

SAFFO IN AMERICA: HILDA DOOLITTLE

« Perhaps the very essence of imagism is presented in the poems of H. D. She is less disturbed than her companions by merely human feelings; she stands, in god-like aloofness, for the austerities of art... ».¹

La figura di H. D. (sigla-pseudonimo di Hilda Doolittle) sembra avvolta tuttora in una leggenda singolare, in una sorta di magico e reverente mistero. Come Emily Dickinson — cui alcuni entusiasti vollero a volte accostarla — visse isolata e solitaria, dando vita a una poesia tenue e delicata quanto raffinatissima. Negli anni che videro il sorgere e l'affermarsi dell'imagismo e fino almeno al 1930, ella ottenne gli elogi e i consensi più lusinghieri: per F. M. Ford, ancora dopo un ventennio, H. D. era sempre « our gracious muse, our cynosure and the peak of our achievement »;² per F. S. Flint le sue poesie erano « passion behind the words; but it is a passion which has wrought itself into the hardness of gems »;³ per J. G. Fletcher, più immaginosamente, « a veil of beautiful texture hung before the shrine... an eternal reflection of the ephemeral »;⁴ per Amy Lowell, « echoes of a beauty long departed... carved cherry-stones... fragile as shells, and as transparent », e

1. H. MONROE, Recensione a *Some Imagist Poets 1915*, in *Poetry* (Chicago), giu. 1915, pp. 150-3.

2. F. M. FORD, *Those Were the Days*, prefazione alla *Imagist Anthology 1930*, London-New York 1930, p. xvi.

3. F. S. FLINT, « Presentation: Notes on the Art of Writing; on the Artfulness of Some Writers; and the Artlessness of Others », in *The Chapbook* (London), mar. 1920.

4. J. G. FLETCHER, Recensione a *Sea-Garden*, in *Poetry*, febr. 1917, pp. 266-9. A H.D. il Fletcher aveva dedicato un brano di prosa polifonica, « The Old South », in *Poetry*, lugl. 1915, pp. 183-5.

« their modelling is as carefully done as that of a statue of Parian marble »: la Doolittle è « a poet for poets », giacché solo i poeti sono in grado di apprezzare « such a delicate perfection ». ⁵ L. Untermeyer, dal canto suo, paragonava i suoi componimenti, « capturing the firm delicacy of the Greek models », a un « set of Tanagra figurines ». ⁶ Ancora il Flint, in « Egoist », parlava di « a kind of "accurate mystery". I could not find a better phrase, for in detail it has the precision of goldsmith's work, in ultimate effect it is mysterious and only to be comprehended by the imagination... It must work on you as an evocation »; ⁷ mentre Glenn Hughes, dopo aver ricordato con pieno consenso un altro giudizio della Lowell (« H. D. has a strange, faun-like, dryad-like quality ») e averne sottolineato l'elusivo spirito pagano, concludeva: « There is no living poet who resembles her, though there may be one or two long dead. There was one of Lesbos... ». ⁸

Si tratta nel complesso (è evidente) di giudizi da rivedersi in larga misura, che sottolineano però alcune delle componenti più vistose della poesia doolittliana (parnassianesimo, ellenismo, esotismo, formalismo...) e che, in una storia della cultura, concorrono a spiegare la fortuna non solo ma anche l'importanza di H. D. in relazione all'imagismo e quindi all'importante nodo culturale e letterario costituito da certe avanguardie del primo Novecento: autentico « rilancio » di tarde esperienze del diciannovesimo secolo che i primi decenni del ventesimo chiariavano, integravano e teorizzavano in una complessa *summa* estetico-poetica ancor oggi difficilmente superabile e comunque non trascurabile nemmeno da chi, nella poetica o nella poesia, miri a un integrale e assoluto rinnovamento.

Certo, nei suoi riferimenti e appigli più vistosi, la poesia di H. D. è oggi in larga misura superata. Ciò vale ad esempio

5. A. LOWELL, *Tendencies in Modern American Poetry*, Boston-New York 1917, pp. 257 ss.

6. *Cit.* in G. HUGHES, *Imagism and the Imagists*, London 1960 (1^a ed. 1931), p. 120.

7. *Ibid.*, pp. 119-20.

8. *Ibid.*, p. 124.

per la sua ispirazione a volte apertamente parnassiana e per la tendenza esotistica che a tale ispirazione sovente s'intreccia e si collega. Superato è il prezioso e nostalgico vagheggiamento che accompagna la Doolittle nella sua *revêrie* ellenizzante e che è poi, alla radice, quello stesso con cui il Fletcher, la Lowell e in genere i poeti del secondo imagismo rievocano o immaginano o comunque « ricostruiscono » il mondo misterioso del remoto Oriente: esotismo, in tal caso, tipico di chi si finge paesi mai visti o luoghi dotati però di tutta l'apparenza del fantastico, che al livello espressivo si manifesta nell'uso di un linguaggio rarefatto e prezioso, appagantesi di vocaboli e attributi dal sapore misterioso e singolare, di parole inconsuete e bizzarre, di epiteti inventati e a volte arcaicizzanti. Né può costituire ormai una novità l'interpretazione e la risoluzione « ellenistica » di tale esotismo, per cui questa *revêrie* non è già rivolta come in J. G. Fletcher e in Amy Lowell a un mondo remoto geograficamente o spazialmente (l'Oriente, la Cina, il Giappone: *Fir-Flower Tablets* della Lowell, *Goblins and Pagodas* e *Japanese Prints* del Fletcher, e relativo corpuso « orientalismo »), ma storicamente e quindi temporalmente (l'antica Grecia, terra di eroi di guerrieri di dei e soprattutto di miti). Più nuovo semmai (almeno rispetto agli altri imagisti) l'uso doolittiano della parola, che non trova riscontro forse nemmeno nel primo Pound: nella concezione della « parola » e del problema linguistico-formale-espressivo nel suo complesso, esiste un profondo divario tra la Doolittle e i suoi contemporanei, gli « amygisti » in primo luogo. Per la Lowell e il Fletcher il problema espressivo è un problema squisitamente « ritmico », donde gli studi lowelliani sul *vers libre*, la prosa polifonica, la *unrhymed cadence* ecc. e quelli fletcheriani sui rapporti tra musica e poesia con la conseguente creazione dei « poemi sinfonici », delle « sinfonie colorate » e via discorrendo (ma anche qui, nelle sinfonie colorate, si noti l'infiltrarsi programmatico di un preciso gusto orientaleggiante: quello stesso che aveva portato il Fletcher ad apprezzare nei balletti di Djagilev soprattutto i « colori barbarici »). Per H. D. al contrario si tratta di un problema essenzialmente « linguistico » di « scelta delle parole »

in base al loro valore semantico e fonetico al tempo stesso, cioè in base alla loro risonanza e alla loro capacità di evocazione e suggestione. Il ritmo è da lei concepito non come qualcosa di misterioso ed elusivo che viene « captato » soltanto nel componimento (e quindi, in fondo, qualcosa di « sovrimpresso » al componimento stesso), bensì come qualcosa che affonda le proprie radici nella « parola » e che di conseguenza deve necessariamente risultare dall'accostamento delle unità foniche elementari: sillabe, vocali, gruppi consonantici e vocalici. Fedele ai principî poundiani, H. D. ricerca nella parola la base del ritmo e in essa vede concentrato l'arduo problema del linguaggio poetico. La parola d'altronde non ha da essere soltanto bella e « sonora », bensì anche massimamente « espressiva » (più esatto sarebbe dire, riferendosi all'interpretazione imagista, « capace di *presentazione* »): il che implica un'applicazione integrale del canone poundiano dell'esattezza, intesa come aderenza assoluta del vocabolo prescelto all'oggetto da presentare e come scelta della parola precisa che unica sia capace di offrire la « cosa » contemplata e di creare quindi l'« immagine » poetica: usare sempre la parola esatta, non usare nessuna parola che non contribuisca alla presentazione dell'immagine.

In tal senso dunque la Doolittle è davvero l'« imagista perfetta » e in tal senso anche si può parlare di un suo superamento su piano rigorosamente linguistico della poetica parnassiana e quindi di una sua relativa novità. Dei parnassiani, se si considera bene, H. D. ha infatti soprattutto lo spirito: la sua rievocazione dell'Ellade mitica non è quasi mai disgiunta da una sognante e nostalgica malinconia, da una più o meno consapevole ed evidente *Sehnsucht*: il tentativo di infrangere la barriera del tempo per ridar vita alle figure ideali o idealizzate di una Grecia scomparsa da millenni o forse mai storicamente esistita. Nei componimenti doolittliani, vergini eroi e guerrieri ellenici riacquistano un'esistenza diafana e irrealc in un alone quasi rituale e appaiono sfolgoranti in una luce di visione, immobilizzati in un'atmosfera di eternità. Sul piano poetico, ciò costituisce insieme una conquista e un limite, giacché non sempre i personaggi sono « resuscitati » del tutto ed è quindi come se

questo processo paramedianico fosse interrotto a metà, talora bruscamente, immobilizzando di nuovo le creature risorte nei loro atti abbozzati e nei primi movimenti che ne avevano accompagnato il ritorno alla vita: una sorta di caso Valdemar alla rovescia.

Partecipe ma al contempo « estranea » o comunque « esterna » rispetto al loro mondo, H. D. ne segue trepidante gesti e parole, soffrendo il dramma di non poter offrire loro una vita meno effimera e paga forse di vederli come larve, apparizioni provvisorie e semivisionarie subito riassorbite dal nulla che le ha generate. Tutte le sue forze sono quindi tese a incatenare almeno questo barlume di visione e a presentarlo in un linguaggio che, per essere adeguato, sarà però inevitabilmente affine alle immagini contemplate: cioè diafano, idealizzato, quintessenziale e trasparente, e tuttavia sommamente esatto, accurato e preciso. Occorre in altri termini risalire alla visione per comprendere il motivo di una così esasperata ricerca della parola distillata, proprio come nella natura della visione va colta la giustificazione della tecnica doolittliana del « frammento »: spesso la visione contemplata è di una tenuità incredibile, labilissima ed evanescente, incapace di protrarsi nel tempo e di « durare », sicché, non potendosene seguire l'evoluzione, se ne può solo presentare un brandello: la visione, dissolvendosi, lascia interrotto il componimento; e l'immagine, pur vivissima, non è conclusa.

Si tratta di un limite inerente a tutta la poesia doolittliana, anche a quella non strettamente ellenizzante o più o meno velatamente parnassiana. Vi è spesso un'autentica incapacità a pervenire a un'ispirazione atta a sostenere una poesia di una certa ampiezza, e ne deriva quindi un fatale rifugiarsi in componimenti tanto brevi e concisi da non essere a volte veicoli adeguati alla presentazione della visione. Non a caso il Richards, in un capitolo dei suoi *Principles* dedicato alla teoria della *Badness in Poetry*, si vale proprio di una delle più note poesie della Doolittle, *The Pool*, per dimostrare come l'estrema concisione possa portare all'oscurità impedendo un'adeguata trasmissione al lettore del sentimento del poeta, opponendosi

cioè alla comunicazione.⁹ Il Richards parla di concisione anziché valersi di un vocabolo, « frammento », che in questo caso sarebbe forse più opportuno, considerando appunto i precedenti emotivi e mentali da cui germina; ma la critica ha comunque una sua validità, anche perché a volte il frammento non è la presentazione di una visione evanescente ed elusiva solo parzialmente captata e quindi espressa in quella che viene ritenuta la sua nuda essenza, bensì il frutto dell'incapacità di H. D. a seguire e presentare una visione complessa.

Se poi a tale tendenza frammentistica e a questa ricerca in buona parte inconscia di cripticità si aggiunge la propensione per un linguaggio prezioso o arcaico o addirittura alessandrineggiante (ma in ogni caso di schietto sapore decadente), appariranno quanto meno lecite certe gustose parodie delle prime esperienze doolittliane apparse in « The Chapbook » nel maggio 1921 sotto il titolo apertamente ironico di *Pathology des Dommagistes*. Ecco ad esempio uno dei componimenti pubblicati da H. D. in « Poetry » nel marzo 1913:

EPIGRAM (*After the Greek*)

The golden one is gone from the banquets;
She, beloved of Atimeus,
The swallow, the bright Homonola:
Gone the dear chatterer;
Death succeeds Atimeus.¹⁰

Ed eccone il rovesciamento parodico della *Pathology*:

EPIGRAM (*After the Cretean*)

Little Caligulala
Has tied one golden sandal
Round her pink ankle

9. I. A. RICHARDS, *Principles of Literary Criticism*, London 1955, pp. 199-200. Ecco, per comodità del lettore, il testo di *The Pool*: « Are you alive? / I touch you with my thumb. / You quiver like a sea-fish. / I cover you with my net. / What are you — banded one? » (in *Poetry*, marzo 1915).

10. In *Poetry*, genn. 1913; e quindi in *Des Imagistes*, London-New York 1914.

Too tightly.
 Heu! The discomfort
 The varicose veins...
 Silver dust falls
 Over the tepidarium...

Né mancano parodie più sottili che, accanto a H. D., prendono di mira anche R. Aldington (es. *Coricos*) e il primo Pound (e si pensi a certe poesie di *Lustra: Imerro, Papyrus, l'Art* 1910, *Epitaphs*, che peraltro, a differenza di quelle di H. D. e R. Aldington, hanno un evidente sottosenso scherzoso):

PALAEOLITH

Bring now
 Chryso-phrases two words long
 Sprinkle the marble steps
 White as her neck
 Twice...

ANOTHER

The wet milk lashes me
 I. Hoi
 A lank seaweed
 Sheared the salt water
 The wet milk lashes me
 Long, long ago.
 Wait for me
 Where daisies twine round
 Papuan mandragora.

II. Hoi...¹¹

Esempi estremi, d'accordo, ma forse più adatti di ogni altro a porre in rilievo lo sbocco grottesco e ridicolo di taluni sentieri battuti dalla Doolittle. Se comunque l'incapacità di presentare immagini complesse (cioè, in ultima analisi, ampi tessuti d'immagini capaci di dar salda struttura a poesie di vasto respiro), il saltuario disperdersi dell'ispirazione nel fram-

11. Tutte in « Pathology des Dommagistes: Specimens for a Projected Anthology to be issued in the U.S.A. » in *The Chapbook*, maggio 1921. Ora in G. HUGHES, *op. cit.*, pp. 122-3.

mento ermetico e prezioso e la sostanziale univocità della visione costituiscono i limiti più appariscenti e gravi cui soggiace la sua poesia; il riconoscimento di tali limiti consente a H. D. di trasformarli almeno in parte da possibili ostacoli in fattori di potenziamento. Cosciente (in forma più intuitiva che razionale) della limitatezza della propria ispirazione, ella si attiene rigorosamente al campo che le è aperto e che le offre possibilità di riuscita; e approfondendo gli sforzi in quell'unica direzione, perviene sovente a risultati di discreto valore. Forse, tra i poeti americani, solo Emily Dickinson (che del resto era poetessa di ben altro respiro) ha più utilmente praticato quel principio che Goethe definisce « la fecondità del limite ». La sua poesia, se rischia a volte di essere monocorde, se non è soggetta a nessuna evoluzione, è tuttavia ripresa di continuo, scavata e approfondita con un mestiere che col tempo s'è fatto smalzato e assai abile. Si pensi a *Oread*: al suo intimo movimento (particolarmente interessante, a giudicare dai lunghi studi che su tale poesia compirono la Lowell e il Patterson con l'aiuto del metronomo)¹² e all'accurato sfruttamento fonetico e semantico delle vocali e delle consonanti, che accentua la coerenza di visione e l'organicità dell'immagine mare-foresta:

OREAD

Whirl up, sea —
Whirl your pointed pines,
Splash your great pines
On our rocks,
Hurl your green over us,
Cover us with your pools of fir.¹³

Si è parlato della presenza, nell'ambito della poesia doolittiana, di elementi più o meno larvatamente decadente (preziosismo linguistico, uso di arcaismi, frammentarismo): è, spesso,

12. Cfr. A. LOWELL, « The Rhythms of Free Verse », in *The Dial*, genn. 1918, pp. 51-56.

13. In *Some Imagist Poets 1915*, Boston-London, 1915. Vedila tradotta da C. GORLIER in « Dagli Imagisti ai Fuggitivi », in *Almanacco Letterario Bompiani 1960*, Milano, 1959, p. 63.

un decadentismo di ovvio sapore estetizzante, avvertibile (oltre che nell'ispirazione parnassiana e nel gusto per l'esotico) in una sofferta aspirazione alla pura bellezza simile a tratti, come già notarono i contemporanei, a quella di un Keats. C'è veramente, nella poesia di H. D., una « angoscia per la bellezza », che è insieme dramma della sensibilità e tormento di una contemplazione raffinata: non già qualcosa di freddo e senza vita, bensì una sofferenza quasi fisica che pare materializzarsi in un sofferto lavoro di ricerca semantica. Il risultato finale, a volte assai prossimo alla perfezione, raramente risulta gelido e scostante: è una bellezza parzialmente astratta e tuttavia non priva di un suo calore umano, una bellezza che lascia intuire una genesi di sofferenza, come nella prima parte di *Adonis*:

Each of us like you
 Has died once,
 Each of us like you
 Has passed through drift of wood-leaves,
 Cracked and bent
 And tortured and unbent
 In the winter frost,
 Then burnt into gold points,
 Lighted afresh,
 Crisp amber, scales of gold-leaf,
 Gold turned and re-welded
 In the sun heat;

Each of us like you
 Has died once,
 Each of us crossed an old wood-path
 And found the winter leaves
 So golden in the sun-fire
 That even the live wood-flowers
 Were dark.¹⁴

E, a ben vedere, anche l'ellenismo di H. D. va valutato in una luce particolare: esso infatti non s'arresta, nemmeno nella sua radice emotiva, all'esperienza parnassiana, giacché

14. In *Collected Poems*, New York 1925.

mira a una sorta di simbiosi finale tra mondo ellenico e mondo moderno; e se da un lato vuol ridar vita al mondo dell'Ellade antica, conferendo alle sue figure una sensibilità affatto moderna, dall'altro aspira a riproporre lo spirito degli Elleni nel mondo tanto diverso dell'America e dell'Inghilterra contemporanee. Cerca, in altri termini, di captare le note più profonde e significative dello spirito greco per analizzarle alla luce di questo la civiltà del mondo moderno. E non solo la civiltà, giacché un sapore ellenizzante si avverte anche nelle descrizioni di natura: quelle descrizioni tanto ammirate dal Fletcher, che in eses vedeva addirittura, data l'eccezionalità della fonte d'ispirazione, un certo afflato mistico-metafisico-panteistico di timbro quasi dickinsoniano. Se in un primo momento H. D. tenta di rivivere lo spirito dell'antico cantare ellenico; in un secondo tempo, permeata ormai dall'anima dell'antica poesia, si allontana « materialmente » dai propri modelli e, mantenendo inalterati stile e ispirazione, affronta nuovi temi, moderni o comunque diversi da quelli che le fonti le suggeriscono. Così, in *Cities* abbiamo la contemplazione della città che, ritrovata dopo l'esperienza ellenistica e riconsiderata con gusto grecizzante, appare alla Doolittle in una luce di ostilità quasi fletcheriana (ma non mancano altri precedenti più illustri, a partire da Melville e prima ancora), pur non avendo del Fletcher il realismo crudo o addirittura brutale:

CITIES

Can we believe — by an effort
 Comfort our hearts:
 It is not waste all this,
 Not placed here in disgust,
 Street after street,
 Each patterned alike,
 No grace to lighten
 A single house of the hundred
 Crowded into one garden-space.
 Crowded — can we believe,
 Not in utter disgust,
 In ironical play

.
 In these dark cells,
 Packed street after street,
 Souls live, hideous yet —
 O disfigured, defaced,
 With no trace of the beauty
 Men once held so light.

Can we think a few old cells
 Were left — we are left —
 Grains of honey,
 Old dust of stray pollex
 Dull on our torn wings;
 We are left to recall the old streets...¹⁵

Quanto all'estensione della visione « ellenica » alla natura, gli esempi sono numerosissimi: da *Sheltered Gardens*, che fa parte di un gruppo caratteristico quanto interessante per certi possibili riferimenti a fonti più moderne (da Emily Dickinson fin forse a D. H. Lawrence e a W. B. Yeats, noti entrambi alla poetessa tramite la loro collaborazione a « Poetry ») (O to blot out this garden / To forget, to find a new beauty / In some terrible / Windtortured place...); a *Storm*, pubblicata con *The Pool* in « Poetry » nel marzo 1915; a *Hermes of the Way*, dove il riferimento classico, e in particolare all'*Antologia Palatina*, è più vistoso e immediato. Eccone l'immagine di apertura:

The hard sand breaks,
 And the grains of it
 Are clear as wine.

Ed eccone la seconda sezione:

Small is
 This white stream,
 Flowing below ground
 From the poplar-shaded hill,
 But the water is sweet.

15. In *Collected Poems*, cit.

Apples on the small trees
 Are hard,
 Too small,
 Too late ripened
 By a desperate sun
 That struggles through sea-mist.
 The boughs of the trees
 Are twisted
 By many bafflings:
 Twisted are
 The small-leafed boughs.
 But the shadow of them
 Is not the shadow of the mast head
 Nor of the torn sails.
 Hermes, Hermes
 The great sea foamed,
 Gnashed its teeth about me;
 But you have waited,
 Where sea-grass tangles with
 Shore-grass...¹⁶

È alla luce di tali poesie che occorre valutare il carattere « staccato » — per alcuni addirittura « impersonale » o « spersonalizzato » — della poesia doolittiana: essa è staccata solo nel senso che non è stancamente soggettiva, in quanto è frutto dello sforzo tramite il quale la poetessa ambisce a presentare una visione, cioè qualcosa che le è almeno in parte « esterno » e quindi contemplabile. Ma non è certamente impersonale, giacché la « visione » fisica o mentale causa in lei risonanze e reazioni d'ordine emotivo, intellettuale e fantastico. Per questo i componimenti di H. D. sono spesso delle riuscite *suggestions*: l'emozione, il sentimento, la rispondenza spirituale non vanno captati in parole chiare e capaci d'immediata ripercussione ma, più sottilmente, nell'atmosfera e nel clima del componimento, nell'immagine che ne è l'essenza. H. D. è dunque anche l'espressione più fedele di taluni postulati basilari della poetica imagista poundiana: i suoi componimenti illustrano fedelmente i

16. In *Poetry*, genn. 1913.

canoni dell'esattezza, della concisione e della concentrazione, mostrando altresì le possibilità implicite in una bene intesa applicazione del principio della « suggestione ». La ricerca del quintessenziale, l'aspirazione alla parola massimamente espressiva, l'esigenza di un intimo ritmo strutturale non banalmente fedele al meccanico pulsare del metronomo, l'ostilità a ogni forma di poesia « confusa e indefinita » (*blurred*) in favore invece di una poesia « dura, difficile, chiara » (*hard, dry and clear*) sono tutti elementi che concorrono a fare di H. D. una valida esponente, sul piano della poesia, della nuova poetica imagista.

Su un piano più schiettamente tecnico, s'impongono poi altre osservazioni niente affatto marginali, delle quali la più importante riguarda forse l'uso e il significato della ripetizione, che nella Doolittle ha una funzione non solo « ritmica » ma soprattutto « intensiva »: serve, in altri termini, tanto a conferire maggior efficacia al ritmo quanto a porre in maggior rilievo una parola o un gruppo di parole e ad accrescere quindi l'importanza di un'idea o un'immagine. Tra le due, la funzione principale è la seconda, giacché mai H. D. userebbe una parola non necessaria all'espressione (e quindi superflua) per pure ragioni di ritmo o di cadenza. La ripetizione ha quindi in primo luogo una giustificazione espressiva ed eventualmente, ma solo in subordine, una giustificazione ritmica.

Nella poesia doolittliana il movimento è comunque degno della massima attenzione. Estranea alle polemiche sul verso libero, la cadenza non rimata e la prosa polifonica, guidata dal Pound ma soprattutto dalla propria sensibilità poetica, H. D. si vale di un *vers libre* istintivo, non soggetto a restrizioni estrinseche né basato su canoni imposti dall'esterno. In esso la metrica è spesso volutamente ignorata, giacché la preoccupazione dominante è quella di cogliere il « movimento » della poesia, cioè il ritmo interno e necessario che solo può presentarne il contenuto di visione e legittimarne il valore sul piano dell'arte. È anzi assai raro che gli accenti « logici » dei versi coincidano, sia pure parzialmente, con uno schema prestabilito. È l'applicazione integrale della lezione poundiana: ogni componimento ha una sua cadenza, giacché ognuno di essi presenta una visione

(cioè qualcosa di inespesso e irripetibile) che non ha altre leggi oltre a quella che ad essa inerisce e la caratterizza e per la quale quindi ogni « pianificazione ritmica » è impossibile in via preliminare. È in parte il principio fletcheriano della *rhythmic wave* ed è senz'altro l'applicazione del consiglio dei *Few Don'ts* poundiani di non riempire con parole superflue « i vuoti della composizione ». Il ritmo non è qualcosa di sovrapposto al senso, ché anzi è il portato ineluttabile di un'operazione poetica riuscita. L'intensità, la vivezza e la chiarezza di presentazione creano pressoché da sole (se postulate) il ritmo più valido e adeguato, senza necessità di interventi classificabili. La massima efficacia di presentazione coincide con la massima efficacia di movimento ritmico, conformemente alla tesi ripresa in seguito dalla Lowell nelle *Tendencies*.

Storm offre un esempio di ripresa ritmica e ripetizione intensiva con sfruttamento di fonemi elementari e onomatopoeie su scala ridotta ricercate in singole lettere (in prevalenza consonanti). Eccone la prima parte:

You crash over the trees,
 You crack the live branch:
 The branch is white,
 The green crushed,
 Each leaf is rent like split wood.¹⁷

E si vedano, quali variazioni diversamente riuscite ma pur sempre interessanti di un'analogia elaborazione ritmica e linguistica, poesie come *Sea Rose*, *Sea Lily*, *Sheltered Gardens*, *The Pool*, *The Helmsman*.

Quanto ai limiti della poesia di H. D., sono fin troppo evidenti e sarà sufficiente riassumerli. Anzitutto una certa angustia di ispirazione: raramente ella si allontana dai due temi centrali del mondo ellenico evocato alla luce di una sensibilità tardodecadente e della natura colta nei suoi particolari più umili e segreti. E anche le manca la capacità di dar vita a una poesia di più ampio respiro, capace soprattutto di affrontare argomenti

17. In *Poetry*, marzo 1915.

più impegnativi o comunque più impegnati. La sua è a tratti una poesia di sapore quasi pascoliano, ma del Pascoli di *Myrica*, abile miniaturista della natura. Esperta nel lavoro di cesello e d'intaglio, la Doolittle dà quasi sempre vita a un'arte raffinata ma minore, spesso anche disgiunta dalla realtà nella sua più ampia accezione, che viene sostituita da una *revêrie* trasognata o da una contemplazione affettuosa: una poesia squisitamente sottile, splendidamente elaborata, ma in fondo troppo scopertamente « femminile ».

Sul piano tecnico, è evidente che l'aspirazione alla concentrazione rischia di degenerare in anticipazioni di ermetismo o addirittura nell'incomprensibilità; mentre altre volte l'eccessiva finitura formale tende a raggelare l'intensità e il calore della visione iniziale. La poesia di H. D. ha tutti i pregi e i difetti di una poesia formalistica e neoparnassiana, cioè in fondo « letteraria ».

RUGGERO BIANCHI