

MARINA CAMBONI

Il tempo in una stanza.  
*Bid Me to Live* di H. D.

There is a formula for Time that has not yet  
been computed.

H. D.

*Time? It went on ticking.*

Il tempo ticchetta come un orologio in *Bid Me to Live* (*A Madrigal*) di H. D., un romanzo sul tempo, come *Mrs. Dalloway* e la *Montagna incantata*, come la *Recherche*. Romanzo sul tempo perché vi si narra di *un* tempo, si fa un'epoca. Romanzo sul tempo perché il tempo allo stato puro vi è oggetto di narrazione.<sup>1</sup>

La sua stessa genesi potrebbe costituire un capitolo sul tempo stratificato del farsi e disfarsi della scrittura, con gli ostacoli posti al completamento della tela narrativa da avvenimenti esterni e da impedimenti interni. Iniziato difatti nel 1921, abbozzato in una prima stesura nel 1939, il romanzo fu rielaborato e completato solo nel 1949-50, dopo la parentesi della guerra. Non fu pubblicato che nel 1960.

Dell'odissea della scrittrice (e dell'inevitabile eco dell'*Ulisse* di Joyce) il romanzo conserva traccia. Julia, la protagonista, sarà a un certo punto della storia "Nessuno." Non per scelta o astuzia personale ma perché tale sente di essere nella scena letteraria in cui opera e di cui il critico-amante, che con quel nome la chiama, sembra sintetizzare i parametri di giudizio:

He calls me *Person, Personne, Nobody*. . . . I am nobody when it comes to writing novels. But I will find a new name. I will be someone. I will write these notes and re-write them till they come true.<sup>2</sup>

Suo sarà il proposito di conquistare un nome che la renda visibile, di affinare la scrittura perché da essa la verità traspaia.

All'origine del romanzo, vicende personali degli anni intorno alla prima guerra mondiale che pesavano ancora sul presente.<sup>3</sup> Sarebbe tuttavia riduttivo considerare, con Susan Friedman e Barbara Guest,<sup>4</sup> *Bid Me to Live* solo un *roman à clef*. In questa lettura autobiografica la trasformazione narrativa si limiterebbe a una sostituzione di nomi. Julia e Rafe Ashton del romanzo sarebbero la stessa Doolittle e il marito Richard Aldington; Bella sarebbe Dorothy Yorke, la donna per cui Aldington lasciò la moglie; Rico (Frederick) e Elsa sarebbero D. H. Lawrence e la moglie Frieda; Vane, Cecil Gray, l'amico di Lawrence con cui Doolittle andò realmente a vivere in Cornovaglia, e da cui ebbe la figlia Perdita, ma che non sposò mai.

Tuttavia, nonostante l'evidente radicamento nella vicenda biografica, *Bid Me to Live* non è un'autobiografia, né solo un romanzo sull'epoca. L'autrice lo definì *romance*, ovvero "resurrezione in questa vita," "lingua gitana," lingua geroglifica che unisce il passato più remoto al futuro più lontano. Il "*Madrigale*," scriveva, è "una storia, un romanzo radicato nel tempo storico. È anche la storia di una ricerca. La storia d'un amore, mitico o religioso, che continua in tutti i miei scritti" ("Delia Alton," pp. 211, 180).

Col suo "Madrigale" H. D. strappa il tempo raccontato all'indifferenza. Trasforma la vicenda di Julia (e la storia di Hilda) nella *quest* di colei che, come Iside, setaccia terra e mare per ritrovare e ricomporre le membra di Osiride, l'Amante Eterno, il sé più alto. Iside è "Ogni Donna" che ricerca la visione inviata, come un messaggero, da un altro universo di consapevolezza, che la guidi alla meta.

In *Bid Me to Live* la storia d'amore e di morte, di guerra e tradimento è inscritta nella storia della ricerca di sé. Più che *roman à clef*, *Bid Me to Live* è un romanzo di formazione della scrittrice e insieme di iniziazione, in cui nella e attraverso la storia - intesa come tempo di vita - opera il tempo spirituale della vera conoscenza. Julia "riesce a vivere una vita normale e allo stesso tempo partecipare della *gloire*. In apparenza, cioè, ella conduce una vita normale, ma scrivendo persegue la propria realizzazione interiore" ("Delia Alton," p. 180).

Eccone, brevemente, la storia. È il 1917, in una stanza al centro di una Londra devastata dai bombardamenti aerei. Tre anni di guerra stanno estraniando i due coniugi Rafe e Julia Ashton. Tre successivi ritorni di lui, tre stagioni (mai ben definite perché la primavera scivola

nell'estate e questa nell'autunno. Solo l'inverno assume una fisionomia distinta) scandiscono le fasi della relazione che si conclude. Esperienze differenti la guerra ha portato alla coppia: il coinvolgimento diretto nel conflitto e i rischi di morte sul fronte per Raf; per Julia, un'interminabile attesa nella stanza londinese. Ma già prima, la perdita di un bambino aveva creato un vuoto che minava l'armonia fra i due. Col tempo un cambiamento avviene, la distanza aumenta, lo scambio coniugale si raffredda.

E a questo punto che la storia a due si trasforma in una storia a quattro, a cinque: i tradimenti, le relazioni incrociate porteranno alla dissoluzione definitiva. Rafe avrà una relazione (con l'esplicito consenso della moglie) con Bella, Julia confesserà un amore intellettuale e idealizzato per Rico, scrittore senza casa e temporaneamente ospite nella stanza londinese della coppia insieme alla moglie, la teutonica Elsa.

Quando Rafe opta definitivamente per Bella, Julia lascerà la stanza e andrà a vivere in Cornovaglia con Vane, il musicista che le ha offerto di condividere una casa a Rosigran. Qui ella ritroverà un nuovo contatto con la natura, con gli elementi, con la sua arte. In una lunga lettera a Rico, una vera autoriflessione, Julia affermerà la sua vocazione di scrittrice.

Su questa vicenda *insistono* diverse tensioni narrative mirate a trasformare una storia di vita in storia di scrittura, un mondo e un periodo concluso della storia, in un universo svincolato dai limiti di tempo e di senso.

Come un romanzo del tempo è potuto divenire un romanzo sul tempo?

Il Demone, afferma H. D. in *Majic Ring*, aveva impedito che la versione definitiva della storia fosse scritta perché voleva "il meglio, per me e per sé; voleva il meglio per il mondo che stavo tentando di ricreare." Quel Demone era coraggio, intelletto, ispirazione, e "the power to construct."<sup>5</sup>

Potere di costruire. E costruire, Doolittle lo sapeva, è *trasformare*. Come *The Gift, Bid Me to Live* è "quasi" autobiografico. "Quasi" nel senso che "The author has the privilege of trimming or paring, of concentrating or expanding, where it will best suit his purpose or where his purpose will suit him - *suit* perhaps, in the old Victorian *Sartor Resartus* manner" ("Delia Alton," p. 188).

A questa sua opera H. D. volle dare veste di *romance*. Sebbene ella non lo abbia mai esplicitato, l'analisi del romanzo rivela che per il taglio della veste narrativa ella dovette avvalersi di un particolare strumento modellante: un principio generativo a base simbolico-numerica (derivato dalle tradizioni ermetica e alchimistica, e dalla cabala) applicato, con un procedimento ciclico, ai livelli della narrazione e della storia.

Questo principio può essere definito "spazializzazione del tempo." Nella storia si traduce in luoghi, personaggi, immagini e oggetti. A livello narrativo opera attraverso l'uso del monologo interiore -- diretto e indiretto -- nelle prime due parti, e della lettera nella terza.

Media i due livelli una concezione spaziale della mente e figurativa e cinematografica delle sue operazioni, chiaramente esposta in *Tribute to Freud*:

La lunghezza, la larghezza, lo spessore delle cose, la loro forma, il loro profumo, la loro durezza al tatto. La realtà del presente, i suoi legami col passato, e i legami del presente e del passato col futuro. Passato, presente, futuro . . . ma c'è anche un altro elemento temporale, detto comunemente la quarta dimensione. Quattro sono le pareti di una stanza. Quattro sono le stagioni dell'anno. Questa quarta dimensione è molto semplice . . . È un elemento così semplice e inevitabile di ogni sequenza temporale come lo è la quarta parete per una stanza.<sup>6</sup>

Le tre dimensioni degli oggetti nello spazio sono considerate analoghe a quelle del tempo. Spazio e tempo, chiusi, come una stanza entro tre pareti, si aprono nella quarta dimensione che è il tempo interiore. I numeri tre e quattro ne sono la traduzione simbolica.<sup>7</sup> Ma è il loro prodotto - il numero 12 - che dà la misura dinamica del tempo: una misura ciclica, ripetibile infinitamente, capace di integrare il mondo della storia e il mondo in cui "shall be no more time."<sup>8</sup>

La stanza è la mente in cui si viaggia lontano nel pensiero, nell'immaginazione o nel regno della memoria. "E, sebbene i fatti siano accaduti proprio *nel modo in cui* sono accaduti," i ricordi che rimangono o i frammenti di immagini oniriche acquistano la realtà delle opere d'arte.

Questi ricordi, sogni, fantasticherie, visioni [scrive H. D.] sono diversi. Diversa è la trama con cui sono stati intessuti, diverso è l'effetto che hanno sulla mente e sul corpo. Guariscono, sono reali. Hanno dimensioni (spessore, lunghezza, larghezza) reali come quelle degli oggetti di bronzo, marmo, ceramica. Ma non si può dimostrare che sono reali. Tutto quel che si può fare è distinguere il vero dal falso. (*Segni*, pp. 47-48)

Nelle sue parole riconosciamo una distinzione, analoga a quella operata da Virginia Woolf in "Sketch of the Past," fra il "cotton wool" quotidiano e quanto resta impresso, quanto, conosciuto in un'epifania di rivelazione, lascia una traccia incancellabile nella mente e diviene materia della scrittura, esperienza dell'eterno.

Per H. D. i sogni, i ricordi e, come spiegherà più avanti, "certe visioni collocabili nella zona di confine tra sogno e chiaroveggenza," formano la quarta parete della stanza. Come gli oggetti, possiedono realtà. Essi si costruiscono nella mente quali opere d'arte. E come le più complesse opere d'arte, sono manifestazione di una visione mitica, metafisica e profetica.

Ma non v'è arte né visione che non si appropri di quanto è radicato nella memoria. Come il filo che tiene unite le perle di una collana, la memoria connette momenti speciali della vita. E tuttavia la trasformazione che la memoria apporta alle cose, la base su cui opera la visione. In *Bid Me to Live*, le esperienze si radicano nella mente di Julia riassunte in un luogo preciso, le parole:

Words that she did not speak held old cities together; on this fine strand, this silver-cord, Venice was a bright glass-bead. . . . She could chat about people, Morgan -- the boy in the Italian cape -- that was it. That brought back visibly (on a thread) beads that were tiny cities, or tiny cities were in her hand like the symbolic cities in the folds of a Pope's robe, painted on a triptych. "We're painted on a triptych." (pp. 24-25)

I nomi di alcune città sono la traduzione quintessenziale di eventi che hanno segnato la coscienza. Con la loro mediazione la storia si trasforma in *romance*. Sono difatti le parole che si prestano alla composizione artistica e partecipano del tempo della "gloria" che è il tempo dello spirito.<sup>9</sup>

Più volte, come in questo brano, la scena sarà paragonata a un quadro: al trittico faranno riscontro i quadri della scuola di San Rocco, nella seconda parte, il cipresso di Van Gogh nella terza.

*Oh, the times, oh the customs!*

*Bid Me to Live* inizia con una esclamazione che, riprendendo l'epistola di Cicerone, anticipa una valutazione negativa dei tempi, più estesamente formulata nelle frasi successive:

Oh, indeed, the times! The customs! Their own, specifically, but part and parcel of the cosmic, comic, crucifying times of history. Times liberated, set whirling out-moded romanticism; Punch and Judy danced with Jocasta and Philoctetes, while wrestlers, sprawling in an Uffizi or a Pitti, flung garish horizon-blue across gallant and idiotic Sir Philip Sidney-isms. It was a time of isms. And the Ballet.

L'io che racconta guarda, dalla sua distanza nel tempo, i protagonisti dell'epoca. Il suo è anche un distacco personale e emotivo che permette di vedere il comico nel tragico (vedi la serie allitterativa "comic, cosmic, crucifying" e l'accostamento della litigiosa coppia di burattini, Punch e Judy, a Giocasta e Filottete): in sintesi, di valutare e misurare la storia con il metro del presente.

*Bid Me to Live* inizia, quindi, come replica in un dialogo a più voci, come commento su un'epoca. L'io narrante sembra rispondere con una sua precisazione alla definizione steiniana di "lost generation." Allo *Exile's Return* di Malcolm Cowley oppone il radicamento in terra inglese degli espatriati, e illumina con una diversa prospettiva il gruppo di Bloomsbury.<sup>10</sup> La sua voce iscrive il segno di un'ulteriore differenza in un panorama che la distanza tendenzialmente uniforma entro un insieme omogeneo.

In quel testo non saranno narrate le vicende della "lost generation" bensì quelle della "war generation," i cui protagonisti, ben radicati nel passato, sono accomunati dall'essere "*flagrant pawns in a flagrant game*" (p. 8, corsivo mio). Ma quella furiosa conflagrazione che è la guerra, in cui si trovano loro malgrado coinvolti, non sembra essere che il risultato di una ideologia complessiva, fatta, fra l'altro, di ruoli prefissati, come quello di Bella "in any rime, lost, the harlot of the

middle-age miracle-play," e di Julia che "was almost ridiculously some nun figure, gaunt, over-intellectualized, of the same play" (p. 8), proiettati dall'immaginario maschile.

Gli esponenti di questa generazione, come marionette nelle mani del burattinaio, come Judy e Punch, sono mossi non tanto dai fatti quanto da un insieme di idee e ideologie che, tradotte in parole, ne condizionano i comportamenti:

They were moved rather than moving, hedged in by comment, by precise and precisely aimed poisonous arrows, by words that meant nothing but that stung across all the surface of life; ambushed, they dodged. (p. 11)

Le parole assolvono un ruolo importante per quella generazione di "isms": definiscono l'identità come differenza, e negazione del passato vittoriano. Ma per la narratrice si tratta di un'identità etero definita, artificiosa e oppressiva, conculcata da un'ideologia solo apparentemente liberatoria.

All'interno di questa valutazione sull'epoca prende forma la storia dei personaggi. I loro nomi: Julia, Bella e Rafe, Rico e Elsa, sono subito associati ai luoghi in cui si ritrovano, "a room in Kensington," "an out-of the way cottage."

Man mano che il racconto procede, la distanza fra il presente della narrazione e il passato degli eventi si dissolve. Il punto di vista di chi narra s'avvicina ("and they asked me and Rafe," "we must remember that Elsa is a German," "This was Miss Ames," pp. 8, 9), fino a sovrapporsi, a quello di Julia, la protagonista. Personaggi e eventi, filtrati dalla sua coscienza, sono proiettati nel testo come su uno schermo. Il discorso narrativo media fra il soggetto esplicito di parola e il soggetto esplicito di coscienza ma più spesso - in particolare nelle prime due parti - si fa mimetico del frastagliato movimento della coscienza di Julia.

"*J'y suis*. I myself, I myself, I myself." Come se immagini del passato scorressero sullo schermo della mente, la narratrice si riconosce nel gruppo. È lei Julia, che entra in scena con una esclamazione a metà di impotenza e di affermazione di sé. Julia ha un rapporto quasi osmotico con la stanza in cui abita. Sebbene Londra sia sotto la pressione del fuoco nemico, ella non vuole lasciarla per ritornare in

patria, un'America a cui ormai si sente estranea. Preferisce correre nel rifugio antiaereo al minimo allarme, come gli altri.

Durante una delle precipitose discese verso lo scantinato dove si trova il rifugio, Julia inciampa e si ferisce. Il dolore provocato dall'urto fa scattare, come una molla, il ricordo di un altro, più profondo, dolore. Assistiamo qui al primo monologo interiore:

she stumbled down the iron stairs . . . and bruised her knee. . . . It was a black gash, shemighthave broken her leg Suddenly . . . her mind, which did not really think in canalized precise images, realized or might have realized that if she had had the child in her arms at that moment, stumbling as she had stumbled, shemight have . . . No. She did not think this. She had lost the child only a short time before. But she never thought of that. A door had shuttered it in, shuttering her in, something had died that was going to die . . . . And he [Rafe, il marito] . . . said "Poor Julia, poor Judy." . . . and Rafe said he might as well enlist . . . all humbug, he said. And she did not shout (how could she?) Oh, God, enlist then, go, go, go, go.

It was shut in her as other things were shut in her because "the war will be over." (The war will never be over). (pp. 11-12)

La narratrice coglie nella mente di Julia il momento in cui un pensiero, una fantasia quasi, emerge per essere subito negato, interrotto come la frase "avrebbe potuto. . . . No." Un pensiero illogico. La guerra imminente sembra richiedere il sacrificio di sentimenti, sofferenze e fantasie personali sull'altare della strage collettiva.

Ma è proprio questa piccola morte - rinnegata e sepolta, "shuttered in" - a segnare l'inizio della guerra per Julia, provocando un "gap in consciousness . . . black-hole-of-Calcutta" (p. 13). Si riconosce, nell'opposto movimento di chiusura verso l'interno per Julia, e di uscita e impegno all'esterno dell'arruolamento di Rafe, una rappresentazione della scissione operante nella storia. Il vuoto è quanto nella coscienza di Julia separa la macrostoria - quella misurata su guerre, santi ed eroi - dalla storia individuale e personale: la microstoria di una donna ridotta al silenzio dalla grandezza degli eventi. La narratrice dalla sua distanza registra così l'a-sincronia fra i tempi e gli eventi che scandiscono la vita di una donna e quelli che scandiscono la vita di un uomo.

Da questo momento in poi la narrazione non lascerà più il punto di vista e la mente di Julia. Nell'ultima parte del racconto, tuttavia,

anche la distinzione fra narratrice, personaggio e scrittrice, scompare. Julia, ritornata dalla Cornovaglia, scriverà una lettera a Rico riassumendo il percorso che la ha condotta alla scrittura, definendo la distanza, la visione, da cui ha preso avvio il racconto. Scrittrice, narratrice, personaggio sono la stessa donna infine sciolta dai vincoli fisici, affettivi, ideologici che la legavano alla "war generation" e a quel tempo. Librata in una dimensione di auto-realizzazione, ella sa che scrittura e conquista del tempo dello spirito coincidono.

Per questo può affermare: "The story must write *me*, the story must create *me*" (p. 181).

### *J'y suis. . . This is my room*

Il romanzo sul tempo è costruito *su* una stanza: la stanza di un palazzo che affaccia su una piazza di Londra. Qui, in una prima fase della storia, vive Julia, ostile alla città, in claustrale attesa dei ritorni del marito dal fronte. In un secondo momento la stanza si aprirà alla città. Sotto l'effetto congiunto delle bombe e della crisi d'abbandono (Rafe, in uno dei suoi ritorni, ha iniziato la relazione con Bella), Julia lascerà la stanza e camminerà nelle strade di una Londra buia e allucinata, subito dopo un bombardamento, per recarsi, con Vane, al cinema. La stanza sarà infine distinta dallo spazio altro per eccellenza: la brughiera della Cornovaglia in cui Julia ha trovato rifugio e una nuova identità.

Vero e proprio "cronotopo" (ma più esatto sarebbe definirlo "topocrono"), per usare un termine bachtiniano, la stanza ridefinisce tutti gli altri spazi, scandendo gli eventi in tre sequenze. Come per le stagioni, tuttavia, e come per il tessuto stesso della narrazione, non possiamo parlare di scansione netta delle sequenze, piuttosto di anelli agganciati uno all'altro.

Spazio topico, la stanza caratterizza Julia:

And this side was this reality, this table, this chair, three long windows with double blue curtains. . . . Back of the three curtains were three bolted doors, they opened out on an iron balcony that looked over a town square. There were three doors; they opened out into other rooms, other vistas. She did not think this. (pp. 22-23)

L'interno della stanza è per Julia, e all'inizio del racconto, l'unica realtà esistente: lì sono custoditi i sentimenti, le sensazioni, i ricordi che uniscono la coppia e che quasi si materializzano come altrettanti fantasmi, "ghost emanation[s]" (p. 17), proiettati dai corpi. Le quattro pareti chiuse comunicano la totalità statica della relazione perfetta, sono il quadrato opposto da Julia alla guerra che incombe dall'esterno, per salvare quello che vorrebbe fosse un amore eterno.

Ma le tre finestre chiuse, sigillate quasi, dagli scuri e nascoste da pesanti tende, ritornano nelle descrizioni con un'insistenza ossessiva, ad avvertirci che c'è qualcosa di eccessivo, di falso:

She (Julia) was in the middle of something. Three long French windows, three double sets of curtains that she had hemmed herself, were three symbolical sets of curtains about to part on carnage in Queen's Square. She could not know that she was in the middle of a trilogy, she could not phrase it that way. She was in the middle of something. They all were. That war. (p.10)

La stanza, con le sue tende, è un palcoscenico. Lo spazio della finzione, della recita su copione. Già all'inizio del racconto Julia e Bella erano figure allegoriche del teatro medievale. La storia è chiaramente un dramma in tre atti, un trittico, o una sciarada, forma che meglio rende visibile la relazione di posizioni che unisce i vertici del triangolo di moglie, marito e amante.

Solo dall'acquisita distanza, in Cornovaglia, Julia comprenderà quanto, più che vivere la sua vita, ella avesse recitato una parte:

All this was . . . . pre-ordained, written or carved on a temple wall. She followed, had followed an explicit design. (p. 148)

Far away, she had left a toy-house, further away, a theatre.

Rafe Ashton in his uniform, was dressed up, play-acting . . . . It was all . . . neatly dated, war-time heroics. Two women, three if you counted Elsa . . . . And Rico, playing any part, but always, when he entered, taking for granted that his was the centre of the stage . . . . Vane when he came there, fitting into some part already allotted to him, taking her away, out of that play, that trilogy, that room with the three French windows and the curtains. (p. 150)

Dentro questa scena-quadro il tempo, quello cronologico, entra imponendo il suo ritmo e il mutamento delle cose. Ha la forma e la

sostanza dell'orologio da campo di Rafe, il cui ticchettio inesorabilmente scandisce la fuga dei secondi nelle ultime tre ore di un suo congedo. Ed è Rafe, indicando l'orologio sul tavolo, a ricordare a Julia che il loro tempo insieme è scaduto, distruggendo così la paradisiaca atmosfera di beatitudine ("bliss") in cui ella ha vissuto l'incontro.

Quell'orologio difeso da una rete metallica, quel tempo prigioniero ("Time in prison, that time," p. 19) Rafe lo lascerà, memento e eredità, a Julia, dentro la stanza. È il primo segno d'infrazione dello spazio chiuso: l'esterno, la guerra, la storia entrano a forza nell'universo del privato:

Why did he give me this watch? The watch went on ticking . . . he has gone. This has happened before. Would it always go on happening? . . . Everything that happened had happened so quickly. But was two years, was three, quick? It was a long time. Time. It went on ticking.

"I won't come back," he had said the last time but he came back. This time? Time? Yes, that was it. She said to herself, it's alive, chirping. It was that little cricket in a basket they had bought on May-day in Florence and let loose. (pp. 31-32)

"Time." Nome e frase in una, è figura del discorso in questo monologo interiore, un fuoco verbale su cui converge la pluralità dei sensi del tempo. V'è tuttavia uno scarto fra il tempo cronologico degli anni che passano e quello interiore, indeciso fra l'attimo e l'eternità, e fra questi due, i periodici ritorni di Rafe, e il tempo della memoria che trasforma il ticchettio nel cri-cri del grillo fiorentino.

Tre volte Rafe ritornerà dal fronte, in tre stagioni diverse, segnalando ogni volta il suo arrivo con dei fiori: rose, crisantemi e giacinti. Emblemi della periodicità dei cicli naturali (i giacinti, legati alla Persefone evocata nella seconda parte della storia, memori degli antichi miti della dea madre), i fiori, come le stagioni, inseriscono nella storia una terza dimensione del tempo che, nell'apparente reiterazione di situazioni, provoca dei cambiamenti. Il simbolismo del tre perde qui il valore statico della triangolazione, per divenire metafora del movimento che inscriverà la stanza nel cerchio della trasformazione.

Se il tempo immobile della stanza e quello eternamente in fuga dell'orologio erano egualmente investiti dell'ideologica divisione degli spazi/tempi e dei ruoli (il distinto lavoro sociale) di uomo e donna, il

tempo ciclico, forzando questo equilibrio, impone disordine e mutamento.

Nel romanzo, la qualità salvifica di questo tempo sarà inscritta negli oggetti che nella seconda e terza sequenza sostituiscono l'orologio: la candela col suo alone di luce, il cerchio druidico.

Una volta che Julia avrà accettato la relazione di Rafe e Bella, e riconosciuta la propria attrazione per l'amico e scrittore Rico, nutrita dall'affinità di vocazione, sul tavolo, accanto al fiore (un crisantemo autunnale) non vedrà posato l'orologio ma un suo evidente sostituto, il cerchio di luce gettato dalla candela accesa nella notte:

There was the candle and its exact circle of light, an exact geometrical definition, as exact as the clock-dial, as the little circle on the watch he had strapped round her wrist, the time before the time before the last. (p. 62)

A lume di candela Julia legge le sue poesie.<sup>11</sup> In se stessa, e non nell'orologio, ella sente allora battere la vita ("She fed on the soft maize-gold of the candle circle. She was alive," p. 64). Nutrita da quella luce che la avvolge col suo alone e la distoglie dall'incombere delle circostanze (della stanza), ella partecipa dell' "eterno circolo dell'assoluto, della perfetta bellezza" (p.72).

Qui gli attori del dramma perdono spessezza. Divengono immagini proiettate sullo schermo della coscienza. Qui la relazione, fatta di stima reciproca e di silenzi, priva della carica erotica che lega Rafe a Bella, è sintonia spirituale che unisce Julia e Rico in una nuova dimensione temporale:

There was Bella. . . there was Elsa . . . and there was Rico. And just opposite her, if she could find a second in eternity, that was out of time, out of this time, was a series of brightly coloured magic-lantern slides, Rico and herself in another dimension, but a dimension so starkly separate from this room, this city, this war, that it actually seemed to be taking place somewhere else, so that there was no confusion. (pp. 86-87)

La candela, divenuta lanterna magica, prefigura la scena che si svolgerà nel cinema in cui un'altra lanterna magica proietta sullo schermo il viso misterioso di una grande attrice, una donna divina, Persefone o sirena. Julia, che con un atto di liberazione e di ribellione

aveva lasciato la stanza per cercare evasione, vi si riconoscerà. La vicenda del film (una *mise en abîme* dell'ultima parte della storia) anticipa e prefigura la dimensione mitica e spirituale che il tempo e lo spazio acquireranno quando Julia sarà a Rosigran, in Cornovaglia.

Qui l'orologio sarà un "Druid circle," "left over from the days when actual Druid-priests had dragged those up-standing stones and formed a circle . . . at Stonehenge" (p. 149). La brughiera, con la sua atmosfera e i suoi reperti, ha messo Julia in contatto col tempo dello spirito, e le sue dimensioni archetipiche. Da questa presa diretta col tempo dello spirito nasce il *romance*, un mondo della visione che solo l'occhio interiore percepisce:

So here, this walled-in space, was a world, the whole world was given her in consciousness, she was seer, "priestess," as Rico called her, wise-woman with her witch-ball, the world. (p. 147)

In questo mondo il tempo acquista il movimento bidirezionale dello spirito: profetico e mitico, dove il cerchio si apre in spirale. La veggente è la scrittrice, colei che proietta quel mondo. Julia, nella lettera a Rico con cui si conclude il romanzo, assumerà per sé la forza che la visione e la scrittura le danno.<sup>12</sup> Rigerterà così il limite all'indagine della donna scrittrice che Rico vorrebbe imporre, reclamando per sé il mondo, l'intero campo in cui opera lo spirito:

Perhaps you would say I was trespassing, couldn't see both sides, as you said of my Orpheus. I could be Eurydice in character, but woman-is-woman and I couldn't be both. The *gloire* is both. . . . The child is the *gloire* before it is born. (pp. 176-77)

I don't really know if this man-is-man, woman-is-woman means all that you think it does. . . . But when it comes to loving a cypress or a peach-tree as Vincent van Gogh loved them, one is going back, is going forward. I mean, one is, as I said of myself with the candle at my elbow, not yet born. Vincent is in the cypress, he is in the blossoming fruit-tree, he is in the *gloire*. (p. 183)

Il cipresso di van Gogh è quanto Julia porta ad esempio di produzione dello spirito. Alla fine del romanzo il bambino morto sarà il bambino che ancora deve nascere: la resurrezione nella e tramite la scrittura, l'opera d'arte, frutto dell'eterna gestazione dello spirito.<sup>13</sup>

Solo entro questa visione di cambiamento totale quello che era l'incubo di una guerra perenne ("The war will never be over") diviene, nell'ultima pagina del romanzo, anticipazione della sua fine: "the war will be over sometime."

*To live and die for thee*

In *Bid Me to Live* v'è ancora un altro luogo in cui il tempo s'incardina e si trasforma: le parole del titolo.

"Bid me to live, and I will live" inizia il madrigale "To Anthea, who may command him any thing" di Robert Herrick, in epigrafe al romanzo, in cui l'amante così conclude la sua iterata invocazione ("Or bid me love . . . / Bid me to weep . . . / Bid me despaire . . . / Or bid me die . . . ") all'amata:

Thou art my life, my love, my heart,  
 The very eyes of me:  
 And hast command of every part,  
 To live and die for thee.

Nel romanzo l'amante è Rafe che, con i versi di Herrick, si congeda ogni volta da Julia. È lui che legge e rilegge *Hesperides* e madrigali. Le Esperidi sono il giardino in cui abita con Julia, il terreno artificioso su cui costruisce la sua romantica storia di amore e morte.

A Rafe, e indirettamente anche a Julia, le opere di Herrick forniscono una voce seconda ("voice in a shell . . . echo," p. 15), eco di una voce lontana nel tempo che incide e dà senso alla loro vita. Per entrambi, come per i lettori reali di Bachtin,

il mondo raffigurato e quello raffigurante . . . sono indissolubilmente legati tra loro . . . in un rapporto di costante azione reciproca, simile all'ininterrotto metabolismo tra l'organismo vivente e l'ambiente che lo circonda.<sup>14</sup>

V'è una corrispondenza di ruoli e di posizioni fra Herrick il poeta dell'Inghilterra giacomiana, Rafe il poeta-soldato, e la donna a cui entrambi si rivolgono per avere il sostegno d'amore e di vita: Anthea,

appellativo con cui anche Rafe chiama Julia. In quel nome greco è inscritta l'eredità letteraria che regge lo scambio fra le due coppie e i due mondi. Nei versi di Herrick risuona l'eco della lirica greca, alla cui perfezione anche Rafe aspira: il culto della poesia greca è l'atmosfera (una semiosfera, direbbe Lotman) che li accomuna.

Ma la grecità di Rafe è mediata: per lui la voce originale è divenuta l'eco in un'eco. Julia però sempre più, nel corso del racconto, sente che quel giardino e quell'immagine e ruolo non le appartengono. Si rende conto dell'anacronismo e dell'assurdità di questo adeguamento della vita alla letteratura:

Soon, he would be assembled, off, *bid me to love. Bid me to die. Loved I not honour more.* But that was the catch, that was what was the matter. It would have been reasonably easy, if they had wholly believed in it, to play at seventeenth century gallantry, or to play Electra and the dead. Death? It was not possible. He was going to say it. He did say it. "Remember if I don't come back or if I do come back and anything happens (if anything gets between us), remember this was this, and this is always." (p. 22)

Quei versi sono il filo che la tiene unita a Rafe, ma, quando il rapporto fra i due finisce, essi cesseranno di esercitare il loro potere:

She had seen the old Rafe (a ghost) here, heard his voice, she did not have to read the *Madrigals*. . . . She could listen to his words. They left no spark and trail in the air. . . . A goat-herd fluted no high note; *bid me to live and I will live* was just a song put to music out of the Elizabethan book of madrigals. (pp. 127, 129)

Nell'evolversi della narrazione la poesia di Herrick ribadisce, anzi dà la misura, della distanza che l'autrice ha costruito nel romanzo fra la donna musa (donna amata) e la donna scrittrice. Vi si legge la distanza con cui la H. D. della *Trilogy* e delle grandi opere della maturità guarda al suo imagismo di inizio secolo, e al gruppo con cui lo condivide.

Il romanzo di amore e morte, il madrigale di Rafe, è trasformato, alla fine del racconto, nel "romance" di H. D. Il madrigale, recuperati la sua radice, e il suo senso etimologico, diviene *matrix*, forma cristallina dell'energia artistica:

For what is crystal or any gem but the concentrated essence of the rough matrix, or the energy, either of over-intense heat or over-intense cold that projects it? The poems . . . contain that essence or that symbol, symbol of concentration and of stubborn energy. The energy itself and the matrix itself have not yet been assessed. ("Delia Alton," p. 184)

La storia di amore e morte è racchiusa nel cristallo della scrittura di amore e resurrezione.

<sup>1</sup> In questo senso è, come scrive Paul Ricoeur, "l'esperienza stessa del tempo che è la posta in gioco delle trasformazioni strutturali" del romanzo. *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione* (Milano: Jaca Book, 1987), p.169.

<sup>2</sup> *Bid Me to Live. (A Madrigal)* (New York: The Dial Press, 1960), pp. 173, 176. Delle fasi, delle date e degli stili usati nel romanzo, steso tra il 1939 e il 1950, H. D. scrisse in una serie di notazioni autobiografiche firmate "H. D. by Delia Alton" (1949-50) pubblicate in *The Iowa Review*, 16,3 (1986), pp.179-221, che verrà citato nel testo come "Delia Alton." Delia Alton fu l'ultimo della serie di pseudonimi adottati da una Doolittle che sempre meno si riconosceva nell'equivalenza H. D.-imaggio. Nel 1913 il suo nome, grazie al tempestivo intervento dell'un tempo fidanzato e poi mentore Ezra Pound, era stato liberato dal "pocofare" di Doolittle e proiettato verso l'aerea inconsistenza dell'acronimo, che nascondeva la persona storica dietro l'autrice: "H. D., Imagiste." L'autrice si era a sua volta nascosta nell'enigma e nel mito, al pari degli eroi del mondo greco a cui ella, come altri scrittori della sua generazione, si ispirava. Ma alla fine della sua carriera H. D. cercava una visibilità "nei propri termini," per usare le parole di E. Dickinson. Ci riuscirà con l'ultima sua opera poetica, *Hermetic Definition*, del 1960-61 (New York: New Directions, 1972), in cui ella sigilla l'unità di scrittura e scrittrice racchiudendola nelle due comuni iniziali, H e D.

<sup>3</sup> La morte prematura del figlio concepito all'inizio della guerra; quella del fratello sul campo di battaglia e del padre per dolore; il progressivo distacco e poi la separazione dal marito, il poeta inglese Richard Aldington; l'allontanamento degli amici più cari: D. H. Lawrence e E. Pound in particolare. La febbre spagnola che nel 1919 portò quasi alla morte lei stessa e la figlia che aspettava. Il miracolo della sopravvivenza di entrambe pagato con la solitudine, la crisi, la minaccia della follia. Questi gli eventi traumatici. Fu Freud, a cui H. D. si era rivolta nel 1933, a chiederle di scrivere di quelle esperienze il più francamente possibile, senza mediarle con il filtro letterario, come in *Palimpsest* (Paris: Contact Editions, 1926; rist. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1968). Si vedano, a riguardo: Susan Stanford Friedman, *Psyche Reborn. The Emergence of H. D.* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), p. 30; e *Tribute to Freud* del 1944 (New York: New Directions, 1974); trad. it. *I segni sul muro* (Roma: Astrolabio, 1972), p. 13.

<sup>4</sup> Vedi Friedman, *Psyche Reborn*, pp. 30-31. Friedman, la più acuta e accurata interprete dell'opera di H. D., basa probabilmente la sua lettura sulle parole scritte da H. D. a Bryher a proposito della richiesta di Freud ("the 'cure' will be, I fear me, writing that damn vol. straight, as history, no frills . . . just a straight narrative, then later, changing names and so on," p. 30). Ella non tiene tuttavia conto del tempo intercorso tra quella lettera e la stesura finale del romanzo, né dell'opera di riscrittura e trasformazione a cui quella narrazione fu sottoposta sotto la spinta del nuovo impulso creativo che, a partire dalla *Trilogy*, degli anni 1942-44 (New York: New Directions, 1973), caratterizzò la produzione degli anni quaranta. Anche Barbara Guest, lei stessa poeta e narratrice, definisce il romanzo un "period piece," un racconto da leggersi come una "true story"; vedi *Herself Defined. The Poet H. D. and Her World* (New York: Quill, 1984), p. 80. Differente è l'interpretazione di Rachel Blau Duplessis, che giustamente inserisce l'opera nella serie dei "madrigali" e meglio riconosce l'impegno costruttivo della scrittrice in H. D., *The Career of that Struggle* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), pp. 31, 104-08.

<sup>5</sup> *Majic Ring* (1943-54). Dattiloscritto conservato alla Beinecke Rare Book and Manuscript Library della Yale University, p. 125.

<sup>6</sup> *I segni sul muro*, pp. 34-35. D'ora innanzi abbreviato con *Segni*. Dell'idea di una quarta dimensione H. D. fu probabilmente debitrice a Eisenstein (alla sua trasposizione emotivo-formale) quanto, se non più che, alla psicanalisi. *Close Up*, la rivista cinematografica che contribuì a fondare e a cui collaborò a partire dal 1926, aveva pubblicato infatti "The Fourth Dimension in Kino" di Eisenstein sui numeri di marzo e aprile 1930. Vedi Anne Friedberg, "Approaching *Borderline*," in H. D. *Woman and Poet*, a cura di Michael King (Orono, Me., The National Poetry Foundation, University of Maine at Orono, 1986), pp. 369-90.

<sup>7</sup> Vedi, a riguardo, "Notes on Thought and Vision" (1919), il dattiloscritto di 14 pp. conservato presso la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, e pubblicato come *Notes on Thought and Vision & The Wise Sappho* (San Francisco: City Lights Books, 1982), pp. 11-12. Sulla simbologia dei numeri rimando a V. N. Toporov, "L' 'albero universale'. Saggio d'interpretazione semiotica," in *Ricerche semiotiche*, a cura di Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij; ed. it. a cura di Clara Strada Janovic (Torino: Einaudi, 1973, pp. 148-209), in cui l'autore sviluppa la sua interpretazione dei numeri a partire dal simbolismo dell'albero della vita. Sarà per l'appunto l'albero della vita il "personaggio" che nel romanzo *Julia* sceglierà di interpretare in una sciarada improvvisata. Per una lettura della simbologia numerica in altre opere dell'autrice rimando ai miei articoli "H. D.'s *Trilogy*, or the Secret Language of Change," *Literature d'America*, 27 (1985), pp. 87-106 e "La *Trilogia* di H. D.," *Galleria*, 38, 3 (1988), pp. 437-58.

<sup>8</sup> "Re [God] made the measure of the day and night which his Magi, his Wise Men, translated into numbers, so that we have 12 hours to the day, 12 hours to the night, 12 months to the year, 12 great months . . . . If his Magi gave us a limit or time-limit, it was because we cannot cope with the greater, more subtle problems of that world or those worlds where there shall be no more time" (*Majic Ring*, pp. 44-45).

<sup>9</sup> H. D. mette in stretta relazione lo spirito divino e la parola. Del dio Amen, nella *Trilogy* prototipo del divino, ella riprendendo Giovanni scrive: "He is the Word, the word is made up of letters. He is all the intermediate letters and he is the infinite combination of letters in English and in every language. If he is the Word he is essentially part of the language." (Citazione da *Majic Ring* riportata da N. H. Pearson sulla sua copia del dattiloscritto di *Trilogy*).

<sup>10</sup> L'*Autobiography of Alice B. Toklas* è del 1932, il libro di Cowley del 1934. Si può pensare che questa parte del testo fosse già nella stesura del 1939, quando doveva ancora sentirsi l'eco di quelle interpretazioni. Ma è anche possibile che l'autrice con la sua definizione di "war generation" volesse piuttosto evidenziare gli effetti distruttivi della guerra, di tutte le guerre, inclusa quella di recente finita. Si veda a riguardo Joseph Milicia, "*Bid Me to Live: Within the Storm*," in H. D. *Woman and Poet*, pp. 279-98.

<sup>11</sup> La luce e la candela rinviano, oltre che al simbolismo misterico, alla tradizione morava in cui H. D. crebbe. Nei suoi scritti sono emblema della creatività artistica, e del dono di visione e saggezza. Cfr. *The Gift*, degli anni 1941-'43 (New York: New Directions, 1982).

<sup>12</sup> Attraverso il silenzioso Rico, H. D. affronta, e sembra finalmente risolvere, il proprio rapporto conflittuale con D. H. Lawrence di cui in *Tribute to Freud* aveva scritto: "I have carefully avoided coming to terms with Lawrence, the Lawrence of *Women in Love* and *Lady Chatterley*. . . I don't want to think of Lawrence. 'I hope never to see you again,' he wrote in that last letter" (p. 134). Sul rapporto tra i due scrittori si vedano Barbara Guest (pp. 72-86), Richard Aldington in *Life for Life's Sake* (London: Cassell, 1968), Gary Burnett in "H. D. and Lawrence: Two Allusions," H. D. *Newsletter*, 1, 1 (1987), pp. 32-35, e David Roessel in "H. D. and Lawrence: Two More Allusions," H. D. *Newsletter*, 1, 2 (1987), pp. 46-50.

<sup>13</sup> In *Hermetic Definition* "gloire," il bambino non nato, è "the conception" e poi "Euphorion, *Espérance*, the infinite bliss, / [which] lives in the hope of something that will be" ("Winter Love," sez. 24).

<sup>14</sup> Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* (Torino: Einaudi, 1979), p. 401.