

# «SINESTESIEONLINE»

Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti  
Supplemento della rivista «Sinestesia»

NUMERO 10  
DICEMBRE 2014

## «SINESTESIEONLINE»

Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti  
Supplemento della rivista «Sinestesia»

ISSN 2280-6849

### **Direzione scientifica**

Carlo Santoli

Alessandra Ottieri

### **Direttore responsabile**

Paola De Ciuceis

### **Coordinamento di redazione**

Laura Cannavacciuolo

### **Redazione**

Domenico Cipriano

Maria De Santis Proja

Carlangelo Mauro

Apollonia Striano

Gian Piero Testa

### **© Associazione Culturale**

**Internazionale**

**Edizioni Sinestesia**

(Proprietà letteraria)

Via Tagliamento, 154

83100 Avellino

[www.rivistasinestesia.it](http://www.rivistasinestesia.it) - [info@rivistasinestesia.it](mailto:info@rivistasinestesia.it)

### **Direzione e redazione**

c/o Dott.ssa Alessandra Ottieri

Via Giovanni Nicotera, 10

80132 Napoli

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

## Comitato Scientifico

LEONARDO ACONE (Università di Salerno)  
EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno)  
RENATO AYMONE (Università di Salerno)  
ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata)  
ZYGMUNT G. BARANSKI (Università di Cambridge - Notre Dame)  
MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”)  
GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”)  
RINO L. CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”)  
ANGELO CARDILLO (Università di Salerno)  
MARC WILLIAM EPSTEIN (Università di Princeton)  
LUCIO ANTONIO GIANNONE (Università Del Salento)  
ROSA GIULIO (Università di Salerno)  
ALBERTO GRANESE (Università di Salerno)  
EMMA GRIMALDI (Università di Salerno)  
SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno)  
MILENA MONTANILE (Università di Salerno)  
FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”)  
ANTONIO PIETROPAOLI (Università di Salerno)  
MARA SANTI (Università di Gent)



## SOMMARIO

### ARTICOLI

LEONARDO ACONE

*Del necessario incanto. Nota su letteratura, arti, infanzia e meraviglia*

LUCILLA BONAVITA

*Il francescanesimo nella poesia di Orazio Costa*

DANTE DELLA TERZA

*Salvatore Di Giacomo gestore delle trame di sopravvivenza  
di un suo personaggio: Assunta Spina*

EMY DELL'ORO

*La formazione del Sabellico e la vita di Pomponio Leto*

SERGIO DOPLICHER

*La visione lucreziana di Giorgione e sue memorie nella pittura di  
Tiziano*

ANGELO FÀVARO, *Poeti incompresi al/dal cinema. Leopardi e Pasolini  
nei film di Martone e Ferrara*

DEBORAH FERRELLI, *Poesia è vita: Dorothy Wellesley e William Butler  
Yeats*

GABRIELLA GUARINO

*Cenni al simbolismo animale, vegetale e minerale nei canti della violenza dell'«Inferno» di Dante: Parte II*

ALBERTO IANDOLI, *Storia dell'Istituto d'Arte di Avellino*

MILENA MONTANILE

*La vita di Carlo Gesualdo tra verità biografica e riscrittura romanzesca*

MILENA MONTANILE

*Il Boccaccio di Camilleri*

FABRIZIO NATALINI

*Ugo Tognazzi: l'uomo immagine della cucina italiana*

ANNA POZZI

*Il divertito sovvertimento parodico di Dino Buzzati: «Il libro delle Pipe» e «Egregio signore, siamo spiacenti di...»*

CHIARA ROSATO

*L'involucro dell'amata. Sulle metafore astronomiche nella «Descriptio» di Laura*

NADIA ROSATO

*«Alcyone»: il valore ditirambico della parola*

MARIO SOSCIA

*Tra storia e letteratura. Il colera in Italia e a Napoli*

DARIO STAZZONE

*Gesualdo Bufalino saggista: «La luce e il lutto» e la Persefone ritornante*

LEONARDO ZAPPALÀ

*Per una vita «cenobitica». Montale e il «Journal intime» di Amiel*

Deborah Ferrelli

POESIA È VITA: DOROTHY WELLESLEY  
E WILLIAM BUTLER YEATS

*Tieni le redini del tuo spirito come terrestri  
le redini di un cavallo recalcitrante*

SHVETASHVATARA UPANISHAD

Passo elegante, incedere altero, sguardo ceruleo e malinconico, si muoveva lungo i tortuosi viali di Penns in the Rocks celando al mondo la fragilità di un animo travagliato.

Dorothy Violet Wellesley, nata Ashton<sup>1</sup>, donna di innata bellezza e classe, poetessa per vocazione contro il destino a ciò avverso, incarnava la quintessenza di un mondo aristocratico che in lei vedeva una rappresentante e al contempo una ribelle. Cosciente del proprio lignaggio, incoscientemente adagiata sui privilegi e le libertà che esso le garantiva, indossava con spirito anticonformista e forse superficiale la cultura di secoli, professandosi *Bobémienne* e propugnando la nascita di un' *élite* intellettuale nuova, ma rimanendo byronianamente ancorata al *modus vivendi* della propria estrazione.

Tesa, quasi lacerata, tra anticonformismo e tradizionalismo, poetessa sospesa nella dimensione di un diletterismo che evoca i grandi ma sa essere a tratti maggiore di loro, la Wellesley occupa il luogo della non libertà in cui l'indubbia creatività, frutto e cura di un'anima esacerbata, si incontra e scontra con limiti insormontabili. Le

<sup>1</sup> Nata il 30 luglio 1889 a Heywood Lodge, Berkshire, da Robert Ashton, appartenente alla famiglia cavalleresca degli Ashton, o Assheton, di Ashton-under-Lyne, e Lady Lucy Cecilia Dunn Gardner, discendente da una nobile stirpe di possidenti terrieri delle Fenlands, Dorothy aveva vissuto a Leybourne Grange, nel Kent, e, dopo la morte del padre, avvenuta quando ella aveva solo sette anni, e il matrimonio della madre con Lord Scarbrough nel 1899, si era trasferita al palazzo di Sandbeck, West Riding dello Yorkshire.

belle frequentazioni, i lunghi viaggi, l'animo indomito<sup>2</sup>, non hanno potuto occultare i problemi psicologici, i travagli interiori e le dipendenze che la abitavano e che, più eclatanti dell'opera letteraria stessa, hanno relegato quest'ultima in una zona d'ombra dalla quale solo l'amicizia con Yeats sembra averla momentaneamente tratta. I versi e le rare prose, noti ai circoli letterari dell'epoca, indi dispersi presso biblioteche e antiquari, rivelano tuttavia una caratura che può giustificare l'incondizionata lode a lei tributata dal maestro ed amico. Amatoriale la sua dedizione alla poesia, venata da evidenti echi romantici, amatoriale il suo essere viaggiatrice, editrice, mecenate<sup>3</sup>; e tuttavia mai pienamente diletta, come ebbe a scrivere

<sup>2</sup> «I shall be an old woman», scrive la Wellesley nelle memorie «but one at least of deep and lasting-memories wonderful journeys, wonderful friends», D. WELLESLEY, *Far have I travelled*, James Barrie, London, 1952, p. 238.

<sup>3</sup> Lady Dorothy estendeva la propria ospitalità ad artisti ancora sconosciuti, privi di mezzi di sostentamento, che vivevano nei *cottages* limitrofi alla sua residenza. Nel 1927 si era unita a Virginia Woolf in uno scomodo sodalizio: aveva infatti investito denaro nella Hogarth Press, la casa editrice fondata da Virginia e Leonard Woolf nel 1917, ed aveva assunto il ruolo di curatrice di una collezione poetica, *The Hogarth Living Poets*, che, oltre alle composizioni dell'amica Vita Sackville-West e, naturalmente, di Dorothy Wellesley stessa, annoverava «new signatures» quali W. H. Auden, C. Day Lewis, William Empson, William Plomer, Stephen Spender. *The Hogarth Living Poets, First Series, 1928-1932*, in 24 volumi e *Second Series, 1933-1937*, in 5 volumi, differivano dalle altre serie della casa editrice, essendo principalmente antologie di liriche inedite. Nonostante Leonard Woolf si fosse assicurato ampia libertà decisionale, Virginia sentiva di essere stata comprata da Lady G. Wellesley; questa infatti si oppose alla pubblicazione di alcune liriche di Louis MacNiece e di altri scrittori in erba. Nonostante ciò, come dimostrano le lettere inedite conservate presso la University of Reading Library, la comunicazione tra Lady Dorothy e Leonard Woolf era cortese ed amichevole. Sicuramente, il rapporto di entrambe le donne con Vita Sackville-West, che nel frattempo frequentava anche Mary Campbell, inficiava opinioni e considerazioni. La gelosia latente rendeva la Woolf risoluta a non appartenere «to the two of you, or to the one of you, if the two of us belong to the one. In short, if Dottie's yours, I'm not», V. WOOLF, *The letters of Virginia Woolf*, Nigel Nicolson ed., 1978, vol. 3, September 2, 1927. L'attività della Wellesley presso la Hogarth Press si protrasse per anni, sino a quando, con l'avvento del Labour Party e di Ramsay MacDonald, le difficoltà finanziarie le impedirono di dedicarsi alle pubblicazioni e, con rimpianto, ella dovette abbandonarle.

Ruth Pitter in alcune note inedite conservate presso la Bodleian Library di Oxford<sup>4</sup>.

Aristocraticamente arroccata nel magico, suggestivo angolo di Sussex acquistato nel 1925<sup>5</sup>, immersa nell'atmosfera incantata e signorile ove viveva con i figli, la servitù, il grande alano Brutus e gli amici che di volta in volta le facevano visita, ella era un'ottima «hostess», capace di creare, come sottolinea Vita Sackville-West nel DNB, un'atmosfera

<sup>4</sup> Ruth Pitter Papers, Bodleian Library, Oxford.

<sup>5</sup> Penns in the Rocks era la dimora ideale: la facciata di mattoni che incontrava il visitatore al termine di un lungo sentiero era poco attraente, ma dinanzi ad essa si stagliavano le immense rocce di arenaria che la contraddistinguevano. Esse avevano per la poetessa il fascino dell'ignoto, evocavano un'intangibile esistenza primitiva. «Fascinating and romantic» le aveva definite Virginia Woolf (citata in *Far have I travelled*, cit., p. 159). Situaa presso Tunbridge Wells, nella parrocchia di Withyham, Sussex, Penns era «among the oldest country homes still inhabited» («Country Life», 23 March 1961, pp. 644-647). Lady Dorothy vi creò un nuovo giardino, che, secondo il rapporto dell'English Heritage (*Register of parks and gardens*, ref. GD1141), offriva la visione d'insieme di un «wild garden» e ridecorò gli interni, trasformando l'originaria sala da pranzo vittoriana, priva di carattere ed ornamento, in una stanza originale, colorata e oltremodo innovativa. I sei dipinti che si spiegavano dal pavimento al soffitto dominavano l'intero vano ed erano opera di Duncan Grant e Vanessa Bell. I colori particolarmente vivaci, le nudità delle figure ritratte, le forme atipiche, come quella del tavolo ottagonale, verniciato con forti tonalità di blu, verde e arancione, i lustrini dei tessuti, tutto contribuiva a dar vita a un'atmosfera calda e bizzarra che alcuni definivano da night-club (commento udito prima della vendita all'asta del 1957). Alla morte della poetessa, nonostante l'interessamento della Tate Gallery al suo acquisto, il complesso fu smembrato in 12 lotti e venduto a prezzi irrisori. L'abitazione e il parco divennero proprietà di Lord e Lady Gibson, i cui figli, dopo la dipartita dei genitori, la possiedono attualmente. La straordinaria sala, «one of the most talked-of interiors of England», era non solo espressione della genialità dei due decoratori, bensì anche della personalità della loro ospite. Scriveva la rivista «The Lady» quattro settimane dopo la vendita della proprietà a Lord Gibson: «Her [Dorothy's] personality is so deeply imprinted on Penns-in-the-Rocks that her memory will survive there, even for those who never knew her or read her poetry»: Amoret and Christopher Scott, *A sad day at Penns-in-the-Rocks*, in «The Lady», 28 February, 1957. Eppure nulla della casa del 1956 sembra essere rimasto nell'attuale dimora ad uso familiare che la sottoscritta ha visitato in varie occasioni.

accogliente e raffinata per tutti suoi ospiti<sup>6</sup>. Immersi in un'aura ricca ed austera, vissuti sullo sfondo della profusione di arredi e di inestimabili oggetti d'arte, i rituali e comportamenti da lei ritratti nell'autobiografia<sup>7</sup> assumono l'egida di grandiosità e la nostalgica aura di un mondo scomparso o in via di sparizione. Innegabile è la fascinazione da essi esercitata. Alla luce di ciò ancor più snobistica appare la volontà di contraddire i dettami dell'universo nobiliare, lo spirito proteso verso la scoperta, la sfida, la novità, il rischio. Tuttavia, come spesso accade, è l'appartenenza ad un gruppo a garantire il privilegio di una disposizione critica verso il gruppo stesso, senza per questo dover abdicare all'affiliazione ed usufruendo anzi dei vantaggi che un'emancipazione alienerebbe. La ribellione non era infatti rifiuto del mondo aristocratico, bensì condizione dell'appartenenza ad esso.

La duplice, ambivalente disposizione nei confronti dell'aristocrazia rifletteva in realtà il vagheggiamento di quell'elevatezza di modi ed usi propri della vera nobiltà interiore, compendio di onore, correttezza, cultura che lentamente la poetessa avrebbe scoperto non essere sempre sinonimo di aristocrazia di sangue. Ovunque nelle liriche è il rimpianto di un mondo del quale non erano rimaste che le vestigia, l'orgoglio dell'appartenenza ad esso e al contempo la coscienza della cecità, dell'irresponsabilità, dell'infantilismo che in parte ne avrebbero determinato la caduta: «I feel rather ashamed, looking back, at the way in which we, and the older members of the party also, could have gone on in such a childish manner», si legge in *Far Have I Travelled*<sup>8</sup>. Tutt'altro che semplice deve essere stato, per un simile personaggio, esternare la propria insofferenza alle ferree regole del dettato sociale del decoro ed imporre quella natura romantica ben descritta da Vita Sackville-West:

<sup>6</sup> V. SACKVILLE-WEST, *Dictionary of national biography, 1951-1960*, a cura di E.T. Williams & Helen M. Palmer, Oxford University Press, Oxford 1971.

<sup>7</sup> WELLESLEY, *Far have I travelled*, cit.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 41.

She was a natural rebel, rejecting all conventions and accepted ideas, loving to proclaim herself an agnostic, a fiery spirit with a passionate love for beauty [...]. She was born a romantic by temperament<sup>9</sup>.

Nel sacramento del matrimonio si era verificata un'implicita ordinazione, un conformarsi della ribelle, ma la dicotomia interiore dimorava in lei anche quando ella era ormai parte integrante della famiglia Wellesley<sup>10</sup>, come ben dimostra l'episodio del parasole riportato nelle memorie. Sulla via di Buckingham Palace, ove avrebbe partecipato al Garden Party annuale, fermatasi ad Apsley House<sup>11</sup> per prendere un parasole, la poetessa aveva ricevuto da una parente «a particular umbrella which had once been black [but] had by this time turned into a kind of dark seaweed green, [... with] a parrot's head, which duly opened its mouth and shot out its tongue at the slightest encouragement»<sup>12</sup>. Noncurante delle critiche, la parente si produceva in una passeggiata nei giardini di Buckingham Palace esibendo il singolare accessorio, con Dorothy che ripeteva: «You can't, you really can't» e che, nonostante simpatizzasse con il resto della famiglia, era troppo divertita per essere adirata.

In un universo ove da sempre tutto ha un posto e una funzione e ogni cosa è nota e prevedibile, il bizzarro oggetto diviene simbolo del diverso, dell'inusuale, di ciò che collide con la normalità; e il commento della scrittrice non può che tradire la forte attrazione per la trasgressione, pur se imbrigliata entro i precetti di un'educazione troppo introiettata per essere rifiutata. Sincero era tuttavia lo spirito indagatore: «I like the park after the road ends», diceva la giovane

<sup>9</sup> SACKVILLE-WEST, *Dictionary of national biography, 1951-1960*, cit.

<sup>10</sup> Il matrimonio con Gerald Wellesley avvenne il 30 aprile 1914.

<sup>11</sup> Dimora del Duca di Wellington dopo la vittoria su Napoleone, Apsley House è ancor oggi una delle residenze più prestigiose di Londra. Anovera, tra le altre, una delle migliori collezioni d'arte di Londra, con dipinti di Velazquez e Rubens. L'ala posteriore, presso la quale la sottoscritta ha potuto intervistare l'attuale Duca di Wellington, allora semplicemente Lord Douro, è riservata agli appartamenti privati della famiglia.

<sup>12</sup> WELLESLEY, *Far have I travelled*, cit., pp. 144-145.

Dorothy all'amico Sir George Goldie nel 1901<sup>13</sup>. «You always will», rispondeva questi. Suoi sarebbero sempre stati i percorsi non ancora tracciati, la scoperta di vie alternative. Scrittrice in cammino, inquieta e mai uguale a se stessa come il terreno di Penns in the Rocks, magione dalla facciata georgiana e il milieu atavico, il cui terreno boschivo e collinoso costringeva l'andatura ad un continuo mutamento e impediva qualsivoglia piatezza o fissità, la Wellesley incarnava l'inclinazione al viaggio come travagliato, altalenante peregrinare interiore, inoltrarsi fisico e metaforico, di matrice profondamente romantica, alla costante ricerca di altro, emozioni passate e libertà presente.

Cosa in tale figura vedesse Yeats è stato oggetto di speculazioni ed analisi, ma rimane tuttora indagine *in fieri*. Il carteggio che nacque dalla profonda amicizia tra i due scrittori e che si protrasse, senza interruzioni di rilievo, sino alla morte del maestro<sup>14</sup>, testimonia di una dialettica poetica viva e lucida, sempre pronta alla critica ed autocritica, nutrita da quell'affetto e quella stima che generano collaborazioni, influenze e confluente<sup>15</sup> e sono a fondamento di capolavori. Dialogo che procede con ritmo incalzante di lettera in lettera, di poesia in poesia, la raccolta è il luogo letterario ove esistenza ed arte, razionalità e passione, progetti e difficoltà quotidiane si fondono indissolubilmente nell'incontro di due personalità individualmente delineate.

Per Lady Dorothy l'incanto subito dalla visita del maestro a Penns il 3 giugno 1935 era vera fascinazione fisica, attrazione mesmerica esercitata da un inestricabile connubio di raffinatezza esteriore e mente eccelsa, contenuto che si faceva forma, significato che trapelava dal significante:

<sup>13</sup> Sir George Taubman Goldie, fondatore della Nigeria, del quale la Wellesley aveva pubblicato le memorie nel 1934.

<sup>14</sup> Si tratta della raccolta *Letters on poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley*, pubblicata da Oxford University Press nel 1940 grazie al consenso di George Yeats e riedita nel 1964 per concessione degli esecutori testamentari della Wellesley, Elizabeth Cluer e Raymond Barnett.

<sup>15</sup> Si legga a tal proposito il volume *Yeats Annual No 17, Influence and confluence*, ed. by Warwick Gould, Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire, and New York 2007.

His clothes perhaps belonged to the most elegant Bohemian sort that our generation has seen. He was also immaculately clean, always precisely shaved. [...] His suits were of soft corn or brown tweeds, with bright blue shirt or dark green, and always with handkerchief to match. The grand white-blue hair, which was raven blue in his youth added much to his personality. So should great poets be dressed. I say great<sup>16</sup>.

In una congiuntura problematica della sua esistenza, l'ammirazione incondizionata del grande poeta era esattamente l'iniezione di speranza ed ottimismo di cui ella aveva bisogno. Come si evince dalle lettere inedite dell'archivio Macmillan, conservato presso la British Library, la pubblicazione della raccolta *Poems of ten years* non era stata facile<sup>17</sup>. Le ambascie quotidiane, il difficile rapporto con il figlio adolescente<sup>18</sup> e soprattutto il tormentato relazionarsi con il mondo circostante e la società filisteia minavano il già precario equilibrio emotivo della donna;

<sup>16</sup> *Comments and conversations*, in *Letters on poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley*, Oxford University Press, New York and Toronto, 1964, p. 179. Brano riportato anche in *Far have I travelled*, cit., p. 165. Nelle successive note i nomi William Butler Yeats e Dorothy Wellesley verranno indicati, rispettivamente, dagli acronimi WBY e DW, e la raccolta *Letters on poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley* semplicemente da *Letters on poetry*.

<sup>17</sup> «We have carefully considered the proposal made to us through Sir John Squire that we should publish your "Collected Poems". Although we should be very glad to have your book in our list, we are afraid that the financial outlook is not very hopeful as in our opinion, it would be unlikely that the sale of such a volume would recoup the cost of publication. If however you would care to finance the book yourself we should be willing to publish it on the usual commission basis», Harold Macmillan a Dorothy Wellesley, February 6, 1934: BL Add.MS 55749, f.270. La Wellesley accettò le condizioni imposte da Macmillan. Nella parte iniziale della prima lettera a Yeats (May 28, 1935), omessa in *Letters on poetry* e conservata in forma di manoscritto a Meisei, si legge: «Lady Ottoline Morrell has written to me today; I find it very difficult to convey to you the happiness & encouragement which I get from knowing that you like my poetry»: Meisei MS 178-1. E il 31 maggio: «I feel as though 20 years had dropped off like an old cloak from my shoulders [...]. One doesn't mind being attacked, but one does mind being ignored»: Meisei MS 179-2.

<sup>18</sup> Valerian, attuale Duca di Wellington.

la sollecitudine di Yeats, i progetti condivisi<sup>19</sup> e la schermaglia sensuale e giocosa che intrattenne con lui sino al mese di maggio 1937 non furono sempre sufficienti a fugare ansie e fobie e tuttavia segnarono un profondo mutamento nel suo mondo interiore.

Le visite del maestro a Penns erano frequenti, non regolari, ma sempre, profondamente anelate: si trattava per lui di un'ispirazione multiforme e multilivellare. Per l'artista Yeats, divenuto «hard to please»<sup>20</sup>, l'opera della poetessa era l'emblema di una nobiltà e purezza di stile, una leggerezza e una coinvolta passionalità ormai rarissimi in un paesaggio letterario ove tutto si rivelava «clay-cold, clay-heavy»<sup>21</sup>. Per l'uomo Yeats, ormai giunto al settantesimo anno di età, l'amica era la personificazione di quell'universo aristocratico, raffinato e colto che egli perseguiva e la partecipazione al quale lo lusingava, nonché la viva testimonianza di una bellezza e una classe difficilmente rinvenibili in altre scrittrici. Nella persona della Wellesley egli coniugava la devozione ad un elevato ideale estetico con quell'esigenza di furore intellettuale che fa di un'amicizia un rapporto esclusivo, generato da profonda comunione immaginativa.

Ovunque nelle missive campeggia il senso di «peace and contentment»<sup>22</sup> derivante dai soggiorni a Penns, il riconoscimento del nutrimento spirituale ed intellettuale che il luogo e la benevola ospite sapevano offrire:

Penns in the Rocks is the perfect country house, lettered peace and one's first steps out of door into a scene umbrageous, beautiful [...].

<sup>19</sup> Progetto di una raccolta delle poesie della Wellesley, in seguito pubblicata, con introduzione dello stesso Yeats, con il titolo *Selections from the poems of Dorothy Wellesley*, di una nuova serie di *Broadsides* e di un'antologia poetica per la Clarendon Press, *The Oxford book of modern verse*.

<sup>20</sup> Introduzione a *Selections from the poems of Dorothy Wellesley*, Macmillan, London, 1936, p. vii.

<sup>21</sup> Ivi.

<sup>22</sup> «I found peace and contentment among your beautiful things and in your company and I thank you. I hope you will let me return», WBW a DW, April 11, 1937: *Letters on poetry*, cit., p. 134.

You have brought a new pleasure and interest into my life and I thank you<sup>23</sup>.

La nobildonna sembrava incarnare le caratteristiche degli archetipi fondamentali contro quelli circostanziali, dell'imperitura essenza contro «the contemporaneous universe»<sup>24</sup> e, in senso quasi metonimico, per i modi e l'orgoglio dell'appartenenza che le erano propri, per il suo grado di isolamento e alienazione dalla società coeva, il suo sentirsi poeta-nobile-pariah in un milieu dominato da istituzioni borghesi, diveniva simbolo di quella più ampia aristocrazia di sangue che, dopo la caduta dell'ideale di eroismo sociale dovuta alla specializzazione e frammentazione della civiltà moderna, era rimasta per il maestro la sola ad incarnare l'autorità etica e la tradizione messe in pericolo dal nuovo assetto religioso e politico del mondo, dal crescente potere delle classi inferiori, della democrazia, dalla società commerciale del denaro, dell'uguaglianza, dello scetticismo materialistico. «Scornful of certain elements in the English character, he [Yeats] none the less admired the aristocratic quality of English culture», scriveva William Rothenstein<sup>25</sup>.

La sua personalità non solo le permetteva di affermare le proprie idee con dignitosa fermezza, non lasciando che il ruolo di discepolo e l'«outstanding personality»<sup>26</sup> del maestro minassero il reciproco, paritario scambio<sup>27</sup>, ma, informando di sé i versi, incontrava l'ideale eroico del poeta, «the proud, heroic mind [...], a furious attitude toward the

<sup>23</sup> WBY a DW, November 18, 1935, *ibidem*, pp. 38-39.

<sup>24</sup> Dalla definizione di poesia modernista data da Laura Riding e Robert Graves in *A survey of Modernist Poetry*, citata in M. HAMBURGER, *The truth of poetry*, Methuen, London e New York 1982, p. 72. Naturalmente Yeats non condivideva i principi del modernismo.

<sup>25</sup> W. ROTHENSTEIN, *Yeats as a painter saw him*, in E. H. MIKHAIL, *W. B. Yeats. Interviews and recollections*, Macmillan, London and Basingstoke, 1977, p. 282.

<sup>26</sup> «The moment I saw Yeats there was no fear, no shrinking from his outstanding personality», WELLESLEY, *Far have I travelled*, cit., p. 163.

<sup>27</sup> «We have quarrelled about this. I say to him: "I prefer bad poems written by myself to good poems written by you under my name»: *Comments and conversations*, in *Letters on Poetry*, cit., p. 46.

cheap, the trashy, the ill-made»<sup>28</sup>. L'aristocratico yeatsiano, «a man whose principal ideas are not connected with his personal needs and his personal success»<sup>29</sup>, era una sorta di amalgama tra vari superlativi: il più colto, il più educato, il più raffinato, il più potente, il più urbano, il prodotto delle migliori e più antiche famiglie della nazione; nel suo universo, ormai perduto, non esisteva iato tra figura nobile e società ed egli era naturalmente il leader. Ma soprattutto, un simile eroe era campione di una gioia tragica, amara e radiosa, nella sconfitta. In essa egli mostrava la sua grandezza e il suo spirito perché lo scacco nel mondo delle circostanze preparava sempre il trionfo in quello interiore dell'io e della mente. E' l'accettazione gioiosa della propria disfatta a creare la dimensione tragica e sublime dell'eroe, quell'estasi o momento di penetrante ebbrezza che, simile al compimento del credo religioso, lo accomuna al visionario, all'artista, all'amante. Si legge nella lettera alla Wellesley del 6 luglio 1935:

I think that the true poetic movement of our time is towards some heroic discipline. People much occupied with morality always lose heroic ecstasy. [...] 'Bitter and gay', that is the heroic mood [...]. The lasting expression of our time is [...] in a sense of something steel-like and cold within the will, something passionate and cold<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 178. Risulta emblematico il fatto che l'interesse di Yeats per la Società Eugénica, alla quale si iscrisse il 2 novembre 1936 e grazie alla quale sperava di trovare una panacea contro «the gradual effacement of the well or highly born», fosse veicolato dalla Wellesley, il cui marito, Lord Gerald, era Chairman della Society for the Provision of Birth Control Clinics, nonché amico di Blacker, segretario generale prima di lasciare la società per dissociarsi dagli sviluppi che l'eugenica aveva avuto nella Germania nazista. La figura della poetessa potrebbe essere stata meramente strumentale in tale ambito: non si conosce infatti il suo grado di condivisione delle idee della Eugénics Society, né i suoi reali rapporti con il consorte. Per una trattazione più articolata dell'argomento si rimanda a David Bradshaw, *The Eugénics Movement and On the boiler*, in *Yeats Annual* N° 9, *Yeats and women*, Macmillan, London, 1992, pp. 189-215.

<sup>29</sup> YEATS, *Autobiographies*, Macmillan, London, 1955, p. 489.

<sup>30</sup> WBY a DW, July 6, 1935, *Letters on poetry*, cit., pp. 7-8.

Questa disposizione attiva e stoica nei confronti del dover essere, questa gaiezza che è reazione al caos, all'inevitabile decadenza, al dolore, alla morte, e rievoca il nome del personaggio di un poema anglosassone "Doom-eager"<sup>31</sup>, è un dire sì alla vita e alla storia, è la gioia di Cuchulain<sup>32</sup>, è la positiva accettazione con la quale l'eroe nietzschiano accoglie la tragedia dell'eterno ritorno dell'eguale:

Che accadrebbe se, un giorno o una notte, un demone strisciasse furtivo nella più solitaria delle tue solitudini e ti dicesse: "Questa vita, come tu ora la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione – e così pure questo ragno e questo lume di luna tra i rami e così pure questo attimo e io stesso [...] ? Non ti rovesceresti a terra, digrignando i denti e maledicendo il demone che così ha parlato? [...] Oppure, quanto dovresti amare te stesso e la vita, per non *desiderare più* alcun'altra cosa che questa ultima eterna sanzione, questo suggello?"<sup>33</sup>

Né dolore, né lamento, né pietà: «Hamlet and Lear are gay; / Gaiety transfiguring all that dread»<sup>34</sup>; la loro è la risposta dell'artista, la più nobile: «We that look on but laugh in tragic joy», si legge in *The gyres*<sup>35</sup>. Già in *A dialogue of self and soul* il poeta scriveva:

A living man is blind and drinks his drop.  
What matter if the ditches are impure?

<sup>31</sup> ALEX ZWERDLING, *Yeats and the heroic ideal*, Peter Owen, London, 1966, p. 116.

<sup>32</sup> «Cuchulain seemed to me a heroic figure because he was creative joy separated from fear», WBY a DW, August 15, 1938, *Letters on poetry*, cit., p. 184.

<sup>33</sup> F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, Adelphi, Milano, 1979, aforisma 341, pp. 201-202. Nel 1936-1937 Yeats era intento nella rilettura di Nietzsche, come dimostrato dalla poesia *An acre of grass*. La scoperta del filosofo tedesco era avvenuta intorno al 1902-1903.

<sup>34</sup> YEATS, *Lapis Lazuli*, *New Poems in Yeats's Poems, edited and annotated by A. Norman Jeffares*, Macmillan, London, 1996, p. 412.

<sup>35</sup> YEATS, *The gyres*, *ibidem*, p. 411.

What matter if I live it all once more?  
 [...]
   
I am content to live it all again
   
And yet again, if it be life to pitch
   
Into the frog-spawn of a blind man's ditch,
   
A blind man battering blind men<sup>36</sup>.

Di nuovo, le parole di Nietzsche risultano illuminanti: «Chi di voi è capace di ridere e, insieme, di essere elevato? Chi sale sulle vette dei monti più alti, ride di tutte le tragedie, finte e vere»<sup>37</sup>. Il conservatorismo yeatsiano era nietzschiano, «sceptical and irrational, psychologically probing and ecstatic»<sup>38</sup> ed implicava una virtù attiva capace di mantenere alta la tensione e agire contro l'*empirical self*, impedendo ad esso di dominare la poesia e di creare una forma «free and relaxed». «Active virtue», si legge in *Per amica silentia lunae*, «as distinguished from the passive acceptance of a code, is therefore theatrical, consciously dramatic, the wearing of a mask»<sup>39</sup>. La forma poetica è una maschera grazie alla quale Yeats, come molti artisti dopo Baudelaire, può «turn the lonely man into a crowd, negative identity into positive multiplicity or universality of being»<sup>40</sup>.

Una simile tragica gioia era la cifra di lettura dell'agire, ma soprattutto dello scrivere, della Wellesley. Il sostare al margine della disperazione, provando quell'ebbrezza che nasce dal sentirsi oltre ogni possibilità e limite, quell'indulgere in atteggiamenti e comportamenti di apparente euforia, nei quali il reale piacere si confondeva con la «volontà di esperire piacere» e vivere intensamente, non erano solo frutto della dipendenza da alcool e non informavano solamente la vita della poetessa, ma albergavano altresì nei suoi versi. «No, not only poetry! But life must now be heroic ecstasy», scriveva la poetessa in

<sup>36</sup> YEATS, *A dialogue of self and soul*, in *The winding stair and other poems*, *ibidem*, p. 350.

<sup>37</sup> F. NIETZSCHE, *Del leggere e scrivere*, in *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, Milano, 1983, p. 42.

<sup>38</sup> HAMBURGER, *The truth of poetry*, cit., p. 75.

<sup>39</sup> YEATS, *Per amica silentia lunae*, in *Mythologies*, Macmillan, London, 1959, p. 334.

<sup>40</sup> HAMBURGER, *The truth of poetry*, cit., pp. 74-75.

*Beyond the grave* e *Far have I travelled*<sup>41</sup> e, nell'epilogo all'autobiografia: «Perhaps the greatest evil is to deny life»<sup>42</sup>.

Yeats non era dinanzi ad una semplice, passiva, fonte di ispirazione. La Wellesley non poteva infatti essere inclusa nel novero delle donne di cui l'anziano poeta si circondava nel tentativo di non essere «a frustrated man of action»<sup>43</sup> e con le quali sostituiva l'amica comprensiva, a volte divertita, Olivia Shakespear. Se di quest'ultima Lady Dorothy sembrava aver raccolto l'eredità di confidente, ella si stagiava tuttavia da ogni altra grazie ad una qualità poetica che la rendeva l'interlocutore letterario privilegiato, intuitivo e capace, anche se non sempre perspicace, di cui il genio irlandese aveva bisogno. A lei si avvicinò non per assenza di compagnia femminile, bensì per pura affinità elettiva. Come sottolinea C. M. Bowra:

His admiration for Lady Gerald Wellesley may have been largely due to his great affection for her, but there was some truth in his claim that she was trying to do the same kind of thing as himself. Yeats was not in the least "cosy". His genius for words was an obstacle between you and any easy intimacy<sup>44</sup>.

Non si dimentichi che l'incontro tra i due poeti avvenne solo a seguito della scoperta da parte del maestro delle di lei poesie<sup>45</sup>, even-

<sup>41</sup> WELLESLEY, *Beyond the grave*, cit., p. 13 e *Far have I travelled*, cit., p. 172. In quest'ultimo libro descrive un episodio di «divine ecstasy» durante un soggiorno in Sicilia: «I wandered in a kind of vacuity, wondering if I was I, or Demeter weeping for her lovely daughter to return. Suddenly, I came upon a deep black pond [...]. Had not that pool, those flowers, been for one moment mine, just for one moment of a divine ecstasy?», *Far have I travelled*, cit., pp. 218-219.

<sup>42</sup> WELLESLEY, ivi, p. 237.

<sup>43</sup> *Comments and conversations*, in *Letters on poetry*, cit., p. 176.

<sup>44</sup> MIKHAIL, *W. B. Yeats: interviews and recollections*, cit., p. 401.

<sup>45</sup> Fu nella primavera del 1935 che Yeats, impegnato nella stesura dell'*Oxford book of modern verse* per la Clarendon Press, lesse casualmente, in un'antologia edita da Sir John Squire, liriche quali *Walled garden* e *Horses* e ne rimase affascinato: «My eyes filled with tears. I read in excitement that was the more delightful because it showed I had not lost my understanding of poetry»: Introduzione a *Selections from the poems of Dorothy Wellesley*, cit., p. VIII.

to di cui ella si vantava<sup>46</sup> e che sosteneva la sua labile autostima nei momenti più bui. Fu l'arte ad aprire la via alla vita.

Espressione di una dedizione accorata e passionale all'esistente, la disposizione mentale della Wellesley incontrava quella con la quale l'ultimo Yeats affrontava il *private despair* (la tarda età) sul piano personale e la difficile congiuntura storico-letteraria su quello pubblico. La straordinaria vitalità degli anni maturi, l'esaltazione del corpo e dell'amore fisico quale fonte di piacere e origine del lavoro intellettuale, trova nella poetessa e nei suoi versi piena testimonianza e culmina nell'atto di autoaffermazione che egli stesso stava compiendo. Il lessema «vitality», simbolicamente presente nella prima missiva<sup>47</sup> all'amica, può guidare il lettore alla ricerca di un *Leitmotiv* che ha nella vitalità e nell'energia interiore il proprio fulcro.

E' nel momento presente, in quella vecchiaia che non può scrollersi di dosso, che il poeta gioisce. L'ossessione per il *re-enactment* conduce paradossalmente all'accettazione dell'esistenza nella sua completezza, pur nei diversi aspetti che in apparenza si elidono, alla presa di coscienza positiva dei paradossi del tempo, del mutamento, del desiderio sessuale nella maturità: «my poetry all comes from rage or lust», si legge nella missiva del 4 dicembre 1936<sup>48</sup>. Non si tratta del «sexual frisson» di cui scrive Brenda Maddox<sup>49</sup>, bensì di una mente ancora estremamente «lively»<sup>50</sup>, che trae nutrimento da passione fisica e rabbia, o indignazione, e le sublima in arte. L'affermazione, l'atto positivo ed eroico di essere «a wise old man and gay»<sup>51</sup> percorre *Letters on poetry*, ma in esso non è da rinvenire solamente la ribellione contro l'età, il desiderio di recuperare il tempo e le occasioni perdute;

<sup>46</sup> «Yesterday I spent a dark unhappy day reading Virginia Woolf and Edith Sitwell [...]. Both have genius. Anyway I felt they were far better at it than I, and went dejected to bed to sleep it off; hugging the thought that you had recognized my poetry before you knew me», DW a WBY, July 26, 1936, *Letters on poetry*, cit., p. 84.

<sup>47</sup> WBY a DW, May 30, 1935, *ibidem*, p. 1.

<sup>48</sup> WBY a DW, December 4, 1936, *ibidem*, p. 109.

<sup>49</sup> B. MADDOX, *George's ghosts*, Picador, London, 1999, p. 285.

<sup>50</sup> «My mind is lively», WBY a DW, July 26, 1935, *Letters on poetry*, cit., p. 11.

<sup>51</sup> WBY a DW, September 5, 1937, *ibidem*, p. 145.

se rimpianto, nostalgica consapevolezza di aver compiuto la scelta sbagliata nel 1897 lasciando la coppa della giovinezza «half tasted», o sofferenza per il contrasto tra appassionata gioventù dell'amore e decrepita saggezza velavano alcune precedenti lettere, come quella a H.J.C. Grierson del 21 febbraio 1926<sup>52</sup>, o quella a Olivia Shakespear del gennaio 1932<sup>53</sup>, nelle missive alla Wellesley campeggia il gridare la propria sessualità pur nella tragica difficoltà di viverla: precisamente, come sottolineato, un atto di autoaffermazione. Quella del «wild old wicked man» non è quindi solo una maschera e la seconda pubertà non è propriamente una negazione. Tuttavia, l'accettazione della vita avveniva tardivamente: il tentativo di autotrasformazione ed elevazione attraverso il contatto fisico con la bellezza si verificava infatti quando età e malattie ne impedivano la realizzazione.

Il continuo, illuminante scambio intellettuale sortì risultati tangibili nella stesura dell'*Oxford Book of modern verse*, nel processo di modifica e lima delle ballate per i *Broadsides* e in poesie peregrine di entrambi gli autori, apparse in raccolte coeve o successive. Del farsi dell'antologia yeatsiana la Wellesley fu partecipe, nonché personaggio chiave che permise al poeta di illustrare le proprie predilezioni letterarie. La profonda identità di vedute che univa i due amici, i cui gusti procedevano all'unisono verso uno stile elevato e naturale, un'arte immaginativa e passionale, raffinata e discorde dalla scuola di Auden ed Eliot, non impediva alla Wellesley di mantenere individualità e libertà intellettuali, non disgiunte dalla forza atta ad esprimerle. Con umiltà il maestro ascoltava le di lei opinioni e preferenze, mutando spesso la propria prospettiva<sup>54</sup>; in lei egli avvertiva una testimone partecipe

<sup>52</sup> «I feel constantly if I were but twenty years old and not over sixty all I ever wanted to do could be done easily. One never tires of life and at the last must die of thirst with the cup at one's lip», *The letters of W. B. Yeats* edited by Allan Wade, Rupert Hart-Davis, London, 1954, p. 711.

<sup>53</sup> «I shall be a sinful man to the end, and think upon my death-bed of all the nights I wasted in my youth», *ivi*, p. 790.

<sup>54</sup> Fu grazie all'ammirazione della Wellesley per l'opera di Vita Sackville-West che Yeats rivalutò la stessa: «I take back what I said about your friend Sackville West, having found "The Greater Cats", that has the irrational element rhetoric never has. It is very moving», WBV a DW, July 6, 1935, *Letters on poetry*, cit., p. 8.

dell'operazione poetica che tentava di realizzare e ne cercava il consenso. La ricettività della scrittrice, l'inclinazione a cogliere e riconoscere un verso ispirato, era una vocazione che non poteva essere ignorata. Dorothy lettrice e critico era una destinataria attenta e coscienziosa: a differenza della creazione, processo irrazionale incoercibile, impetuoso frutto di visitazione sovranaturale, la lettura di una poesia era per lei lenta, articolata, ponderata: «When attempting to judge a poem I read it at three different times of day and in different moods – the melancholy, the heroic, the gay, the craven, the sluggish, the well-fed, the under-fed, the bitter»<sup>55</sup>. La Wellesley poeta risultava invece permeabile all'influenza dell'altrui opera, come ella stessa affermava: «My trouble is that if I read modern poetry intently it disturbs my own verse»<sup>56</sup>.

Paladino di un'arte filosofica e mitica, ove il mito diveniva veicolo di emozioni e verità universali, comuni al subconscio dell'umanità e, in quanto creazione, era espressione della mente e della sua autonomia, Yeats perseguiva un ideale di 'apollineo passionale' che rendesse la poesia oggettiva, viva in un tempo eterno ed immemore, avulsa dal proprio creatore, una poesia che non fosse mero specchio dei tempi, mimetica, passiva descrizione o denuncia, bensì «a literature of spiritual belief. Perhaps it would be better to say philosophical belief [...], song of the subconscious»<sup>57</sup>. Tale era la lirica della Wellesley. La sua era una filosofia che presupponeva l'essenziale autonomia dell'individuo e della mente, la centralità delle sue passioni, dei suoi desideri, dei suoi dolori, la scelta della sua abnegazione alla vita.

La dolorosa gioia che percorre i versi di Lady Dorothy è letizia che diviene passione di vivere ed accetta nel vivere la passione, protendersi

Così avvenne anche per Laura Riding: «You are right about Laura Riding. I had rejected her work in some moment of stupidity but when you praised her I re-read her [...] and delighted in her intricate intensity. I have written to her to apologize for my error», *ibidem*, p. 58.

<sup>55</sup> DW a WBY, July 10, 1935, *ibidem*, p. 10.

<sup>56</sup> Ivi.

<sup>57</sup> MIKHAIL, *Interviews and recollections*, cit., pp. 200-201. Il 26 gennaio 1938 Yeats scriveva: «I [...] will watch with amusement the emergence of the philosophy of my own poetry, the unconscious becoming conscious», WBY a DW, January 26, 1938, *Letters on poetry*, cit., p. 153.

verso l'esterno e l'altro, dire sì all'esistenza, inglobandola e fondendosi ad essa nonostante il terrore e la repulsione che ispira: «You alone write out [of] innocent, natural happiness – how much pain must have gone to make the happiness sharp and lucid», si legge in una lettera del 17 giugno 1935<sup>58</sup> e il 6 aprile 1936: «Some few of us, you, Turner and I have in the very core of our being the certainty that man's soul is active»<sup>59</sup>. L'ispirazione, la potenza immaginativa, l'estasi creativa e lirica in cui l'amante si congiunge all'amata, perdendo i confini di individuazione fichtiani tra sé e l'altro, il poeta scrive o i «dragon-flies» si uniscono all'aria pulsante<sup>60</sup> è per la Wellesley l'unico viatico atto a leggere la realtà, accettarla, ricrearla. Raramente l'opera di un poeta appare sì libera da artifici, sì prossima alla vita, alla natura, alle cose. E' una passione intellettuale quella che la nostra sembra perseguire, passione che si sposa tuttavia con un profondo, endemico pessimismo, una ruvida consapevolezza dell'impossibilità di un'unione con la «matrice» o natura-madre, consapevolezza che apre la via all'accettazione di quella vita tanto amata e tanto temuta, i cui ricordi non possono essere cancellati e riconducono inevitabilmente al vissuto.

L'amore per la natura è passione per l'esistenza percepita attraverso luce ed occhi, osservata con stupore, omaggio al creato come frutto di creazione, desiderio di affermazione dell'io poetico da un lato e fusione dell'essere con il tutto dall'altro. Un esercizio di interiorizzazione del mondo. In una dimensione irreali, entro i confini di un mondo che fa della vegetazione il simbolo delle dinamiche del creato, nell'atmosfera atemporale e ovattata di un «walled garden»<sup>61</sup>, la Wellesley vive la sensualità, l'amore, la malinconia, il dolore, lasciando fuori il «rolling

<sup>58</sup> WBY a DW, June 17, 1935, *ibidem*, p. 5.

<sup>59</sup> WBY a DW, April 6, 1936, *ibidem*, p. 56.

<sup>60</sup> «The darting of blue dragon-flies over the lily pool, their beauty, their ardour, their lyrical ecstasy melting into union in the air, eternally they pulsate, eternally desire; their desire is their dream, their dream is their desire. They hold for a day their eternal illusion. This is their myth», WELLESLEY, *Beyond the grave*, cit., pp. 11-12. L'illusione dell'unione con l'Uno è eterna e rende eterni, e il mito che ne deriva combatte il fenomeno e il tempo ed è creazione d'arte.

<sup>61</sup> WELLESLEY, *Walled garden*, in *Poems of ten years*, cit., p. 94.

world»<sup>62</sup>, facendo della sua foresta lo specchio del proprio paesaggio interiore. Descrizioni capillari, tracciate con mano leggera, creano un tessuto naturalistico che veste il procedimento logico:

I get life first through the eyes, thought comes second, and Pantheism is perhaps my only philosophy. The only one that seems to influence my own life, to have any reality for me. In this I feel near to Shelley and further from Wordsworth that great nature-poet who understood nothing of Pantheism whatsoever<sup>63</sup>.

L'accentuata sensualità, a volte eccessivamente, volutamente ricercata, si fa onomatopea e indagine fonetica, e si snoda nel lento incedere dei giambi dalle frequenti assonanze, dalle liquide, ondegianti sonorità, dal lessico forbito. Nulla è lasciato al caso. Ne risulta un verso talora distante, ma che riesce, nelle espressioni più sincere, a toccare vette di compiuta liricità. I quadri naturali della poetessa hanno un sapore carnale, terreno, che rende l'intera produzione «earthy», come affermò lo stesso Yeats il 19 maggio 1937<sup>64</sup>. Persino la lirica filosofica è *fisica*, «moving precisely because its wisdom, like that of the sphinx, [is] animal below the waist. In its vivid, powerful, abrupt lines, passion [bursts] into thought without renouncing its uterine darkness»<sup>65</sup>. Ma la contraddizione rimane: amore per la vita, odio per la stessa, sogno dell'infinito e passione per il finito: «Only those in vigorous life can have such hatred of the trivial light», si legge nell'introduzione a *Selections from the poems of Dorothy Wellesley*<sup>66</sup> e nell'introduzione a *The Oxford book of modern verse*: «Perhaps in this new, profound poetry, the symbol itself [the bones] is contradictory, horror of life, horror

<sup>62</sup> «Snow-spirals swirled / On Everest Peaks; and here the Cottage Rose, / Rude shaken from repose, / Scattered her petals on the rolling world», ivi, v. 142.

<sup>63</sup> DW a WBY, February 26, 1938, *Letters on poetry*, cit., p. 159.

<sup>64</sup> WBY a DW, May 19, 1937, ivi, p. 139.

<sup>65</sup> Introduzione a *Selections from the poems of Dorothy Wellesley*, cit., p. xii.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. x.

of death»<sup>67</sup>, mentre in *Modern poetry: a Broadcast*: «I think profound philosophy must come from terror»<sup>68</sup>.

Un simile conflitto, la tensione che nel poeta diviene tentativo di intellettualizzare un impulso irrefrenabile, una pazzia, un terrore, costringendoli in una forma fredda e appassionata, è il valore semantico portante della lirica yeatsiana dedicata alla Wellesley, *To Dorothy Wellesley*<sup>69</sup>.

Stretch towards the moonless midnight of the trees,  
As though that hand could reach to where they stand,  
And they but famous old upholsteries  
Delightful to the touch; tighten that hand  
As though to draw them closer yet.  
Rammed full  
Of that most sensuous silence of the night  
(For since the horizon's bought strange dogs are still)  
Climb to your chamber full of books and wait,  
No books upon the knee, and no one there  
But a Great Dane that cannot bay the moon  
And now lies sunk in sleep.  
What climbs the stair?  
Nothing that common women ponder on  
If you are worth my hope! Neither Content  
Nor satisfied Conscience, but that great family  
Some ancient famous authors misrepresent,  
The Proud Furies each with her torch on high.

Si legge nella missiva del 5 agosto 1936:

We have all something within ourselves to batter down and get our power from this fighting. I have never 'produced' a play in verse wi-

<sup>67</sup> YEATS, *The Oxford book of modern verse*, cit., p. xxi.

<sup>68</sup> YEATS, *Modern poetry: a Broadcast*, in *Essays and introductions*, Macmillan, London, 1961, p. 502.

<sup>69</sup> Poesia inviata alla Wellesley nella missiva del 1° agosto 1936 (*Letters on poetry*, cit., p. 85), pubblicata con notevoli revisioni su «The London Mercury» nel marzo 1938 con il titolo *To a friend* e nell'edizione *New Poems*, 1938, della Cuala Press.

thout showing the actors that the passion of the verse comes from the fact that the speakers are holding down violence or madness – ‘down Hysterica passio’. All depends on the completeness of the holding down, on the stirring of the beast underneath. Even my poem ‘To D.W.’ should give this impression. The moon, the moonless night, the dark velvet, the sensual silence, the silent room and the violent bright Furies. Without this conflict we have no passion only sentiment and thought. [...] About the conflict in ‘To D. W.’, I did not plan it deliberately. That conflict is deep in my subconsciousness, perhaps in everybody’s. I dream of clear water, perhaps two or three times (the moon of the poem), then come erotic dreams<sup>70</sup>.

Nell’amica Yeats scorgeva il tormento della contraddizione, la passionalità scaturita dalla lotta, il fuoco costretto sotto l’apparente ordine; nel breve e pregnante ritratto le opposizioni ossimoriche riassumono la duplicità del desiderio di pace e di carnalità che trova espressione icastica rispettivamente nell’anelito verso «the moonless midnight of the trees» e nel lessemi sensuali. L’animo indomito e nobile di una donna non comune<sup>71</sup> viene colto nel suo protendersi verso mete più alte di quelle date ai più, in un sacro furore quasi fisico che privilegia il senso del tatto attraverso la connessione semantica «hand» – «velvet under touch», ma apparentemente si acquieta in una pace notturna che è silenzio e oblio, tranquillità raggiunta, indolenza di una camera colma di libri e un alano profondamente addormentato. Il discorso, portato al massimo stato di tensione nella lunga strofa iniziale grazie ad un unico periodo che non conosce interruzione e procede in crescendo di proposizione paratattica in proposizione paratattica, caratterizzato da semi connotanti raggiungimento di meta lontana e moto ascensionale<sup>72</sup>,

<sup>70</sup> WBY a DW, August 5, 1936, *Letters on poetry*, cit., p. 86. «I believe that complete achievement, complete mastery, is the end of creation. The struggle is over. And that is also why I find Shakespeare more interesting than the Greeks», *ibidem*, p. 194.

<sup>71</sup> «Nothing that common women ponder on», *To Dorothy Wellesley*, cit., p. 422. Mai nella lirica viene dimenticato l’elemento aristocratico: «famous upholsteries», «velvet», «great Dane», in seguito mutato in «old dog».

<sup>72</sup> «Reach towards» (nella versione pubblicata «Stretch towards», v. 1); «reach», v. 2; «climb», vv. 8, 12; «on high», v. 17.

si ferma apparentemente sul sonno del cane le cui passioni sembrano essere state domate: «But now lies sunk in sleep». Ma il silenzio della notte è sensuale, la quiete solo apparente, il dormire evoca *in absentia* l'asse paradigmatico connotante creatività tipico della Wellesley. La strofa successiva, aprendosi con una domanda, con un ulteriore 'moto verso', non un possesso, bensì una ricerca, sembra rivelare che nella donna non alberga appagamento o coscienza soddisfatta, ma vivono orgogliose le furie con la torcia in mano. La parola diviene cosa, evocando il referente biografico, le «famous upholsteries», «the horizon bought», «the great Danes»<sup>73</sup>, mimando i versi della poetessa grazie all'uso di semi che abitano il paradigma testuale della stessa: la scala, il moto ascensionale, la notte, la luna non sono che elementi privilegiati dell'universo wellesliano. I codici linguistici dei due autori si parlano.

In un'arte che è sintesi e compendio, climax e catarsi, ogni tensione può essere sublimata e l'equilibrio raggiunto: dicotomie fondamentali quali pensiero vs. carne, maschile vs. femminile vengono vinte in una disposizione osmotica che detta il superamento di barriere e confini di generi, l'inoltrarsi nei meandri della sessualità, l'anelare alla percezione totale, alla sapienza piena. Dell'amica Yeats desiderava carpire un mistero, quella sorta di comunione dei generi di cui ella era personificazione, un doppio che il poeta deve saper esperire facendosi novello Tiresia, elevandosi, con entusiasmo e curiosità, oltre la carne transeunte e sessuata e raggiungendo una dimensione 'altra'.

<sup>73</sup> Circa «the horizon bought» si può leggere la lettera del 4 marzo 1936: «I have saved by twenty-four hours this little corner of Sussex from a town of scarlet bungalows. So I now own the lovely ridge opposite and feel I have done something for 'Deserted House'», *Letters on poetry*, cit., p. 53. In *Far have I travelled*, ricordando i giorni trascorsi a La Bastide con illustri ospiti aristocratici l'autrice scrive: «The guests I remember who came to that enchanted place all seemed lovely or handsome, all gay, reckless, and all, every single one, in love with one another [...]. Dead those lords and ladies, seeming now in forty years almost as dead as in a minuet of the time of Marie Antoinette, and yet as living as if they were alive today [...]. Did some shadow strike across their great acres, for in their homes, great and small, they had owned the horizon, and if they had not inherited the horizon, they had bought it», WELLESLEY, *Far have I travelled*, cit., pp. 64-65. L'espressione «the horizon bought» può essere stata coniata durante una conversazione tra Yeats e la Wellesley a Penns.

O my dear I thank you for the spectacle of personified sunlight. I can never while I live forget your movement across the room just before I left, the movement made to draw attention to the boy in yourself. Also that so long must pass before we meet – at last an intimate understanding is possible<sup>74</sup>.

My dear, my dear – when you crossed the room with that boyish movement, it was no man who looked at you, it was the woman in me. It seems that I can make a woman express herself as never before. I have looked out of her eyes. I have shared her desire<sup>75</sup>.

Quanto ardire è nel poeta che supera confini: la sua condizione è inquietante e «deeply disturbs emotions»<sup>76</sup>, ma fa dell'artista un mago, un fanciullo aperto ad ogni possibile darsi del mondo, ad ogni immaginazione e desiderio<sup>77</sup>. Creato e creatore, come il bambino egli non conosce differenze, limiti tra fantasia e realtà.

The child before parent conceives,  
Dreams, and watches, in leaves  
[...]  
Seek not to discover,  
Child, poet, or broken lover,  
New life, new pain that is there<sup>78</sup>.

L'equazione «Child, poet, broken lover» fonda le proprie radici nella disposizione che accomuna infante, poeta, amante sofferente:

<sup>74</sup> WBY a DW, October 29, 1936, *Letters on poetry*, cit., 99.

<sup>75</sup> WBY a DW November 28, 1936, *ivi*, p. 108.

<sup>76</sup> WBY a DW, May 4, 1937, *ivi*, p. 135.

<sup>77</sup> Si noti che i ruoli di mago, veggente, poeta non sono nettamente distinti nella tradizione celtica, né in quella nordica. Odino è al contempo dio della magia e della poesia. Dalla radice indoeuropea \*WÚT sembrano infatti derivare il nome di Odino e termini quali l'antico nordico *óðr* (posseduto, ispirato), il latino *vates* e l'antico irlandese *faith* (veggente, profeta). Anche il termine irlandese per poeta, *file*, appartiene alla stessa area semantica, etimologicamente “colui che vede con un particolare tipo di vista”, veggente. Il nesso tra magia e poesia è confermato nell'*Ynglinga saga* di Snorri, ove gli Asi sono detti «fabbrici di canti magici».

<sup>78</sup> WELLESLEY, *Matrix*, in *Poems of ten years*, cit., pp. 306-324, vv. 128-129; 433-435.

continuamente alla ricerca, essi esplorano, grazie ad una capillare sensibilità, mondi sconosciuti, ascoltano «the dead», «the unconceived», «the universe» e la musica del mondo «unperceived»<sup>79</sup>. Loro è lo spazio in cui si osa, si attinge all'infinito e ci si avvicina alla natura-madre. La duplicità che Lady Dorothy incarnava e che era fonte, nella vita, di turbamenti, dolori, nonché ostracismi, si rifletteva anche nello stile:

What makes your work so good is the masculine element allied to much feminine charm – your lines have the magnificent swing of your boyish body. I wish I could be a girl of nineteen for certain hours that I might feel it even more acutely<sup>80</sup>.

Moderna senza essere modernista, la poesia wellesleiana presenta un piglio deciso, un'andatura possente, una capacità di mutare registro che ne determinano la qualità maschile tanto amata da Yeats. L'esattezza nella scelta dei lessemi origina un linguaggio che, nonostante la ricchezza, non lascia spazio ad inutili florilegi: tutto ha un senso e un posto nell'economia del verso, nessun termine risulta gratuito. A volte la parola supera i confini predestinati e sconvolge i sintagmi cristallizzati nei quali usualmente si trova<sup>81</sup>, altre diviene un microcosmo dal quale si diparte un ventaglio di connessioni fonetiche e si snoda al contempo una rete di connotazioni che percorre l'intero macrotesto. La scelta lessicale non è infatti motivata solamente dalla caratura semantica del termine e finalizzata alla creazione di un'isotopia che amplifichi i suoi significati, ma ha, in poesie diverse, una contestualizzazione sonora simile e crea una modularità che rende l'opera un «mot total et comme incantatoire»<sup>82</sup>. Si veda, quale esempio, l'impatto del quadro ritmico sulle forme sintattiche in poesie quali *A dream*<sup>83</sup>, o la sonorità fluida e

<sup>79</sup> Ivi, vv. 420-429.

<sup>80</sup> WBY a DW, December 21, 1936, *Letters on poetry*, cit., p. 113.

<sup>81</sup> Si veda, quale esempio, l'aggettivo «moderate» della poesia *Horses*, in *Poems of ten years*, cit., pp. 47-49.

<sup>82</sup> Espressione mutuata da Mallarmé, da lui utilizzata nella *Prefazione a Le traité du verbe* di René Ghil, 1886.

<sup>83</sup> WELLESLEY, *A dream*, in *Poems of ten years*, cit., pp. 184. Si noti, nell'ultimo verso («Are merged and mixed with thee»), l'allitterazione «merged-mixed» e la

luminosa, dominata da liquide, di *The lost forest*. E' grazie al portato fonetico che liriche come *Walled garden*, *The lost forest*, *Asian desert* assumono non solo il valore semantico di natura-madre, ma riflettono anche i vari aspetti di essa, ora sovrabbondante nella sua carnalità<sup>84</sup>, ora essenziale, dura, sacra nella sua purezza anoressica<sup>85</sup>.

Non solamente preciso<sup>86</sup>, ma anche nobile<sup>87</sup>, raffinato, eloquente, il verso della Wellesley aveva per Yeats la «old nonchalance»<sup>88</sup>, l'arcaica modernità e la distinzione passionale del cortigiano e dell'amante, del suonatore di flauto, del visionario e, in ultima analisi, dell'aristocratico. Ora sinuoso e sensuale, ricco e lussureggiante nel vasto respiro del pentametro, ora più veloce nella stringata icasticità di alcuni trimetri, il ritmo ha infatti un andamento naturale, a volte incantatorio, quasi melodia cosmica che scaturisce da fiori, alberi, astri. «That mysterious rhythm which is as though I myself were talking in a dream, and as I have never talked yet», scriveva Yeats il 14 giugno 1935 dei versi di *Walled garden*<sup>89</sup>, analizzati, insieme alla lirica *Horses*, in *Selections from the poems of Dorothy Wellesley*:

Blue lilies, sprung between three oceans, said:  
 “Grinding, and half atilt

posizione centrale dei due participi che concentra *in extremis* il significato, evocando *in absentia* il fonema iniziale del lessema «mother».

<sup>84</sup> Si legga *The lost forest*, con la sua abbondanza di liquide, o *Walled garden*, con le sue spiranti: *ibidem*, pp. 209-217 e pp. 90-94.

<sup>85</sup> WELLESLEY, *Asian desert*, ove domina l'occlusiva /k/: *ivi*, pp. 108-109.

<sup>86</sup> «I read the opening passage in *Horses*», si legge nell'introduzione a *The Oxford book of modern verse* «delighted by its change in pace, abrupt assertion, then a long sweeping line, by its vocabulary modern and precise»: YEATS, *The Oxford book of modern verse*, cit., p. xxxiii.

<sup>87</sup> «I gave your poems as an example of nobility of style – the noblest style I have met of late years»: così Yeats presentava la lirica della Wellesley a Sean O'Casey, WB Y a DW, May 30, 1935, *Letters on poetry*, cit., p. 1.

<sup>88</sup> «I have got the town out of my verse. It is all nonchalant verse – or it seems to me – like the opening of your *Horses*», WB Y a DW, January 26, 1938, *ibidem*, p. 153. Il sintagma «the old nonchalance of the hand» ricorre in *Ego Dominus Tuus*, in *Mythologies*, cit., p. 264.

<sup>89</sup> WB Y a DW, June 14, 1935, *Letters on poetry*, cit., p. 4.

The light-swung boulders rock upon the veldt:  
We bloom by lions dead  
Of old age in the wild.

[...]

Three labored lines, two Elizabethan in their frenzied grandeur, their rich simplicity of rhythm. Then came *Horses*... a like grandeur, a powerful, onrushing, masculine rhythm; no accident this time but a work of accomplished skill:

Who, in the garden-pony carrying skeps  
Of grass or fallen leaves, his knees gone slack,  
Round belly, hollow back,  
Sees the Mongolian Tarpan of the Steppes?  
Or, in the Shire with plaits and feathered feet,  
The war-horse like the wind the Tartar knew?  
Or, in the Suffolk Punch, spells out anew  
The wild grey asses fleet  
With stripe from head to tail, and moderate ears?

No poet of my generation would have written “moderate” exactly there; a long period closes, the ear, expecting some poetic word, is checked, delighted to be so checked, by the precision of good prose [...]. Face to face with the problem that has perplexed us all, she can unite a modern subject and vocabulary with traditional richness<sup>90</sup>.

Il lavoro congiunto di due artisti permette sempre alla parola scritta di assumere una propria autonomia e di essere percepita dall'autore con gli occhi del soggetto dell'enunciato, facilitando l'introspezione dei referenti nell'opera. Analizzato dall'amico, il verso della Wellesley poteva assumere profondità e al contempo mostrare debolezze che all'occhio coinvolto dell'autrice rimanevano occultate. Fu il commento di Yeats relativo al lessema «blind» in *The old mill* a portare alla luce il valore semantico dell'attributo, l'implicita connotazione di “comunione

<sup>90</sup> *Selections from the poems of Dorothy Wellesley*, cit., pp. viii-x. Nell'introduzione a *The Oxford book of modern verse* si legge: «I read the opening passage in *Horses*, delighted by its change in pace, abrupt assertion, then a long sweeping line, by its vocabulary modern and precise»: *The Oxford book of modern verse*, cit., p. xxxiii.

con la natura” che nella poetessa dimorava probabilmente a livello inconscio<sup>91</sup>. La profonda sensibilità per il ritmo e lo spessore di ogni singolo lessema permettevano al maestro di evidenziare inettitudini grammaticali ed ottimizzare il procedimento della ripetizione ove l’amica sembrava non avvertirne l’importanza logico-fonetica.

Provocatoriamente casuale per *Selections from the poems of Dorothy Wellesley*, la scelta delle liriche della poetessa destinate a *The Oxford Book of Modern Verse* seguiva un criterio preciso che agli occhi di Yeats favoriva una visione d’insieme fondata sulla velocità ritmica, lo stile arcaico e moderno, l’impersonalità e la portata filosofica. E’ la componente metafisica e impersonale ad essere rappresentata, a discapito di quella lirica, intimistica, naturalistica. La Wellesley di *The Oxford book of modern verse* è una Wellesley pubblica, atemporale, asessuata, eterna, diversa dalla scrittrice a tutto tondo che si evince analizzando l’intero macrotesto: un’artista femminile, capace di trattare temi biograficamente connotati con versi passionali e freddi e di superare l’io lirico grazie all’uso di una coerente *imagery* che generalizza e universalizza anche le liriche private. Tuttavia, il rifiuto da parte di Yeats di dividere le composizioni dell’amica in *Selections from the poems of Dorothy Wellesley in Descriptive poems* e *Philosophical poems*, secondo una disposizione tematica suggerita dalla stessa, che sarebbe tuttavia apparsa meccanica in un piccolo libro, rivela la fondamentale unità e coesione dell’opera della nostra. Un’unità che ha nello stile il proprio veicolo; in quell’elegante camminare al di sopra della realtà con l’antica saggezza della memoria e con il fresco entusiasmo del neofita, con la ricchezza di un lessico ricercato e a volte astratto retto però da una sintassi passionale, con la musicalità di un pensiero ritmico che evoca le parole: «Music, the natural words in the natural order. Through that formula we go back to the people. Music will keep out

<sup>91</sup> «Why “blind”? The poem makes me remember that in China and Indo-China the houses – or so a certain traveller tells me – have no parks but rise out of the wild rocks and trees because “Nature must be as little disturbed as possible”», WB Y a DW, June 14, 1935, *Letters on poetry*, cit., p. 3. La poesia *The old mill* è presente in *Poems of ten years*, cit., pp. 22-25.

temporary ideas, for music is the nations' clothing of what is ancient and deathless»<sup>92</sup>.

Nel tentativo di tornare a quelle forme primigenie di espressione che, utilizzando la musica, giungevano al cuore del popolo e permettevano di far parlare l'io in modo oggettivo e di trattare temi universali in un lessico naturale e attraverso la fantasmagoria di *A general introduction for my work*, Yeats aveva coinvolto l'amica nella pubblicazione dei *Broadsides*<sup>93</sup>, ammirevole produzione che univa in modo sensibile i diversi moduli espressivi di pittura, musica e poesia, fondendo i vari generi in un'unica esperienza estetica e ricalcando gli antichi *broadsides*, le cui peculiarità erano semplicità, economia, intensità drammatica, sincero pathos e, come nelle migliori canzoni popolari, destrezza ritmica e naturalezza di linguaggio. Nell'intenzione del poeta l'iniziativa sarebbe stata espressione corale di artisti che disinteressatamente avrebbero cooperato ad un medesimo fine. Penns divenne il fulcro di un'attività intellettuale alacre ed entusiastica:

<sup>92</sup> WBY a DW, February 8, 1937, *Letters on poetry*, cit., pp. 126-127. Universalità, impersonalità, oggettività erano le caratteristiche di liriche wellesliane quali *Matrix* e *Fire*: «When I wrote yesterday that you had a more natural style than the rest of us, I was thinking mainly of "Fire" which I am trying to emulate in my play. I do not know whether it is the change from your three stress lines to four stress, or sheer incapacity to handle a natural speech, but I have hitherto failed to do so. [...] With you it is not a question of the speech of the common people – as with Synge and Lady Gregory – but the common speech of the people [...]. You get much of your effect from a spare use of adjectives and the using as much as possible such necessary and usual ones as in "Modern Man", "Cheap Jewel", mere statements of fact. It gives your work objectivity», WBY a DW December 22, 1935, *ibidem*, p. 45. Le parole del maestro relative alla lingua comune della gente e non la lingua della gente comune sembrano rievocare il Dolce Stil Novo.

<sup>93</sup> I *Broadsides*, pubblicati nel 1937 dalla Cuala Press a Dublino, annoveravano canzoni di dodici autori, tra i quali W. B. Yeats, Dorothy Wellesley, W. J. Turner, Oliver Gogarty, Edith Sitwell e Walter de la Mare, illustrazioni di Jack Yeats, Victor Brown, Harry Kernoff, Maurice McGonigal e musiche di sette compositori, tra cui Hilda Matheson, W. J. Turner ed Edmund Dulac. Ogni Broadside mensile conteneva due poesie con le rispettive arie musicali e due disegni colorati.

W. J. Turner, Hilda Matheson and others gathered here during these visits [Yeats's visits], arguing, discussing, listening to Yeats's talk, making tunes for poems, trying to find the elusive truth about words for music. In the following year Clinton-Baddeley carried these discussions further in three broadcast talks, illustrated with songs, which greatly pleased Yeats<sup>94</sup>.

Nonostante la forma della ballata non fosse a lei congeniale, Dorothy aveva accettato la proposta di Yeats, espressa in una lettera del 25 settembre 1935 e, quasi a vivificare una vacillante vena poetica, aveva colto la sfida, componendo, sin dal gennaio 1936, versi dal sapore popolare, «in part obscene, tragical, knockabout», «trifles thrown down on paper», *Songs for street corners*<sup>95</sup>. Lunghi dall'essere «thoughtful, reasonable and truthful»<sup>96</sup>, essi si nutrivano del piglio ribelle e della *nonchalance*<sup>97</sup> che la distinguevano e furono per questo profondamente ammirati. Ma fu la sua ballata *The Lady, the squire and the serving-maid* ad accendere la fantasia del poeta e ad inaugurare una serie di composizioni sullo stesso tema, licenzioso, popolare ed arcaico, originando al contempo un rapporto epistolare nuovo tra i due artisti, in cui la lima delle originarie creazioni, e soprattutto il rifacimento della canzone della Wellesley da parte del maestro, divengono strumento e metafora di una schermaglia sensuale tessuta e vissuta attraverso il linguaggio; il verso, il lessema, il fonema si fanno allora utensili per dimostrare all'altro il proprio potere, il proprio desiderio, il proprio gioco. Nonostante la sottile, a volte scoperta e maliziosa complicità

<sup>94</sup> *Letters on poetry*, cit., p. 140.

<sup>95</sup> DW a WBY, January 16, 1936, *ibidem*, p. 49; nella stessa lettera la poetessa tuttavia scriveva: «[I] am not pleased with them [...]. So far the rhythm is too easy».

<sup>96</sup> Parole con le quali Yeats aveva definito la scuola di Laura Riding. WBY a DW, May 22, 1936, *ibidem*, p. 63.

<sup>97</sup> «Those little poems of yours are nonchalant, & nonchalance is declared by Castiglione essential to all true courtiers –so it is to warty lads and poets», *ivi*. Esplicativa è, a tal proposito, la lettera del 3 maggio: «I have made a few changes in your “Songs for Street Corners”, & with these changes they are I think delightful things [...] the writer of ballads must resemble Homer not Vergil. His metaphors must be such things as come to mind in the midst of speech [...]. Our words must seem to be inevitable», *ibidem*, p. 61.

delle lettere, mai nello scambio di missive il flirtare obnubila l'obiettivo artistico, il lavoro artigiano di miglioramento del verso: il profondo rispetto per la parola, la maestria nel suo uso e la consapevolezza del suo valore quale veicolo di contenuti intellettuali permettono la disinvoltura nell'interloquire.

Di correzione in correzione, di ballata in ballata, il processo creativo si dipana dinanzi al lettore permettendogli di seguire il farsi di una lirica ed apprendere la logica di due menti sopraffine. Impossibile in questa sede analizzare i versi e testimoniare la nascita delle canzoni. Per una trattazione più estesa e accurata si rimanda al volume *Yeats Annual 17*<sup>98</sup>. Basti qui rilevare che il tema affrontato dalla poetessa nella sua ballata, probabilmente nato durante una conversazione a Penns, era in simbiosi con il sentire dell'amico ed offriva a lei occasione per esemplificare un particolare sentire che attribuiva al sesso la facoltà di offuscare le capacità cognitive, elevava tuttavia un'apologia al coraggio di amare pienamente, senza ipocrisie e false velleità e faceva della morte una protagonista che, interrompendo la relazione terrena, apparenza ed inganno, permetteva il disvelarsi della verità. La netta dicotomia carne vs spirito, la necessità ed impossibilità di giungere ad una fusione tra i due, pur non ignoti alla Wellesley, sottendevano invece in modo più prepotente la lirica di Yeats, tanto che le due composizioni, ispirate ad una medesima diegesi, risultano fondamentalmente diverse e connotate dell'individualità dei rispettivi autori.

Cinque strofe, prive di ritornello e dalle rime irregolarmente alternate, *The Lady, the squire and the serving-maid* non offre il meglio delle doti poetiche della Wellesley. Nonostante l'inizio in *medias res* e il veloce andamento del racconto siano elementi canonici della ballata, il linguaggio ricercato, i frequenti arcaismi, le volute allitterazioni, le figure retoriche ed astrazioni non riescono ad elevare la composizione all'aura di spontanea arcaicità cui aspirava e la ingabbiano in un formalismo che dona all'insieme un carattere di estrema forzatura. Attraverso un andamento logico non molto stringente, essa si sno-

<sup>98</sup> Deborah Ferrelli, *W. B. Yeats and Dorothy Wellesley*, in *Yeats Annual No 17, Influence and confluence*, cit., pp. 227-305.

da con difficoltà sino alla conclusione, ove la presenza gratuita della metonimia «Hallowe'en» nell'ultima strofa troneggia come esempio della distanza di tale versificare da quello inevitabile, sensuale, terreno eppur metafisico dell'amico<sup>99</sup>. Per quest'ultimo *The Lady, the squire and the serving-maid* rimaneva tuttavia ricca di «charm, quaintness and gaiety, the best English work in the Broad-sides», forse non mera ballata, bensì nodo semantico, terreno di uno scambio emotivo che aveva trasfigurato entrambi, esperienza intellettuale di ricerca che avrebbe desiderato riproporre in futuro:

Ah my dear how it added to my excitement when I re-made that poem of yours to know it was your poem. I re-made you and myself into a single being. We triumphed over each other and I thought of The Turtle and the Phoenix<sup>100</sup>.

La Wellesley che Yeats ignorò.

Chiusa in solipsistica solitudine, compresa delle quotidiane ambascie, la Wellesley non seppe svelare pienamente all'amico gli abissi del proprio animo ed essi, insieme all'espressione artistica che più li rifletteva, rimasero a Yeats ignoti. La maschera che, con destrezza, ella indossò quale sorta di abile difesa finalizzata ad identificare la donna con l'artista e creare di sé un'immagine che celasse, a se stessa e agli altri, debolezze, dipendenze, fobie, ricalcava i gusti e i bisogni del grande poeta e soddisfaceva al contempo la disperata, personale necessità di essere e sentirsi, con determinazione programmatica, unica, ribelle, anticonformista.

Tuttavia, dell'esistenza di un'ombra nella relazione con l'amico, una sorta di malessere, rigidità o difetto di approccio, ella stessa era consapevole se, anni dopo la di lui morte, nel breve, pregnante volume *Beyond the grave*, raccolta di missive a lui indirizzate, rivela la mancanza

<sup>99</sup> «Ere long they laid her in between, / Dead of the same death dire. / Such rose grew there was never seen / To deck the dame and squire. / It arched them both by Hallowe'en / And the serving-maid for hire», Wellesley, *The Lady, the squire and the serving-maid in Broad-sides*, September, Cuala Press, Dublin, 1937.

<sup>100</sup> WBY a DW, July 21, 1936, *Letters on poetry*, cit., p. 82.

di spontaneità e la distanza che l'atteggiamento rispettoso nascondeva<sup>101</sup>. Intento ad indagare il proprio io, Yeats si sentiva profondamente compreso dalla poetessa<sup>102</sup>, ma questa, divenuta dinanzi a lui «impotent of language»<sup>103</sup>, manteneva uno spirito indagatore che amplificava la distanza dal genio<sup>104</sup>. Solo dopo la morte il rapporto diverrà libero e vero: la morte rende a cose e persone la reale dimensione. E' ai defunti che la visitano e la accompagnano che la Wellesley si rivolge con naturalezza, è a Yeats assente che, in *Beyond the grave*, si confida per ottenere conforto e compagnia, pur con la vezzosa e orgogliosa consapevolezza di comporre opera letteraria: «writing letters to a dead man is a strange business»<sup>105</sup>.

Le poesie scritte dopo la scomparsa dell'amico rivelano a tratti una donna dalle emozioni capillari, dalla voce lirica più fioca, dalla ricerca lessicale meno roboante e sono elegante, sommessa espressione di un'interiorità fragile ed un'intimità ferita e dolorante<sup>106</sup>. La vita del passato e le figure che la abitavano acquistano un colore di cui ella

<sup>101</sup> Sempre rispettoso e teso in ascolto, l'atteggiamento della Wellesley nei confronti di Yeats, e tuttavia mai deferente.

<sup>102</sup> «To me you turn only the convex side [inner side] of the work, and there is content and peace when I think about you», WBW a DW, July 2, 1936, *Letters on poetry*, cit., p. 69. «I wonder if my letters bore you – I seem to have made you my confessor –», WBW a DW, January 8, 1937, *ivi*, p. 120.

<sup>103</sup> «Since I have known you I have become impotent of language», DW a WBW, February 4, 1937, *ibidem*, p. 125.

<sup>104</sup> «I have often wondered at the reserve that existed between us. You did not understand my silences [...]; you talked, I listened [...]. I was always immersed in studying you as a human being, as well as a poet and philosopher [...]. You confided much; I nothing, or very little [...]. You thought of me as a lady, not as a woman»: WELLESLEY, *Beyond the grave*, cit., pp. 5-6.

<sup>105</sup> *Ivi*.

<sup>106</sup> Le liriche apparse su *The Times Literary Supplement* tra il 1938 e il 1943, pur memori dello stile e della fluidità della migliore Wellesley, erano venute da una sorta di coscienza malinconica e da un'eccessiva disforia. Tuttavia nel 1942, dopo lunghe trattative, di cui si ha testimonianza nella corrispondenza della Hogarth Press conservata presso l'Università di Reading, la raccolta *Lost planet and other poems* fu ritenuta tanto valida da essere pubblicata, malgrado la penuria di carta e mezzi e le difficoltà della guerra. Nel 1946 uscì, ad opera di Michael Joseph, la raccolta *Desert wells*.

ha nostalgia, un significato che la turba per la sua dolcezza, per una giovinezza perduta, un calore di cui sente l'assenza. La penna diviene più mesta, il rapporto con il mondo naturale più intenso, viscerale, inalienabile. Sola nel parco della immensa residenza ormai in stato di abbandono, visitata dal terrore della guerra, dal pensiero del figlio al fronte, dal ricordo dell'amico e della compagna scomparsi<sup>107</sup>, solo le presenze naturali sembrano avere egida di eternità, diritto e capacità di gioia.

La forte valenza emotiva dell'elemento paesaggistico e floreale non era mai stata ignorata da Yeats, che ben aveva compreso l'importanza di tale presenza, suscitatrice quasi proustiana di memorie, con gli anni unica fonte di diletto. «Do nothing, think nothing. Fix your eyes on the green trees», così scriveva in una lettera del 26 luglio 1937<sup>108</sup>, volta a sostenere l'amica durante il greve periodo che la vide vittima di due esaurimenti nervosi<sup>109</sup>. Ma del pulsare vivente di tanta flora il maestro aveva colto soprattutto la sensualità tramutatasi in ritmo, la passione espressa e costretta da un verso che sapientemente la mima con la sua sonorità. Pur conscio delle difficoltà della poetessa, egli non avvertì empaticamente il valore compensatorio che fiori, alberi, piante assumevano per lei.

Privilegiando l'esperienza cerebrale ed intellettuale, filosofica e visionaria a quella meramente visiva, Yeats non mostrava predilezio-

<sup>107</sup> W. B. Yeats era deceduto nel 1939, Hilda Matheson nel 1940.

<sup>108</sup> WBY a DW, July 26, 1937, *Letters on poetry*, cit., p. 141. Il 31 marzo 1938 il poeta scrisse alla moglie: «When I was at Penns last Autumn & alarmed about Dorothy I meditated by myself & got the impression first of a garden & then of green trees & I told Hilda & said that I thought green trees were the best surrounding for Dorothy... At dinner the other night she began talking of her dreams & described a constant dream of a garden followed by green trees», Ann Saddlemyer, *Becoming George, the life of Mrs W. B. Yeats*, Oxford University Press, New York, 2002, p. 533.

<sup>109</sup> Era il 1937: il primo esaurimento nervoso fu apparentemente causato dall'obbligo, morale e materiale, di presenziare all'entrata in società della figlia Elizabeth e conseguentemente di frequentare il mondo tanto esecrato in un momento reso ancor più estenuante dall'incoronazione di Giorgio VI, che rendeva Londra a «hideous fever [...] a mixture of dignity and vulgarity», *Letters on poetry*, cit., p. 122. Il secondo esaurimento originato dalla morte dell'amato alano Brutus, in ottobre.

ne per fiori e piante che non fossero investiti di caratura simbolica o metaforica<sup>110</sup>. Con delicatezza, *insight* ed una sottile vena critica, la Wellesley aveva tratteggiato tale inclinazione, attribuendola all'origine celtica e persino alla labile vista dell'amico:

I have come to the conclusion that this lack of 'visualness', this lack of interest in natural beauty for its own sake, may originate in the fact that most of the Celtic poets are not concerned with nature at all. Yeats did not himself draw much inspiration from Nature, certainly from no details; only sometimes massed effects, such as a painter sees, influenced his verse [...] his lack of observation concerning natural beauty was almost an active obsession, and [...] it does in my opinion dim most poems of his concerned with Nature [...]. But of Yeats I think it is possible that to this racial [Celtic] characteristic must be added his extremely poor sight<sup>111</sup>.

L'evidente disinteresse di Yeats per paesaggi ed animali<sup>112</sup> era una delle motivazioni che lo avevano indotto ad omettere da *The Oxford book of modern verse* le liriche della Wellesley dedicate alla natura, trascurando così quella che egli stesso aveva riconosciuto essere sua dote fondamentale: il genio descrittivo<sup>113</sup>. Le obiezioni della poetessa lo avevano persuaso ad eliminare dalla raccolta la poesia *Thorn tree*, ma non a mutare il proprio piano. Nonostante il 18 luglio 1936 ella scrivesse:

<sup>110</sup> «This poem [*Poem*] would not appeal much to you because nature means very little to you. Your experience does not seem to be visual but almost completely cerebral», DW a WBY, February 26, 1938, *ibidem*, p. 159. *Poem* fu inviato a Yeats nel mese di giugno 1938 (*ibidem*, pp. 168-169) e pubblicato in *Desert wells* nel 1946 con il titolo *The birth of thought*: WELLESLEY, *Desert wells*, cit., p. 40.

<sup>111</sup> *Comments and conversations*, in *Letters on poetry*, cit., p. 173.

<sup>112</sup> «I do not think that Yeats cared for dogs. But in the poem called 'To D.W.' he has, to my lasting joy, mentioned this hound in majestic verse», *ivi*, p. 145.

<sup>113</sup> «If I had your descriptive genius I would have written just such poems of the woods at Coole and of woods known in Sligo when a child»: WBY a DW June 14, 1935, *ibidem*, p. 4.

What you call my 'lucky eyes' are simply an instinctive observation of nature. This is scarcely represented in your selection. I know I have no right whatever to suggest this, but if it is not too late would you consider 'December Morning' or 'Midsummer Night' (from Poems of Ten Years) or the 'Forest in February', down to 'misbehave', instead of the 'Thorn Tree'? The Thorn Tree is so painful and horrible that I do not want to give it this prominence for the sake of the boy's relations<sup>114</sup>.

la predilezione cadde su *Fire, Horses, Asian desert, Fishing, Lenin, Matrix, The buried child, The morning after*. Eppure non si può ignorare la connotazione di cui i fiori, particolarmente quelli selvatici, vengono investiti durante il percorso biografico ed artistico della nostra: «the vast gardens of enormous sweet peas, roses and other cultivated blooms never held the absorbing interest for me that the wild ones did», scriveva in *Far have I travelled*<sup>115</sup>. L'amore per queste meraviglie del creato, nutrito sin dall'infanzia a Leybourne Grange e Sandbeck, li trasforma in simbolo, sfumato e rarefatto. Fiori come quintessenza della bellezza transitoria e tuttavia più pura, dell'esistenza fenomenica ed irrazionale, come indicibile, impalpabile connubio di perfezione e caducità; fiori come fusione di innocenza ed immoralità, candore e sensualità; fiori come cifra di quel vivere libero ed ardimentoso, sempre ostentato e dichiarato, che era facies romantica indossata con orgoglio, ma alla quale non sempre Dorothy riusciva a rimanere fedele.

Altrettanto distante da Yeats, o forse da lui volutamente, discretamente ignorato, era il sentimento della Wellesley nei confronti della maternità e della prole. La centralità dell'arte e l'esigenza di dedicarsi ad essa totalmente, senza compromessi, lo avevano reso meno sensibile ai reali, prosastici problemi che la quotidianità imponeva all'amica. «Within two minutes of our first meeting at my house he [Yeats] said: "You must sacrifice everything and everyone to your poetry"»<sup>116</sup>. Un simile atteggiamento incontrava tuttavia la propensione dell'autrice per

<sup>114</sup> DW a WBY, July 18, 1936, *ibidem*, pp. 72-73.

<sup>115</sup> WELLESLEY, *Far have I travelled*, cit., p. 60.

<sup>116</sup> *Comments and conversations*, in *Letters on poetry*, cit., p. 46.

una vita d'eccezione, e avallava i suoi rimpianti e le sue frustrazioni<sup>117</sup>. Rimpianto per non essere riuscita, per mancanza di coraggio e forza fisica, a ribellarsi adeguatamente alle regole ed alle convenzioni sociali e non aver condotto un'esistenza libera come avrebbe desiderato:

When I was young I despised peace, comfort, prosperity. I like people who live dangerously [...]; I still love danger, and can never love the prudent and the timid [...]. Had I been as robust or courageous as Freya Stark, Gertrude Bell, or Ella Maillart, I do not think I should have married, or have lived in England [...]. Things being as they are, I made a tame garden; but would wander forever in search of wild flowers in every place and climate. The wanderlust is ever with me. I would have trained as an archaeologist; but evidently I was intended to be a poet<sup>118</sup>.

La Wellesley preferiva essere poeta ancor prima che donna, viaggiatrice e mecenate prima che madre e moglie<sup>119</sup>. L'essere genitrice, stato che la legava analogicamente a 'sua madre' e riproponeva il contraddittorio, doloroso rapporto con lei, era gioia e maledizione, piacere e sofferenza, aveva l'egida del destino al quale ella sentiva di doversi ribellare, il sapore amaro di un sentimento ambiguo ove rassegnazione, repulsione ed attrazione si fondevano in un intricato, inestricabile connubio. La presenza dei figli comportava un confronto con quelle emozioni che tanto la tormentavano e che concernevano la relazione con 'l'altro da sé' ed il dovere di esternarle privilegiando l'azione alle parole, ma la sua incapacità ed inettitudine in tal campo

<sup>117</sup> «Now am snowed under [...]. No one here to run the estate, the home, the garden, the children's friends, (and *my friends* or those who think they are) except myself [...]. My poetic life seems most days a dream. If I were a man, and had a wife to take practical life off my shoulders I might start the inner life again. Tired and depressed directly I get back, and almost chronic headache, my chief enemy. Pain knocks in my head yet I must go on», DW a WBY, September 3, 1936, *ibidem*, p. 91.

<sup>118</sup> WELLESLEY, *Far have I travelled*, cit., pp. 238-239.

<sup>119</sup> «Poetry has been my central passion ever since I was a small child», scrive a Lady Ottoline Morrell in una lettera inedita del 6 giugno 1935, conservata presso l'Harry Ransom Research Center di Austin. In un mondo in cui tutto sembra congiurare contro la nobiltà del verso, essere poeti assume un valore quasi eroico.

la inducevano a chiudersi in un solitario egoismo creativo, delegando alla vena artistica la risoluzione di una dinamica malata con la propria sfera emozionale e sessuale e, conseguentemente, con i propri congiunti. Essere madre era essere donna e mai come in Dorothy Wellesley tale status veniva vissuto con la rabbia di chi ne avvertiva il gravare pratico e psicologico, con la coscienza storica di chi percepiva, in una prospettiva sincronica e diacronica, l'esigenza femminile di autonomia, autogestione, espressione, e la difficoltà nel raggiungerle, con il fascino e l'attrazione che l'universo muliebre esercitava su di lei. Il suo intero macrocosmo testuale è percorso dall'immagine di una donna, ora Eva ora martire, nodo pulsante che porta in sé il languore e la debolezza della passione, la forza e la sofferenza della gestazione, la magia e la tragedia dell'esistere, l'incomunicabilità essenziale con il corrispettivo umano, l'uomo, il quale, capovolgendo il rapporto genesiaco della creazione, è "parte della donna", deriva da essa, «pietra fallica»:

Woman, thou shalt say to son:  
"I, the blood, got thee upon  
Nothing but a phallic stone.  
This, no more – a phallic stone.

Now I wait your probable death,  
I, who was a fact of earth,  
Never held a fainting faith  
In Buddha or in Christ's belief.

Life is naught but bitter moan  
Got upon an ancient stone."

Some such curse the woman hath.<sup>120</sup>

Stimolo alla creazione ed ostacolo ad essa, i figli erano accolti con sentimenti contraddittori; raramente menzionati nella corrispondenza, essi appaiono tuttavia come presenza nel vivere quotidiano della

<sup>120</sup> WELLESLEY, *Mother*, in *Lost planet and other poems*, The Hogarth Press, London 1942, p. 24.

poetessa, del quale, a volte, ella li rendeva partecipi. La propensione per l'alcool, conseguenza e non causa della condizione ciclotimica in cui ella versava, erigeva un muro che la divideva e la proteggeva dagli altri, ma le alienava altresì la famiglia: «Sadly my relationship with my mother was distant and strained due to her alcoholism», ricorda Lady Elizabeth Wellesley, sposata Clyde<sup>121</sup>. Il nipote Lord Douro la ricorda come una pessima nonna, una cattiva madre e moglie ed una donna che non amava i bambini<sup>122</sup>. Eccessivamente concentrata sul proprio stato psicofisico, insofferente a persone ed eventi<sup>123</sup>, la Wellesley trovava nello stato di alterazione la necessaria fuga da un reale che era incapace di gestire e la possibilità di perpetrare quella condizione di estraneità ed alterità, estasi e sogno, romanticamente considerata funzionale alla creazione poetica. Il paesaggio interiore che ne derivava poteva risultare ad una prima analisi alquanto semplicistico, fondato su opposizioni manichee quali odio e amore, ma, se opportunamente indagato, rivelava una psiche abitata da forti sommovimenti e dilanianti passioni. In ciò l'intuizione di Yeats, nata dalla lettura dei versi dell'amica e relativa alla natura di lei, eroica e tormentata, costretta a regolamentare e costringere, grazie alla forma, il fuoco interiore, si rivela particolarmente illuminante.

Enigmatica e sconveniente, la Wellesley rimane tuttora un mistero. La solitudine che l'ammantò e di cui divenne viva testimonianza, vela di mestizia l'intera sua immagine. Alla sua morte, l'11 luglio 1956, nessuno che le fosse vicino, ad esclusione di Alexina Brown, l'infermiera che nel 1951 era stata testimone della stesura del testamento. «Just a little hole in the ground, and a tiny wooden box containing her ashes.

<sup>121</sup> Testimonianza di Lady Elizabeth Clyde alla sottoscritta, fornita in data 7 dicembre 2002.

<sup>122</sup> Testimonianza personale fornita alla sottoscritta in data 12 luglio 2002, durante un'intervista ad Apsley House, London.

<sup>123</sup> «I have instead of your company, just been invaded by a horde of fools. I wished they were all dead, but hope I did not show it», scriveva a Yeats il 31 ottobre 1937 in una lettera conservata presso l'HRHRC di Austin. La depressione latente, gli improvvisi, allarmanti attacchi d'ira, insieme all'estrema, forse esagerata, coscienza della propria vocazione poetica, minavano anche il rapporto con la compagna Hilda Matheson.

All that was left of those blue eyes and that wild spirit!», scrisse Vita Sackville-West delle esequie<sup>124</sup>.

Di lei, delle sue potenzialità e dell'intrinseco valore che celava molto possono rivelare le parole con le quali George Yeats la invitò a visitare il marito morente a Roquebrune: poche, semplici parole che racchiudono la donna e la poetessa, come i suoi fiori racchiudevano per lei la vita: «Come and light the flame»<sup>125</sup>.

<sup>124</sup> Unico racconto a noi pervenuto delle esequie, la descrizione di Vita Sackville-West ad Alvilde Lees-Milne è riportata in Victoria Glendinning, *Vita: the life of Vita Sackville-West*, Penguin Books, London, 1984, p. 384.

<sup>125</sup> WELLESLEY, *Far have I travelled*, cit., p. 168 e *Comments and conversations in Letters on poetry*, cit., p. 195.