *La grande ruota di Apollinaire*, in *L'occhio innocente. La letteratura moderna e le arti*, 1984, traduzione italiana a cura di G. Angelici, Il Mulino, Bologna, pp. 63-90.
- Truffaut F., 1966, *Fahrenheit 451*, G.B., col., 112 m'.
- Waternaux I., Monnier M., Fourcade D., 2001, *MW*, P.O.L., Paris.

Silvia Riva è docente di Culture dei Paesi di Lingua francese e di Letteratura francese contemporanea presso l'Università degli Studi di Milano. I suoi ambiti di ricerca sono gli studi culturali interdisciplinari e le letterature comparate nell'ambito della contemporaneità (letteratura francese e francofona del XX e XXI secolo, cultura visiva e nuovi media). Fra le pubblicazioni più recenti si ricordano i volumi *Sauver Byzance de la barbarie du monde* (a cura di L. Nissim e S. Riva, 2004) e *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa* (2006).

silvia.riva@unimi.it