

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI FIRENZE
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
CORSO DI LAUREA IN LINGUE E LETTERATURE
STRANIERE

TESI DI LAUREA

Upon no road.

**L'opera letteraria di Mary Elizabeth Coleridge:
specchio di una donna-artista vittoriana.**

Relatore

Prof.ssa Susan Payne

Candidato

Sabrina Predieri



Anno Accademico 2002/ 2003

*Alla piccola Sabrina,
alla mia famiglia,
a Mery.*

I miei più sentiti ringraziamenti vanno alla mia famiglia, a Mery, a Simona, costanti punti di riferimento della mia vita.

Un grazie davvero particolare a Giacomo per l'affetto e la pazienza con i quali mi è stato vicino in questi ultimi mesi, ad Anna per la disponibilità che mi ha dimostrato, alle mie compagne di studi, alla professoressa Susan Payne e a tutti coloro che hanno condiviso con me il raggiungimento di questo traguardo.

It is difficult to give even the most inadequate idea of Mary Coleridge's soul. It is as difficult to give any true impression of her appearance, of the fair hair, the small head, the long swaying figure, which stooped rather forwards when she moved, or when she talked with self-forgetfulness. She looked very much like one of the women in Blake's pictures. Her form had the same quality of intangibility, her step seemed to tread upon air. And she also bore a resemblance to a certain lady of Fra Angelico's, slender, devout, who, full of a gay spirituality and seated on the ground with her companions, is bending towards a preacher in a pulpit and drinking in his words with her soul. She would have looked well in that dress of early Florence, better still, perhaps, in Blake draperies. As it was, she hardly knew what she had on, although picturesque clothes on others delighted her. Whatever ornaments she wore were characteristic. Many of her best jewels she had sold to help the poor, but she never parted with any that her friends had given her. To her they were symbols, not ornaments. All who knew her will remember the coral charm against the evil eye that had dangled since her childhood from her watch-chain. Rings she would have none of; she said they fettered her; nor would they have suited her hands, 'those little spirit-hands of hers', delicate yet strong. They were as significant as her eyes, blue eyes with gleams of grey, rather observant than dreamy. Her dreaminess was expressed more by her mouth, but that too was very mobile: sometimes still and rather sad, sometimes gay with a little amused smile, full of a droll indulgence; or eager with that other kind of smile, responsive, expectant, which lit her face when you told her of something you admired, and she had caught your pleasure almost before you had expressed it.

Edith Sichel, *Gathered Leaves from the Prose of Mary Elizabeth Coleridge*, pp. 41-42.



MARY COLERIDGE

AGE 22

INDICE

0. Introduzione	1
1. La figura di Mary Elizabeth Coleridge	4
1.1. Il peso dell’eredità del suo cognome.....	4
1.2. L’ambiente familiare.....	5
1.3. L’infanzia.....	8
1.4. Le letture giovanili.....	9
1.5. L’incontro con William Cory.....	11
1.6. Le amicizie.....	12
1.7. “The Quintette” e la famiglia.....	13
1.8. I viaggi della famiglia Coleridge.....	13
1.9. Il tempo libero: i musei, il teatro, l’assistenza ai poveri.....	14
1.10. L’anno 1883: il primo contatto con la morte.....	15
1.11. La perdita di Mildred Coleridge.....	16
1.12. Gli anni 1886 – 1907.....	17
1.12.1. L’anno 1886: le Greek Classes e l’incontro con Henry Newbolt.....	18
1.12.2. La figura di Robert Browning nella vita artistica e l’incontro con Robert Bridges.....	19
1.12.3. M.E. Coleridge e il suo ruolo di critica.....	20
1.12.4. M.E. Coleridge-insegnante.....	20
1.12.5. L’anno 1898: la morte della madre e la malattia di Florence.....	22
1.12.6. Il rapporto con la religione.....	22
1.12.7. La passione per la musica e la pittura.....	23
1.12.8. L’estate 1907: la morte.....	24
2. La prosa di Mary Elizabeth Coleridge	26
2.1. M.E. Coleridge come scrittrice di prosa.....	26
2.2. I romanzi	26
2.2.1. <i>The Seven Sleepers of Ephesus</i> (1893).....	27
2.2.2. La composizione di <i>The Seven Sleepers of Ephesus</i>	28
2.2.3. <i>The King with Two Faces</i> (1897).....	29
2.2.4. <i>The Fiery Dawn</i> (1899).....	31
2.2.5. <i>The Shadow on the Wall. A romance</i> (1904).....	33
2.2.6. 1906: <i>The Lady on the Drawing-room Floor</i>	34
2.2.7. <i>Becq</i> : l’ultimo incompleto romance.....	35
2.3. Gli essays: <i>Non Sequitur</i> (1900).....	36
2.3.1. “ ‘Words, words, words!’ ”.....	36
2.3.2. “The Last Hermit of Warkworth”.....	39

2.4. Le stories.....	39
3. La poesia di Mary Elizabeth Coleridge.....	41
3.1. La prima raccolta: <i>Fancy's Following</i> (1896).....	41
3.2. Le raccolte successive: <i>Fancy's Guerdon</i> (1897) e <i>Poems</i> (1907).....	42
3.3. L'ultima raccolta: <i>The Collected Poems of Mary Elizabeth Coleridge</i> (1954)	43
3.3.1. "True to myself am I, and false to all"	45
3.3.2. "The Other Side of a Mirror" (1882): il traumatico incontro con il lato più oscuro di sé.....	48
3.3.3. "The power to grieve in silence"	55
3.3.4 "Delusion" e "There was No Place Found": la presa di coscienza della propria solitudine	58
3.3.5. Il dolore: il compagno più fedele	60
3.3.6. La solitudine spirituale	64
3.3.7. La mutevolezza dei propri stati d'animo	67
3.3.8. Le costanti della sua poesia	68
3.3.9. "A Clever Woman": la voce della donna-artista vittoriana.....	69
3.4. La poesia di M.E. Coleridge e il dibattito femminista del suo tempo.....	72
4. Conclusioni.....	74
5. Bibliografia.....	77

0. Introduzione

Dalla lettura di “The Other Side of a Mirror” e “A Clever Woman”, due componimenti che denunciano l’impossibilità della donna-artista vittoriana di poter essere riconosciuta dalla società del tempo come *oggetto sessuale* (donna) e *soggetto pensante* (artista) allo stesso tempo, emerge, con un tono piuttosto drammatico, la voce di Mary Elizabeth Coleridge, poetessa e scrittrice vittoriana che vive in prima persona la difficoltà di essere una donna-artista.

Questo tema affrontato dalla poetessa, si inserisce perfettamente tra quelli trattati da altre voci poetiche femminili del suo tempo maggiormente conosciute, come, per esempio, quella di Christina Rossetti.¹ Tuttavia, l’opera poetica della Coleridge è rimasta in secondo piano per gran parte del 1900, diversamente dalla sua produzione in prosa che riceve invece alcuni consensi della critica quando lei è ancora in vita.

Il presente lavoro ha un duplice scopo. Il primo è quello di presentare la figura di M.E. Coleridge, evidenziando attraverso l’analisi di una parte della sua produzione letteraria, come questa sia lo specchio della sua vita di donna-artista vittoriana. L’altro, è quello di dimostrare, soprattutto attraverso l’analisi della sua produzione poetica, che la voce della Coleridge, pur affrontando temi comuni ad altre voci femminili della sua epoca, rimane sempre una voce che si distingue dalle altre per i caratteri di originalità che presenta.

Questo lavoro è diviso in tre capitoli. Nel primo presenterò gli eventi principali della vita della Coleridge, soffermandomi particolarmente su quegli elementi che condizioneranno maggiormente la sua produzione letteraria, primi tra tutti il *peso*² dell’eredità del proprio cognome, la presenza continua nella propria casa di uomini celebri del suo tempo, l’incontro con William Cory, studioso appassionato, che diventa la sua principale guida culturale.

¹ Si veda per esempio il componimento “In an Artist’s Studio” (1856).

² “More recently, some literary theorists have begun to explore what we might call the psychology of literary history—the tensions and anxieties, hostilities and inadequacies writers feel when they confront not only the achievements of their predecessors but the traditions of genre, style, and metaphor that they inherit from such forefathers”, Sandra M.

Nel secondo capitolo, diviso in quattro parti, presenterò una piccola parte della produzione in prosa della scrittrice. Purtroppo, tutta la sua produzione letteraria è fuori stampa ormai da molti anni, quindi mi è stato possibile consultare, soprattutto per la prosa, soltanto un minimo numero dei suoi testi. Nella prima parte metterò brevemente in evidenza come diversamente dalle sue poesie, M.E. Coleridge firmi la sua produzione in prosa senza l'utilizzo di uno pseudonimo. Seguirà poi una presentazione dei suoi sei romanzi, tutti composti tra il 1893 e il 1907, per ognuno dei quali illustrerò gli aspetti più rilevanti e, per i testi di cui mi è stato possibile trovare sufficienti informazioni, esporrò anche il contenuto. Nella terza parte del capitolo, analizzerò due dei saggi pubblicati nel 1900 nella raccolta *Non Sequitur*: “ ‘Words, words, words!’ ” dal quale si può dedurre il concetto che M.E. Coleridge ha dell'immaginazione, e, “The Last Hermit of Warkworth” che costituisce un'importante testimonianza riguardo l'ammirazione che la scrittrice nutre nei confronti dell'amico poeta Richard Watson Dixon. Concluderò la presentazione della prosa di M.E. Coleridge con un breve cenno alle sue stories, delle quali non ci è pervenuto nessun parere critico.

All'analisi di una piccola parte della produzione poetica della Coleridge, dedicherò il terzo capitolo di questo lavoro. Inizialmente mi soffermerò sulla prima raccolta di poesie: *Fancy's Following*, pubblicata nel 1896 con lo pseudonimo ANODOS, ovvero “Upon no road” e, illustrerò anche le vicende che spingono la poetessa, sempre piuttosto restia alla pubblicazione dei propri versi, a rendere pubblici i componimenti di questa raccolta. Nella seconda parte presenterò le due opere successive: *Fancy's Guerdon*, pubblicata nel 1897 e i *Poems*, che invece vengono pubblicati solo nel 1907, poco dopo la morte della Coleridge. Nella terza parte parlerò della raccolta pubblicata nel 1954: *The Collected Poems of Mary Elizabeth Coleridge*, che è la più completa, ed è quella che utilizzerò maggiormente per proporre, nella restante parte del capitolo, alcuni dei componimenti più significativi della poetessa. Nell'analizzare singolarmente ogni poesia, cercherò di mettere in

evidenza non solo i caratteri propriamente esclusivi di ogni componimento, ma anche quegli elementi che risultano essere delle costanti di tutta la produzione poetica della Coleridge. A livello tematico focalizzerò l'attenzione principalmente sul continuo ripetersi del senso di solitudine, di dolore, di esclusione vissuti dalla poetessa. A livello linguistico e formale, evidenzierò come nei componimenti da me analizzati, M.E. Coleridge si presenti sempre autrice e personaggio insieme. Quasi tutte le sue poesie sono scritte infatti in prima persona. Un altro aspetto che sottolineerò riguarda le scelte linguistiche³ della poetessa che si rivelano fondamentali per comprendere la sua percezione non solo del mondo fisico, ma anche e soprattutto del proprio mondo interiore, di cui tutta la sua opera letteraria, e in modo particolare la sua poesia, si rivela lo specchio.

In un articolo apparso sul *Cornhill Magazine* pochi mesi dopo la morte della Coleridge, Robert Bridges, suo caro amico e editore scrive:

“Her poems were the offspring of character not less than of intellect; they possess the delicate harmony of special excellences that make originality... and often exhibit imagination of a very rare kind, conveyed by the identical expression of true feeling and artistic insight.

...It is their intimacy and spontaneity that give them so great a value. They will be her portrait, an absolutely truthful picture of a wondrously beautiful and gifted spirit... ”⁴

Per questo motivo, in grande parte del mio lavoro, inserirò numerosi testi di M.E. Coleridge, lasciando che le loro parole rispecchino da sole la figura di questa donna-artista vittoriana.

Imagination, New Haven and London, Yale University Press, 1988, p. 46.

³ “Language, then, provides alternative ways through which people can express their perception not only of the physical world around them but also of their inner world of their consciousness”, D. Pallotti, *Weaving Words. A linguistic Reading of Poetry*, Bologna, Clueb, 1990, p. 79.

⁴ Robert Bridges, articolo apparso sul *Cornhill Magazine* nel Novembre 1907, citato da Henry Newbolt nell'introduzione ai *Poems* di M.E. Coleridge, London, Elkin Mathews, 1907, p. 10, (corsivi miei).

1. La figura di Mary Elizabeth Coleridge

1.1. Il peso dell'eredità del suo cognome

M.E. Coleridge nasce il 23 Settembre 1861 a Londra. Suo padre, Arthur Duke Coleridge⁵ è nipote di un fratello maggiore del noto Samuel Taylor Coleridge. Inoltre, anche Sara Coleridge, figlia di Samuel Taylor è un nome che non passa inosservato nella storia della letteratura inglese.

M.E. Coleridge discendente di una famiglia che porta lo stesso cognome di due antenati così conosciuti, sente fin dall'inizio della sua vita di artista il peso di questa non lieve eredità. Le parole della Coleridge citate da Katharine McGowran in uno dei suoi saggi⁶ esprimono “l'anxiety of influence” tipica di questa scrittrice:

“I have no fairy godmother... but lay claim to a fairy great-great-uncle, which is perhaps the reason that I am condemned to wander restlessly around the Gates of Fairyland, although I have never yet passed them”.

M.E. Coleridge fin dall'inizio della sua carriera di artista è quindi tanto consapevole del rischio che correrebbe nel firmare le proprie poesie⁷ usando lo stesso cognome del grande poeta, che decide di adottare uno pseudonimo: ANODOS⁸. Dell'origine di questo pseudonimo parla nelle pagine di un suo vecchio diario:

“For the piece, it shall be just my daily life, the life behind the scenes, and the audience shall sit at the back, and for the Dramatis Personae I will myself represent them, for of what other do I know anything? and lest this I should grow troublesome and importunate, I will christen myself over again, make George Mcdonald my godfather, and name myself after my favourite hero, Anodos in *Phantastes*...”⁹

⁵ A.D. Coleridge era Cancelliere d'Assise nel Midland Circuit; possedeva un certo talento musicale e fu appassionato cultore di musica corale. Aveva un'eccellente voce da tenore ed entrò a far parte del London Bach Choir, al quale fece riportare in vita la splendida, ma allora poco conosciuta, *Messa in B Minore* di Bach. In una lettera apparsa sul *Times Literary Supplement* il 25/03/1944, si parla di lui come di un “well known amateur singer”.

Pier Francesco Gasparetto, *La poesia di M.E. Coleridge*, Torino, Giappichelli editore, 1968, p.8.

⁶ Katharine McGowran, “The restless wanderer at the gates: hosts, guests and ghosts in the poetry of Mary Elizabeth Coleridge”. Dal testo di Angela Leighton, *Victorian Women Poets: a critical reader*, Oxford, Blackwell 1996, p. 186.

⁷ N.B. Le sue opere in prosa sono tutte firmate M.E. Coleridge.

⁸ “Il vagabondo”. Nome tratto da un romanzo di George Mcdonald: *Phantastes* apparso nel 1858.

⁹ Edith Sichel, *Gathered Leaves from the Prose of Mary Elizabeth Coleridge*, New York, Short Story Index Reprint Series, 1971, p.23.

Il significato che attribuisce al nome Anodos, è lo stesso attribuito da George Mcdonald al termine, ovvero:

“The wanderer”, o più precisamente, “Upon no road”.

La scelta di uno pseudonimo con un tale significato sottolinea come M.E. Coleridge non pretenda, con le proprie poesie, di seguire una strada già percorsa da altri, né tanto meno di volersi sostituire a questi.

È facilmente comprensibile che la prima persona da cui vuole prendere le distanze è S.T. Coleridge. La scrittrice infatti non vincerà mai il timore di rovinare un cognome così illustre nella storia della poesia inglese tanto che, prima della sua morte, avvenuta il 25 Agosto 1907, incarica i familiari di distruggere tutte le sue lettere personali, testimonianza evidente della sua personalità di donna-artista.

Eppure, come ricorda Edith Sichel, amica della Coleridge, ci sono apprezzamenti sull’opera poetica di questa scrittrice:

“Somebody said of Mary Coleridge that she was like *The tail of the comet S.T. Coleridge* ([...]) ([...]) and the likeness to her great-uncle is no imaginary one. It comes out, perhaps, most in a certain weird quality of her imagination, in the love for the strange and the unearthly, which haunted her from childhood onwards.”¹⁰

Già da questi primi particolari emerge, seppur in piccola parte, la figura di M.E. Coleridge. Per una maggiore comprensione della sua personalità è però necessario considerare le esperienze principali della sua vita e della sua educazione.

1.2. L’ambiente familiare

M.E. Coleridge nasce e vive in un ambiente familiare che culturalmente è piuttosto stimolante.

Suo padre Arthur Duke Coleridge è un uomo che ha numerosi interessi culturali e lei sarà sempre affascinata da questo aspetto della personalità del padre. Arthur Duke

¹⁰ *Ibid.*, p.11.

possiede un certo talento musicale, fa parte del London Bach Choir e canta per ben due volte con una famosa cantante del periodo: Jenny Lind¹¹. Tuttavia egli rinuncia alla carriera lirica per dedicarsi allo studio della Legge ma mantiene vivi i contatti con i musicisti del tempo invitandoli nel salotto della propria casa.

Come testimoniano le parole di Theresa Whistler, amica della Coleridge:

“Life was not dull in that drawing-room, a very tidy, very tall room with immense windows emphasising the London gloom outside and the prosperous comfort within ([...]) ([...]) There was the customary piano, which was here more than a mere emblem of good breeding...”¹²

In effetti, il pianoforte nel salotto di casa Coleridge¹³ non è da considerarsi uno sfoggio di ricchezza e buona educazione, ma il vero e proprio simbolo di una passione di famiglia. Anche la madre di M.E. Coleridge: Mary Anne Jameson è tanto appassionata di musica che prima ancora di conoscere personalmente Arthur Duke, si reca a Roma per sentirlo cantare.

Oltre a Jenny Lind altri importanti musicisti del tempo quali il compositore Charles Villiers Stanford¹⁴, sono ospiti nel salotto di casa Coleridge. “To Mary, as a child, this room was the stage on which the great world met.”¹⁵ Casa Coleridge è infatti frequentata anche da alcuni pittori. Millais, per esempio, è uno dei più grandi amici di Arthur Duke ed è colui che fa conoscere ai Coleridge il giovane pittore Holman Hunt, di cui M.E. Coleridge¹⁶ scriverà la biografia.

L’elenco di tutte le presenze celebri che sono ospiti di casa Coleridge sarebbe lungo, e giusto per citare i nomi dei più assidui frequentatori si ricordano: l’attrice

¹¹ Jenny Lind, nome originario: Johanna Maria Lind (1820 Stoccolma- 1887 Malvern), soprano molto ammirata. Dal 1883 al 1886 insegna al Royal College of Music di Londra. *The New Encyclopaedia Britannica*, 15th edition, 1989, vol. 7, p.371.

¹² Theresa Whistler, dall’introduzione a *The Collected Poems of Mary Elizabeth Coleridge*, London, Rupert Hart-Davis, 1954, p. 26.

¹³ N.B. Casa Coleridge è situata al n° 12 di Cromwell Place, nella zona di South Kensington: una delle zone di Londra più ricche artisticamente.

¹⁴ Charles Villiers Stanford (1852 Dublino- 1924 Londra). Noto compositore. Nel 1883 è professore al Royal College of Music di Londra e dal 1885 al 1902 dirige il London Bach Choir. Ha messo in musica alcune delle poesie scritte da Mary Elizabeth Coleridge “The blue bird”, “When Mary thro’ the garden went” ... , *The New Encyclopaedia...* , cit., vol. 11, p.209.

¹⁵ Vedi nota n° 8.

¹⁶ M.E. Coleridge, *Holman Hunt...illustrated with eight reproductions in colour*, Londra: T.C. and E. C. Jack , New York: Frederick A. Stokes Co., 1908.

Fanny Kemble¹⁷, il letterato William Johnson¹⁸, i poeti Alfred Lord Tennyson e R. Browning.

La presenza nella propria casa di uomini e donne così celebri non può lasciare indifferente l'animo sensibilissimo di M.E. Coleridge che, fin da piccola, dimostra di avere grandi interessi culturali e di essere dotata di una rapida capacità di apprendimento. In uno dei suoi essays intitolato, non a caso, "The drawing-room"¹⁹, racconta il grande entusiasmo che prova nel vedere il poeta Robert Browning entrare nel salotto e, meditando sul futuro di questa stanza scrive:

"I should like to think of another girl, as gay, as full of bold ambition and not so shy, acting and dancing where I danced and acted. I hope she will see *The greatest man*²⁰ in the world come in, as I saw Robert Browning come through the door one evening, his hat under his arm."

Da queste parole emerge anche un altro elemento importante: nel salotto della propria casa, la scrittrice non è solo spettatrice passiva delle arti, ma, qualche volta, è lei stessa l'interprete di alcuni personaggi di testi teatrali:

"A little later on, I came to view the drawing-room in the light of a Theatre. There did I appear, first as the Beast in a black mask, then as the radiant red velvet Prince, wedding his Beauty, I did enact Theseus, I was a wandering Duchess, I was a Puritain in red ancestral boots."²¹

Dalle testimonianze di alcuni suoi amici, emerge che M.E. Coleridge non è particolarmente brava a recitare e recita solo se "disguised" perché, solo travestendosi, riesce a non lasciare trasparire alcuna traccia della sua timidezza.

Nel salotto della propria casa la scrittrice fa, fin da piccola, molte esperienze culturali stimolanti. Tuttavia, non mancano anche momenti in cui il suo interesse per ciò che avviene all'interno della stanza si riduce notevolmente: i momenti in cui suo

¹⁷ Fanny Kemble (Londra 1809- 1893), scrittrice di plays e poesie, è anche attrice sia di commedie che di tragedie. Recita molti plays di Shakespeare : *Romeo and Juliet*, *The Merchant of Venice*, *Much Ado About Nothing* ... , *The New Encyclopaedia* ..., cit., vol.6, p. 793.

¹⁸ William Johnson (1823- Hampstead 1892). Nell'ottobre del 1872 cambia il proprio nome in William Cory. È proprio per questo suo secondo nome che lo riconosciamo come il tutor di M.E. Coleridge.

¹⁹ "The drawing-room" fa parte della raccolta di essays di M.E. Coleridge intitolata: *Non Sequitur*, pubblicata a Londra da Nisbet and Co. nel 1900.

²⁰ Con questa espressione M.E. Coleridge definisce entusiasticamente il poeta Robert Browning.

²¹ "The drawing-room", cit., nota n° 15.

padre parla della religione, e tutto il resto della famiglia, all'opposto di lei, si diverte a discutere con lui di teologia.

1.3. L'infanzia

L'amore dei genitori e della sorella²², la sicurezza economica, un ambiente familiare culturalmente stimolante, non sono però per la piccola Coleridge sinonimo di un'infanzia felice.

“I was, such a numb, unliving child, that all that period of my life is vague and twilight, and I can recall scarcely anything except the sharp sensations of fear that broke the dull dream of my days. So soon as I began to awake to life, my childhood fell away from me.”²³

Probabilmente, con queste parole, si riferisce a paure immaginarie che ossessionano la sua mente. Tuttavia, nella sua infanzia non mancano episodi reali che possono averla turbata. Una volta in cui Mary Elizabeth e la sorellina Florence posano per essere ritratte da un giovane allievo di Millais, il giovane allievo, in preda ad un gesto di pazzia, vuole lanciare un coltello in direzione delle due bambine. Fortunatamente, Millais entra nella stanza e riesce a fermare in tempo il suo allievo dal folle gesto. È proprio Millais stesso a finire, in seguito, il ritratto delle due piccole Coleridge.

M.E. Coleridge sostiene di non ricordare molto della sua infanzia. Il ricordo che meglio le richiama alla mente i primi anni della sua vita, sono le parole che ha letto in un libro di Bell Scott: “Childhood is not an earthly Paradise, but an enchanted island, full of strange noises and haunted by a Caliban.”²⁴

L'immagine dell'infanzia che sembra un'isola incantata, non può non dare l'idea di un mondo isolato. Su quest'isola ci sono però degli elementi di disturbo che opprimono chi ci vive : gli “strange noises” ed il “Caliban”. Questa sua immagine

²² Florence Coleridge, sorella minore di M.E. Coleridge, più piccola di tre anni, aspirava a diventare una missionaria. Seppur caratterialmente molto diverse, Florence e Mary hanno un buon rapporto.

²³ Edith Sichel, *Gathered leaves...*, cit., p.3.

²⁴ Theresa Whistler, dall'introduzione a *The Collected Poems...*, cit., p. 31.

dell'infanzia che M.E. Coleridge trasmette, è un'immagine che dice molto di una bambina che, come lei, vive in epoca vittoriana. Gli anni 1837- 1901, sono anni in cui la donna è oppressa dall'immagine di uno stereotipo femminile che la relega totalmente alla sfera domestica frustrandone la sfera sociale.

È noto come la madre cerchi di educarla fin da piccola alla cura dell'abbigliamento, dell'alimentazione e di tutte le altre convenzioni domestiche vittoriane, verso le quali la scrittrice non sembra provare grande interesse.

Tuttavia, M.E. Coleridge ha la fortuna di crescere in una casa che è continuamente frequentata da illustri letterati e artisti. Tutto ciò contribuisce a creare un contatto tra lei e la società e questo è un elemento che rende ancora più particolare la sua figura di donna- artista.

1.4. Le letture giovanili

Soffermandosi ancora sulla metafora dell'infanzia come isola incantata e, soprattutto, sull'immagine del Caliban, si scopre molto delle letture giovanili della Coleridge. Il Caliban richiama immediatamente la figura dello schiavo selvaggio e deforme della *Tempesta* di Shakespeare. I libri sono una grande passione per la piccola Coleridge e tra le sue prime letture ci sono proprio i plays di Shakespeare.

La scrittrice nutre un grande amore per il teatro ed è attratta soprattutto dai personaggi drammatici. Edith Sichel nell'introduzione al testo *Gathered Leaves from the Prose of Mary Elizabeth Coleridge* scrive:

“Long before she was in her teens she began to read Shakespeare, to read and *feel* him with a poet's instinct. Her life was changed from that moment. She learned to know men and women through him years before she knew them through life.”²⁵

Anche Walter Scott è uno degli scrittori preferiti della piccola Coleridge che fa addirittura parte di un gruppo di bambini che ogni sabato si ritrova per recitare le *Waverley Novels*.

²⁵ Edith Sichel, *Gathered leaves...*, cit., pp. 3-4.

In questi anni la giovane è attratta anche dall'opera di Malory *Le Morte Darthur*, di cui conserva gelosamente una copia.

Con il passare degli anni mantiene l'ammirazione verso tutti questi scrittori e inizia ad ammirarne altri quali Robert Browning e Thomas Browne. Alcune volte i gusti della Coleridge non coincidono con quelli del suo tempo perché in un certo senso lei anticipa la valutazione positiva di scrittori che la società vittoriana apprezzerà solo più tardi. I plays di Ibsen ne sono un esempio.

C'è un altro testo che attira l'attenzione della giovane: *The Story Without an End*, testo vittoriano ricco di illustrazioni in cui un bambino affronta una serie di avventure dell'anima (avventure che sono tra loro sconnesse).

M.E. Coleridge ama molto le illustrazioni e i dipinti. Il suo dipinto preferito, *The Garden of Ancient Palms*²⁶, riproduce alcuni alberi in un'oasi dal colore porpora. Sullo sfondo si vede un cielo rosso fuoco. In primo piano, una colomba con le ali semi-piegate sta per volare via.

Da tutta questa serie di letture che la scrittrice fa durante la sua gioventù emerge il suo grande amore per la cultura. Ma non sono solo i libri ad incuriosirla. A soli dodici anni dimostra un grande interesse per la forma delle lettere in ebraico e chiede al padre di insegnargliene il linguaggio. A diciannove anni ha già una certa abilità in questo campo, così come conosce già bene lingue quali il tedesco, il francese, l'italiano e, pochi anni dopo, anche il greco.

L'aspetto più caratteristico di tutta questa passione che M.E. Coleridge nutre per la cultura non risiede però nella quantità di interessi che dimostra di avere, quanto, nell'amore per i dettagli di ogni singola esperienza culturale che vive. Come ricorda Edith Sichel:

“She was not one of those literary scholars who make only for a general impression, for colour more than for form. She was the most careful of students, allowing no detail to be neglected, accurate and reverentially cautious, with a real love for the niceties of learning.”²⁷

²⁶ Purtroppo di questo dipinto si conosce solo il titolo ed è stato impossibile trovarne una rappresentazione. Le uniche notizie riguardo quest'opera sono costituite dalla descrizione fatta da Theresa Whistler nell'introduzione a *The Collected Poems of Mary Elizabeth Coleridge*.

²⁷ Edith Sichel, *Gathered Leaves...*, cit., p.5.

M.E. Coleridge legge anche molti testi di storia e adora i testi dei drammaturghi elisabettiani. In un diario successivo a questi anni giovanili, scrive:

“I should have been well content to read all my life long. With such an appetite did I set out that all books resolved themselves for me into one huge volume, and although blindly conscious even then that I should never live to finish it, I was wild to begin it, not as wise people do here and there, but everywhere that every one had begun it before me.”²⁸

1.5. L'incontro con William Cory

A soli tredici anni M.E. Coleridge conosce un caro amico del padre: William Johnson, studioso, insegnante e poeta brillante, meglio conosciuto come William Cory.

È l'estate del 1874, i Coleridge trascorrono le loro vacanze a casa di William Cory a Haldson, nel Devonshire. È proprio in questa occasione che Cory scopre la grande sensibilità culturale della giovane M.E. Coleridge e vede in lei l'allieva ideale cui trasmettere la propria cultura. Questo grande letterato deve però conquistarsi faticosamente la fiducia e la confidenza della ragazza. All'inizio, Cory cerca di entrare in contatto con lei proponendole di trascorrere del tempo insieme in giardino, ogni mattina, prima della colazione. Insieme ascoltano il canto degli uccelli, osservano i fiori... Tra i due comincia a nascere un'intesa. Per esempio, i ciclamini e i giaggioli, fiori preferiti di Cory, diventano i fiori preferiti anche della Coleridge che, anni dopo, li citerà in una delle sue poesie²⁹. Con un approccio così amichevole, Cory conquista la stima di M.E. Coleridge e diventa velocemente una guida culturale per la giovane Coleridge che stringerà con lui l'amicizia più stimolante della propria vita intellettuale. Un'amicizia che la porterà ad accrescere il suo già grande desiderio di conoscenza.

²⁸ *Ibid.*, p. 8.

²⁹ M.E. Coleridge, “Some hang above the tombs”, poesia in cui Mary Elizabeth descrive questi fiori come simbolo del ricordo della perdita:

Some hang above the tombs,
Some weep in empty rooms,
I, when the iris blooms,

I, when the cyclamen
Opens her buds again,
Rejoice a moment - then

L'influenza di Cory sulla scrittrice, continuerà a manifestarsi anche dopo la morte del grande maestro. Le parole che M.E. Coleridge scrive in una lettera all'amico editore Henry Newbolt, ne sono la testimonianza: "It is curious, how often I find myself referring and deferring to what I fancy his judgement would have been about some books".³⁰

Probabilmente, è proprio il metodo di insegnamento di William Cory a suscitare nella mente della Coleridge l'idea che ogni singola opera, ogni singola esperienza culturale, si rilega sempre ad altre, in modo che la conoscenza possa essere associata ad un unico grande libro. Cory infatti, durante le sue lezioni, insegna usando analogie e riferimenti a ogni settore della conoscenza.

"He taught even the baldest grammar by brilliant analogy; he would broach twenty subjects in one lesson, and yet enliven and clear the mind by this, instead of confusing it."³¹

Quando M.E. Coleridge ha circa venticinque anni, Cory vive ad Hampstead dove tiene regolarmente delle lezioni settimanali di letteratura greca a lei e ad alcune delle sue amiche. Nasce così il famoso gruppo delle "Grecian Ladies."³²

Altre volte la scrittrice si reca da sola a casa di Cory per leggere insieme a lui, davanti al caminetto, opere quali *The Cyclops in Love* e *Evelina*³³.

1.6. Le amicizie

Più o meno negli stessi anni dell'incontro con William Cory e della formazione del gruppo delle Grecian Ladies, M.E. Coleridge stringe un gruppo di amicizie che condividono con lei lo stesso background socio-culturale.

Remember.

Remember.

³⁰ Theresa Whistler, dall'introduzione a *The Collected Poems...*, cit., pp. 36-37.

³¹ *Ibid.*, p.37.

³² Al gruppo delle Grecian Ladies appartiene anche Edith Sichel, amica di Mary Elizabeth e autrice dell'opera *Gathered Leaves from the Prose of Mary E. Coleridge*: l'unico dei testi su Mary Elizabeth Coleridge che fino a qualche mese fa era ancora in vendita.

³³ Molto probabilmente *Evelina, or the History of a Young's Lady Entrance into the World (1778)*, testo scritto da Fanny Burney (1752- 1840). Quest'opera tratta il tema della giovane donna che affronta le sue prime esperienze in un pericoloso mondo sociale.

“The Quintette”³⁴ costituito dalla Coleridge, Ella Coltman, Margaret e Helen Duckworth e Violet Hodgkin dedica la maggior parte del proprio tempo alla cultura. Ma, per l’approccio con il quale si avvicina alla cultura, il gruppo si differenzia dalle donne intellettuali del secolo precedente e dalle femministe del secolo successivo. “The Quintette” non vede nel proprio approccio alla vita culturale né il simbolo di una stranezza sociale, né una sfida agli stereotipi sociali del tempo. M.E. Coleridge e le amiche sono semplicemente le figlie di famiglie vittoriane agiate che aderiscono alle convenzioni sociali stabilite per la loro educazione.

1.7. “The Quintette” e la famiglia

La vita della Coleridge e delle sue amiche è una vita protetta a livello economico: tutte sono figlie di nobili vittoriani e nessuna di loro ha bisogno di guadagnarsi del denaro da sola. Le loro famiglie sono amichevoli e ospitali.

Spesso queste famiglie si muovono in massa da una casa di campagna all’altra, per trascorrere, tutte insieme, qualche settimana di relax organizzando cene e feste. M.E. Coleridge racconta che durante una di queste cene per lei sia stato un vero e proprio sollievo essere solo in quindici a tavola.

I lunghi viaggi di gruppo e viaggiare in genere, sono dati per scontati dalle famiglie vittoriane nobili e la famiglia Coleridge, in quanto tale, viaggia molto.

1.8. I viaggi della famiglia Coleridge

I Coleridge si recano per diverse volte in Cornovaglia e nella zona del Northumberland, zona tanto amata dalla Coleridge per le descrizioni del suo paesaggio roccioso presenti in alcune ballate romantiche.

³⁴ Nome che si danno Mary Elizabeth e le altre quattro ragazze. Queste cinque giovani resteranno fedeli amiche per tutta la loro vita.

Ma i viaggi dei Coleridge vanno oltre queste aree. Per diverse volte la scrittrice e la sua famiglia raggiungono il Continente (Europa centrale e meridionale), visitando la Svizzera, la Germania e l'Italia. M.E. Coleridge non resta troppo affascinata dalle montagne e dalla Svizzera. Al contrario, rimane entusiasta alla vista del mare per il senso di mistero che trasmette, e resta molto colpita dalla Germania e dall'Italia.

Durante i soggiorni in Germania e in Italia scrive pagine di appunti riguardo i musei e le opere d'arte che vede. Inoltre la Germania, terra delle fiabe, stimola l'immaginazione della Coleridge. Comunque la terra che più di tutte riesce a impossessarsi dell'animo della scrittrice è l'Italia.

M.E. Coleridge non visita mai Roma ma vede Venezia, Firenze, Perugia, ed è proprio da Perugia che nel 1893 scrive in una lettera:

“I am off my head with happiness. I feel as if I'd come not to a Fatherland but to a Motherland that I had always longed for and never known. How I am ever to leave it I don't know. How I am ever to be happy anywhere else I can't think.”³⁵

1.9. Il tempo libero: i musei, il teatro, l'assistenza ai poveri

Insieme ai libri e ai viaggi, le opere d'arte e i musei, sono tra le maggiori passioni della Coleridge, che adora trascorrere molte ore del proprio tempo libero nei musei di South Kensington a Londra:

“E- and I went to the National Gallery on Saturday. We looked at many pictures, but we thought at six- the three ideal Knights- Giorgione's, Raphael's, Velasquez's, two Madonnas, and Botticelli's 'Assumption of the Virgin'.”³⁶

Inoltre, come tutte le sue amiche, nei momenti dedicati allo svago, assiste a concerti e rappresentazioni teatrali la maggior parte delle quali mette in scena i plays di Shakespeare:

“Tomorrow week I am going to see *Hamlet* and *Macbeth*, where Shakespeare never saw them, at Stratford... .”³⁷

³⁵ Edith Sichel, *Gathered Leaves...*, cit., p. 35.

Ma, come molte giovani donne vittoriane, M.E. Coleridge dedica gran parte del proprio tempo libero anche ad opere di carità facendo, per esempio, visita ai poveri. Il pensiero dei poveri, della loro assistenza, della lotta per la loro uguaglianza, non abbandona quasi mai il suo animo. L'ideale cristiano che l'uguaglianza tra gli uomini può nascere solo dall'amore è un'ideale che la scrittrice eredita dalla propria famiglia e questa eredità spirituale farà sempre parte dei suoi ideali di vita. Infatti, M.E. Coleridge sostiene che senza l'uguaglianza gli uomini non possano instaurare tra di loro dei rapporti veri e sinceri e, di conseguenza, non possano aiutarsi fino in fondo.

Durante l'epoca vittoriana ci sono diverse associazioni filantropiche che si occupano del problema dei poveri ma, sebbene la scrittrice ne riconosca il valore e l'importanza, non condivide molto il loro approccio nell'assistenza alle persone bisognose e ritiene che, nel creare un rapporto con il povero, queste associazioni non lascino troppo spazio all'espressione della propria personalità. Invece, fin dal primo momento in cui M.E. Coleridge entra in contatto con i poveri, sente il bisogno di esprimersi prima di tutto come individuo per poter instaurare con loro un'amicizia. Se non può esprimere la propria personalità si sente infatti triste, delusa, inutile. Tuttavia, con il passare degli anni, comprende che l'ideale di una vera e propria uguaglianza tra gli uomini è impossibile e questo le provoca amarezza e delusione.

1.10. L'anno 1883: il primo contatto con la morte

M.E. Coleridge resta molto amareggiata nel vedere che spesso c'è un grande contrasto tra gli ideali e la loro realizzazione, come ad esempio, l'ideale dell'uguaglianza tra gli uomini. Tuttavia, questa amarezza non è paragonabile a quella che prova quando deve confrontarsi con il primo grande dolore che la colpisce.

È l'anno 1883, la zia nubile della Coleridge che vive in casa Coleridge e con la quale lei ha un rapporto molto stretto, muore improvvisamente. La scrittrice è così

³⁶ *Ibid.*, p. 234.

³⁷ *Ibid.*, p. 272.

profondamente addolorata dalla morte della zia che anni dopo, nel proprio diario, descrive il primo contatto con la morte come uno shock:

“The difficulty in teaching about death is, it seems to me, that you must make the teaching transcendental, and yet, if the child is fully inspired with the thought that it is ‘ The entrance to a better life’, and a child believes that so very easily and readily, the first time it comes across death at close quarters, it will be so utterly unprepared for the horror of it, for the shock of the inconsistency of passionate grief, funerals, mourning, that it will run the risk of losing belief altogether. I know it was so with me.”³⁸

Questo è il primo vero contatto che M.E. Coleridge ha con la morte e, in quanto tale, le apre gli occhi su un altro aspetto che fa parte della realtà della vita. Dopo questo dolore arriva ad affermare che la morte intensifica la realtà, rende la vita più concreta ma, allo stesso tempo più dolorosa.

1.11. La perdita di Mildred Coleridge

M.E. Coleridge attribuisce un grandissimo valore all’amicizia e, nel 1885, soffre molto per la perdita di una cara amica: la cugina Mildred Coleridge. In questo caso la perdita della cugina non è legata alla morte di quest’ultima, quanto ad un evento che obbligherà la Coleridge a stare lontana da Mildred, arrivando così ad una rottura del loro rapporto.

Sappiamo poco della figura di Mildred Coleridge. Più grande quattordici anni della scrittrice, Mildred le insegna l’italiano e legge insieme a lei Dante. Anche per questi motivi, M.E. Coleridge prova nei confronti della cugina una speciale devozione in quanto, come il maestro William Cory, le fa conoscere aspetti della cultura che stimoleranno la sua immaginazione.

Nel 1885 Mildred si fida con uno scrittore libero professionista. La famiglia Coleridge non è molto contenta di questo legame perché il fidanzato della propria figlia non ha un’ottima reputazione. Per mettere in guardia Mildred, e cercare di farle cambiare idea, suo fratello le scrive una lettera in cui le parla del fidanzato nei

peggiori termini possibili. Mildred si arrabbia molto e incoraggia il fidanzato ad accusarle il fratello per diffamazione. Questo episodio diventa pubblico e alcuni quotidiani del tempo quali *The Times*, dedicano numerose colonne a questo avvenimento. I Coleridge, che in qualche modo vedono violata la loro privacy familiare, si sentono offesi perché con questo episodio è stato danneggiato l'onore della famiglia. Il caso va avanti e il fidanzato di Mildred ne esce vincitore riuscendo addirittura ad ottenere pubblicamente le scuse dal fratello di lei. A questo punto, pur consapevole dell'opposizione della propria famiglia, Mildred decide di sposare il fidanzato.

A causa di questo matrimonio i genitori di M.E. Coleridge non vogliono più avere nessun tipo di contatto con Mildred e vietano alla figlia qualsiasi tipo di rapporto con la cugina. La scrittrice, dominata da un forte senso di fedeltà e di obbligo verso la propria famiglia, accetta l'ordine dei suoi genitori.

Tuttavia la rottura di questo rapporto affligge molto M.E. Coleridge che sente di aver perso un'amicizia per lei molto importante. Questa sofferenza così insopportabile l'accompagnerà sempre, come dimostrano anche molte sue poesie che trattano il tema della perdita dell'amicizia³⁹.

Circa venti anni dopo la rottura con la cugina, la scrittrice si reca a trovarla per cercare una riconciliazione ma il suo tentativo fallisce.

1.12. Gli anni 1886 – 1907

Gli anni successivi all'evento doloroso della perdita di Mildred sono per M.E. Coleridge anni piacevoli e positivi da un punto di vista culturale mentre risultano sicuramente gli anni più difficili e travagliati a livello personale.

³⁸ *Ibid.*, p. 243.

³⁹ Si veda ad esempio il seguente componimento scritto nel 1897 ed intitolato "Broken Friendship":

Give me no gift! Less than thyself were nought.
It was thyself, alas! not thine I sought.
Once reigned I as a monarch in this heart,
Now from the doors a stranger I depart.

1.12.1. L'anno 1886: le Greek Classes e l'incontro con Henry Newbolt

Nel 1886 cominciano per M.E. Coleridge le “Greek Classes”, ovvero, le lezioni di letteratura greca tenute da William Cory nella propria casa. Queste lezioni vanno avanti per ben sei anni, esattamente fino al 1892, anno della morte del grande maestro.

Sempre nel 1886, una delle più care amiche della Coleridge, Ella Coltman, le fa conoscere una delle sue cugine: Margaret Duckworth. Tra M.E. Coleridge e Margaret Duckworth nasce subito una bella amicizia, ed è proprio quest'ultima a sposare nel 1889 Henry Newbolt, una delle persone che ha una grande importanza nella vita artistica di M.E. Coleridge.

Nel 1889 Henry Newbolt è un giovane avvocato che ha iniziato a svolgere l'attività di autore ed editore. Newbolt entra velocemente in confidenza con M.E. Coleridge e questo è un elemento da mettere in evidenza.

Newbolt infatti, è l'unico uomo più o meno coetaneo della Coleridge, con cui lei riesce a stringere uno stretto rapporto di amicizia. Quasi tutte le amicizie maschili della Coleridge sono uomini conosciuti tramite il padre Arthur e, quindi, uomini solitamente più grandi di lei. La scrittrice infatti, a causa della propria timidezza, riesce a stringere un rapporto di amicizia solo con uomini più grandi di lei o comunque con uomini che seppur abbastanza giovani, sono sposati. Solo quando sarà lei a trovarsi ormai in età matura, riuscirà a sentirsi a proprio agio anche con uomini giovani. Probabilmente anche questo è uno dei fattori per cui non si lascia coinvolgere in storie d'amore e vive sempre accanto alla propria famiglia, decidendo di non sposarsi mai.

Henry Newbolt è sposato ed è una delle persone con cui la Coleridge si sente a proprio agio. Newbolt è un uomo interessato agli affari e alla letteratura e M.E. Coleridge è molto affascinata da questo aspetto di lui, che, allo stesso modo, prova grande ammirazione per la versatilità intellettuale di lei. Le parole che egli scrive alla morte della Coleridge ne sono una testimonianza:

“Her mind was as sudden and as changeful as the flight of a moth by lantern- light, while mine was more like a caterpillar accustomed to go on many legs in one straight line.”⁴⁰

1.12.2. La figura di Robert Browning nella vita artistica e l’incontro con Robert Bridges

Cinque anni dopo l’incontro con Henry Newbolt, un’altra figura, il poeta Robert Browning, esercita una grande influenza nella vita artistica della Coleridge.

Fin dall’inizio, la giovane Coleridge vede nella figura di questo poeta il simbolo di quel mondo letterario al quale appartiene la figura dello zio S.T. Coleridge. Un mondo meraviglioso ma al quale lei non aspira. Infatti, nella vita artistica, M.E. Coleridge vuole collocarsi *upon no road*, vuole distinguersi da figure famose che l’hanno preceduta e, prima di tutte, la figura dello zio.

Proprio perché non vuole essere identificata con nessuna persona famosa a lei precedente, preferisce parlare delle proprie poesie e opere in prosa con un editore del suo tempo che poi ne curerà la pubblicazione: Robert Bridges⁴¹. Bridges è una persona con cui M.E. Coleridge si sente sempre a proprio agio e di cui ascolta sempre i consigli, soprattutto per le correzioni delle poesie prima della loro pubblicazione. Tuttavia è importante sottolineare che le critiche di Bridges alle poesie della Coleridge esprimono giudizi che ne valutano l’effetto complessivo tenendo in considerazione che quei versi esprimono il punto di vista di un’altra persona.

Ma se Robert Bridges riesce a guardare e giudicare un’opera nel suo complesso, senza focalizzarsi troppo sui particolari, M.E. Coleridge al contrario, è una critica troppo abituata a guardare le cose nel dettaglio:

“I always remember kittens and balls of worsted instead of the big things.”⁴²

⁴⁰ Theresa Whistler, dall’introduzione a *The Collected Poems...*, cit., p. 54.

⁴¹ Robert Bridges, *Collected Essays, Papers & C.[Published as experiments in the reform of English spelling]*10 vol., London, Oxford University Press, 1927-1936, vol. 6, pp. 205- 229.

⁴² Edith Sichel, *Gathered Leaves...*, cit., pp. 33- 34.

1.12.3. M.E. Coleridge e il suo ruolo di critica

Proprio la grande attenzione al dettaglio della Coleridge, “ the insight that could overstep the thing achieved, to glimpse what the artist had seen ”⁴³, la rendono un ottimo punto di riferimento per molti scrittori che le chiedono consigli durante la stesura delle loro opere. Tra questi c'è anche Walter De La Mare che scrive un articolo⁴⁴ in cui esprime tutto il suo apprezzamento per le doti artistiche di M.E. Coleridge.

Nello svolgere il suo ruolo di critica la scrittrice è sempre molto sicura e decisa riguardo i giudizi che esprime ma, anche quando critica negativamente un'opera, o una parte di essa, non esprime mai la propria valutazione con atteggiamento di superiorità. La giovane Coleridge risulta sempre una critica molto comprensiva e un vero e proprio punto di appoggio per tutti coloro che le chiedono un consiglio.

In questi anni scrive anche una prefazione critica per una delle opere di uno dei suoi amici: Richard Watson Dixon: *The Last Poems of Richard Watson Dixon*⁴⁵, che Robert Bridges pubblica dopo la morte del poeta.

Altre recensioni critiche scritte dalla Coleridge sono quelle apparse su alcune riviste quali *The Monthly Review*, *The Guardian*, e dal 1902 in poi, *The Times Literary Supplement*.

1.12.4. M.E. Coleridge-insegnante

Un altro aspetto rilevante della personalità di M.E. Coleridge è sicuramente la sua innata capacità di creare un contatto con le persone, di entrare in sintonia con chi ha davanti. Se a questa sua spiccata capacità di creare legami con le altre persone si aggiunge l'ampia cultura della giovane Coleridge, emerge di lei il ritratto di una

⁴³ Theresa Whistler, dall'introduzione a *The Collected Poems...*, cit., p. 68.

⁴⁴ Walter John De La Mare, “M.E. Coleridge: an appreciation”. Reprinted from *The Guardian*, 1907.

⁴⁵ Richard Watson Dixon, *The Last Poems of Richard Watson Dixon...* Selected and edited by Robert Bridges, with a preface by M.E. Coleridge, London, Henry Frowde, 1905.

persona che si rivela, per chi le sta accanto, un sicuro punto di riferimento, non solo a livello personale ma anche artistico.

Queste sue doti si manifestano in maniera molto evidente nello svolgere il suo ruolo di insegnante.

Fin dagli anni della sua adolescenza, la scrittrice dimostra una grande passione per l'insegnamento. Infatti, fin da giovanissima, comincia ad insegnare le nozioni di stile ad un gruppo di allievi, tenendo le lezioni nella propria casa. Anni dopo comincia ad insegnare anche ai poveri e, dal 1895 fino alla sua morte nel 1907, insegna alle giovani donne della classe operaia.

Desiderose di imparare la storia e la letteratura, queste *working-class women*, dopo il lavoro, seguono le sue lezioni di letteratura inglese tenute ogni Martedì sera allo Working Women's College di Londra.

M.E. Coleridge svolge sempre con amore il suo ruolo di insegnante. Ne sono una testimonianza le parole di Edith Sichel:

“How she kindled their tired minds, after their long day's work, with the love of prose and poetry, was a feat in itself. But more wonderful still was the way she won the confidence of all these varied characters, and thus, with them, bridged over every barrier, affecting the nature of each, firing all with the love of goodness. When she died, the class was given up altogether. Her pupils would not learn from any one else.”⁴⁶

La grande passione con cui M.E. Coleridge si dedica all'insegnamento della letteratura inglese alle *working-class women*, è la stessa con la quale si rivolge ai bambini con cui entra in contatto durante la sua vita.

La scrittrice dimostra sempre un grande amore per i più piccoli e quando trascorre del tempo con i bambini adora raccontare loro delle storie o portarli a vedere le opere d'arte. E, come testimonia ancora una volta Edith Sichel:

“Those whom she enchanted by her stories are not likely to forget what she told them, or to lose her image from their hearts.”⁴⁷

⁴⁶ Edith Sichel, *Gathered Leaves...*, cit., pp. 42- 43.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 32.

1.12.5. L'anno 1898: la morte della madre e la malattia di Florence

Il 1898 è un anno molto particolare nella vita della Coleridge. Sebbene abbia solo trentasette anni, si trova a dover affrontare la morte di molti dei suoi amici, in quanto quasi tutti sono più vecchi di lei di una generazione.

Ma in questo anno, l'avvenimento per lei più doloroso è la morte della madre. Mrs. Coleridge muore improvvisamente. In questa circostanza la scrittrice si avvicina ancora di più al padre, che adora, e alla sorella Florence.

M.E. Coleridge, suo padre e la sorella sono tra di loro uniti da un così grande affetto che tutti gli amici della famiglia Coleridge pensano a loro come ad un trio indivisibile. E le circostanze lo dimostrano. Infatti, dopo la morte della madre, sia la scrittrice che la sorella cercano di non lasciare il padre da solo neanche per un giorno e, tutto viene condiviso: persino le lettere che arrivano in casa Coleridge sono lette sempre ad alta voce, in presenza di tutti e tre i componenti della famiglia.

Ma questa serenità che M.E. Coleridge, suo padre e la sorella hanno cercato di ritrovare dopo la morte di Mrs. Coleridge, viene presto turbata. Florence, poco tempo dopo la morte della madre si ammala gravemente e rischia di morire. Ancora una volta M.E. Coleridge sta per ritrovarsi faccia a faccia con la morte di una persona a lei molto cara. Solo quando ogni minima speranza sembra ormai perduta, Florence riesce a riprendersi e a guarire. M.E. Coleridge si sente felicissima per l'ormai inaspettata guarigione della sorella e tutti gli eventi dolorosi di questo anno la portano a riflettere molto sul tema della morte.

Durante una conversazione con un'amica afferma:

“This world grows more and more shadowy, and the other world more real as I grow older.”⁴⁸

1.12.6. Il rapporto con la religione

Nonostante tutti gli avvenimenti dolorosi che M.E. Coleridge vive soprattutto negli ultimi anni della sua vita, la sua fede religiosa resta sempre una fede molto profonda.

⁴⁸*Ibid.*, p. 37.

Nata e cresciuta in una famiglia che aderisce agli ideali della Chiesa d'Inghilterra, la scrittrice resta sempre fedele alle tradizioni che le sono state tramandate.

Con il passare degli anni però, comincia a vedere la fede come qualcosa che va oltre un insieme di semplici rituali e tradizioni. Per lei la vera fede non può esprimersi con le parole o nei “long, dull, regular festivals of the Victorian Church.”⁴⁹

“I went ... this morning to hear the Bishop”, scrive la Coleridge in una lettera, “and at the end of nearly two hours of him, felt how much better the time would have been employed reading ... or looking at pictures in the National Gallery... All the detestableness of modern words cannot spoil the Gospel. I took to that when the Bishop failed this morning, and wondered how people can love things about it better than the thing itself.”⁵⁰

Il forte senso di amore per Dio che M.E. Coleridge sente in quanto cristiana ortodossa, è così forte che non può esprimerlo concretamente ma lo può solo percepire dentro di sé. Ancora una volta, alcune righe tratte dal suo diario risultano la fonte migliore per comprenderne la personalità:

“To worship God in silence is noble; it shows the poverty and unworthiness of speech, by exalting thought above it. ... But to worship God with impromptu words is ignoble, for unconsidered speech is the least that a man can offer.”⁵¹

1.12.7. La passione per la musica e la pittura

Negli ultimi anni della sua vita, M.E. Coleridge comincia a sviluppare un apprezzamento particolare per un'altra disciplina artistica oltre alla scrittura: la musica. Poiché è sempre stata attratta dall'opera, Wagner è il primo compositore da cui resta affascinata. Poi, grazie alla sorella Florence, conosce Beethoven e Brahms.

Tuttavia, la scrittura resta sempre la passione più grande di M.E. Coleridge. Infatti, neanche la pittura, disciplina nella quale si esprime fin dall'adolescenza, riesce a diventare la sua maggiore passione. Comunque, i suoi schizzi ad acquerello restano la testimonianza del suo talento di pittrice e dell'espressione della sua personalità. Tutta

⁴⁹ Theresa Whistler, dall'introduzione a *The Collected Poems...*, cit., p. 72.

⁵⁰ Edith Sichel, *Gathered Leaves...*, cit., p. 38.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 222- 223.

la produzione artistica della Coleridge, dalla pittura alla scrittura, evidenzia infatti, che l'arte è vissuta da lei come una via di fuga personale, piuttosto che come una pretesa di creare capolavori artistici.

1.12.8 L'estate 1907: la morte

Nell'estate del 1907, come ogni anno, M.E. Coleridge e la sorella Florence accompagnano il padre a Harrogate, un luogo di soggiorno che la scrittrice non ama particolarmente. Durante la permanenza a Harrogate, M.E. Coleridge si sente continuamente piuttosto debole e stanca. Un pomeriggio infatti, preferisce addirittura restare sdraiata sul divano piuttosto che uscire con la sua famiglia per la consueta passeggiata. Quando suo padre e la sorella rientrano in casa la trovano riposata e con un'aria piuttosto gioiosa, tutta intenta nella lettura di Shakespeare. "Life is worth living", dice loro, "as long as there is *King Lear* to read."⁵² Ma la buona salute di M.E. Coleridge è solo apparenza e pochi giorni dopo è colpita da un forte attacco di appendicite. Viene operata di urgenza e in un primo momento successivo all'intervento sembra dare alcuni segni di ripresa. In realtà, anche questi segni di miglioramento sono solo apparenti. Pochi giorni dopo, e precisamente il 25 Agosto 1907, M.E. Coleridge muore.

Negli ultimi giorni della sua vita, è consapevole che la malattia la sta portando verso la morte e non verso la guarigione ma vive il tempo che le resta con grande tranquillità, affermando davanti a tutti: " If I die I am going to God ". Ancora una volta queste parole sono la testimonianza della sua grande fede religiosa.

È molto interessante il ricordo degli ultimi giorni di vita della Coleridge che l'amica Edith Sichel descrive nelle pagine dell'opera *Gathered Leaves from the Prose of Mary Elizabeth Coleridge*:

"That end was like herself. She knew that she was dying, and she remembered to send her love to all the household... She had visions on her bed, of roses, of a bird, larger and more beautiful than

⁵² Edith Sichel, *Gathered Leaves...*, cit., p.43.

any she had ever seen. To the last she showed her love of grace and beauty. And to the last she also kept her graciousness. To her, life and death were of one texture.”⁵³

⁵³ *Ibid.*, p. 43.

2. La prosa di Mary Elizabeth Coleridge

2.1. M.E. Coleridge come scrittrice di prosa

Se con la sua poesia Mary Elizabeth Coleridge rimane quasi del tutto sconosciuta ai suoi contemporanei, attraverso le sue opere in prosa si conquista invece una certa notorietà.

L'opera in prosa della Coleridge comprende sei romanzi (dei quali l'ultimo è incompiuto), una raccolta di saggi, alcune stories. Tutta questa produzione è firmata dalla scrittrice senza l'utilizzo di pseudonimi. Sicuramente, l'ombra dello zio S.T. Coleridge noto principalmente come poeta, gioca un ruolo poco rilevante su questo tipo di produzione letteraria così che M.E. Coleridge si sente libera dall'*anxiety of influence* e può firmare la propria opera in prosa con il suo nome autentico.

2.2. I romanzi

“Of her prose it is harder to speak. Her novels were the novels of a poet, and this was her weakness and her strength. In her writing she showed the same wilful love of mystification that she showed in her life.”⁵⁴

Questa affermazione di Edith Sichel descrive molto bene i caratteri fondamentali della prosa della Coleridge, caratteri che, per certi aspetti, costituiscono il nucleo di quei tratti peculiari che fanno parte delle sue poesie.

Nei romanzi di M.E. Coleridge si nota una certa abilità nel creare un'atmosfera di irrealtà e dai contorni sfumati. In questa atmosfera gli episodi sono appena accennati, le cause che li hanno originati sono volutamente lasciate intuire. La scrittrice mette a fuoco solo il centro dell'azione e tutta l'opera appare così come una sequenza di scene rese spesso enigmatiche da questa mancanza di coesione.

“Unreality attracts certain minds, as money attracts the miser...
... There is nothing so inconsistent, so inartistic as reality.”⁵⁵

⁵⁴ Edith Sichel, *Gathered Leaves...*, cit., p. 27.

⁵⁵ *Ibid.*, p.28.

Queste parole di M.E. Coleridge sono uno dei punti chiave per comprenderne la scrittura. Infatti, è con questa convinzione costante e con l'uso del suo abile intuito che la scrittrice dà vita ai suoi romanzi.

Ognuno dei suoi novel è reso ancora più particolare da una citazione che M.E. Coleridge inserisce all'inizio dell'opera. Generalmente, ogni citazione evoca pensieri e impressioni che arrivano dirette al cuore del lettore.⁵⁶

2.2.1. *The Seven Sleepers of Ephesus* (1893)

Il primo romanzo di M.E. Coleridge, *The Seven Sleepers of Ephesus*, appare nel 1893 e narra il ricordo delle avventure di un gruppo di sette uomini. Queste avventure sono tutte fittizie. Il romanzo non ha un grande successo e se non fosse per il giudizio positivo che Robert Louis Stevenson dà a questo novel, la prima opera in prosa della Coleridge si rivelerebbe un vero e proprio insuccesso.

Tuttavia, riguardo quest'opera (ormai fuori stampa come tutte le opere della Coleridge) ci sono dei pareri positivi. Pier Francesco Gasparetto⁵⁷ sostiene che nonostante un intreccio scadente e una non brillante presentazione dei personaggi, le pagine di *The Seven Sleepers of Ephesus*, sono l'espressione dell'abile potere descrittivo di M.E. Coleridge. Il passo seguente ne è un esempio:

“The fountain formed the one distinctive feature in the middle of the street to which it gave its name. All traffic had ceased long ago, and the houses stood, for the most part, blind and dumb in the darkness. Only the ceaseless splashing of the water accompanied rather than broke the silence. Only a dim and foggy lamp or two set here and there at long intervals glimmered through the surrounding obscurity. It was a desolate and God-forgotten place, like a morose and morbid child among its gay brothers and sisters. By starlight was dreadful.”⁵⁸

⁵⁶ Vedi per es. cap. 2.2.5.

⁵⁷ Pier Francesco Gasparetto, *La poesia...*, cit., pp. 9-10.

⁵⁸ M.E. Coleridge, *The Seven Sleepers of Ephesus [A novel]*, London, Chatto & Windus, 1893, p. 70.

2.2.2. La composizione di *The Seven Sleepers of Ephesus*

Nonostante l'insuccesso quasi totale del primo romanzo di M.E. Coleridge, è interessante notare come nasce e vedere quindi le vicende di composizione che stanno dietro la realizzazione di quest'opera.

In età vittoriana è molto tipico per gli appassionati di cultura riunirsi in gruppo per leggere le opere letterarie e discutere di ciò che è stato letto.

Anche M.E. Coleridge è solita ritrovarsi ogni Giovedì insieme ad Ella Coltman e Margaret Newbolt per una "book talk".

Dal Gennaio del 1891 anche il marito di Margaret, Henry Newbolt, comincia a frequentare questo gruppo di donne intellettuali. È proprio in questa circostanza che M.E. Coleridge e Newbolt decidono di collaborare per scrivere una story, in quanto Newbolt rimane molto colpito dalle grandi capacità artistiche di questa scrittrice. L'accordo è quello di dar vita ad un'opera di cui M.E. Coleridge deve scrivere il primo capitolo per poi alternarsi con Newbolt nella stesura dei capitoli successivi. Il plot della storia non viene progettato anticipatamente. M.E. Coleridge propone al gruppo degli amici una scelta di capitoli che potrebbero costituire l'inizio della story. Tutti questi capitoli, seppur diversi tra loro, sono accomunati da un senso di mistero che traspare nelle loro pagine. Trascorrono ben tre settimane ma Newbolt non riesce a scrivere un seguito per nessuno dei capitoli, così arriva ad un altro accordo con M.E. Coleridge. Entrambi devono scrivere una storia d'avventura per conto proprio, impegnandosi ad averne pronta una parte settimanalmente. Ed è così che M.E. Coleridge arriva a scrivere *The Seven Sleepers of Ephesus* che risulta nato esclusivamente per una lettura tra pochi amici intimi e, non tanto, per un ampio pubblico di lettori e di critici.

Henry Newbolt afferma:

"Our little society was the source of some satirical amusement to those of our friends who heard of it but were not invited to join, they christened it 'The Settee'...."⁵⁹

⁵⁹ Theresa Whistler, dall'introduzione a *The Collected Poems...*, cit., p. 55.

Da queste parole si comprende che M.E. Coleridge, Ella Coltman, Henry e Margaret Newbolt sono decisi a non allargare il loro gruppo che, a livello artistico, si rivela molto produttivo.

Infatti, proprio nello stesso modo in cui nasce *The Seven Sleepers of Ephesus*, nasce anche il secondo romanzo di M.E. Coleridge: *The King with Two Faces* (1897).

2.2.3. *The King with Two Faces* (1897)

Nel 1897 M.E. Coleridge pubblica il suo secondo romanzo, *The King with Two Faces*, romanzo storico che narra un episodio della storia di Svezia e che ottiene immediatamente un enorme successo sia tra i lettori che tra i critici.

A proposito di questo romanzo Theresa Whistler scrive:

“The Swedish novel was the best she ever finished and showed a great advance over the first chaotic though original romance.”⁶⁰

La prosa di questo secondo romanzo risulta migliore e più originale di *The Seven Sleepers of Ephesus* e si nota inoltre una maggiore abilità della Coleridge nel creare un’atmosfera di irrealtà e di mistero, atmosfera che coinvolge il lettore fin dalle prime pagine del primo capitolo.

È interessante il racconto che M.E. Coleridge fa ad un’amica riguardo il modo in cui trova l’ispirazione per scrivere la scena iniziale del romanzo, scena in cui quattro cospiratori stanno aspettando la loro vittima in una casa piuttosto buia:

“About four years ago, one night when all the rest had gone to bed, the first chapter came into my head, and I scribbled it down, only putting letters for the different men, because I couldn’t be bothered to find names. Why they were there, for whom they were waiting, what they wanted to kill him for, I couldn’t imagine. It bothered me dreadfully. When I’d written about a page and a half, I stopped, but it almost made me feel ill to know that I *couldn’t* go on. I should think a kettle might feel like that, if it wanted to boil and couldn’t. However, it was no use; so I put it aside. Some time afterwards I came on the story of Ribbing in the memoirs of Alexandre Dumas, *père*, who was the bosom friend of his son, and all at once it flashed across me that this was the man. So I went on, and

⁶⁰ *Ibid.*, p. 55.

showed the beginning to two people who didn't care for it, and to three people who did, and the three people who did were very encouraging and pulled it through somehow.

... When I had done nearly half, a new *Life of Gustav III.*⁶¹ came out, and I had to make any number of alterations. ... At last it got itself finished, and the committee struck out two purely historical chapters at the end (most interesting I thought they were, they were all by the best authorities).”⁶²

Più o meno tutti i primi capitoli dei romanzi di M.E. Coleridge nascono da un momento di ispirazione improvvisa.

La grande capacità immaginativa della scrittrice, di cui *The King With Two Faces* è un ottimo esempio, è molto di più di un semplice potere creativo, alle volte infatti, sembra quasi toccare i confini di un potere di chiaroveggenza.

A questo proposito, è interessante ricordare un episodio in cui M.E. Coleridge si trova coinvolta dopo la pubblicazione del suo secondo romanzo.

In pochi mesi *The King with Two Faces* raggiunge un successo notevole e viene letto anche da un ministro svedese (residente a Londra), la cui moglie è una discendente di uno dei personaggi femminili del romanzo. Il ministro è sconvolto nel trovare in questo novel il racconto di un episodio segreto della vita privata della propria famiglia. Questo avvenimento di cui nessuno è mai venuto a conoscenza, è il tradimento di Adolf Ribbing da parte del suo più caro amico. Il ministro svedese chiede di poter incontrare M. E. Coleridge per sapere come sia venuta a conoscenza di tale episodio. Henry Newbolt che è presente a questo incontro racconta:

“It was easy for Mary to answer, but more difficult for her to explain. She admitted that the incident was improbable, inconsistent with the character of Adolf's friend, and not necessary to the story: but she had written it so because it came into her mind as a piece of positive knowledge, on the same footing as the recorded historical details of the story: she could not see it otherwise.”⁶³

⁶¹ Gustav III. (Stoccolma 1746- 1792), re di Svezia dal 1771 al 1792. *The Life of Gustav III.* a cui Mary Elizabeth fa riferimento è l'opera di un certo Mr. Nisbet Bain che la Coleridge cita alla fine del proprio romanzo scrivendo:

“ NOTE

The writer owes much to Mr. NISBET BAIN'S most interesting work, *Gustav III., and his Contemporaries.*”

⁶² Edith Sichel, *Gathered Leaves...*, cit., pp. 25- 26.

⁶³ Theresa Whistler, dall'introduzione a *The Collected Poems...*, cit., p. 59.

Lo stesso ministro svedese ritiene il romanzo della Coleridge una sorta di opera di chiaroveggenza in quanto il tradimento di Adolf Ribbing è testimoniato solo da alcuni documenti privati e quindi inaccessibili.

Un'altra testimonianza del valore artistico di questo novel è costituita da alcune righe di un articolo apparso sulla rivista *The Times*:

“One of the very rare novels which yield so much pleasure that it almost stifles criticism. Miss Coleridge’s quality is that of perfectly original brilliancy in romantic narration. Her style is at once placid and spirited, full of colour without heaviness and luxury, correct, rapid, adequate, with no tedious research of ‘the word ’or preciosity. Her imagination is wonderfully vivid: for scenes and moments, colour, form, atmosphere are all felt and conveyed in her pictures, which are not too numerous, and never tedious.”⁶⁴

2.2.4. *The Fiery Dawn* (1899)

Il successo del secondo romanzo incoraggia M.E. Coleridge a scriverne un altro nel 1899: *The Fiery Dawn*, che viene pubblicato nel 1901.

Purtroppo, le opere della Coleridge sono tutte fuori stampa e riguardo la trama e i personaggi di questo romanzo non vengono date molte informazioni neanche da parte dei critici a lei contemporanei, che, quasi sempre, costituiscono le uniche fonti accessibili per conoscere la figura di questa donna-artista.

L'unica copia di *The Fiery Dawn*⁶⁵, che è consultabile alla British Library a Londra, è un volume di circa trecentosessanta pagine. Sul frontespizio di questo novel M.E. Coleridge riporta una frase di Alexandre Dumas père: “L’histoire passe si vite!”

L'introduzione del romanzo presenta un incipit che coinvolge immediatamente il lettore in un'atmosfera vaga e di mistero:

“It was the last night of a year the date of which is unknown, in a country that may or may not have been Holland.”⁶⁶

⁶⁴ N.B. Non si conosce la data di questa recensione.

⁶⁵ M.E. Coleridge, *The Fiery Dawn*, London, Edward Arnold, 1901.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1.

La scrittrice prosegue con una descrizione piuttosto dettagliata di questa atmosfera:

“On the night in question, however, there was no wind, the sails hung slack. The rain poured down straight and steadily. The very air seemed to be rotten with damp. As a rule, at this time of year the canals were frozen, and if anything fell it was snow; but the season was warmer than usual. The canals were full, another drop would make them brim over and still the rain went on”⁶⁷

In mezzo a questo paesaggio piuttosto cupo, spiccano le luci dei mulini presenti nella zona descritta. Soltanto dalla finestra di un unico mulino non si vede nessuna luce.

A questo punto M.E. Coleridge introduce il primo personaggio, un mugnaio a cui è morta la moglie soltanto da una settimana:

“In one alone there was no light except the smoky glimmer of an oil-lamp with an uneven wick, no sound but the sighing and yawning of the master of the mill as he sat by the fire, and now and then the wail of a very young child from the room above. His wife had died a week before.”⁶⁸

Una delle poche indicazioni generiche riguardo la trama di questo novel si trova in un commento di Theresa Whistler:

“In 1901 *The Fiery Dawn* was published, and in 1904 *The Shadow on the Wall*⁶⁹, an earlier story revived. Flashes of Mary’s individual imagination in both were not enough to compensate for confused plot and improbability.”⁷⁰

Neanche la seguente recensione apparsa sulla rivista *The Spectator*, sebbene esprima un giudizio più positivo rispetto al commento di Theresa Whistler, lascia trasparire alcun dettaglio del plot:

“The *Fiery Dawn* is steeped from end to end in the magic atmosphere of enchantment. The story has the glamour of a very beautiful and brilliant dream. It reproduces with singular charm the intoxicating effect upon an ardent and enthusiastic nature of the new wine of the Romantic movement. We never remember to have encountered a book richer in engaging characters.”⁷¹

⁶⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁹ *The Shadow on the Wall* è il quarto romanzo di Mary Elizabeth Coleridge.

⁷⁰ Theresa Whistler, dall’introduzione a *The Collected Poems...*, cit., p. 59.

⁷¹ N.B. Non si conosce la data di questa recensione.

2.2.5. *The Shadow on the Wall. A romance (1904)*

Nel 1904 esce il quarto romanzo di M.E. Coleridge, *The Shadow on the Wall*.

Come per il novel precedente, anche per questo romanzo non abbiamo troppe indicazioni riguardo il plot. L'edizione del romance⁷² custodita alla British Library è proprio quella pubblicata nel 1904.

Il frontespizio di *The Shadow on the Wall* è arricchito da una citazione che la scrittrice riprende da Nathaniel Hawthorne e che affronta il rapporto tra ciò che è reale e visibile e ciò che appartiene all'irrealtà e al sogno:

"Indeed we are but shadows; we are not endowed with real life, and all that seems most real about us is but the thinnest substance of a dream, till the heart be touched. The touch creates us, then we begin to be, thereby we are beings of reality and inheritors of eternity."

Questa citazione di Nathaniel Hawthorne si collega bene alle prime pagine del romanzo, ovvero, una sorta di lettera-introduzione che M.E. Coleridge scrive rivolgendosi al lettore e che precede l'inizio vero e proprio di questo romance. Molti dei passi di questa "a letter to the reader" utili per ricavare alcune indicazioni, seppur generiche, riguardo il romanzo, parlano molto del rapporto realtà-fantasia ed evocano in qualche modo la citazione di Hawthorne.

La lettera si apre con un richiamo diretto all'attenzione del lettore:

"GENTLE READER!

For whom have I written? For you alone. Do you know what it means, to write for you?

Alas, I can never tell you! Of the pains and pleasures of writing a story, who except the writer can have any idea? ...

... If it had not been for you, I should never have written."⁷³

Successivamente la scrittrice dà alcune indicazioni riguardo i personaggi e il plot di questo romance:

"Out of a strange confusion of real and unreal, of scenes that appear to have happened as visibly as and far more logically than any event in the writer's experience, of scenes that are only scissors

⁷² M.E. Coleridge, *The Shadow on the Wall. A romance*, London, Edward Arnold, 1904.

⁷³ M.E. Coleridge, *The Shadow on the Wall...*, cit., p. 5.

and pasteboard, and bad at that, of characters that come flying out of the blue or in from next door, and talk so that it were no exaggeration to say, as certain great craftsman boldly said, that he *heard* the words which they uttered, of characters fancied or half remembered out of other books, puppets whose hands and feet have not the faintest motion, out of all these there has to come a plot, an infinite number of causes and reasons... .”⁷⁴

M.E. Coleridge pone poi l’attenzione sulla figura dello scrittore e su ciò che è fondamentale per la scrittura di una story:

“How, then, if he be not gifted with that fine, double-edged power to notice and to guess, which is the secret of the true masters, how, then, can he write stories at all? it is plain that he cannot.”⁷⁵

Infine, con un altro richiamo diretto al lettore, cerca di affermare e dimostrare la verità del contenuto di quest’opera:

“Gentle reader...

... If this tale seem to thee on the first page fantastic, follow it no further! Let us part friends.

... It was not written for those who hold that friendship is less romantic than love_ and love is not romantic at all. Rest assured that, whether thou knowest it or not, the wildest impossibilities are probable beside the facts of Nature.

I could tell you a story, a true story, but you would not believe it.

Call this present tale what you will, ‘odd’, ‘extravagant’, ‘devoid of meaning’, but not *impossible*, gentle reader, oh, not *impossible!*.”⁷⁶

2.2.6. 1906: *The Lady on the Drawing-room Floor*

Nel 1906 M.E. Coleridge pubblica il novel *The Lady on the Drawing-room Floor*:

“... a fascinating gossamer web of fact and fancy, of human insight and poetic oversight, of graceful drollery and shadowy melancholy.”⁷⁷

Questo novel è il delicato studio di un interno. La storia è raccontata con sottile ironia da uno scapolo di mezza età che insieme ad una figura femminile costituisce uno degli unici due personaggi del romanzo. Questi due protagonisti rispecchiano nei loro tratti caratteriali molti dei gusti e delle opinioni tipiche della Coleridge.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 8- 9.

La trama di questo novel è raccontata da Edith Sichel nella sua opera *Gathered Leaves from the Prose of Mary Elizabeth Coleridge*. Un ragazzo e una ragazza si incontrano in occasione della morte del generale Gordon e condividono il dolore di questa perdita. Qualche anno dopo, per caso, i due ragazzi si incontrano di nuovo e tra loro nasce un rapporto più profondo. Così si scopre che la lettera che la ragazza ha scritto al ragazzo in seguito al loro primissimo incontro, è stata persa ancor prima di poter essere letta dal giovane. Il ragazzo invece, all'inizio, non ha mai tentato di instaurare un'amicizia con la giovane poiché è stato coinvolto dalla disgrazia del suicidio del proprio padre. Quindi, dall'evento della morte di Gordon fino al loro secondo incontro, entrambi hanno sempre vissuto senza sapere più niente l'uno dell'altro.

Questo novel è quello che, più di tutti gli altri, descrive il grande valore che M.E. Coleridge attribuisce all'amicizia. Infatti, come racconta Theresa Whistler, le pagine di questo racconto si focalizzano di più su questo tema che sul dramma delle solitudini personali dei due protagonisti:

“This story well illustrates the kind of theme that appealed to Mary’s imagination. She liked to believe in such constancy because she was capable of it herself. But she lacked the power to make of such stories the dramas she saw in them.”⁷⁸

2.2.7. *Becq*: l'ultimo incompleto romance

Becq avrebbe dovuto essere il titolo del romance che M.E. Coleridge inizia a scrivere durante l'ultimo anno della sua vita: il 1907.

Purtroppo la scrittrice riesce a completare soltanto il primo terzo di questo romanzo storico ambientato nella Francia medievale e le pochissime informazioni ancora oggi accessibili riguardo quest'opera sono quelle racchiuse nel seguente commento di Theresa Whistler:

⁷⁷ Edith Sichel, *Gathered Leaves...*, cit., pp. 26- 27.

⁷⁸ Theresa Whistler, dall'introduzione a *The Collected Poems...*, cit., p. 60.

“The story is more gripping than any other she invented, and as the mind’s eye takes in the strangely vivid details of each scene, they seem inevitable, as details do in dreams, the inescapable omens of menace or delight. There are no side-track mysteries to slacken the speed with which the main one gathers way; the reader’s imagination is rushed forward on the mounting wave of one poetic impression, until, alas, it breaks off in mid- air.”⁷⁹

2.3. Gli essays: *Non Sequitur* (1900)

La raccolta di saggi intitolata *Non Sequitur*⁸⁰ che M.E. Coleridge pubblica nel 1900, è un’opera che ottiene successo e affascina la critica.

Il commento di Walter John De La Mare, scrittore e critico, ne è una testimonianza:

“The essays in the volume *Non Sequitur* are still brimming over with the personality of the author of the Poems... . Here is the same richness, the same eagerness flying off from idea to idea, fancy to fancy, enthusiasm to enthusiasm.

... these essays are, undejected, absolutely out of the wood, yet there it is for all to see, the immense, bitter, brave experience of life that goes to the making of every book worthy itself to live.”⁸¹

Dagli essays si possono ricavare molteplici informazioni sui diversi aspetti della personalità e della vita artistica della Coleridge.

La raccolta completa di *Non Sequitur* comprende trentadue saggi.

Nei paragrafi successivi segue una breve analisi di due essays che si possono considerare tra i più significativi della raccolta.

2.3.1. “ ‘Words, words, words!’ ”.

Dal saggio intitolato “ ‘Words, words, words!’ ” si può dedurre il concetto che M.E. Coleridge ha dell’immaginazione:

⁷⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁰ M.E. Coleridge, *Non Sequitur [Essays]*, London, J. Nisbet & Co., 1900.

⁸¹ Walter John De La Mare, “M.E. Coleridge...”, cit., p. 3.

“It is because they cannot think that infants are happy, despite internal sufferings and coercive treatment from without which would cause a person of riper years to commit suicide. It is because in sleep we cannot think, or only think distortedly, that in sleep we are happy. Distorted thinking is sometimes (not always) less wearisome than that unceasing rush of trivial images through the brain which, for want of a saner word, we call *thinking* when awake. In certain moods the thought of thought eternal will even drive us to curse our immortality; we should be ready to sell that inalienable and oppressive birthright for the condition of a stone....

... We wish that death would indeed come not as a new dawn, but like the end of day, bringing with it the same exquisite sense of freedom from the endless spinning and weaving of the intellect. To some this remedy of the quiet fall of darkness may appear more soothing than sleep itself, inasmuch as we are more conscious of happy influence. It gives us over the life of feeling. It mesmerises the brain, yet leaves the rest of the man awake.

Sleep then is one specific against reflection, and darkness is another... .”⁸²

Sebbene in questo passo la scrittrice non faccia alcuna distinzione tra pensieri e immagini (le immagini vengono da lei considerate come *distorted thinking*), possiamo leggerli come due tipi diversi di immaginazione.

I pensieri costituiscono un tipo di immaginazione intellettuale che appare meno piacevole dell’immaginazione dei sensi in quanto il pensiero appare come un incessante afflusso di immagini banali che riempiono il cervello. Al contrario, il *distorted thinking* e quindi le immagini, sono definite meno fastidiose perché spesso emergono durante il sonno e l’attività onirica. Infatti, se l’*intellectual imagination* appare come l’aspetto dell’immaginazione che si manifesta principalmente durante il giorno, la *sensuous imagination* trova la sua maggiore espressione proprio in *darkness and sleep*.

Il concetto dell’immaginazione è soltanto uno dei temi affrontati in questo saggio. Infatti il titolo stesso di questo essay conduce ad un altro argomento trattato, ovvero l’incapacità delle parole di esprimere in maniera appropriata i pensieri e le emozioni:

“... words... They are the keys with which we enter other hearts, with which we open the doors of our own. Yet, when we most need these keys, they are nowhere to be found. They are not good enough it seems...

... Perhaps it is this reiterated failure of speech at need that makes people distrust it altogether.”⁸³

⁸² M.E. Coleridge, *Non Sequitur*, cit., pp. 19- 20.

⁸³ *Ibid.*, p. 21.

Questa concezione delle parole e del linguaggio si ritrova anche in una pagina del diario di M.E. Coleridge:

“Words could not say how deeply I agree that they are but a very superficial part of language. Where so much is played, painted, looked, touched, felt, they do seem inadequate; and it is quite true that, very often, you might as well try to paint a piece of music as to explain a picture.”⁸⁴

Le parole si rivelano quindi non appropriate non solo per l’espressione dei propri pensieri e stati d’animo ma anche per qualsiasi altro aspetto della realtà, arte compresa.

Queste righe sembrano importanti per evidenziare che, se per certi aspetti M.E. Coleridge si inserisce pienamente in determinati canoni dell’epoca vittoriana, per altri aspetti la sua opera si avvicina molto ai grandi temi della modernità. Lo scetticismo nei confronti del linguaggio è infatti argomento di dibattiti filosofici e letterari per grande parte del 1900.

Tuttavia nell’esprimere la propria personalissima voce sul tema della crisi del linguaggio, M.E. Coleridge riesce ancora ad attribuire un certo fascino alle parole. Infatti, nonostante i limiti del linguaggio il desiderio di espressione è un desiderio di ogni essere umano. Nella parte conclusiva di questo essay la scrittrice afferma:

“Over against this overwhelming power there must be set the charm of words. Generals, admirals, politicians know the value of a good signal, how the mere repetition of it will kindle zeal and inflame courage. Orators are apt to be led astray. They are deceived by their own mastery. How often have not the burning words of a preacher made a red bonfire of his thoughts? Poets are the musicians that play upon the various combinations of letters as on the instruments that make up an orchestra, now and then with the same rousing effect. . . . Critics are, for the most part, the doctors of language. They assist at the birth of new words, they cure the old of wrong meanings, they restore health and vigour to the weak.”⁸⁵

⁸⁴ Edith Sichel, *Gathered Leaves...*, cit., p. 254.

⁸⁵ M.E. Coleridge, *Non Sequitur*, cit., pp. 22- 23.

2.3.2. “The Last Hermit of Warkworth”

Questo saggio si rivela un’importante testimonianza dell’ammirazione che M.E. Coleridge nutre nei confronti dell’amico poeta Richard Watson Dixon. Il testo si apre con una breve descrizione riguardo le origini del poeta:

“Richard Watson Dixon, son of the Rev. James Dixon, a Wesleyan minister, was born in the year 1833. He was ‘ the only poet ’ in our school, says Burne- Jones his fellow-pupil at *Birmingham*. In June 1851 he matriculated, and in October he joined ‘ the little *Birmingham Colony* ’ at *Pembroke College, Oxford*, where he had rooms at the top of a staircase... .”⁸⁶

Il periodo che Richard Watson Dixon trascorre ad Oxford è importante in quanto conosce Burne-Jones e Morris insieme ai quali legge Shakespeare e Ruskin. Inoltre, accogliendo il suggerimento di Morris, Dixon accetta di pubblicare con lui un giornale: *The Oxford and Cambridge*. Dopo Oxford, Dixon vive per un po’ a Liverpool dove nel 1857 riceve una visita da parte dell’amico Morris.

Andando avanti nella lettura del saggio si comprende perché M.E. Coleridge intitolò questo saggio “The Last Hermit Of Warkworth”:

“The Oxford Life of the Brotherhood ended in April 1859, when Dixon, now curate of St. Mary’s Lambeth, read the service at Morris’s wedding. He was twice married himself, became Vicar of *Workworth* and Canon of *Carlisle*, and died at *Workworth* but a few months since.”⁸⁷

A questa parte introduttiva del saggio seguono poi altre pagine in cui la scrittrice esprime tutta la propria ammirazione per la carriera artistica di Richard Watson Dixon presentando anche l’analisi di alcuni testi poetici dell’amico. Questi testi poetici affrontano diversi temi tra i quali la sensazione di terrore nei confronti della natura e la sensazione di solitudine dell’uomo.

2.4. Le stories

Riguardo le stories scritte dalla Coleridge non ci è pervenuto nessun parere critico.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 32.

Le poche stories tutt'oggi reperibili sono quelle che Edith Sichel inserisce in una parte dell'opera *Gathered Leaves from the Prose of Mary Elizabeth Coleridge*.

Più o meno tutte queste storie contenute nel testo di Edith Sichel sono stories che trattano temi o aspetti della vita reale o artistica. Alcune di queste sono narrate in prima persona. Per esempio, in "The snow is coming" (1898), M.E. Coleridge racconta di una sua passeggiata per le strade di Londra durante un giorno in cui sta nevicando:

"... The streets were brighter, the air tingled more fiercely than ever as I went home...
... the snow was coming..."⁸⁸

Altre stories sono invece narrate in terza persona. Ne è un esempio "Cats in Council" (1907), un racconto che sotto forma di una storia dal contenuto fantastico, illustra alcuni elementi di un play di Shakespeare. Due gatti, entrambi ben educati e colti, discutono di alcune scene di *The Merchant of Venice* e fanno riferimento anche a *Romeo and Juliet* e *Hamlet*:

"Two cats were once enjoying *The Merchant of Venice* together.
One was a stage cat..."⁸⁹

" 'I acted once myself! ' she said in a confidential whisper aside to her friend. ' It was in *Romeo and Juliet*...' "⁹⁰

" 'He had so much of the cat in him, had *Hamlet!*' "⁹¹.

⁸⁸ Edith Sichel, *Gathered Leaves...*, cit., pp. 122 – 124.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 142.

⁹¹ *Ibid.*, p. 142.

3. La poesia di Mary Elizabeth Coleridge

Some in a child would live, some in a book;
When I am dead let there remain of me
Less than a word – a little passing look,
Some sign the soul had once, ere she forsook
The form of life to live eternally.⁹²

Alcuni vorrebbero rivivere in un figlio, altri in un libro;
Quando sarò morta fate che di me rimanga
Meno di una parola – uno sguardo fugace,
Qualche segno che ebbe l'anima, prima di abbandonare
La forma di vita per vivere eternamente.
(CLXXXVII, 1897)

La produzione poetica di Mary Elizabeth Coleridge è costituita da circa trecento poesie, tutte pubblicate in diverse raccolte tra il 1896 e il 1954.

3.1. La prima raccolta: *Fancy's Following* (1896)

Fancy's Following, la prima raccolta di poesie di M.E. Coleridge, comprende quarantotto componimenti. Pubblicata nel 1896 dalla casa editrice Daniel Press ad Oxford, questa edizione della raccolta fu limitata a centoventicinque copie. Secondo gli studiosi, circa cento di queste copie sarebbero tuttora in Gran Bretagna ma, tranne la copia depositata alla British Library a Londra, la maggior parte delle rimanenti copie è con grande probabilità nelle mani di alcuni collezionisti.

Le poesie contenute in questa raccolta e in quella successiva costituiscono la piccola quantità di componimenti che vengono pubblicati quando M.E. Coleridge è ancora in vita. Va ricordato infatti che la maggior parte della sua produzione poetica è pubblicata solo dopo la sua morte.

Piuttosto restia a pubblicare le proprie poesie, la poetessa accetta la pubblicazione dei suoi primi componimenti solo firmandoli con lo pseudonimo ANODOS.⁹³ La vicenda che la spinge alla pubblicazione della prima raccolta risulta interessante.

È il Natale del 1891, M.E. Coleridge regala all'amica Violet Hodgkin un quaderno riempito, ma solo per metà, da alcune delle proprie poesie. Per i tre anni successivi, ed esattamente fino alla primavera del 1894, completa il quaderno regalato all'amica con altri dei propri componimenti poetici. Violet Hodgkin ritiene che le poesie dell'amica abbiano un ottimo valore artistico e per questo decide di mostrarle alla propria zia, la signora Bridges, madre di Robert Bridges⁹⁴, noto editore. Le due donne, consapevoli che M.E. Coleridge è restia alla pubblicazione dei propri componimenti, fanno in modo che Robert Bridges scopra casualmente il quaderno. Durante una visita che egli fa alla madre, il quaderno viene volutamente lasciato sul tavolo nell'ingresso di casa Bridges in modo che sia impossibile per lui non notarlo. Le poesie della Coleridge ottengono subito la simpatia dell'editore che vuole conoscerla il prima possibile. Ad un primo rifiuto da parte della poetessa di incontrare Robert Bridges, segue poi l'incontro tra i due e, dopo una revisione dei componimenti, nasce *Fancy's Following*.

3.2. Le raccolte successive: *Fancy's Guerdon* (1897) e *Poems* (1907)

Fancy's Guerdon, la seconda raccolta di poesie di M.E. Coleridge è pubblicata nel 1897 dalla casa editrice Elkin Mathews ed è composta da undici poesie già incluse nella prima raccolta con l'aggiunta di sette nuovi componimenti. Come per la precedente raccolta, l'unica copia attualmente consultabile è quella custodita alla British Library.

Negli anni compresi tra il 1900 e il 1907, qualche poesia della poetessa viene pubblicata su alcuni periodici tra i quali *The Spectator* e *The Pilot*.

Nel 1907, poco dopo la morte di M.E. Coleridge, la casa editrice Elkin Mathews ne pubblica duecentotrentasette poesie. Questa terza raccolta è intitolata *Poems* e

⁹² M.E. Coleridge, CLXXXVII (1897), *The Collected Poems...*, cit., p. 198.

⁹³ Vedi cap. 1.1.

⁹⁴ Vedi cap. 1.12.2.

contiene una prefazione scritta da Henry Newbolt.⁹⁵ Come per le due raccolte precedenti, è possibile consultarne una copia alla British Library.

3.3. L'ultima raccolta: *The Collected Poems of Mary Elizabeth Coleridge (1954)*

The Collected Poems of Mary Elizabeth Coleridge, pubblicata nel 1954 dalla casa editrice *Rupert Hart-Davis* a Londra, è la raccolta più completa dei componimenti della poetessa. In aggiunta a tutte le poesie contenute nei *Poems*, l'opera comprende altri trenta componimenti mai pubblicati nelle precedenti raccolte, un ritratto di M.E. Coleridge all'età di ventidue anni e un'introduzione scritta da Theresa Whistler, amica della poetessa.

Come tutte le altre opere della Coleridge, anche questa è fuori stampa da molto tempo. L'unica copia della raccolta che ho potuto consultare è stata quella custodita alla British Library.

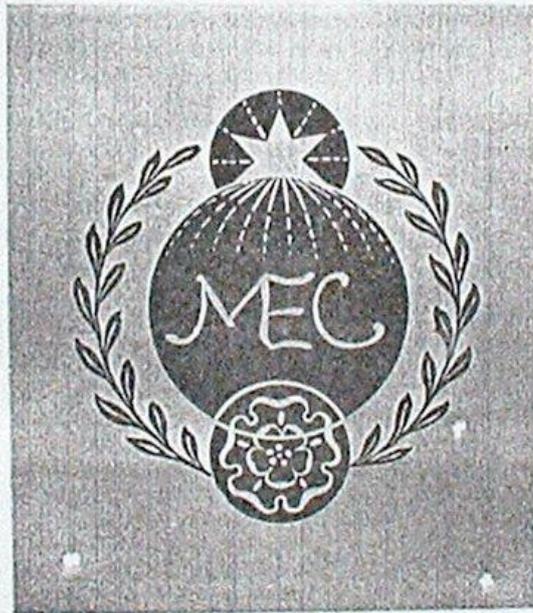
Rispetto a tutta la produzione in prosa di M.E. Coleridge, la sua produzione in versi rappresenta uno strumento di lettura ancora più utile per comprendere la personalità di questa donna-artista vittoriana.

Delle varie raccolte di poesie della scrittrice, *The Collected Poems of Mary Elizabeth Coleridge*, è quella che ho maggiormente utilizzato per conoscerne la poesia ed a questo testo che faccio riferimento per presentare una piccola parte di quanto, a mio parere, risulta più significativo della sua produzione poetica.

⁹⁵ Noto autore ed editore, nonché caro amico della Coleridge, cit. cap. 1.12.1.

THE COLLECTED POEMS
OF
MARY COLERIDGE

EDITED
WITH AN INTRODUCTION
BY
THERESA WHISTLER



RUPERT HART-DAVIS
SOHO SQUARE, LONDON

1954

3.3.1. “True to myself am I, and false to all”

True to myself am I, and false to all.
Fear, sorrow, love constrain us till we die.
But when the lips betray the spirit's cry,
The will, that should by sovereign, is a thrall.
Therefore let terror slay me, ere I call
For aid of men. Let grief begrudge a sigh.
'Are you afraid?' – 'unhappy?' 'No!'
The lie
About the shrinking truth stands like a wall.
'And have you loved?' 'No, never!' All the while,
The heart within my flesh is turned to stone.
Yea, none the less that I account it vile,
The heart within my heart makes speechless moan,
And when they see one face, one face alone,
The stern eyes of the soul are moved to smile.

Questa poesia, della quale non si conosce la data di composizione, è probabilmente una delle prime che M.E. Coleridge scrive, visto che è già pubblicata nella raccolta *Fancy's Following* (1896).

Il primo verso della poesia, “True to myself am I, and false to all”, costituisce una delle chiavi di lettura essenziali per comprendere la poesia della Coleridge.⁹⁶ Una caratteristica presente in tutta la sua produzione poetica è infatti la costante scissione della sua personalità. Tra le righe si avverte sempre un duplice e contrastante desiderio della poetessa: da un lato, la voglia di esprimersi totalmente e senza maschere non solo davanti a se stessa ma anche davanti agli altri; da un altro lato, il desiderio di tenere nascosta la parte più profonda, più intima di sé, vista l'impossibilità sociale della donna vittoriana di potersi esprimere come donna (oggetto sessuale) e artista (soggetto pensante) allo stesso tempo. Questi due desideri dell'anima della Coleridge reclamano la loro necessità di esprimersi con uguale intensità, ed è proprio per questo che a nessuno dei due è concesso di prevalere.

Infatti, anche questo componimento è ricco di immagini che richiamano entrambi questi desideri. La *paura*, il *dolore*, l'*amore* imprigionano l'animo umano fino alla

morte (v. 2). Il cuore di M.E. Coleridge avverte queste emozioni dell'anima: ha paura (v. 7), soffre (v. 7), ama (v. 10). Tutte queste immagini sembrano accordarsi con il desiderio della poetessa di essere se stessa fino in fondo, manifestando e vivendo pienamente i suoi sentimenti. Tuttavia, l'immagine delle labbra che tradiscono il grido dell'anima in quanto negano quelle che sono le reali emozioni del cuore e lo lasciano gemere in silenzio (v. 13), richiama l'attenzione del lettore sulla non volontà e impossibilità della Coleridge di esprimersi fino in fondo (v. 4). Per questo M.E. Coleridge è "false to all". L'immagine di sé che trasmette agli altri è un'immagine filtrata da una maschera che è costretta ad indossare in quanto donna-artista. Questa maschera porta M.E. Coleridge a vivere le proprie reali emozioni in un mondo personale ed esclusivo, in cui non è consentito l'accesso a nessun'altra persona.

Un'altra costante delle sue poesie è infatti l'esprimersi tra le righe con riferimenti vaghi e indeterminati e con atmosfere che avvolgono i sentimenti della sua anima in un'aria enigmatica e di mistero, quasi a sottolineare l'esclusività di questo suo mondo personale. Un mondo in cui M.E. Coleridge vive drammaticamente la propria multiforme personalità, la complessa natura del proprio mondo interiore. Ne sono un esempio le seguenti parole:

“What am I? Next door to nothing, but a point in boundless
space;
Made of something that I know not, masked⁹⁷ and witnessed
by a face.
Caught and firmly held together by a Body and a Mind,
With Eternity before it, and Eternity behind.”⁹⁸

Soffermandosi ancora sulla lettura della poesia “True to myself am I, and false to all”, si possono evidenziare altri elementi importanti ai fini di una lettura che vada al di là di una semplice analisi del contenuto.

⁹⁶ “ ‘True to myself am I, and false to all ’ is the keynote, in a sense, of all her writings- of that curious secret bond between the writer and his work ”. W John De La Mare, “M.E. Coleridge: an appreciation” ..., cit., p. 1.

⁹⁷ In queste righe è interessante notare il riferimento esplicito alla maschera attraverso l'uso del termine *masked*.

⁹⁸ Edith Sichel, *Gathered Leaves* ..., cit., p. 39.

Osservando le forme di allocuzione utilizzate dalla Coleridge, possiamo notare come la poetessa sia, allo stesso tempo, mittente e destinatario del messaggio contenuto in questa poesia.

Al primo verso, l'uso del pronome personale di prima persona singolare *I* introduce la poetessa come protagonista di questa lirica. Al secondo verso, troviamo il pronome personale di prima persona plurale *we* che, in questo caso, è usato impersonalmente, riferendosi all'intero genere umano. Solo apparentemente l'uso di *we* ed *us* e l'uso del pronome personale di seconda persona singolare *you* ai versi 7 e 10, possono far sembrare che la poetessa si rivolga ad un interlocutore esterno. Infatti, leggendo attentamente i vv.7- 10 della poesia, risulta evidente come in tutte le domande presenti in questi versi, il *tu* non coincida altro che con l'*io*⁹⁹ della poetessa. Immediatamente dopo, dal verso 11 fino al verso 13, troviamo nuovamente pronomi personali e aggettivi possessivi di prima persona singolare: *my flesh* (v. 11), *I* (v. 12), *my heart* (v. 13).

La poesia appare così come il mezzo attraverso il quale M.E. Coleridge esprime le emozioni e i conflitti della propria anima¹⁰⁰ in un dialogo in cui mittente e destinatario del messaggio coincidono, conferendo al testo l'aspetto di un monologo. Un monologo in cui emerge tutto il dolore della poetessa.

Non a caso, in questo componimento, sono presenti molti nomi e aggettivi che evocano direttamente o indirettamente il dolore: *fear* (v. 2), *sorrow* (v. 2), *spirit's cry* (v. 3), *terror* (v. 5), *grief* (v. 6), *unhappy* (v. 7), *moan* (v. 13).

Anche alcuni dei verbi utilizzati: *constrain* (v. 2), *betray* (v. 3), *slay* (v. 5), richiamano più o meno esplicitamente la sofferenza della poetessa per la costante

⁹⁹ "Uno dei moduli esemplari del discorso lirico è l'*allocuzione*, il piegarsi cioè dell'*io* verso un *tu* (un destinatario) invocato o evocato nelle più varie disposizioni intellettuali o psicologiche o affettive (e spesso il *tu* non è altri che l'*io* in una dimensione autoriflessiva e autocomunicativa del messaggio)". Angelo Marchese, *L'officina della poesia*, Milano, Mondadori, 1985, p. 172.

¹⁰⁰ "The poet in her was bolder than the woman, and therefore there were conflicts in her soul. Yet the poet it was that came to the rescue." Edith Sichel, *Gathered Leaves ...*, cit., p.39.

tensione tra essere *true* ed essere *false*¹⁰¹, tensione che provoca in M.E. Coleridge una percezione di scissione della propria personalità.

3.3.2. “The Other Side of a Mirror” (1882): il traumatico incontro con il lato più oscuro di sé

La crisi d’identità, la percezione della scissione della propria personalità, emergono in modo ancora più drammatico nella poesia “The Other Side of a Mirror” (1882):

I sat before my glass one day,
And conjured up a vision bare,
Unlike the aspects glad and gay,
That erst were found reflected there –
The vision of a woman, wild
With more than a womanly despair.

Her hair stood back on either side
A face bereft of loveliness.
It had no envy now to hide
What once no man on earth could guess.
It formed the thorny aureole
Of hard unsanctified distress.

Her lips were open – not a sound
Came through the parted lines of red.
Whate’er it was, the hideous wound
In silence and in secret bled.
No sigh relieved her speechless woe,
She had no voice to speak her dread.

And in her lurid eyes there shone
The dying flame of life’s desire,
Made mad because its hope was gone,
And kindled at the leaping fire
Of jealousy, and fierce revenge,
And strength that could not change nor tire.

¹⁰¹ La costante tensione tra essere *true* ed essere *false* è ben evidenziata nel componimento anche dall’utilizzo di alcuni termini che richiamano i concetti di verità e falsità: *betray* (v. 3), *the lie* (v.8), *truth* (v.9).

Shade of a shadow in the glass,
O set the crystal surface free!
Pass – as the fairer visions pass –
Nor even more return, to be
The ghost of a distracted hour,
That heard me whisper, ‘I am she!’

Un giorno, guardandosi allo specchio, la poetessa vede riflessa non più l’immagine gaia e contenta che vi aveva visto precedentemente ma, la visione di una donna “wild”, e quindi selvaggia, istintiva (vv. 1- 5). Questa “wild woman” è caratterizzata da una disperazione non comune per una donna (v. 6). I suoi capelli, portati all’indietro, sembrano formare un’aureola spinata (v. 11), segno di una disperazione dannata, e mettono in rilievo un volto privo di amabilità (v. 8). Questo volto riflesso nello specchio è un volto che “had no envy now to hide / what once no man on heart could guess” (vv. 9- 10). In questi due versi emerge tutto il dramma di questa parte di sé a lungo repressa: la propria *wildness*, che adesso M.E. Coleridge non può più nascondere a se stessa. Tuttavia, come emerge nella seconda parte del componimento (vv. 13- 30), non può neanche riconoscerla. Le labbra sono aperte ma nessun suono esce da queste “linee rosse”¹⁰² (v. 14), così questa orribile ferita sanguina in silenzio e in segreto. Nessun sospiro allevia il suo dolore che è *speechless*¹⁰³ (v. 17), e quindi muto. Infatti “She had no voice to speak her dread” (v. 18).

Gli occhi sono tristi, la fiamma del desiderio di vita sembra morente (vv. 19- 20). Questi versi mostrano quanto sia terribile per la donna non poter ammettere la propria disperazione, una disperazione che non può essere riconosciuta come parte della propria identità. Per questo, M.E. Coleridge non può neanche vedersi nello specchio e afferma: “Shade of a shadow in the glass, / O set the crystal surface free!” (vv. 25- 26) e, chiede a quest’ombra nello specchio di non presentarsi più davanti ai suoi occhi e di non portarla più a dire: “I am she!” (v. 30).

¹⁰² N.B. come questa immagine delle labbra che non emettono alcun suono richiami l’immagine presente al verso 3 della poesia “True to myself am I, and false to all”: “But when the lips betray the spirit’s cry”.

¹⁰³ Anche questo verso richiama un verso del componimento “True to myself am I, and false to all”, ed esattamente, il verso 13 in cui M.E. Coleridge scrive: “The heart within my heart makes speechless moan”.

Nella seconda metà del 1800, l'immagine dello specchio (o l'immagine del ritratto di sé ¹⁰⁴) è piuttosto ricorrente nei componimenti di molte poetesse vittoriane in quanto è il mezzo attraverso il quale la donna osserva se stessa¹⁰⁵. Lo specchio rappresenta così il momento di incontro tra il soggetto che osserva e il soggetto riflesso, incontro che può essere, o un momento di riaffermazione dell'identità, o un traumatico incontro con il lato più oscuro di sé.

In "The Other Side of a Mirror", è evidente quanto questo incontro si riveli traumatico per M.E. Coleridge. Sono molti gli elementi che in questa poesia rivelano tutto il dolore e la sofferenza della poetessa. Oltre all'uso di aggettivi fortemente evocativi, in espressioni quali ad esempio *hideous wound* (v.15), *lurid eyes* (v. 19), *fierce revenge* (v. 23), e oltre a numerose immagini sulle quali mi soffermerò più avanti, ritengo piuttosto interessante analizzare, prima di tutto, le forme di allocuzione utilizzate in questo componimento.

Anche in questa poesia M.E. Coleridge si presenta autrice e personaggio insieme attraverso l'uso del pronome personale di prima persona singolare *I* proprio all'inizio del componimento e, dell'aggettivo *my* (v. 1). L'io della poetessa, oltre che personaggio, si rivela anche sia mittente che destinatario del messaggio contenuto in

¹⁰⁴ Es. la poesia "To My Own Face" di Caroline Lindsay (1844 – 1912):

A greeting to thee, O most trusty friend!
That hast so steadfastly companioned me.
What other, say, in this can equal thee,
Who cam'st to life with me, with me shalt end?
Poor face of mine! Right often dost thou lend
A smile to hide some smileless thoughts that be
Bound deep in heart, and oft thy kind eyes see
My soul's great grief and bid their ears attend.

Ah, childish fairness, seeming near, yet far,
Prized tenderly by dear ones pass'd away,
Fain I'd recall it! Next, an oval grace
Of girlhood; for thy woman's sorrows are
Stamped now on lips and forehead day by day,
Yet God's own image thou – O human face!

¹⁰⁵ Un altro componimento che tratta il tema del doppio è "A Face from The Past" di M.B. Smedley (1820 – 1877). In alcuni versi questo componimento è simile a "The Other Side of a Mirror" di M.E. Coleridge. Scrive M.B. Smedley:

Out of the Past there has come a Face;
Wherefore I do not know;
I did not call it from its place,
I cannot make it go (vv. 1- 4).

questi versi. Lo specchio è il canale attraverso il quale viene trasmesso il messaggio e si ha la comunicazione tra i due ego della poetessa. In seguito alla presa di coscienza del lato più intimo e più nascosto di sé, M.E. Coleridge vive una crisi così forte che, a partire dal verso 7 fino al verso 24, la scissione è enunciata attraverso l'uso del pronome personale e dell'aggettivo possessivo di terza persona singolare: *her hair* (v. 7), *her lips* (v. 13), *her speechless woe* (v. 17), *she* (v.18), *her lurid eyes* (v.19). La poetessa descrive così l'altra parte di sé prendendone le distanze. L'ultima strofa, sebbene si apra con l'espressione "Shade of a shadow in the glass" (v. 25) che, sostituisce l'uso del pronome di terza persona singolare, indica comunque una distanza tra i due partecipanti alla comunicazione. Anzi, in questi ultimi versi, la sensazione di distanza tra i due ego della poetessa sembra ancora più grande per l'uso di tutta una serie di imperativi.

Gli imperativi usati possono essere classificati tutti come *material processes* o *processes of doing*¹⁰⁶ che esprimono un'azione di allontanamento tra chi compie l'azione e chi la riceve. L'io che osserva l'immagine nello specchio chiede all'io riflesso di *lasciare* libera la superficie di cristallo, di *passare*, come passano visioni più leggiadre, e di *non tornare più* ad essere il fantasma di un'ora alterata.

Questa maggiore presa di distanza non è altro che il risultato drammatico di un io che vive il forte dolore dello sdoppiamento non riconoscendosi nell'immagine che ha davanti.

L'espressione conclusiva della poesia: "I am she!" (v. 30), espressione che la poetessa non può neanche sussurrare, costituisce l'espressione più drammatica di tutto il componimento. Il pronome di prima persona singolare *I* è messo in relazione al pronome di terza persona singolare *she*, attraverso l'uso del verbo essere (*am*)¹⁰⁷ che è utilizzato nella forma affermativa e quindi esprime che l'*I* che osserva è l'*I* (*she*) riflesso. Letteralmente l'espressione finale del componimento è un'affermazione di identità, ma visto il contesto in cui è inserita, risulta evidente come, in realtà, sia proprio la negazione di una personalità uniforme.

¹⁰⁶ D. Pallotti, *Weaving Words. A Linguistic Reading of Poetry*, Bologna, Clueb, 1990, p. 79.

Le scelte linguistiche di M.E. Coleridge si rivelano fondamentali per comprendere la percezione che ha del proprio mondo interiore. Come afferma D. Pallotti nel testo *Weaving Words*:

“Language, then, provides alternative ways through which people can express their perception not only of the physical world around them but also of the inner world of their consciousness. The analysis of the selections that a speaker (real or fictional) makes (or seems to make) in the transitivity network may be revealing of the way in which he expresses ‘reality’ both for her/himself and for others and thus cast some light on the vision of the world reflected in the particular text the speaker produces.”¹⁰⁸

È partendo da questo presupposto che ho analizzato le forme di allocuzione scelte dalla Coleridge nel componimento e, ritengo interessante, partire sempre da questa considerazione per porre l’attenzione su due immagini piuttosto significative che sono presenti nella poesia.

La prima immagine è presente ai vv. 11-12 del componimento: “It formed the thorny aureole/ Of hard unsanctified distress”. I capelli della donna riflessa nello specchio sembrano formare un’aureola spinata che però non è beata come la corona di spine di Cristo. Infatti, la *thorny aureole* diventa il simbolo di una disperazione dannata, della poetessa in senso stretto, e poi, della donna vittoriana in senso più ampio se si estende la lettura della poesia al contesto storico degli anni in cui è scritta. La *wildness* della donna vittoriana non può essere riconosciuta come parte del proprio io e questo genera dolore, apre una ferita che sanguina.

L’altra immagine fortemente evocativa della condizione di dolore della poetessa è presente ai vv. 13- 16 della poesia:

“Her lips were open- not a sound
Came through the parted lines of red.
Whate’er it was, the hideous wound
In silence and in secret bled”

¹⁰⁷ “... relational processes are those of being: their central meaning is that something is.”

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 79

Inserite nel contesto della *wildness*, le labbra sono un'immagine della donna piuttosto erotica in quanto richiamano i suoi genitali. Inoltre, sono *red*, colore che evoca il sangue. Infatti, al verso 16 si trova un riferimento esplicito al sangue nel verbo *bled*. La sensualità, che appartiene alla *wildness* femminile "sanguina", quindi soffre, in quanto la donna vittoriana non può esprimerla liberamente poiché è costretta ad aderire ad uno stereotipo che le impone un certo pudore verso il sesso.

Letta in questa chiave, questa immagine della poesia evidenzia come le donne che accettano uno stereotipo paghino un prezzo molto alto: quello di una grande sofferenza personale.

L'intensità del dramma con cui M.E. Coleridge descrive, in questa poesia, tutta la sofferenza della donna vittoriana, è l'elemento che distingue "The Other Side of a Mirror" da altri componimenti di poetesse vittoriane che affrontano lo stesso tema.

Per esempio, anche nella poesia "In an Artist's Studio" (1856) di C. Rossetti (1830- 1894), lo specchio risulta il fedele riproduttore della realtà:

One face looks out from all his canvasses,
One selfsame figure sits or walks or leans;
We found her hidden just behind those screens,
That mirror gave back all her loveliness.
A queen in opal or in ruby dress,
A nameless girl in freshest summer greens,
A saint, an angel; - every canvass means
The same one meaning, neither more nor less.
He feeds upon her face by day and by night,
And she with true kind eyes looks back on him
Fair as the moon and joyful as the light:
Not wan with waiting, not with sorrow dim;
Not as she is, but was when hope shone bright;
Not as she is, but as she fills his dream.

Tuttavia, per la donna di C. Rossetti lo specchio non riflette, come per M.E. Coleridge, l'immagine di una donna disperata, quanto l'immagine di una donna meno sofferente.

Nel componimento di C. Rossetti sono le tele dell'artista che riproducono un'immagine sempre diversa della donna: "One selfsame figure sits or walks or leans" (v. 1), e lo specchio, è invece il mezzo attraverso il quale la donna ritrova la sua bellezza, il lato più "lovely" di sé: "That mirror gave back all her loveliness" (v. 4). Anche la donna di "In an Artist's Studio" vive il dolore della scissione e l'espressione: "We found her hidden" (v. 3) ne è la testimonianza in quanto la donna non parla di sé attraverso l'uso del pronome personale di prima persona singolare *I* ma, utilizza il pronome personale di prima persona plurale *We*. Tuttavia, pur vivendo la stessa esperienza di sdoppiamento della propria personalità, la donna di C. Rossetti è meno drammatica di quella di M.E. Coleridge. Infatti, l'opposizione tra l'io che osserva e l'io riflesso nelle tele è annullata dallo specchio che è, in questo componimento, il mezzo della riaffermazione della propria identità.

Inoltre, c'è un altro elemento che differenzia questi due componimenti. Nella poesia di M.E. Coleridge, la donna è l'osservatrice di se stessa e non sono presenti altri personaggi all'interno della lirica. Al contrario, nel testo di C. Rossetti, la donna che osserva se stessa nelle tele e nello specchio, è a sua volta osservata dallo sguardo maschile dell'artista, che è l'altro personaggio presente in questi versi. Questo dettaglio si rivela molto importante in quanto la donna di "In an Artist's Studio" prende coscienza dell'altro lato di sé, solo grazie alle tele realizzate dall'artista che l'ha ritratta e quindi, grazie allo stimolo di un'altra persona. Al contrario, la donna di M.E. Coleridge, prende consapevolezza della propria *wildness* senza "l'aiuto" di una persona esterna. Il dramma è quindi vissuto nella più completa solitudine.

Un altro aspetto drammatico che emerge dalla lettura di "The Other Side of a Mirror" è proprio la condizione di completa solitudine e silenzio in cui M.E. Coleridge vive il proprio dramma e il proprio dolore: "Whate'er it was, the hideous wound / In silence and in secret bled. / No sigh relieved her speechless woe" (vv. 15-17).

Questa solitudine rivela però un aspetto positivo in quanto permette alla donna di prendere coscienza di tutta la forza personale della quale è dotata ("strength that

could not change nor tire”, v.24) per essere riuscita a frantumare quell’immagine di sé che ha sempre aderito allo stereotipo sociale impostole.

3.3.3. “The power to grieve in silence”

Il tema della sofferenza vissuta in silenzio e in solitudine risulta presente in numerosi componimenti di M.E. Coleridge, sia che la sofferenza sia un dolore provocato da avvenimenti esterni:

When my dead went home to my dead
And I was left alone,
Never a tear I shed,
And I never moaned a moan.
Never a word I said
When the dead went home to my dead,
And I was left alone. (XIX)

sia che la sofferenza sia vissuta come uno stato costante dell’anima:

That this should be the common grief of all,
I dare not think it. No, to me alone
This grief is known,
Only on me the burning arrows fall.

The strong gods know that I have strength to hide
The greatest of their gifts, the power to grieve,
In silence; and in silence I receive
Their last reward; in silence I abide. (CLXVII)

In entrambi i componimenti, questo tema è ben enfatizzato dall’uso del termine “alone” che richiama esplicitamente il senso di solitudine.

Nel primo componimento la poetessa afferma di non aver mai versato una lacrima né di aver mai emesso un lamento davanti alla morte dei propri cari, sebbene, dopo queste morti sia rimasta sola.

In questi sette versi M.E. Coleridge si rivela nuovamente autrice e protagonista della lirica, attraverso l’uso continuo del pronome personale di prima persona

singolare *I* ai vv. 2- 5 e al v. 7, e, dell'aggettivo di prima persona singolare *my* ai versi 1 e 6.

La struttura di questa poesia si rivela piuttosto particolare per la continua ripetizione di alcuni termini e di intere frasi. Al primo verso non solo è ripetuta ben due volte la parola *dead*, che insieme ai termini *alone* (v. 2 e v. 7), *tear* (v. 3), *moaned* e *moan* (v. 4) evoca tale condizione di dolore, ma, l'intero verso 1 è ripetuto come penultimo verso del componimento (v. 6). Lo stesso avviene per il secondo verso: "And I was left alone" che si ripete come verso finale della lirica. È interessante evidenziare come l'espressione *I was left* in cui è già esplicito che la poetessa subisce un'azione, quella dell'abbandono, sia rafforzata dall'aggettivo *alone* che aggiunge un'ulteriore intensità al già grande senso di solitudine. Ed è in questa solitudine e abbandono che la poetessa vive il proprio dolore e, lo vive in silenzio, come afferma ai versi 3- 6, versi centrali del componimento: " Never a tear I shed, / And I never moaned a moan. / Never a word I said". In ognuno di questi versi, la ripetizione dell'avverbio *never* sottolinea infatti l'assenza, da parte di M.E. Coleridge, di qualsiasi forma di esternazione del proprio dolore.

Concludendo l'analisi di questa poesia ritengo importante sottolineare come tutte queste ripetizioni continue di termini e di frasi all'interno della struttura del componimento, trovino una corrispondenza a livello del contenuto per la ripetizione dell'idea del dolore come stato d'animo costante della poetessa.

Nel secondo componimento, il dolore è descritto infatti come una costante dell'anima della Coleridge che ne parla come un dolore unico, fuori dal comune, un dolore forse più grande e più intenso di quello provato da tutti gli altri esseri viventi (vv. 1- 4). Solo lei, infatti, ha ricevuto come ricompensa dagli dèi il più grande dei loro doni: *the power to grieve in silence* (vv. 5- 8).

Anche in questa poesia, come nella precedente, sono molte le parole che evocano più o meno direttamente il dolore e la solitudine: *grief* (v.1 e v. 3), *alone* (v. 2), *burning arrows* (v. 4), *grieve* (v. 6) e, il silenzio in cui sono vissuti, infatti, la parola *silence* ricorre ben tre volte negli ultimi due versi della poesia.

Consapevole di questo suo “power to grieve in silence”, come lei stessa lo definisce ai vv. 3-4 del secondo componimento, M.E. Coleridge vive i suoi rapporti con le altre persone e con il mondo esteriore, sulla base della propria capacità di soffrire in silenzio. Tuttavia, il prezzo che paga è la chiusura in un mondo di solitudine e isolamento:

I have forged me in sevenfold heats
A shield from foes and lovers,
And no one knows the heart that beats
Beneath the shield that covers. (XXIII)

Nessuna persona può conoscere il cuore che batte sotto lo scudo protettore che lei ha indossato. A nessuno M.E. Coleridge osa dire per quali motivi il suo cuore soffra o, rare volte, si rallegri¹⁰⁹:

Even to one I dare not tell
Where lies my heaven, where lies my Hell

(“Confidence”, vv.1- 4)

dice solo che il suo cuore è costretto a dolersi in solitudine:

The wailing wind doth not enough despair;
The Sea, for all her sobbing, hath the Moon,
I cannot find my heart’s cry anywhere,
Fain to complain alone. (CXL, vv 1- 4)

Anche il vento, il mare, sembrano avere qualcuno a cui poter confidare il loro dolore, invece, M.E. Coleridge è sola.

¹⁰⁹ Così come vive in silenzio il proprio dolore, la scrittrice vive anche i pochi momenti di gioia della sua vita senza renderne partecipe nessun’altra persona. Si osservino i versi finali di questa sua poesia intitolata “Every Man for His Own Hand” (1885): “Within the hidden chambers of my heart/ I love alone” (vv. 7- 8).

3.3.4 “Delusion” e “There was No Place Found”: la presa di coscienza della propria solitudine

La presa di coscienza della propria solitudine si manifesta con una voce ancora più forte in altri due componimenti di M.E. Coleridge: “Delusion”, del quale non si conosce la data di composizione, e, “There was No Place Found” composta nel 1885:

I thought the road led to a splendid city,
Noble and bright.
Love did I love, nor feared the touch of pity.
I walked in light.
‘I shall be there!’ Hope whispered, ‘ere the night.’

Others I see arriving, enter gladly,
But in my face
The gates are shut. I may not enter. Sadly
I run my race
I know not whither. Night draws on apace.

(“Delusion”)

One night, as dreaming on my bed I lay,
I saw the whole world die and pass away.

Young men and old, true lover and fair maid
Passed, in an endless passing, unafraid.

And as they went, each to his radiant home,
They hailed me after, calling to me, ‘Come!’

Some sought a land of living light, where none
Remembers more the shining of the sun.

Some sought a land of living light, and there
Longed for the dark, to hide their bright despair.

At last I lay upon the ground alone.
No voice; the empty silence cried, ‘Begone!’

Then I arose and turned about to flee.
On either hand there was no place for me.

The shining ones said sadly, 'All too late!
None enter Heaven but through the narrow gate.'

The fiery ones said sadly, 'All too fast!
There is no need of Hell, while Earth shall last.'

(“There Was No Place Found”, 1885)

In entrambi i componimenti, immersa in un'atmosfera che oscilla continuamente tra realtà e fantasia, M.E. Coleridge esprime tutta la sua consapevolezza di essere esclusa dal mondo degli altri e rivela, come il suo tentativo di riallacciare un minimo contatto con gli altri esseri umani, sia un tentativo senza speranza di una riuscita.

Nella prima strofa di “Delusion” M.E. Coleridge, seguendo una strada che pensa conduca ad una splendida città, esprime la sua speranza di raggiungere questo luogo pieno di luce, prima che sia notte (vv. 1- 5). Ma questa speranza è subito distrutta nella seconda strofa: la poetessa vede gli altri arrivare ed entrare lietamente in quella splendida città (v. 6), ma per lei “The gates are shut”, e quindi non può entrare. Tristemente, riprende la sua corsa senza sapere verso quale direzione (vv. 8- 10). Intanto, la notte si avvicina (v.10).

Anche in questo componimento, come negli altri analizzati precedentemente, si nota una stretta corrispondenza tra il contenuto della poesia e le scelte linguistiche e strutturali.¹¹⁰

Nei primi cinque versi, versi in cui emerge tutta la speranza della poetessa di entrare nella splendida città, sono presenti parole che connotano sia sentimenti positivi della propria anima: *love* (v. 3), *hope* (v. 5), sia la bellezza della città: *splendid* (v. 1), *noble and bright* (v. 2). Allo stesso modo, nella seconda parte del componimento, i sentimenti di tristezza e dolore della scrittrice si riflettono nell'espressione “Sadly / I run my race / I know not whither” (vv. 8- 10). Il richiamo alla tristezza è esplicito per l'uso del termine *sadly*. Il richiamo al dolore emerge invece dalla sensazione di smarrimento per la mancata conoscenza di una direzione in

cui la poetessa possa dirigere la propria ricerca, certa che questa abbia un buon esito. Non a caso, se la speranza è accompagnata dalla luce: “I walked in light” (v. 4), la tristezza è accompagnata dalla notte: “Night draws on apace ” (v. 10).

In “There Was No Place Found” l’incessante passaggio di persone che nella prima poesia è espresso con il termine “Others” (v. 6) e indica un numero indeterminato di persone, diventa “the whole world” (v. 2) e il destino di solitudine ed esclusione di M.E. Coleridge appare, in questi versi, ancora più tragico.

Una notte, in sogno, la poetessa vede passare davanti ai suoi occhi, in un corteo senza fine, “il mondo intero”: “Young men and old, true lover and fair maid” (v. 3). Ognuno di loro si dirige verso la propria radiosa dimora e, dopo aver salutato la poetessa, la invitano a seguirli (vv. 5- 6). Ma anche questa volta, l’entusiasmo di partire della Coleridge, svanisce presto. Mentre ognuna delle persone sa bene dove sia il proprio posto (vv. 7- 10), la poetessa afferma: “At last I lay upon the ground alone” (v. 11), poi si alza e fugge perché per lei non c’è nessun posto: né nella terra di luce e gioia, né nella terra della disperazione (vv. 13- 14). Anche questo componimento, come “Delusion” si chiude lasciando la poetessa sull’unica via nella quale sembra esserci un posto per lei, la via dell’esclusione, della solitudine, del dolore.

3.3.5. Il dolore: il compagno più fedele

Durante tutta l’esistenza della Coleridge, il dolore sembra essere sempre il suo compagno più fedele:

None ever was in love with me but grief.
She wooed me from the day that I was born;
She stole my playthings first, the jealous thief,
And left me there forlon.
The birds that in my garden would have sung,

¹¹⁰ “In order to reach ‘important conclusions’ about ‘effects’, one should engage oneself in the overall linguistic structure, which is the result of the poet’s choices among the options the linguistic code allows”. D. Pallotti, *Weaving Words...*, cit., p. 133.

She scared away with her unending moan;
She slew my lovers too when I was young,
And left there alone.

Grief, I have cursed thee often- now at last
To hate thy name I am no longer free;
Caught in thy bony arms and prisoned fast
I love no love but thee. (XXXVI)

Nei primi otto versi di questa poesia, la poetessa racconta come il dolore sia stato presente nella propria vita fin dalla nascita, rubandole, di conseguenza, anche la spensieratezza dell'infanzia. Infatti, l'intensità del proprio dolore è sempre stata così forte da tenerle lontani non solo gli uccellini che avrebbero voluto cantare nel suo giardino, ma anche gli innamorati della sua gioventù, lasciandola così sola con se stessa.

È interessante notare che in questi versi, per riferirsi al dolore, la poetessa utilizza il pronome personale di terza persona femminile singolare *she*, fatta eccezione per il primo verso del componimento in cui invece usa proprio la parola *grief*, e, il terzo verso in cui utilizza l'espressione *the jealous thief*. Questa espressione insieme all'uso del pronome *she* conferisce al dolore una personificazione. Inoltre, in queste due quartine, il dolore risulta essere il soggetto di verbi che esprimono tutte azioni che danneggiano più o meno direttamente M.E. Coleridge. Il dolore *ama* la poetessa, la *corteggia* fin dal giorno della nascita, le *ruba* i primi balocchi, *allontana* gli uccelli che avrebbero voluto cantare nel suo giardino, e addirittura *slew* i suoi innamorati. Quindi, la *lascia* sola.

Attraverso la personificazione, il dolore sembra avere in qualche modo una forza ancora maggiore, una forza umana, e quindi è descritto con sentimenti umani perché è *jealous* (v. 3), ed è capace di lamentarsi: *her*¹¹¹ *unending moan* (v. 6).

La figura della Coleridge risulta una figura passiva, impotente, che subisce, proprio perché il dolore ha una forza talmente grande da non poter essere sconfitto.

¹¹¹ N.B. Il dolore è personificato con l'uso dell'aggettivo possessivo di terza persona singolare femminile, e non maschile, e questo sembra richiamare l'attenzione all'idea che la sfera dei sentimenti e delle emozioni, è, in età vittoriana, associata al femminile.

Soltanto nell'ultima quartina la poetessa sembra trovare un po' di forza per ribellarsi al *jealous thief*, e racconta come lo abbia maledetto spesso nella speranza di riuscire a sfuggirlo. Tuttavia, seppur scarse, le braccia del dolore riescono a tenere continuamente prigioniera M.E. Coleridge tanto che, alla fine, inizierà a sentire quasi amico questo *ladro geloso* e, lo accetterà, fino al punto di iniziare addirittura ad amarlo (vv. 9- 12).

Si ha quindi un mutamento nel rapporto tra la poetessa e il dolore, mutamento che si riflette anche nelle forme di allocuzione che M.E. Coleridge impiega. Al pronome personale e all'aggettivo possessivo di terza persona femminile singolare vengono sostituiti il pronome personale e l'aggettivo possessivo di seconda persona singolare utilizzati nella loro forma più arcaica. Troviamo infatti *thee* per il pronome personale ai versi 9 e 12 e *thy* per l'aggettivo possessivo ai versi 10 e 11. Questo passaggio dall'uso della terza persona singolare all'uso della seconda persona singolare diminuisce la distanza nel rapporto tra il dolore e la poetessa e riflette il passaggio della Coleridge dal rifiuto all'accettazione della propria condizione di continua sofferenza, condizione che, di conseguenza, provoca un'assenza quasi totale della gioia nell'anima della poetessa.

Infatti, in una poesia della quale non conosciamo la data di composizione, M.E. Coleridge afferma come nella propria esistenza, vissuta con la costante presenza del dolore, ci sia poco spazio per i momenti di felicità:

Farewell, my joy! For other hearts the Spring,
For other eyes the roses; but for me
The iron gate, the shadowy cypress- tree,
The solemn dirge that cloistered voices sing.

Farewell, my joy! Alas, I loved thee well!
For no light matter had I let thee go.
I cherished thee in rain, and wind, and snow.
I bound thee to my breast with many a spell.

Hail and farewell, my joy! If I might give
To one sweet friend the rapture that I miss,
Read in her eyes that ecstasy of bliss,
Tho' death were in my own, I yet should live. (CLV)

fonte della gioia non lascia scorrere neanche una goccia di felicità poiché è *cold, cold as snow*.

3.3.6. La solitudine spirituale

Come ho già osservato nell'analisi del componimento "True to myself am I, and false to all"¹¹², all'interno di molte poesie di M.E. Coleridge si avverte sempre una certa ambiguità, una certa atmosfera di mistero, di qualcosa che viene lasciato intuire ma non viene detto troppo esplicitamente, come se la poetessa vivesse, con un geloso senso di riserbo, alcuni dei suoi momenti di solitudine interiore. Per questo motivo, molto spesso risulta difficile comprendere da questi testi se M.E. Coleridge provi un senso di dolore o di gioia per i momenti di solitudine interiore. È importante sottolineare che quando la poetessa affronta il tema della solitudine nelle proprie poesie, intende appunto la solitudine dell'anima, quindi una solitudine spirituale e non tanto materiale.¹¹³

Tuttavia, se nella maggior parte dei componimenti¹¹⁴ di M.E. Coleridge analizzati fino ad ora, sembra predominare un senso di dolore per i momenti di solitudine, nei seguenti versi, la poetessa sembra quasi amare questa condizione della propria anima:

About the little chambers of my heart
Friends have been coming- going- many a year.
 The doors stand open there.
Some, lightly stepping, enter; some depart.

Freely they come and freely go, at will.
The walls give back their laughter; all day long
 They fill the house with song.
One door alone is shut, one chamber still. ("Gone")

¹¹² Vedi paragrafo 3.3.1.

¹¹³ Non va dimenticato che M.E. Coleridge vive la propria esistenza circondata dalla presenza di parenti, amici e persone celebri del suo tempo, quindi non è sola fisicamente. Vedi cap.1.

¹¹⁴ Si osservino, per esempio, i componimenti: "Delusion" e "There Was No Place Found".

In questa poesia, della quale non si conosce la data di composizione, la poetessa rievoca, negli angoli più segreti del proprio cuore, il ricordo di amici di lunga e recente data che si sono avvicinati e allontanati da lei *lightly stepping*, ovvero, con un'andatura leggera e quindi cautamente. Questa espressione rivela molto del rapporto di M.E. Coleridge con i propri amici poiché implicitamente, afferma che c'è un angolo segreto di cuore che lei non permette a nessuno di conoscere, angolo gelosamente conservato e nascosto anche alla cerchia degli amici più stretti. Sarà l'ultimo verso della poesia a rendere più esplicito questo messaggio della poetessa: "One door alone is shut, one chamber still" (v. 8), ovvero la "stanza" in cui custodisce quella parte di sé che solo lei conosce.

Proprio per questo in "Gone" si riesce difficilmente a comprendere se questo stato di solitudine spirituale costituisca motivo di rammarico o di conforto per M.E. Coleridge. La stessa difficoltà si ha nella lettura di "My Room", composta nel 1896:

'This a room that the sun makes fair
All day long till the day be done.
Many and many a friend lives there,
Yet am I ever alone with one.

Many and many a song I hear
That listening love shall hear no more.
Distance and the past are near,
When I go in and shut the door. ("My Room", 1896)

Anche in questi versi la poetessa parla di una stanza in cui per tutta la giornata c'è la presenza del sole e di molti amici, ma nonostante queste presenze, lei si sente ugualmente piuttosto sola (vv. 1-4), e questo senso di solitudine continua è ben evidenziato all'ultimo verso della prima quartina nell'espressione "I am ever alone".

È facilmente comprensibile dalla lettura di questo testo, che anche in questo caso la "stanza" della Coleridge non è tanto uno spazio fisico, quanto un angolo segreto del proprio cuore.

Come emerge infatti da entrambi i componimenti, questo angolo di cuore è una dimensione interiore in cui la poetessa può rifugiarsi continuamente, anche se esteriormente è circondata da volti, da voci, da risate o da canti:

“Friends have been coming- going- many a year” (“Gone”, v. 2);

“Many and many a friend lives there” (“My Room”, v. 3);

“The walls give back their laughter; all day long / They fill the house with song” (“Gone”, vv. 5-6);

“Many and many songs I hear” (“My Room”, v. 5).

A queste immagini che evocano un’incessante quantità di amici¹¹⁵, che sono descritti come una compagnia chiassosa e festante, è contrapposta in altri versi delle due poesie, l’immagine di M.E. Coleridge che sembra vivere in questo mondo a parte che non può essere scosso né dal suono di nessuna risata, né dalla presenza di alcun volto, perché, come è sottolineato all’ultimo verso di “My Room”: “I go in and shut the door” (v. 8). Con questa immagine la poetessa evidenzia come sia lei stessa a poter liberamente chiudere a chiave la porta del proprio mondo privato¹¹⁶, evidenziando così il dominio che ella ha su quella parte più remota e nascosta della sua personalità.

Concludendo l’analisi di questi due componimenti è interessante notare come entrambi trasmettano l’idea che M.E. Coleridge scelga di chiudersi all’interno della propria “stanza”, quasi come fosse contenta di allontanarsi dagli altri.

Se si confrontano queste due poesie con le altre precedentemente analizzate, si nota che, ciò che rende difficile comprendere se la poetessa gioisca o soffra per questa sua solitudine interiore, è proprio notare che ella reagisce in modo spesso antitetico ad uno stesso sentimento presente nella propria anima.

La gioia per i propri momenti di solitudine che sembra trasparire

da queste due poesie, trova una conferma nei versi iniziali di un altro dei componimenti della poetessa:

¹¹⁵ Si noti l’uso ripetuto dell’aggettivo indefinito *many*.

¹¹⁶ L’immagine della chiave che chiude l’accesso al mondo privato della scrittrice, ricorda l’immagine dello scudo eretto come protettore del proprio cuore nel componimento XXIII della Coleridge. Vedi cap. 3.3.3.

Beloved Solitude!
No voices over-eager, harsh, or rude,
Mar the sweet music of thy gracious hours (CLVIII, vv. 1-3)

In questi versi M.E. Coleridge non solo si rivolge alla solitudine definendola amata, ma le attribuisce anche il suono di una dolce musica dalle ore deliziose.

3.3.7. La mutevolezza dei propri stati d'animo

Dai componimenti analizzati fino ad ora, emerge come la poesia della Coleridge sia lo specchio della sua personalità. Per questo le variazioni, le sfumature, i contrasti che possono essere notati nella sua opera poetica, trovano giustificazione nel tentativo di registrare, i vari stati d'animo nella loro complessità ed anche nella loro mutevolezza. Infatti, M.E. Coleridge è convinta che in ogni persona convivano una serie infinita di diverse personalità. Scrive in una lettera datata *June 1888* ad un'amica: "The commonest man breathing has many, many more than a myriad minds. I am a different person every twelve hours".¹¹⁷

E di questa propria mutevolezza, la poetessa sembra parlare anche nella seguente poesia:

A crazy fool am I, and mad
As the maddest dreams of sleep.
I laughed when I was very sad,
And now for joy I weep.

The cold is here, the darkness drear,
The yellow gloom, the rain.
And, lo, in the winter of the year
'Tis spring with me again. (CLXIV)

In questi versi, la mutevolezza degli stati d'animo di M.E. Coleridge, è ben evidenziata dall'uso di coppie di sentimenti opposti:

¹¹⁷ Edith Sichel, *Gathered Leaves...*, cit., p. 221.

“I laughed when I was very sad” (v. 3);

“And now for joy I weep” (v. 4).

Tuttavia, queste reazioni mutevoli della poetessa sembrano reazioni anormali, considerando che ella ride quando è tanto triste, e, piange per la gioia. Ed è lei stessa ad affermare nei primi due versi di questo componimento di essere pazza, evidenziando la propria pazzia con l'uso di termini quali: *crazy fool*, *mad* (v. 1), *maddest* (v. 2). M.E. Coleridge sembra vivere le proprie emozioni in una dimensione tutta propria, fuori dal tempo e dallo spazio. Infatti, conclude questi versi scrivendo: “in the winter of the year / ‘Tis spring with me again” (vv. 7-8).

Dalla lettura di questa poesia risulta evidente come la “pazzia” costituisca per la poetessa una sorta di maschera che le permette di esprimere la parte più irrazionale di sé, o meglio, quella parte di sé che va fuori dagli schemi e da tutto ciò che è socialmente accettato come normale in quanto aderisce allo stereotipo.

Come affermano anche Sandra M. Gilbert e Susan Gubar:

“... the madwoman in literature by women is not merely, as she might be in male literature, an antagonist or foil to the heroine. Rather, she is usually in some sense the *author's* double, an image of her own anxiety and rage. Indeed, much of the poetry and fiction written by women conjures up this mad creature so that female authors can come to terms with their own uniquely female feelings of fragmentation, their own keen sense of the discrepancies between what they are and what they are supposed to be.”¹¹⁸

3.3.8. Le costanti della sua poesia

La poesia di M.E. Coleridge non presenta alcuna evoluzione. Dalle prime poesie datate 1882, alle ultime datate 1907, si ritrova sempre la presenza di una vena un po' malinconica, lo stesso stile, la ricerca dell'armonia del ritmo, l'uso di termini disusati¹¹⁹, la stessa poetica.

“A Ballade of Autumn”, la breve poesia che la poetessa compone nel 1874, a soli tredici anni, è un chiaro esempio di questa assenza di evoluzione:

¹¹⁸ Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1988, p.78.

Life is passing slowly,
Death is drawing near,
Life and Death are holy,
What have we to fear?

Faded leaves are falling,
Birds are on the wing,
All that dies in Autumn
Lives again in Spring. (“A Ballade of Autumn”, 1874)

Questi versi contengono infatti i caratteri che saranno presenti in tutta l’opera della Coleridge, dalla giovinezza alla tarda maturità, per cui, questa poesia potrebbe essere attribuita a qualunque periodo della sua vita:

“A little poem that she made when she was thirteen years old might almost have been written in an odd moment at any time of her existence. It is called ‘A Ballade of Autumn’. The quiet and distinction of her gift are visible here as in her maturer work. There are no striking images, no youthful crudities. Restraint and discretion were her heritage.”¹²⁰

Tutti i componimenti della poetessa sono l’espressione di uno spirito solitario angosciato da mille incertezze, dubbi, pudori, sono la voce di una donna vittoriana sofferente che paga con il proprio dolore, il peso di uno stereotipo sociale impostole nel quale ella non si riconosce, e, non si riconosce doppiamente in quanto è una donna-artista.

3.3.9. “A Clever Woman”: la voce della donna-artista vittoriana

Di questa sua duplice sofferenza di donna e di artista vittoriana, M.E. Coleridge parla nella poesia “A Clever Woman” della quale non si conosce la data di composizione:

You thought I had the strength of men,
Because with men I dared to speak,
And courted Science now and then,

¹¹⁹ Si osservino per esempio le parole *erst* (v. 4) e *bereft* (v. 8) nella poesia “The Other Side of a Mirror”.

¹²⁰ Edith Sichel, *Gathered Leaves...*, cit., pp. 4-5.

And studied Latin for a week;
But woman's woman, even when
She reads her Ethics in the Greek.

You thought me wiser than my kind;
You thought me 'more than common tall';
You thought because I had a mind,
That I could have no heart at all;
But woman's woman you will find,
Whether she be great or small.

And then you needs must die- ah, well!
I knew you not, you loved not me.
'Twas not because the darkness fell,
You saw not what there was to see.
But I that saw and could not tell-
O evil Angel, set me free! ("A Clever Woman")

In questo componimento, come in quasi tutti gli altri precedentemente analizzati, la poetessa parla di sé stessa utilizzando quasi sempre il pronome personale di prima persona singolare *I*. Ci sono solo due versi nei quali M.E. Coleridge utilizza il pronome personale di terza persona singolare *she* e il rispettivo aggettivo possessivo *her*: "She reads her Ethics in the Greek", v. 6, e "Whether she be great or small", v. 12, ovvero i versi in cui parla della propria condizione di donna-artista estendendola anche alla condizione di tutte le donne-artiste vittoriane.

Questo risulta l'unico componimento della sua produzione poetica, in cui emerge in maniera esplicita che lei è una donna che *osa* parlare con gli uomini ("with men I dared to speak", v. 2) e soprattutto che "*corteggia* la conoscenza", cerca cioè di raggiungere un certo livello di cultura ("And courted Science now and then", v. 3) infatti studia il latino ("And studied Latin for a week", v. 4) e legge testi di etica nella loro lingua originale ("She reads her Ethics in the Greek", v. 6).

M.E. Coleridge si presenta così come una donna fuori dallo stereotipo del suo tempo perché cerca di avvicinarsi a quelle sfere della cultura che sono generalmente associate al maschile e precluse al mondo femminile, associato invece alla sfera domestica e dei sentimenti. Per la cultura del tempo la donna non può essere allo

stesso tempo soggetto pensante e oggetto sessuale, questo è testimoniato chiaramente dalla voce della Coleridge ai versi 9- 10: “You thought because I had a mind, / that I could have no heart at all”. La poetessa vuole invece dimostrare che non necessariamente essere artista esclude il poter essere donna a tutti gli effetti, scrive infatti ai versi 5- 6: “But woman’s woman, even when / She reads her Ethics in the Greek”, e poi ancora ai versi 11- 12: “But woman’s woman you will find, / Whether she be great or small”.

Tuttavia, nonostante il messaggio della poetessa sia piuttosto esplicito, lo *you* a cui si rivolge, sembra non riuscire a recepirlo: “You saw not what there was to see” (v. 16), non tanto perché “the darkness fell” (V. 15), quanto perché il modello di donna presentato dalla Coleridge in questi versi, si avvicina a quelle sfere riservate all’uomo, quindi inaccessibili alla donna, la cui soggettività è stata definita solo in relazione al maschile. Le donne infatti, in età vittoriana, vengono educate per sentire (to *feel*) e non per pensare (*to think*) e sono considerate più deboli dell’uomo. Proprio per questo la donna del componimento non può essere riconosciuta dall’uomo nello stereotipo femminile del tempo in quanto è una donna che pensa, che sembra avere *the strength of man* (v. 1), sembra essere *wiser* (v. 7) e “*more than common tall*” (v. 8), ovvero culturalmente più istruita rispetto allo stereotipo.

Partendo da queste considerazioni, si può dedurre che, con grande probabilità, lo *you* destinatario del messaggio sia un uomo, ma non una figura maschile in particolare, quanto l’uomo in genere, cui la poetessa si rivolge con l’uso del pronome personale di seconda persona singolare. Nel rivolgersi al proprio allocutore, M.E. Coleridge utilizza spesso l’espressione *you thought I / me* (v.1, v.7, v.8, v. 9), in cui l’uomo (*you*) è il soggetto cosciente di un processo mentale (*to think*), e la poetessa (*I / me*) è “l’oggetto” percepito. Questa struttura dimostra come, ancora una volta, le scelte linguistiche della Coleridge siano lo specchio della propria percezione del mondo, sia fisico, che interiore, e in questo caso, riflettono la subordinazione della donna all’uomo.

Mi sembra interessante sottolineare, in seguito a tutte queste considerazioni, come in questo componimento ci siano molti elementi che rispecchiano la vita reale della Coleridge, proprio per quello che riguarda la sua educazione culturale e la sua vita di donna-artista.¹²¹ Ne sono un'ulteriore dimostrazione i versi 17-18: “But I that saw and could not tell- / O evil Angel set me free!”. In questi ultimi due versi emerge tutto il dramma della scrittrice che vede nello stereotipo femminile del tempo troppe limitazioni e, nel proprio modello alternativo di donna-artista, una possibile ma socialmente inaccettabile via di fuga da una realtà a cui è costretta a aderire con grande sofferenza personale.

L'uomo invece non vede nessun modello femminile possibile in alternativa allo stereotipo socialmente accettato (“you saw not what there was to see”, v. 16). Il dramma della donna è proprio quello di vedere (“But I that saw”, v. 17), di percepire tutte le limitazioni e la sofferenza della donna-artista, ma senza però poterle esprimere (“could not tell”, v. 18), sentendosi così prigioniera di un modello impostole, la donna “angelo” (“Angel”, v. 18) tutta dedicata alla famiglia e agli affetti, che “in catene” può gridare ma, solo tra sé e sé, tutto il proprio dolore: “*O evil Angel, set me free!*”.

3.4. La poesia di M.E. Coleridge e il dibattito femminista del suo tempo

In generale M.E. Coleridge sembra aver partecipato poco al dibattito femminista del tempo: “Woman with a big W bores me supremely”¹²² dichiara in una pagina di diario scritta probabilmente tra il 1897 e il 1907. Tuttavia, riguardo al problema del rapporto tra i sessi, la poetessa sembra piuttosto decisa e, in un'altra pagina di diario scrive:

“I don't think we are separate only in body and in mind, I think we are separate in soul too, and that a woman's prayer is as different from a man's as a woman's thought or a woman's hand. I

¹²¹ Vedi cap. 1: “La figura di Mary Elizabeth Coleridge”.

¹²² Edith Sichel, *Gathered Leaves...*, cit., p. 234.

cannot think of souls that are not masculine or feminine... but just as the negation of sex is inconceivable to me, so is its unification; I cannot think that we shall be man as well as women, and men women as well as men. If we do not retain sex I don't see how we can retain identity. Male and female we were created; it is of the very essence of our nature."¹²³

Quello che emerge da queste righe è che M.E. Coleridge è convinta dell'esistenza di una differenza innata tra i sessi non solo nel fisico, ma anche nell'anima, e questa diversità innata ella cerca di metterla in evidenza, più o meno esplicitamente, anche nelle sue poesie. Il componimento "A Clever Woman" né è un chiaro esempio in quanto la poetessa cerca di far comprendere all'uomo che ella può mantenere la propria individualità, la propria essenza di donna, anche se, come nel caso di questa poesia, si avvicina a sfere culturali generalmente riservate al maschile: "But woman's woman, even when / She reads her Ethics in the Greek" (vv. 17-18).

Allo stesso modo, anche se meno esplicitamente, "The Other Side of a Mirror" trasmette questo messaggio di una diversità innata che, rimane tale anche se la donna è una donna-artista, perché niente e nessuno può riuscire ad annientare aspetti della propria individualità, come, in questo caso, la *wildness* femminile della poetessa.

E, l'individualità di M.E. Coleridge è sempre presente nei suoi componimenti. Infatti, sebbene come molte donne poetesse del 1800, anche la figura di M.E. Coleridge sia rimasta in secondo piano per gran parte del 1900, recentemente, le sue poesie sono state rilette e riviste come l'espressione di un'importante e originale voce letteraria del tardo vittorianesimo.

¹²³ *Ibid.*, p. 56.

4. Conclusioni

In questo lavoro, presentando la figura e l'opera letteraria di Mary Elizabeth Coleridge, ho cercato di illustrare che le ragioni della sua mancanza di notorietà, soprattutto per quello che riguarda la sua produzione poetica, non devono essere attribuite né ad un'assenza di pregio delle sue opere, né ad un giudizio di svalutazione della critica. La scarsa fama della Coleridge risulta facilmente comprensibile se si considerano gli avvenimenti fondamentali della sua vita e si interpretano tenendo presente quello che è stato il contesto storico culturale della sua educazione e formazione di donna-artista.

Il riserbo dell'autrice stessa, che durante la sua esistenza introduce alla conoscenza delle sue poesie soltanto pochi intimi, rifiutandosi, non solo di pubblicarle, ma anche di estenderne il numero dei lettori, sia pure nella cerchia dei propri amici, costituisce uno dei principali motivi della sua mancanza di celebrità. Solo nel 1896 la poetessa cede alle insistenze di Robert Bridges, e pubblica la raccolta *Fancy's Following*, ma, non la firma con il suo nome autentico, bensì con lo pseudonimo ANODOS.

L'adozione di uno pseudonimo scaturisce da una sorta di complesso di inferiorità che la poetessa prova per tutta la vita nei confronti del suo lontano zio S.T. Coleridge, nome illustre nella storia della letteratura inglese. Inoltre, la poesia è un genere solitamente associato al maschile e M.E. Coleridge, scrivendo poesie, oltrepassa doppiamente i "limiti" del femminile in quanto è una donna-artista e, in quanto scrive versi:

“... a woman who tried to cultivate her intellect beyond drawing-room accomplishments was violating the order of Nature and of religious tradition. Woman was to be valued, instead, for other qualities considered to be especially characteristic of her sex: tenderness of understanding, unworldliness and innocence, domestic affection, and, in various degrees, submissiveness. By virtue of these qualities, woman became an object to be worshiped- an ‘angel in the house’ ...”¹²⁴

¹²⁴ “The Woman Question: the Victorian Debate About Gender”, in *The Norton Anthology of English Literature*, USA, W.W. Norton & Company, Inc., 2000, 7th edition, vol. 2, p. 1719.

Da queste righe emerge come la donna sia relegata al mondo domestico e sentimentale e ad una cultura che le trasmette insegnamenti riguardanti principalmente queste sfere. La donna, secondo lo stereotipo femminile del tempo è quindi “ ‘weak for art’ but ‘strong for life and duty’ ”¹²⁵ e sembra preclusa da una cultura colta come implica il genere poetico che, generalmente, richiede la conoscenza di certi modelli classici, solitamente insegnati agli uomini. Ne consegue che:

“Women poets view their vocation in the context of the constraints and expectations of their sex”¹²⁶.

Da questo passo si comprende chiaramente in che modo la donna-artista vittoriana viva la propria vocazione artistica. Per certi aspetti, M.E. Coleridge non risulta esente da tali condizionamenti dettati dallo stereotipo femminile del tempo. La sua vita, in armonia con l'epoca, è affine a quella di tante giovani donne vittoriane di sfera sociale elevata.

Tuttavia, M.E. Coleridge si distingue per la grande cultura che possiede. Legge molti testi della letteratura inglese, che sarà continuamente suo oggetto di profondo e appassionato studio, e, conosce ad un buon livello, l'ebraico, il tedesco, l'italiano, il francese, il greco. Tutte queste ampie conoscenze della Coleridge risultano presenti nella sua produzione letteraria.

I testi in prosa, dai romanzi, ai saggi, alle stories, riflettono infatti la conoscenza di uno sfondo culturale non indifferente. Si vedano per esempio il romanzo *The King with Two Faces* (1897) romance che narra un episodio della storia di Svezia, il saggio “ ‘Words, words, words!’ ” in cui la scrittrice parla del proprio concetto di immaginazione, la story “Cats in Council” (1907) in cui ci sono numerosi riferimenti ad alcuni plays di Shakespeare.

Altri testi della produzione in prosa rispecchiano invece eventi che fanno riferimento alla vita personale della scrittrice, ne sono un esempio il novel *The Lady on the Drawing-room Floor* (1906) che descrive il grande valore che M.E. Coleridge

¹²⁵ “The Victorian Age 1830- 1901, Introduction”, in *The Norton Anthology...*, cit., p. 1062.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 1062.

attribuisce all'amicizia, il saggio "The Last Hermit of Warkworth" testimonianza della sua grande ammirazione per l'amico poeta Richard Watson Dixon, la story "The snow is coming" (1898) in cui la scrittrice racconta di una sua passeggiata per le strade di Londra durante un giorno in cui sta nevicando.

Ma lo specchio più perfetto di M.E. Coleridge in quanto donna- artista emerge dalla sua produzione in versi. Come afferma P.F. Gasparetto nel testo *La poesia di M.E. Coleridge*:

“Questo vasto materiale culturale è tuttavia presente nella sua opera unicamente come sfondo; servì certo ad affinare la sua sensibilità, a suggerirle nella stesura delle poesie la forma più rispondente al pensiero, la varietà di rime e metro, a porgerle i termini più idonei e più evocativi...

Ma al di fuori di ogni riferimento letterario, i sentimenti espressi nelle poesie di Mary Coleridge rappresentano la più genuina e diretta eco della sua personalità...”¹²⁷.

Soffermando l'attenzione sui componimenti che ho presentato in questo lavoro, il giudizio critico di P.F. Gasparetto trova conferma considerando la distinta originalità con cui M.E. Coleridge apre le porte del suo pensiero. Infatti, sebbene componimenti quali "The Other Side of a Mirror", o "A Clever Woman", affrontino temi tipici di altre poetesse femminili del tempo, la voce di M.E. Coleridge è una voce in qualche modo più drammatica delle altre (come è emerso dal confronto fatto con la poesia "In an Artist's Studio" di C. Rossetti). Questa drammaticità, raggiunge spesso la sua massima intensità, nell'ultimo verso dei componimenti delle sue poesie che, dominate sempre da un contesto e da un'atmosfera piuttosto enigmatici, si rivelano in qualche modo, "poesie senza tempo", anche per i loro temi che riflettono, per certi aspetti, alcuni dei disagi della donna di oggi (Si veda per esempio "The Other Side of a Mirror").

L'opera letteraria di M.E. Coleridge si colloca così *Upon no road* per l'originalità con cui ella ha messo davanti allo specchio la propria immagine di donna-artista vittoriana e, per questo, la sua produzione "has the gift of memorableness"¹²⁸.

¹²⁷ P.F. Gasparetto, *La poesia di M.E. Coleridge...*, cit., pp. 55- 56.

¹²⁸ Robert Bridges, articolo apparso sul *Cornhill Magazine* nel Novembre 1907, citato da Henry Newbolt ..., cit. p. 11.

5. Bibliografia

Testi Primari

Opere di Mary Elizabeth Coleridge:

Prosa

The Seven Sleepers of Ephesus [A novel], London, Chatto and Windus, 1893.

The King with Two Faces [A tale], London and New York, Edward Arnold, 1897.

Non Sequitur [Essays], London, J.Nisbet and Co., 1900.

The Fiery Dawn, London, Edward Arnold, 1901.

The Shadow on the Wall [A Romance], London, Edward Arnold, 1904.

The Last Poems of Richard Watson Dixon... Selected and edited with a preface by M.E. Coleridge, London, Henry Frowde, 1905.

The Lady on the Drawing-room Floor, London, Edward Arnold, 1906.

Holman Hunt... illustrated with eight reproductions in colour, London, T.C. and E.C. Jack, 1908.

Gathered Leaves from the Prose of Mary Elizabeth Coleridge [With a memoir by Edith Sichel], New York, Short Story Index Reprint Series, 1971.

Poesia

Fancy's Following, Oxford, Daniel Press, 1896.

Fancy's Guerdon, London, Elkin Mathews, 1897.

Poems [With a preface by Henry Newbolt], London, Elkin Mathews, 1907.

The Collected Poems of Mary Elizabeth Coleridge [Edited with an introduction by Theresa Whistler], London, Rupert Hart-Davis, 1954.

Testi Secondari

Testi sulle opere in prosa e in poesia di Mary Elizabeth Coleridge:

Bridges R., *Cornhill Magazine*, November 1907.

Bridges R., *Collected Essays, Papers and c. [Published as experiments in the reform of English spelling] 10 vol.*, London, Oxford University Press, 1927- 1936, vol.6.

De La Mare W. J., "M.E. Coleridge: an appreciation", reprinted from *The Guardian*, 1907.

Gasparetto P. F., *La poesia di M.E. Coleridge*, Torino, Giappichelli editore, 1968.

Opere sul contesto storico-letterario:

Cooper F. S., *The Victorian Woman*, London, Victoria and Albert Publications, 2001.

Crow D., *The Victorian Woman*, London, Cox and Wyman Ltd, 1971.

Lawson J. and Silver H., *A Social History of Education in England*, London, Methuen and Co. Ltd, 1973.

Marucci F., *Il Vittoriano*, Bologna, Il Mulino, 1991.
Parker M., *Life in Victorian Britain*, London, Pitkin Unichrome Ltd, 1999.
Soulsby L. H. M., *The Victorian Woman: a Paper read at the Church at Southampton, October 1913*, Green and Co., 1914.

Altri testi secondari:

Agosti S., *Cinque analisi, il testo della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982.
Armstrong I. and Blain V., *Women's Poetry, Late Romantic to Late Victorian (Gender and Genre, 1830- 1900)*, USA, St. Martin's Press, Inc., 1999.
Cornish F. W., *Extracts from the letters and journals of William Cory author of 'Ionica'*, selected and arranged by Francis Warre Cornish, printed for the subscribers, Oxford, 1897.
Freud S., "Il poeta e la fantasia", Vienna, Hugo Heller, 1907, pp. 48-59.
Gilbert S. M. and Gubar S., *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1988.
Leighton A. and Reynolds M., *Victorian Women Poets. An Anthology*, Oxford, Blackwell, 1995.
Leighton A., *Victorian Women Poets: a critical reader*, Oxford, Blackwell, 1996.
Marchese A., *L'officina della poesia. Principi di poetica*, Mondadori, Milano, 1985.
Orlando F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
Pallotti D., *Weaving Words. A Linguistic Reading of Poetry*, Bologna, Clueb, 1990.
Serpieri A., *George Meredith Modern Love: Romanzo in cinquanta sonetti*, Bari, De Donato, 1968.
Serpieri A., *Hopkins, Eliot, Auden: saggi sul parallelismo poetico*, Bologna, Patron, 1969.
Serpieri A., *I sonetti dell'immortalità: il problema dell'arte e della nominazione in Shakespeare*, Milano, Bompiani, 1975.
Stanley A., *The Bedside Book (a miscellany for the quiet hours selected and arranged by Arthur Stanley)*, London, Victor Gollancz Ltd, June 1941.
The Norton Anthology of English Literature, USA, W. W. Norton and Company Inc., 2000, 7th Edition, vol. 2.

Enciclopedie e dizionari:

Marchese A., *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano, 1981.
The New Encyclopaedia Britannica, 15th edition, 1989.
Webster's Third New International Dictionary of the English Language, USA, Merriam-Webster Inc., 1986.