



Laboratorio critico 2014, 1 (4), pp. 1-5

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

Douve e la bellezza: il gesto conteso tra visione e interpretazione

Martina CICOGNA

«Sapienza» - Università di Roma

Riflettiamo su ciò che si dice di un fenomeno come questo: vedere la figura *F* ora come una *F*, ora come l'immagine speculare di una *F*. La mia domanda vuol essere: in che cosa consiste il vedere la figura ora così, ora altrimenti? - Vedo effettivamente una cosa diversa ogni volta, o *interpreto* soltanto in maniera diversa ciò che vedo?

(L. Wittgenstein,

Osservazioni sulla filosofia della psicologia)

Con una domanda secca, destinata a non avere risposta, Yves Bonnefoy interrogava il suo primo personaggio femminile in termini prettamente estetici:

«Es-tu belle, Douve?»

Amas de ferraille, ultime cri.¹

Sebbene il nome dell'interlocutrice ci rimandi immediatamente al titolo della famosa raccolta del 1953 *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, sarà utile considerare che questi due brevi versi appartengono già alla meno famosa operetta del 1949 *Théâtre de Douve*, una sorta di avanttesto poetico nato in coda al *Rapport d'un agent secret* proprio sulla necessità di spazio che quel personaggio inaspettatamente si guadagnava, calamitando l'attenzione dell'autore e premendo sull'impianto narrativo dell'intreccio in prosa.

Quell'interrogativo sulla bellezza, che costituisce pur nella sua brevità l'intera sezione VIII di quell'opera prima, e a cui peraltro il personaggio di Douve non sarà in grado di controbattere visto l'interrompersi del dialogo, confluirà forse nel successivo e più compiuto tentativo di composizione del '53², dove si diramerà, passando al fuoco della morte, in tante altre forme di indagine letteraria, filosofica ed esistenziale. Eppure con la sua non-risposta estetica, questa primitiva Douve lasciava di

¹ Y. Bonnefoy, *L'opera Poetica*, a cura di Fabio Scotti, Milano, Mondadori, 2010, p. 94. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione, che da ora in poi sarà abbreviata in OP.

² Lo testimonia la sezione Théâtre di *Mouvement et Immobilité de Douve*.

fatto cadere nel vuoto una freccia decisiva³: il suo silenzio già sospendeva il giudizio sulla "bellezza", lasciava posto ai rumori di fondo della scena, si esprimeva implicito in quell'ultimo grido di un ululante ammasso di ferraglia. Uno stridore, acustico e poetico, con l'apparente tono armonico della domanda.

In effetti, ancora percorrendo il testo più antico, l'unico luogo (o uno dei rarissimi) in cui questa originaria versione di eroina si pronunciava, diversamente da come avverrà nel volume successivo che prevede un'apposita sezione *Douve Parle* e che in generale è ben più ricco di voci e dialoghi (*Voix basses et phénix*), ella lo fa chiedendo di essere "guardata", con un tono se vogliamo narcisisticamente infantile, come una sfrontata richiesta di attenzione dettata non si sa bene se da una carenza di affetto o al contrario dai danni del suo eccedere:

L'indestructible Douve s'approche, prononce cette phrase: «Regarde-moi, regarde-moi, j'ai couru».⁴

Questa frase apre il componimento, portandosi in posizione dominante su tutti i successivi scambi, e si ripete anche oltre ribadendo la sua insoddisfatta rilevanza. Effettivamente, c'è da notare, ancor più chiaramente che nel *Douve* più maturo, dove la figura femminile trascenderà i suoi stessi tratti aderendo via via all'indefinito e a qualsivoglia forma di alterità esaminabile ed interrogante, il poeta sta scegliendo di registrare la disfatta dell'esperienza terrena sotto il segno di una bellezza che si sfalda o che a tratti appare invece terribilmente incisiva, quasi fosse più irresistibile ora così sfregiata dalla malattia («Nous sommes très malades dans cette île.»⁵), ora densa di un mistero che le appartiene solo in parte. Il modo in cui lo fa si colora però di una vaga colpevolezza, come se un simile attaccamento estetico risultasse in parte sconveniente, e fosse quindi qui e lì da dissimulare, camuffandolo da elemento che scivola per caso nel quadro della composizione generando sorpresa. Il verbo più esemplificativo di questo procedimento lo riconosciamo nello "spiare", «guetter», che l'autore riserva nientedimeno che a un ginocchio apparso come un' "epifania"⁶: «Je guette, au point de pur ozone, l'apparition soudaine d'ugenou»⁷.

³ Cfr. la nota al testo di OP, p. 1412: «nel contrasto fra l'estetismo della domanda e l'anti-estetismo del fragore metallico e dell'urlo della non-risposta risiede l'intera estetica di Bonnefoy.»

⁴ OP, p. 90.

⁵ OP, p. 90.

⁶ Cfr. OP, p. XXXV, a cura di Fabio Scotti: «Tra Douve che parla e l'io poetico che replica s'instaura un dialogo enigmatico e privo di nessi consequenziali; nell'indeterminatezza locativa dell'«isola» la presenza si ancora alle epifanie di parti del corpo.»

⁷ OP, p. 90.

Il corpo, la sua visione composta o spezzata, domina la scrittura, la fa convergere verso di sé e la sua necessità di bellezza quando questa corre altrove, le si impone a stretto giro riportandola al punto di partenza anche quando lo spirito si innalza verso l'alto, con rapide ricadute: «Un chat d'univers saute sur la terre où tu couches, Douve.»⁸ E se l'universo di questo rigo è rimpicciolito a gatto saltellante per potersi riancorare alla terra in cui lei è distesa, spesso questa insistenza corporea crea atmosfere surreali intervenendo in scenari estranei, nei quali sostituisce di colpo eventuali pezzi mancanti, proponendo così immagini miste in cui resistono sfondi paesaggistici estranei alla carne ma a questa pur sempre soggiogati. Ad esempio il teatro e la sua bizzarra collocazione spaziale in riva al mare, non sono fughe sufficienti ad allontanare la presenza femminile e a distinguere l'orizzonte corrente da quello in cui Douve, sia per passione amorosa da sana o piuttosto infastidita da malata, si rigira su un paese di lenzuola:

Au centre d'un théâtre, sur la scène éclairée par la mer, Douve se renverse sur des pays de linge. Une eau d'angoisse, et chaude, coule.⁹

Anche il grido del poeta, che vorrebbe forse liberare nella notte una qualche verità appresa con tremore, chiede un ascolto collettivo per poi ridurre il suo confabulare, ancora una volta, a blanda testimonianza di quella estetica presenza, ai suoi capelli sciolti; l'urlo che ne esce sfiora quasi il ridicolo, suggerendo l'idea di un incubo confuso in cui le più semplici realtà volgono in ossessione, e viceversa: «Je cris à toute nuit: «Regardez, regardez, ses cheveux sont défaits!»».

La materia femminile puntella questa breve opera sostenendola tutta («Les mains de Douve d'abord»¹⁰), invadendo ogni spazio disponibile, diventando l'unica geografia del testo in cui sia possibile orientarsi: la sua testa è altura vulcanica («Ici commence, lui a-t-on dit, la terre volcanique de sa tête.»¹¹), la sua gola è strettura in cui il vento si insinua («des phares s'éteignent. Le vent pour ta gorge se lève»¹²), le sue dita segnano l'alba di un nuovo mattino («Ici peut être tout recommence, Douve. Sur une terre, au loin, dans tes doigts que je tiens, résonne l'éveil des fleuves.»¹³); i suoi seni sono agganziati alle stelle, le sue gambe sono cibo per i pesci «Douve, seins liés aux étoiles, jambes jetées aux poissons»¹⁴. L'isola tutta si antropomorfizza ad im-

agine di donna: «que savions nous de cette île, de ses mains calcinées, de sa bouche?»¹⁵.

Alla luce di questo avantesto dunque anche la lettura dell'opera del '53 non risulta più così svincolata da una forte componente carnale, nonostante sia lo stesso Bonnefoy a tracciare una forte linea di demarcazione fra le due¹⁶.

Soprattutto nella prima metà del poemetto, prima che la poesia si contragga concettualmente in immagini simboliche quali la salamandra, è ancora il corpo umano a dominare la scena. Sebbene sia percepibile che i tratti di Douve risultino qui più vaghi e rarefatti e che l'azione poetica non sia nemmeno facilmente riconducibile a un personaggio univoco come anche alla sola fisicità umana, malgrado poi la smaterializzazione del passaggio di morte sembri certamente interessare il cosmo intero e l'orizzonte di senso del linguaggio più che la sola rappresentazione della donna che metamorfizza nella sua materia¹⁷, è però innegabile che gli sparsi elementi fisici non siano qui un semplice pretesto allegorico-formale per introdurre a realtà concettuali superiori ma veri e propri punti di snodo del funzionamento immaginifico.

Essi dunque ricoprono ancora una posizione di primo piano nel panorama dell'opera, e possono guidare a una più mirata analisi delle sue implica-

¹⁵ OP, p. 90.

¹⁶ Cfr. nota in OP a p. 1410, tratta da un'intervista all'autore: «Sarebbe inesatto pensare che il testo del 1949 sia un abbozzo del libro del 1953. Rispetto a questo quelle vecchie pagine sono un po', mi si lasci dire, quel che l'uomo di Neanderthal fu per l'uomo di Cro-Magnon: una specie strettissimamente affine ma comunque distinta e che si è rapidamente estinta. Cosa avrebbe potuto essere, ed è scomparso? Nel libro del '53 (ma iniziato fin dalla fine degli anni Quaranta) "Douve" è un significante la cui indeterminatezza è creatrice di una scrittura specificamente poetica, vale a dire destinata a destabilizzare ogni sistema di significanti. In queste poesie - ed è in ciò che furono per me una novità, un inizio - Douve, a dispetto del numero di aspetti umani del quale spesso tale nome assume l'onere, benché in modo sfuggente e contraddittorio, non è affatto percepita essenzialmente come una persona, alla quale potremmo pensare mediante un testo. Questo non è un racconto. Nel Théâtre del '49, al contrario, Douve è evidentemente un essere con il quale qualcuno, colui che dice "Io" in quelle pagine, è impegnato in una relazione personale [...]. Quel testo è al di qua della rottura fondamentale che apre l'altro libro[...].»

¹⁷ Cfr. la lettera di Yves Bonnefoy a John E. Jackson, citata nel commento al testo in OP, p. 1414: «Certamente permane, nella parole "Douve", come uno dei nuclei della sua vita, tutta una virtualità di senso associabile a una figura femminile, fosse quella, edipica, che ossessionava il suo inconscio, o quella che formava, attiva o più libera, la mia immaginazione desiderante o la mia riflessione sulla vita. [...] Ma vi fu anche, e quasi nel contempo, nel mio ascolto di questa parola, Douve, il presentimento di una terra, di una contrada interamente fruscante benché ancora intrisa di notte.»

⁸ OP, p. 90.

⁹ OP, p. 92.

¹⁰ OP, p. 92.

¹¹ OP, p. 92.

¹² OP, p. 94.

¹³ OP, p. 94.

¹⁴ OP, p. 96.

zioni estetiche. In particolare si può notare come il corpo di questa nuova Douve sia qui spesso preso in considerazione nella sua "gestualità", e come nel fatto gestuale risieda alla fin fine quella sottile linea di confine fra Movimento e Immobilità, vale a dire la coppia ossimorica che dà titolo alla raccolta.

Il titolo si gioca infatti sul contrasto fra due stati fisici opposti, il moto e la sua assenza: leggendo si è costantemente sbattuti fra i due poli, spesso molto rapidamente come nel giro di due versi consecutivi, ed il più delle volte è proprio il gesto a creare l'alternanza.

Ora, capire verso quale dei due poli il poema maggiormente tenda equivale senz'altro a scegliere tra la vita e la morte, ma restando più adesi alla poesia come linguaggio e sguardo sul mondo, questo medesimo discernimento può servire a richiamare la parola, anche quando varia e contraddittoria in se stessa, a definirsi nella sua progettualità estetica. In questo autore la scrittura sembra imbracciare la bellezza (che non ha più il carattere dell'ideale, ma che sopravvive nonostante la lotta e il tormento) e dunque la sua salvaguardia proprio in virtù di una silenziosa scelta vitale: la sua "missione", se alla parola non attribuiamo un peso politico e la svincoliamo da ogni tipo di connotazione impegnata, sembra essere ancora quella di interpretare l'evento dell'esistere, di riposizionarlo affinché risulti in qualche modo leggibile; in ultima istanza, la ricerca del bello è qui affermare, talvolta disperatamente, il diritto dell'interpretazione sulla visione, l'immagine sulla realtà, dove origine della parola è sempre e ancora quella di superare la morte con la vita.

Ma andando con ordine, il primo segnale ad avvertire il lettore che nel gesto si sta realizzando un momento decisivo è lo scorporarsi del movimento, teoricamente fluido, in rigide e precise direttrici geometriche¹⁸, che al massimo si legano intersecandosi fra loro in angoli più o meno ottusi.

Vi è un passaggio chiaro, nella V parte della sezione introduttiva dell'opera, *Théâtre*, che allude proprio al fatto che vi sia un ordine ben più profondo da cogliere nell'apparente fusione delle evidenze gestuali; questa messa a fuoco è da eseguire attentamente, operazione spesso troppo complicata per le nostre "teste pesanti":

Le bras que l'on soulève et le bras que l'on tourne
Ne sont d'un même instant que pour nos lourdes
têtes¹⁹

Il braccio che si solleva e il braccio che ruota non appartengono allo stesso istante temporale se non

¹⁸ Cfr. OP, p. 9. Già nella prima scrittura poetica di Bonnefoy, quella che nell'edizione della Pleiade è raccolta sotto la sezione "Primi Scritti", elementi geometrici si disegnavano nelle movenze corporee, come si legge a proposito di questa diagonale: «Cette sombre diagonale / que tu portes / dans tes mains».

¹⁹ P. 104.

per un erroneo giudizio, e anzi il verso struttura in sé una giustapposizione di soggetti («le bras que [...]» / «le bras que [...]») tale da sottintendere che si tratti di due braccia distinte: non il destro e il sinistro, ma il braccio che esiste un istante prima, tracciando la sua diagonale, per poi essere risucchiato nel vuoto come l'attimo di tempo che lo contiene e che lascia posto al successivo, nuovo istante, in cui l'inedito gesto, ora di rotazione, si realizza in una traiettoria vergine, non ancora percorsa.

Ancora un cortocircuito spazio-temporale avviene con l'angolo disegnato da una gamba scomposta, in cui il vento si interseca, e sebbene sia un vento di pioggia quella folata già spinge verso la visione del sole in un altro regno, quello che Douve sta per varcare, ora che i suoi gesti si fanno più "lenti" e più "neri":

La jambe démeublée où le grand vent pénètre
Poussant devant lui des têtes de pluie
Ne vous éclairera qu'au seuil de ce royaume,
Gestes de Douve, gestes déjà plus lents, gestes
noirs.²⁰

Sono spesso i gesti dunque a svegliare una realtà adiacente, in movimento e trasversale sul tempo, e sono sempre i gesti d'altro canto a tenere incollata la vita così come la vediamo: i gesti di un morente, come in questo caso avviene per Douve, si contano, si pesano, ultima testimonianza della vivacità che si spegne, ultima «complicità»²¹ col vivere. La morte avanza, ingoia con il suo potere immobilizzante, e i gesti letteralmente si ergono, «se dressent»²², la interrompono benché per poco, come quest'altro braccio che si solleva improvvisamente dalla donna dormiente e irradia rapidamente la voce narrante di un riflesso di luce che accoglie in sé varie epoche:

Je me réveille, il pleut. Le vent te pénètre, Douve,
lande résineuse endormie près de moi. [...]
Le bras que tu soulèves, soudain, sur une porte,
m'illumine à travers les âges. Village de braise, à
chaque instant je te vois naître, Douve,

A chaque instant mourir.²³

Ad ogni istante vita e morte si fronteggiano nella poesia e nel gesto, in un corpo a corpo; nel seguente passaggio, infatti, al braccio che si leva corrisponde il volto che indietreggia metaforicamente nell'appannarsi dello sguardo:

Quelle pâleur te frappe, rivière souterraine [...]

²⁰ OP, p. 104.

²¹ Cfr. OP, p. 106: «Blessée confuse dans les feuilles, / Mais prise par le sang de pistes qui se perdent, / Complice encore du vivre. / Je t'ai vue ensablée au terme de ta lutte Hésiter aux confins du silence et de l'eau».

²² Cfr. OP, p. 106: «O dressant dans l'air dur soudain comme une roche / Un beau geste de houille.»

²³ OP, p. 104.

Ce bras que tu soulèves soudain s'ouvre,
s'enflamme.

Ton visage recule. Quelle brume croissante
m'arrache ton regard? Lente falaise d'ombre,
frontière de la mort.

Des bras muets t'accueillent, arbres d'une autre
rive.²⁴

Douve assomiglia poco a poco a un fiume carsico, che scorre sotterraneo, o a una scogliera ombrosa, vale a dire a realtà che registrano contemporaneamente una spiccata "presenza" eppure già anche una dichiarata assenza.

È questa l'azione della morte, che si registra meticolosamente sul corpo. E se da un lato questa scrittura vuole esprimere un'assoluta aderenza al reale, dall'altra mette in scena una sorta di danza macabra, che musicalmente, con la leggerezza e la ritualità del suono, è incaricata di percorrere distanze surreali in questo territorio sconosciuto che è divenuto il corpo umano, molto più vasto che in precedenza, nonché devastarlo come un'orda barbarica:

La musique saugrenue commence dans les mains,
dans les genoux, puis c'est la tête qui craque, la
musique s'affirme sous les lèvres, sa certitude pè-
nètre le versant souterrain du visage.

A présent se disloquent les menuiseries faciales. A
présent l'on procède à l'arrachement de la vue.²⁵

Le metafore geografiche si ritrovano dunque anche in quest'opera, come già riscontrato per quella più antica: il «versante» facciale è dunque l'ultimo a cedere, sotto la penetrazione nemica che ha espugnato dapprima le mani, poi le ginocchia, dirigendosi verso la testa che dà segni di crollo producendo un chiaro scricchiolio. Una volta giunta in cima, l'attacco si prepara alla sua mossa decisiva: prende possesso di una posizione strategica, sotto le labbra (inficiando evidentemente la parola), e da qui manomette, poco a poco, tutti i tratti del volto, fino a giungere, come già visto anche nel precedente passaggio, alla mossa finale: lo sradicamento dello sguardo.

Avviene qui qualcosa di curioso. In un certo senso Immaginario e Reale si scambiano paradossalmente di posto: davanti a questa visione agonica, il poeta non tanto sogna un luogo ideale come vorrebbe la norma, uno spazio in cui quell'azione di distruzione non ci sia più, ma finge di sognare quella stessa realtà, la aliena come fosse ideale, o già perduta:

Blanche sous un plafond d'insectes, mal éclairée,
de profil

Et ta robe tachée du venin des lampes,

Je te découvre étendue,

Ta bouche plus haute qu'un fleuve se brisant au
loin

²⁴ OP, p. 106.

²⁵ OP, p. 108.

sur la terre.

Etre défait que l'être invincible rassemble,

Présence ressaisie dans la torche du froid,

O guetteuse toujours je te découvre morte.

A essere scoperto è lo stato reale: «Je te découvre étendue», e poi «toujours je te découvre morte». Lui, l'io, vede la donna in movimento²⁶, e la scopre di fatto morta, spostando la cruda realtà contingente su un piano secondario, non direttamente accessibile ma solo recuperabile tramite un esercizio di "riletura" del dato onirico («Etre défait», «présence ressaisie»). La postura incerta del profilo («mal éclairée, de profil») si presta a un simile approccio misto fra visione e interpretazione dell'oggetto: vi è una parte visibile e una solo immaginabile, tanto più in un'atmosfera pervasa dall'ombra come in questo caso. È interessante a tal proposito l'uso insistente che l'autore propone del verbo "vedere", annotando talvolta Douve stesa, supina («je vois Douve étendue») talvolta in corsa sulle terrazze «Je te voyais courir sur des terrasses, / je te voyais lutter contre le vent [...]»).

La necessità dell'interpretazione sembra dunque imprescindibile ai fini della poesia, poiché, sembra dire il poeta, senza questa seconda intelligenza artistica non ci sarebbe dato neppure vedere.

Senza l'uomo, ci sarebbero fenomeni ma non immagini. Notoriamente la percezione è un'operazione analitica (racogliamo i dati), ma essa si conclude in una sintesi. Soltanto qui l'immagine emerge come figura, oltre le percezioni sconnesse, le sensazioni.²⁷ Se l'immagine manca, quell'operazione che estrae i fenomeni sconnessi e li colloca altrove, rendendoli un "tutto", una realtà compiuta nonostante il suo apparente disfarsi, se tutto questo non si realizza allora anche le parole iniziano a cedere: «Et le mot visage n'a plus de sens», perdono di senso, si vuotano dal di dentro:

Ton visage ce soir éclairé par la terre,

Mais je vois tes yeux se corrompre

Et le mot visage n'a plus de sens.²⁸

Il viso è illuminato, ma l'interpretazione che non sopravviene a sostenere l'impalcatura complessiva si fissa sul fenomeno (gli occhi che si corrompono) e lascia cadere il verso a peso morto. Come ritrovare allora senso alle parole? Con un'immagine liquida (esplicitamente dichiarata per giunta: «Ceci est une image»), sembra suggerire la strofa immediatamente successiva, che pare dare un'indicazione di metodo nel non lasciare che il meccanismo rimanga inceppato troppo a lungo, e che nel merito opera per

²⁶ Cfr. OP, p. 100: « Je te voyais courir sur des terrasses, je te voyais lutter contre le vent [...] / et je t'ai vue te rompre et jouir d'être morte ô plus belle / que la foudre».

²⁷ Cfr. H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma, 2011, p. 74.

²⁸ OP, p. 112.

contrasto, riequilibrando la terra dell'altra strofa con il mare e la fissità del volto con il movimento rotatorio delle aquile:

La mer intérieure éclairée d'aigles tournants,
Ceci est une image.
Je te détiens froide à une profondeur où les images
ne prennent plus

Più che vedere in questa dichiarazione un'offesa generica allo statuto dell'immagine o un riferimento rovesciato al surrealismo²⁹, mi sembra che questo momento di "sconforto" poetico, tanto quanto quello precedente di segno opposto, possa trovare posto nella normale alternanza dell'atteggiamento dell'io; entrambi gli stati mentali sono possibili e capaci di coesistere, talvolta anche a stretto contatto, in un'autentica esperienza umana ed artistica, senza che l'intermittenza screditi necessariamente la solidità di uno stile estetico sufficientemente marcato come quello di Bonnefoy, a mio modo di vedere.

L'io poetico, dunque, si pone e si nega sul fenomeno; in effetti, se l'immagine è solo un meccanismo formale, può accadere che non "tenga" («les images / ne prennent plus»), che risulti posticcio, negabile a quelle profondità in cui le sovrastrutture del linguaggio e dell'arte si smascherano da sé, interrogandosi sulla propria legittimità e autenticità. È vitale, però, l'immagine che aderisce alla realtà, sebbene la trascenda, o meglio la conservi tutta nella sua materialità ma spostandola su un altro piano, dove solo la ricezione umana può accompagnarla.

La conferma che questa risulti infine come l'unica sola strategia vincente nell'ottica del poeta ci viene poi dalla promozione che egli ne fa sul piano estetico; alla fine infatti di questa lunga galleria di elementi corporei, che insistono e si espandono a dismisura, possiamo trarre almeno una risposta, che all'inizio era rimasta sospesa in quel primo silenzio di non-risposta: Douve è bella, lo è senza alcun dubbio, sana o malata che sia, proprio grazie alla rete che l'interpretazione tesse sulla cruda visione della realtà, e alla rielaborazione che la poesia fa della morte con la sua stessa vita: «et je t'ai vue te rompre et jouir d'être morte ô plus belle / que la foudre», ci assicura l'autore, suggerendo anche come quella grazia abbia a che fare col gesto o meglio con la postura che più si sposa alla novità corporea di questa figura, e cioè il profilo, e più in generale la posa obliqua:

O douée d'un profil où s'acharne la terre,
Je te vois disparaître.

²⁹ Cfr. il commento al testo di Scotto, OP, p. 1420: «Nella formulazione metalinguistica della metafora "Ceci est une image" (v. 5), che fa pensare al paradossale titolo del dipinto *Ceci n'est pas une pipe* di Magritte, è annunciato il disfacimento non solo del "tu", ma dell'intera poesia, incapace di accontentarsi della rappresentazione per immagini tipica del surrealismo.»

L'herbe nue sur tes lèvres et l'éclat du silex
Inventent ton dernier sourire.³⁰

La figura è detta «géniale», in senso estetico, proprio in quanto «renversée»:

Demeure d'un feu sombre où convergent nos
pentes! Sous tes voûtes je te vois luire, Douve im-
mobile, prise dans le filet vertical de la mort.
Douve géniale, renversée: quand au pas des soleils
dans l'espace funèbre, elle accède lentement aux
étages inférieurs.³¹

È forse così, in questa luminosa discesa verticale della morte («Etant morte, puisque mourir est ce chemin / de verticalité sous la lumière») che il sigillo di una nuova imprevedibile, scomposta bellezza sta marchiando poco a poco la figura moderna e la sua rappresentazione corporea. Lo slittamento che ne garantisce la sopravvivenza consiste forse nella scelta di non alterarne i tratti reali, ma semplicemente di registrarli e al tempo stesso di guardarli da un'angolazione differente, come se si prendesse gusto, a poco a poco, a rinvenire una logica sommersa ma altrettanto plausibile: ogni immagine ha sì una direzione convenzionale, ma anche tante altre possibili che ora, in mancanza di una risposta immediata alla domanda «es-tu belle?» possono garantire una qualche soddisfazione.

Goticamente adorna del suo ultimo abito di ragnatele, Douve si prepara ancora, femminile e scintillante, alla sua «festa nel vuoto»:

Je vois Douve étendue. Au plus haut de l'espace
charnel je l'entends bruire. Les princes-noirs hâ-
tent leurs mandibules à travers cet espace où les
mains de Douve se développent, os défaits de leur
chair se muant en toile grise que l'araignée mas-
sive éclaire.

Couverte de l'humus silencieux du monde,
Parcourue des rayons d'une araignée vivante,
Déjà soumise au devenir du sable
Et tout écartelée secrète connaissance.
Parée pour une fête dans le vide
Et les dents découvertes comme pour l'amour.³²

³⁰ OP, p. 114.

³¹ OP, p. 116.

³² OP, p. 110.