

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XVII 2009

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARI

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XVII 2009

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XVII - 2/2009
ISSN 1122-1917

Direzione

GIUSEPPE BERNARDELLI
LUISA CAMAIORA
SERGIO CIGADA
GIOVANNI GOBBER

Comitato scientifico

GIUSEPPE BERNARDELLI – LUISA CAMAIORA – BONA CAMBIAGHI – ARTURO CATTANEO
MARIA FRANCA FROLA – ENRICA GALAZZI – GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO –
MARGHERITA ULRYCH – MARISA VERNA – SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI – SARAH BIGI – MARIACRISTINA PEDRAZZINI – VITTORIA PRENCIPE –
MARISA VERNA

I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti alla valutazione
di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima

© 2009 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@unicatt.it (*produzione*); librario.dsu@unicatt.it (*distribuzione*);
web: www.educatt.it/librario

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it - *web:* www.educatt.it/librario/all

Questo volume è stato stampato nel mese di novembre 2010
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

MOSTRI E MERAVIGLIE. ECHI DALL'ANTICO NELLE OPERE DI SYLVIA PLATH

LETIZIA LANZA

Oh la brava vecchia balena tra ma-
rosi e vento forte sarà nell'Oceano
avuto un gigante di forza, dove vin-
ce il più forte, e re del mare infinito.
Canzone della balena

Tra le grandi voci poetiche del Novecento anglofono (e non solo)¹ – vincitrice post mortem del Pulitzer Prize 1982 – si distingue di sicuro Sylvia Plath, nata il 27 ottobre 1932 in un sobborgo di Boston ma naturalizzata inglese, conosciuta oltre che per il livello, la caratura alta della sua produzione anche per le vicende della brevissima vita, troncata nel febbraio 1963 per suicidio².

Una fine tragica, disperata ma al tempo stesso, pare, di fredda, minuziosa progettazione – per quanto in realtà nulla, nella lettera (artatamente?) lucida e combattiva spedita ad Aurelia in data 4 febbraio, cioè appena una settimana prima del fatidico 11, sembri presupporla:

¹ Una geniale quanto succinta trattazione della produzione poetica in generale, dalla più remota antichità a oggi, in C.O. Pavese, *Gradus de Parnasso, sive de illo monte descensus ad pedestre planum, ovvero le fasi della poesia discendenti verso il pedestre discorso. Breviarium a poësi condita*, "Lexis", XXVI, 2008, pp. 7-14.

² Così la Grande Consolatrice entra nella casa londinese di Fitzroy Road dove Plath, lasciata anni prima l'America per stabilirsi in Inghilterra – nella capitale, quindi nel Devon – ora nuovamente risiede dal 12 dicembre 1962, una volta rimasta sola con i figli Frieda Rebecca (meno di tre anni) e Nicholas Farrar (undici mesi scarsi), dopo il tradimento e il conseguente abbandono del marito: "Nelle prime ore di lunedì 11 febbraio Sylvia posa accanto ai lettini dei bambini del pane e del latte, spalanca la finestra della loro camera e sigilla le fessure della porta con nastro adesivo e asciugamani; poi scende in cucina, sigilla anche qui tutte le fessure, si sdraia con la testa nel forno, la guancia appoggiata a un tovagliolo ripiegato, e apre il gas. Viene trovata alla mattina dall'infermiera e da un operaio che hanno dovuto forzare il portone perché il vicino è intontito dalle esalazioni. Appuntato sulla carrozzina del figlio ha lasciato un biglietto: "Per favore, chiamate il dottor Horder". È il suo unico messaggio. Quasi esattamente sette anni prima aveva scritto nel diario: "Accade ogni tanto che le forze neutrali e impersonali del mondo cambino rotta e si scontrino con uno schianto di tuono del giudizio. Non c'è motivo per il terrore improvviso, per il senso di condanna, se non che tutte le circostanze rispecchiano l'intimo dubbio, la paura interiore ... aveva detto una volta che le sarebbe piaciuto essere sepolta nel cimitero accanto a Court Green, ma nel Devon lei e Ted sono forestieri. Viene così sepolta a Heptonstall", nel cimitero da lei stessa descritto in un brano del 1956, *November Graveyard*. La lapide sepolcrale "reca incisa una frase di un testo buddhista: "Anche tra fiamme violente si può piantare il Loto d'oro"', Sylvia Plath, *Opere*, A. Ravano ed., con un saggio introduttivo di N. Fusini. Trad. it. di A. Ravano (*Poesie*) – A. Bottini (*La campana di vetro; "Johnny Panic e la Bibbia dei sogni"* e altre prose) – S. Fefé, riveduta da A. Ravano – A. Demurtas (*dai "Diari"*). Cronologia di A. Ravano, Nota di commento a cura di A. Ravano – A. Bottini. Bibliografia a cura di A. Ravano, Milano 2002², p. CLII. I puntini sono miei.

Cara Mamma, Grazie mille per le tue lettere ... Non ho nessun desiderio di ritornare in America. Non ora, comunque. Ho la mia bella casa di campagna, la macchina, e Londra è l'unica città del mondo dove desidero vivere, coi suoi bravi dottori, i vicini gentili, i parchi, i teatri e la BBC. In America non c'è niente che valga la BBC – laggiù non pubblicano le mie cose, poesie e romanzi, come qui. Ho scritto un articolo commissionatomi dal *Punch* sui miei giorni di scuola e mi si presenta la possibilità di partecipare a un programma di critica alla BBC per tre settimane in maggio, a 150 dollari la settimana, una fantastica occasione che spero di sfruttare al meglio ... Spero che il ricavato mi permetterà di finire di arredare la casa, così subito dopo potrò andare nel Devon ... Apprezzo il tuo desiderio di vedere Frieda, ma se immaginassi lo shock emozionale che ha subito con la perdita del padre e il trasloco capiresti che idea incredibile è quella di portarla via di qui in aereo in America. Io sono la sua unica sicurezza e toglierle il suo appoggio sarebbe crudele e rischioso, per quanto dolcemente tu la possa trattare una volta arrivata. Non potrei mai permettermi di vivere in America – qui ho il meglio dell'assistenza medica completamente gratis, e con i bambini è davvero provvidenziale. Inoltre Ted vede i bambini una volta alla settimana e ciò lo fa sentire più responsabile del nostro mantenimento³.

Decisa a perseguire i suoi progetti, risulta in somma Plath. E, non ostante la comprensibile pena, con responsabile determinazione prosegue:

Devo farmi la mia strada lottando qui. Magari un giorno posso organizzare delle vacanze in Europa con i bambini ... Adesso i bambini hanno più che mai bisogno di me, così per questi prossimi anni andrò avanti a scrivere di mattina, per stare poi con loro di pomeriggio e vedere amici o studiare e leggere di sera ... Tra poco incomincio ad andare da una dottoressa, gratis con l'assistenza sanitaria, che mi è stata consigliata dal mio ottimo dottore locale e che dovrebbe aiutarmi a superare questo difficile periodo. Tanti baci a tutti. Sivvy⁴.

Una fine apparentemente incongrua allora, anche se, a ben vedere, in linea con la sua personalità complessa, poligona, mai facilmente definibile. Figura essenzialmente antinomica è infatti Plath – al tempo stesso “interessante caso clinico, soggetto privilegiato di psicoanalisi” e superba “reincarnazione della *White Goddess*; una fanatica antesignana del femminismo militante e l'ultima delle eroine romantiche che vive e si dibatte in un contesto inevitabilmente ostile”⁵. Una donna dai tanti volti, dalle tante maschere. La quale, nella tripudiante alchimia della scrittura, ulteriormente fraziona la propria identità così da coprire la più ampia gamma possibile dell'esperienza e della coscienza femminile. I titoli stessi di molte composizioni indicano i tanti *self* che coesistono e si dilanano a vicenda:

³ S. Plath, *Quanto lontano siamo giunti. Lettere alla madre*, M. Fabiani ed., Parma 1975, pp. 316-317 (puntini miei). Resta che, in altre lettere, le sofferenze e le difficoltà anche materiali conseguenti all'abbandono di Hughes si percepiscono a più riprese, specie dal 27 agosto 1962. Cfr. p. 285 ss.

⁴ S. Plath, *Quanto lontano*, p. 317.

⁵ Sylvia Plath, *Le Muse inquietanti e altre poesie*, G. Morisco ed., A. Rosselli, Milano 1985, p. 9.

Who, Maenad, Witch Burning, Lyonesse, Medusa, Purdah, Lady Lazarus, Widow, Childless Woman, Barren Woman, Heavy Women, Lesbos, The Rival, The Other, The Applicant, Three Women.

Una scomparsa senza dubbio immatura, quella di Plath. A dispetto della quale la poeta lascia un'opera vasta e di rilevante spessore, con una particolare sottolineatura della produzione in versi⁶ ricca, poliedrica, spesso tortuosamente sperimentale. Un invidiabile fare poetico che, senza indugi o tentennamenti, conduce diritti dentro i tagli, le ferite metaforiche (e non) del corpo e della mente, dentro i desideri, gli incubi, i ricordi mai sopiti – anzi, le autentiche (in)combattibili ossessioni. Una produzione fortemente autobiografica al di là dell'inevitabile scarto letterario⁷, che in un turbato (quanto magistrale negli esiti) alternarsi di ripulse, adesioni, rinunce, ovvero in una continua aggiunta, moltiplicazione, stratificazione di pulsioni e significati non di rado (golosamente) affonda le radici in tempi e culture remote così da edificare, tra presente e passato, un ardito ponte di assimilazioni e digressioni.

Tra le immagini che mi vengono per prime alla mente, l'indistruttibile ibrido sirenico di odissiacca memoria. Sul quale per altro non mi soffermo⁸, se non per ribadire l'invadente sopravvivenza di cotanto *monstrum* magnifico e orrendo il quale giunge a noi da una tradizione antichissima di femmine teriomorfe, in origine imparentate agli uccelli, poi caudate come serpenti e infine sagomate in corpo di pesce. All'ordine del giorno, si narra, le apparizioni sireniche nel corso dei secoli – da Alessandro il Grande dopo la vittoria su Dario, a Teodoro Gaza, a Giorgio da Trebisonda, a Cristoforo Colombo di ritorno dalle Americhe (se non, pare, già in Guinea) – costantemente presenti anche all'immaginario dei moderni.

Un ibrido pericoloso come ineludibile. Al cui riguardo, a minima indicazione bibliografica cito soltanto il recente volume, denso e sfaccettato, di Maurizio Bettini e Luigi Spina dal titolo *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*⁹ – di cui parzialmente riporto la sezione sulle varianti specie iconografiche curata da Chiodi e Franzoni:

In un passo di *L'antiquité expliquée et représentée en figures* – monumentale prodotto dell'antiquaria settecentesca – Bernard de Montfaucon rivendica di aver scoperto il vero aspetto delle Sirene, appoggiandosi a un codice bizantino che, a sua volta, illustrava una (errata) traduzione di un passo del

⁶ Come risaputo, soltanto la prima raccolta, *The Colossus and Other Poems* (London 1960), è curata personalmente da Sylvia; gli altri tre volumi vengono pubblicati postumi dal marito, tutti a Londra, senza rispettare l'ordine cronologico di composizione dei singoli brani: *Ariel* (1965), *Crossing the Water* e *Winter Trees* (entrambi nel 1971). Sulle vicissitudini editoriali vd. A. Ravano in Sylvia Plath, *Opere*, pp. CLIII-CLXV.

⁷ Senza dubbio il travaso continuo tra vita e testo è appariscente nota della scrittura plathiana: lei stessa ne avverte "meglio di altri la contraddittorietà e il paradosso e, a volte, le limitatezze e le angustie (sia detto al di fuori della polemica se si debba o no parlare di un'arte "confessional", che del resto vedrebbe riuniti attorno a Robert Lowell poeti così diversi tra loro da perdere ogni efficacia, anche solo da un punto di vista orientativo)", M. Fabiani in Sylvia Plath, *Quanto lontano*, pp. 7-8. Cfr. L.M. Rosenthal, *The New Poets: American and British Poetry since World War II*, New York 1967, il quale include tra i poeti "confessionali", oltre a Lowell per *Life Studies* (1959), anche S. Plath, A. Sexton, J. Berryman, A. Ginsberg.

⁸ Considerata anche la mia trattazione in *Donne greche (e dintorni)*. *Da Omero a Ingeborg Bachmann*, Venezia 2001, pp. 151-190.

⁹ Torino 2007.

libro di Giobbe (30, 29): le Sirene non erano per metà pesci, ma uccelli ... nel Settecento l'immagine consolidata era appunto quella della Sirena-pesce; ed era così nelle grandi opere d'arte, nel repertorio decorativo e persino nella vita quotidiana (per esempio nelle figurine del gioco popolare del "biribiscio")¹⁰.

D'altronde, già nella Grecia di sesto secolo s'incontrano Sirene

differenti; quella che su una *hydria* a figure nere ... proclama, grazie a una scritta, di essere proprio una Sirena ha l'aspetto, né più né meno, di un uccello con una testa femminile. Pochi decenni dopo, altri vasi a figure nere ... descrivono invece Sirene provviste di braccia per poter reggere gli strumenti – lire e *auloi* – cha accompagnano il loro canto. Passano ancora alcuni anni e di nuovo, su uno *stámmos* a figure rosse ... scompaiono le braccia alle tre Sirene che insidiano la nave di Odisseo¹¹.

Con ulteriore slittamento figurativo, tra i secoli quinto e quarto lo sfuggente ibrido, ormai femminile per metà, acquista un portamento più eretto ed esibisce con maggiore disinvoltura il seno nudo: se "in un'urna etrusca tre Sirene sono addirittura sedute come donne normali e non compare alcun dettaglio ornitologico", già in epoca classica figurano parzialmente vestite, tanto che, in un sarcofago riprodotto la gara ingaggiata con le Muse, solamente le zampe d'uccello che spuntano in basso possono contraddistinguerle. Il fatto che tali immagini abbiano poco o nulla di spaventoso è confermato dagli orecchini di quarto secolo con "Sirene musicanti; c'è da chiedersi" se la ricorrenza "delle Sirene (come del resto di eroti o di *nikai*) nei pendagli non sia suggerita dalla presenza delle ali e dalla posizione necessariamente "svolazzante". Sia come vuol essere, se ancora in età bizantina compaiono orecchini con Sirene ornitomorfe, al contrario "ali e penne sembrano scomparire del tutto alle soglie del Medioevo", di maniera che, per secoli, la nuova Sirena ittiomorfa apparirà ripetutamente nel gesto di aprire le due code, portarle in alto e stringerle con le mani – il che per esempio accade a Modena. Non mancano tuttavia le immagini della donna-uccello, con le inevitabili commistioni tra i due modelli: per esempio, in un manoscritto "del X secolo di Bruxelles una Sirena con coda da tritone ha una serie di ali sulle braccia"; nel *Bestiario* di Cambridge la Sirena è uccello per metà, ma con una mano stringe la coda e con l'altra un pesce vero e proprio; nell'abside della tirolese chiesa di Sankt Jakob in Kastelaz del dodicesimo secolo, "l'incertezza sul numero delle Sirene è tutt'uno con il faticoso riconoscimento della loro identità"¹².

¹⁰ In realtà, per non parlare di Eurinome, già ad Ascalona sulla costa mediterranea della Filistea la donna-pesce è presente nelle sembianze di Afrodite Urania/Derketo, e compare benché sporadicamente nell'iconografia del secolo secondo a.C., tanto da essere sbeffeggiata per la scarsa avvenenza nell'oraziana *Ars poetica* (1-9), di un secolo successiva. Cfr. L. Lanza, *Donne greche*, p. 159 n. 25.

¹¹ S. Chiodi – C. Franzoni in *Il mito delle Sirene*, M. Bettini – L. Spina ed., p. 257. I puntini sono miei.

¹² *Ibid.*, p. 257; p. 259.

Ancora più tardi, in pieno Rinascimento, l'oscillazione tra le due tipologie perdura: sempre per esemplificare, in un affresco eseguito da Annibale Carracci “nel Camerino di Palazzo Farnese a Roma verso il 1595-97”, che illustra l'episodio omerico di Odisseo legato all'albero della nave rivestendo i tre ibridi, in piedi su un promontorio in riva al mare, di “armoniosi corpi femminili su cui si innestano ali e zampe di volatili. Pochi anni dopo, nelle *Sirene* affrescate verso il 1610 nella galleria di Palazzo Giustiniani a Bassano Romano ... Francesco Albani opererà invece per il tipo a coda di pesce, bifida in questo caso, su cui si innestano corpi di donna dai morbidi accenti raffaelleschi: ritratte su una sponda boscosa, due Sirene impugnano strumenti musicali mentre una terza, con un gesto, richiama la loro attenzione verso la *Caduta di Fetonte* affrescata sulla volta sovrastante”¹³.

Per quanto concerne l'Ottocento – secolo, si sa, che accresce la fortuna letteraria delle donne d'acqua, elemento altresì demonico e dunque propizio agli spiriti malefici – il frequentato ibrido, sorta di *femme fatale* degli abissi, diviene emblema di funesta attrazione amorosa, di passioni ostinatamente infelici. Così, sempre per esemplificare, in epoca simbolista la tensione tra le opposte polarità di Eros e Thanatos e un sensualismo carico di risonanze morbose invadono il quadro di Arnold Böcklin, dove una vecchia Sirena con zampe di uccello, “poggiata a uno scoglio cosperso di ossa umane, accompagna col flauto il canto della sua giovane compagna”; in modo assai più seducente si presenta in vece la Sirena di Edvard Munch, che “emerge dalle acque come un'apparizione onirica, nell'atmosfera immobile e rarefatta di un chiaro di luna”¹⁴.

Dopo di che, come altri miti classici anche il motivo sirenico viene riletto nel Novecento alla luce della psicoanalisi: l'ambivalenza della figura mezzo umana e mezzo ferina, la femminilità colta nel suo potere di seduzione e di distruzione rendono l'ibrido una presenza di punta per il Surrealismo, “come testimonia la *Sirène en pleine lune* di Paul Delvaux ... sorta di Venere tizianesca metamorfosata in argentea e silente apparizione notturna”. In chiave più sottilmente perturbante è quindi, di René Magritte, *Irène ou la Lecture défendue* del 1936, che piazza su un pavimento

l'iscrizione a lettere bianche “Sirène”, con la lettera I sostituita da un dito puntato verso l'alto su cui, come puntino, appare un “sonaglio” metallico. Il rebus visivo-verbale “Sirène/Irène”, argomento appunto della “lettura proibita” evocata dal titolo, ha ... quasi certamente un risvolto erotico: non più l'immagine ma la semplice evocazione del nome è qui sufficiente per accedere alle tentazioni della creatura marina¹⁵.

Sempre nel campo dell'iconografia, se agli inizi del ventesimo secolo si giunge a *La Sirenetta* bronzea ispirata alla fiaba di H.Ch. Andersen (1836) – toccante opera di Edvard Christian Joannes Eriksen eseguita nel 1909 su commissione del mecenate C. Jacobsen e divenuta emblema del porto di Copenhagen – un plateale ritorno alle antiche origini

¹³ *Ibidem*. Puntini miei.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 259-260.

¹⁵ *Ibid.* pp. 260-261. I puntini sono miei.

è compiuto, in anni recenti, dall'artista americana Kiki Smith con una serie di piccole sculture ornitomorfe "comparabili a quelle che appaiono sullo *stámnos* attico prima ricordato", cariche tutte di un'"enigmatica e arcaica femminilità"¹⁶.

In fine. A corollario degli esempi "alti", l'intramontabile ibrido accumula nella realtà moderna anche una fortuna diversa, "certo minore, ma forse non meno interessante; quella di immagine grafica, di *cul de lampe* o figurina, di logo", come accade per le Editions de la Sirène – l'Editrice francese diretta da Blaise Cendrars negli anni Venti del Novecento – oppure, in tempi più vicini, per la catena americana di caffetterie Starbucks,

il cui logo originale, del 1971, riprendeva con qualche variante una stampa cinquecentesca di Melusina a coda bifida, successivamente rielaborata sotto una perentoria e assai sintomatica pressione moralizzatrice sino a celare totalmente gli attributi tradizionali della coda di pesce e del seno scoperto¹⁷.

Orbene: giusto sull'inobliviabile Sirena imprescindibile è un brano plathiano risalente al 1956.

Si tratta di *Lacrimosa*, il cui titolo in lingua originale, *Maudlin* ("patetico"; "sentimentale"; "lacrimoso"), deriva dal nome *Magdalene* o *Maudeleyne* – perspicua allusione alla Maddalena piangente di cristiana memoria. Un brano livido come la morte – quasi una seduta di psicoanalisi in apnea su fondali marini virtuali – dove astrologia, leggenda, favola, destino sessuale s'intrecciano provocatoriamente mentre l'arcana melodia ispirata al testo anderseniano rintrona cupa, intrisa com'è di sublime dolore:

Su un giaciglio di fango sotto il segno della vecchiaia

in un crampo di sangue la vergine nel sonno
scaglia la sua maledizione contro l'uomo della luna
con le fascine in spalla nel suo uovo intatto:
nato con una rossa bottiglia a cui tirare
lui fa vita da re, nulla gli squassa il ventre, mentre
le fanciulle coda-di-pesce si comprano le bianche gambe
al prezzo di una pelle cucita con gli spilli¹⁸.

¹⁶ *Ibid.*, p. 261.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ A dire di Ravano, una "breve composizione fortemente imitativa di Dylan Thomas ... Attanagliata dai crampi delle mestruazioni (il *clench of blood* del v. 2 e il *curse* del v. 3, quest'ultimo propriamente "maledizione", ma anche termine colloquiale per il periodo mestruale), la donna mette a confronto il destino fisiologico dell'uomo, che non conosce questa schiavitù mensile (il *crackless egg* del v. 4 è il disco della luna, nella quale, secondo una leggenda germanica, vive un uomo che reca fascine in spalla), con quello femminile, le cui sofferenze legate al ciclo sono paragonate alle trafitture che la Sirenetta di Andersen diventata donna sentiva a ogni passo", A. Ravano in Sylvia Plath, *Opere*, pp. 1580-1581. I puntini sono miei.

Ugualmente cupa – gravida di suggestioni ferali – è un'ulteriore lirica di Plath, del pari abitata dall'immortale donna d'acqua. Uscita nel 1962 in "The Observer", s'intitola *Tra- versata* (*Crossing the Water*):

Lago nero, barca nera, due persone, nere sagome di carta.
Dove vanno gli alberi neri che si abbeverano qui?
Le loro ombre devono coprire tutto il Canada.

Un po' di luce filtra dai fiori sull'acqua.
Le loro foglie non desiderano che ci affrettiamo:
sono rotonde e piatte, piene di oscuri consigli.

Freddi universi ricadono dal remo.
Lo spirito del nero è in noi, è nei pesci.
Un tronco sommerso alza una pallida mano in un addio;

tra le ninfee si aprono le stelle.
Non ti accecano queste impassibili sirene?
Questo è il silenzio di anime sbigottite.

Come osserva anche Ravano, il paesaggio ispiratore di *Two Campers in Cloud Country*¹⁹ assume qui le caratteristiche di un mondo "silenzioso e nero dove una barca che potrebbe essere quella dei morti scivola sulle acque di un lago che potrebbe essere la palude stigia o altra acqua attraversata nel corso d'un viaggio ctonio. Ted Hughes ne scelse il titolo per la seconda raccolta postuma (l'edizione americana reca il sottotitolo di *Transitional Poems*, "Poesie di transizione"), ritenendola emblematica del percorso di morte e rinascita simboliche che lui individuava nelle poesie *Little Fugue*²⁰ e *Elm*²¹.

¹⁹ In traduzione, *Due campeggiatori nella regione delle nuvole*. Pubblicata postuma il 3 agosto 1963 in "The New Yorker", XXXIX, quindi nell'estate del 1970 in "Critical Quarterly", XII.

²⁰ In *Piccola fuga* (di parole), composta il 2 aprile 1962 (giorno di luna nuova) e uscita postuma nell'ottobre 1963 in "Encounter", XXI, nero e bianco, cecità, sordità e mutismo, silenzio e parola, storia e memoria s'inseguono e s'intrecciano contrappuntisticamente "all'ombra della *Grosse Fuge*, op. 133, di Beethoven. Il tema è la non-comunicazione tra i vivi e i morti". Anche a Court Green, dove si staglia contro il cielo rivolto al tramonto, il tasso è l'albero di Ecate e della morte: secondo una tradizione "riportata da Robert Graves in *The White Goddess* (p. 194), nei cimiteri spinge le sue radici fino alla bocca dei cadaveri: è quindi via di comunicazione tra i due regni, ma è anche ciò che chiude la bocca ai morti, impedendo loro di comunicare ... (imbuto nero-telefono-comunicazione è un complesso metaforico che tornerà con variazioni in *Daddy*, *Words heard, by accident, over the phone* e *The Munich Mannequins*). I rami neri del tasso che si agitano sono dita intente a segnalare un messaggio di sordomuti a un occhio bianco – l'occhio di un pianista cieco, le cui dita brancolano in cerca del cibo ma corrono "sicure e tumultuose sui tasti bianchi e neri quando suonano la musica del sordo Beethoven". C'è poi la "voce "nera e frondosa" del tasso, un imbuto da cui escono ordini barbarici, "puro tedesco", e grida di morti, comunicazione autoritaria e minacciosa che, pur non capita (la donna "vede" la voce ma non la sente), ingenera sensi di colpa confusamente legati alle vicende storiche". Il tasso è dunque il padre "autoritario e amoroso, diventato troppo presto un "Grande silenzio" ("una gamba sola" è la gamba amputata di Otto Plath) ... Vittima per colpa del padre della stessa mutilazione di lui ... la figlia sopravvive nel quotidiano, che ha il pallore delle nuvole amorfe della prima strofa (bianco è anche un colore del lutto, in inglese *mourning*, omofono di *morning*)", A. Ravano in Sylvia Plath, *Opere*, pp. 1659-1660. I puntini sono miei.

²¹ *Ibid.*, p. 1661. La seconda poesia (*Olmo*), rifinita attraverso tredici tormentate stesure il 19 aprile 1962 (giorno di luna piena) e pubblicata postuma il 3 agosto 1963 in "The New Yorker", XXXIX con il titolo

Orbene. Dopo le visitazioni sireniche un altro *link* plathiano di ambito mitico-equoreo è agli orrendi abitatori degli abissi, che le fonti antiche e medievali regolarmente presentano come causa di incontrollabili patemi, mai adeguatamente esorcizzati.

Tra i numerosi esempi possibili a partire dalla pagina biblica con il famigerato Leviatano – mostro della mitologia fenicia che personifica il caos primordiale ed entra nella *Scrittura* a simbolizzare le forze del Male e dell'Ingiustizia che contrastano con il progetto di Dio²² – giù giù fino al *masterpiece* melvilliano (e oltre), ricordo solamente la *Naturalis historia* di Plinio Seniore e i non pochi passaggi del libro nono per l'appunto dedicati agli esseri acquatici²³, dei quali si enfatizza *in primis* l'enormità raccapricciante:

I più numerosi e i più grossi di questi esseri si trovano nel mare Indiano: per esempio, balene di quattro iugeri, pistrici²⁴ di duecento cubiti; e del resto si tratta di un luogo dove le aragoste raggiungono i quattro cubiti ed anche le

The Elm Speaks, celebra la gigantesca pianta che a Court Green si staglia a oriente, nel cielo dell'alba. Albero femminile associato alla nascita, in grazia della voce (sia pure mediata) si contrappone al tasso, albero maschile silenzioso o comunque incomprensibile; saldo "sulla sua grande radice ma scosso impetuosamente e abitato da creature alate ... allontana da sé la luna sterile ma ... si scopre dentro qualcosa che è insieme impeto aggressivo e pietrificante presenza medusea (str. 13-14)", divenendo così "un doppio della donna che lotta per comprendersi e definirsi e scopre in sé una nuova e terrorizzante voce ... "Attraverso una disintegrazione apocalittica, l'Olmo perdura come la continuità fisica dell'io che parla ... La Luna, come sempre, corrisponde al nucleo dell'io artificiale nel suo regime patriarcale, mentre la cosa "tacita e piumata", il feroce uccello scuro che vive nell'albero, sono la voce e lo spirito dell'io autentico: la nuova voce e il nuovo spirito di *Ariel*, con la loro più profonda storia che attende di essere raccontata", pp. 1662-1663 (puntini miei). Cfr. T. Hughes, *On Sylvia Plath*, "Raritan", XIV, Fall 1994, 2, pp. 9-10.

²² "Davanti a lui ogni sicurezza viene meno, / al solo vederlo si resta abbattuti. / Nessuno è tanto audace da poterlo sfidare: / chi mai può resistergli? / Chi mai lo ha assalito e ne è uscito illeso? / Nessuno sotto ogni cielo. / Non passerò sotto silenzio la forza delle sue membra, / né la sua potenza né la sua imponente struttura. / Chi mai ha aperto il suo manto di pelle / e nella sua doppia corazza chi è penetrato? / Chi mai ha aperto i battenti della sua bocca, / attorno ai suoi denti terrificanti? / Il suo dorso è formato da file di squame, / saldate con tenace suggello: / l'una è così unita con l'altra / che l'aria fra di esse non passa; / ciascuna aderisce a quella vicina, / sono compatte e non possono staccarsi. / Il suo starnuto irradia luce, / i suoi occhi sono come le palpebre dell'aurora. / Dalla sua bocca erompono vampate, / sprizzano scintille di fuoco. / Dalle sue narici esce fumo / come da caldaia infuocata e bollente. / Il suo fiato incendia carboni / e dalla bocca gli escono fiamme. / Nel suo collo risiede la forza / e innanzi a lui corre il terrore. / Compatta è la massa della sua carne, / ben salda su di lui e non si muove. / Il suo cuore è duro come pietra, / duro come la macina inferiore. / Quando si alza si spaventano gli dèi / e per il terrore restano smarriti. / La spada che lo affronta non penetra, / né lancia né freccia né dardo. / Il ferro per lui è come paglia, / il bronzo come legno parlato. / Non lo mette in fuga la freccia, / per lui le pietre della fionda sono come stoppia. / Come stoppia è la mazza per lui / e si fa beffe del sibilo del giavellotto. / La sua pancia è fatta di cocci aguzzi / e striscia sul fango come trebbia. / Fa ribollire come pentola il fondo marino, / fa gorgogliare il mare come un vaso caldo di unguenti. / Dietro di sé produce una scia lucente / e l'abisso appare canuto. / Nessuno sulla terra è pari a lui, / creato per non aver paura. / Egli domina tutto ciò che superbo s'innalza, / è sovrano su tutte le bestie feroci", *Giobbe* 41. 1-26. Se qui il mostro terrifico assume l'aspetto di un banale cocodrillo, altrove nel medesimo libro sapienziale (3. 8, e pure in *Isaia* 27. 1: "In quel giorno il Signore punirà / con la spada dura, grande e forte, / il Leviatàn, serpente guizzante, / il Leviatàn, serpente tortuoso, / e ucciderà il drago che sta nel mare") il termine designa appunto un Dragone di tremenda potenza, mentre per esempio in *Salmo* 104 (103). 25-26: "Ecco il mare spazioso e vasto: / là rettili e pesci senza numero, / animali piccoli e grandi; // lo solcano le navi / e il Leviatàn che tu hai plasmato / per giocare con lui" (trad. it. a cura della Cei) s'identifica con un cetaceo, ovvero con un generico bestione marino. Molte riletture del *monstrum* in H. Melville, *Moby Dick*. Trad. it. di N. d'Agostino, Milano 1966, pp. 24-34.

²³ Vd. ora L. Lanza, *Mirabile bruttezza*. Premessa di A. Pajalich, Padova 2008, pp. 49-54.

²⁴ Pesce corrispondente alla sega marina.

anguille, nel fiume Gange, occupano i trenta piedi. Ma nel mare i mostri si vedono soprattutto nel periodo dei solstizi. Allora, in quei luoghi, si rovesciano turbini; allora si rovesciano piogge; allora, precipitando dai gioghi montani, le tempeste sconvolgono dal profondo i mari e, sospingendole su dagli abissi, trascinano in gran numero queste belve marine assieme ai flutti (come altrove si vedono delle analoghe quantità di tonni), al punto che la flotta di Alessandro Magno, in maniera non diversa che di fronte a schiere compatte di nemici, avanzò in ordine di battaglia contro un branco che si riversava in senso opposto. Altrimenti, sparsi, non ne sarebbero usciti. Non dalle urla, non dai suoni, non dai dardi vengono atterrite, ma dal fragore; né si sconvolgono se non per il disastro dell'assalto²⁵.

Altre enormità viventi tra le onde si situano in diversi angoli del pianeta, e l'enciclopedista *ante litteram* non manca di puntualmente registrarle:

Sotto il principato di Tiberio, in un'isola di fronte alla costa della provincia di Lione, il mare, rifluendo, abbandonò più di trecento belve marine di eccezionale varietà e grandezza, né di meno ne lasciò sulla costa dei Santoni²⁶; e fra le altre elefanti e arieti, con le corna simulate solo da macchie bianche, e invero molte Nereidi. Turrano²⁷ ci racconta che fu espulsa dal mare sulla spiaggia di Cadice una belva che misurava sedici cubiti tra le due pinne della parte terminale della coda; i suoi denti erano 120, i più grandi della misura di tre quarti di piede, i più piccoli di mezzo piede. Le ossa della belva alla quale si diceva che fosse stata esposta Andromeda, portate dalla città giudea di Ioppe²⁸, le mise in mostra a Roma, tra tutte le altre cose meravigliose, Marco Scauro durante la sua edilizia²⁹: lunghezza di 40 piedi, altezza delle costole superiore a quella degli elefanti indiani, la colonna vertebrale di un piede e mezzo di spessore³⁰.

Una serie di mostri terrorizzanti senza dubbio alcuno, non di rado ricordati da vari autori dell'antichità più o meno remota e, in tempi più vicini, enfatizzati dal newyorkese Hermann Melville in *Moby Dick*³¹.

Poderosa avventura e allegoria, esso come noto rappresenta il romanzo-culmine di uno sviluppo unitario le cui tappe sono tutte le opere precedenti. Nelle quali appunto “va assumendo la sua piena fisionomia il narratore “ismaelico”, e il motivo dell'avventura picaresca si approfondisce in “quest”, ricerca simbolica che investe i problemi collettivi della

²⁵ Plinio, *Storia Naturale* 9. 2. 4-5. I brani pliniani sono tradotti da Alberto Borghini.

²⁶ La francese Saintonge.

²⁷ Gracile, anch'esso fonte di Plinio.

²⁸ L'antica Giappa.

²⁹ Risalente al 58 a.C. e caratterizzata da eccesso di sprechi.

³⁰ Plinio, *Storia Naturale* 9. 4. 10-11.

³¹ Risalente al luglio 1851 nella seconda e definitiva stesura. In Italia, sarà la storica versione paveseana del 1932 a introdurre questo titano della scrittura – abbastanza misconosciuto fino alla rivalutazione di F.O. Matthiessen in *American Renaissance* del 1941 (*Rinascimento americano*, Torino 1954) – inaugurando così la lunga serie delle sue traduzioni.

stirpe e dell'epoca"³². Quanto all'immane cetaceo, nella consueta plurivalenza segnica esso simbolizza l'anfibologia dell'essere: il "gran fantasma incappucciato". Di fatto, se per Padre Mapple e per la visione religiosa associata al simbolo della Terra, la balena bianca è il mostro biblico, strumento misterioso di Dio da cui giungono doni e proibizioni: blasfemia dunque cacciarla con spirito di vendetta, per Achab rappresenta l'incarnazione del male metafisico, per Queequeg uno dei più potenti demoni, per altri può perfino non esistere. Solo per Ismaele³³ essa è tutto questo e anche di più: splendida e orribile come la Natura, benigna e malvagia, vulnerabile e immortale. "Asserzione dell'imperscrutabilità cosmica, la balena leggendaria comprende in sé l'essere e il non-essere", l'Altro da noi che è parte di noi. Perciò "evitarla vuol dire evitare noi stessi, volerla distruggere volerci distruggere"³⁴.

Tralascio qui ulteriori attestazioni del *topos* marino per richiamare, più tardo di circa un secolo e di tutt'altra temperie rispetto a Melville (bensì espressamente citato), il rovesciamento tra lo scherzoso e il beffardo (comprensivo altresì dell'ibrido sirenico) operato con incantevole piglio da Plath in una sognante, in qualche modo lieta poesia del 1958 – *Battle-Scene From the Comic Operatic Fantasy "The Seafarer"* – che s'ispira al quadro omonimo di Paul Klee³⁵. Pubblicato la prima volta nel 1959 in "The Christian Science Monitor" (con il titolo *Bathtub Battle Scene*), il brano ri-esce postumo il 31 luglio 1969 in "The Times Literary Supplement":

Seducer –
 questa piccola odissea
 in rosa e lavanda
 su una superficie di piastrelle
 in delicate gradazioni di turchese
 che rappresentano un mare

³² N. d'Agostino in Hermann Melville, *Moby Dick*, p. XIV. "Leggenda popolare e tradizione ufficiale avevano fatto della caccia alle balene, ai tempi di Melville, un'attività idealizzata": l'autore "contribuisce a questa tradizione nelle pagine in cui la baleniera è cantata come manifestazione dello spirito americano che si espande sugli oceani, e rinnovarsi eroico del conflitto primordiale tra l'uomo e le forze misteriose della Natura. Ma in realtà egli fa dell'immagine del viaggio uno degli elementi formali più complessi dell'opera: al "livello dei fatti" essa è l'azione del libro, ai vari livelli simbolici può essere la storia della nave-America o la ricerca umana nella sfera della Libertà e dell'Eroico (l'Oceano si associa la Pensiero e alla scempi di contro all'ortodossia della Terraferma); infine, al livello di maggiore complessità e polivalenza, l'immagine è il tema stesso dell'opera". In effetti il viaggio per Ismaele – sublime antieroe – è "alternativa alla morte, processo di maturazione e accostamento al Vero, appunto perché è scoperta sempre più approfondita dell'ambiguità del reale. Ambiguo è il viaggio, e ambiguo ogni suo aspetto, perché ogni dettaglio riproduce l'ambiguità del tutto, i significati vari a seconda dell'occhio che guarda. Così la nave Pequod è un pezzo della Frontiera, ma è anche una delle macchine industriali più perfette del tempo, strumento di punta del capitalismo che sotto la bandiera stellata si lancia sugli oceani per convertire la natura in merce e gli uomini in copie dell'*homo americanus*. La baleniera è il regno di Bulkington e insieme quello di Achab, il paradiso delle libertà democratiche ma anche un inferno totalitario. Il suo viaggio è impresa eroica, ma anche processo di colpa e di punizione. E il libro un'epopea, ma anche una tragedia piena di odore di sangue, di carneficina e di morte, nelle cui pause si celebra, di contro all'azione predace, la "divina inerzia" (p. XV).

³³ Non è un caso se l'unico superstite, "nel rispettare più di tutti "l'altro da sé", nel riverire il mistero delle cose ... è l'unico nel microcosmo del Pequod che si avvicini a capire la balena bianca, l'unico capace di sopravvivenza e rinascita, e infine l'unico a poter testimoniare", *ibid.*, p. XVII. I puntini sono miei.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Kampfszene aus der komisch-phantastischen Oper "Der Seefahrer"* (1923).

con le onde a scacchi e allegramente
sollevano il navigatore
allegramente, allegramente,
con il suo pennacchio rosa e l'armatura.

Una gondola di carta
fragile come un lampioncino
traghetta il Sindbad da peschiera
che leva la fiocina color pastello
verso i tre mostri
viola-rosati che si rizzano
dal fondo dell'oceano
con teste zannute e spaventose.
Attento, attento
alla balena, allo squalo, al calamaro.

Ma le pinne e le squame
di ciascun rabescato mostro marino
non trascinano fango né alghe.
Sono lucide e pronte per il torneo,
brillano come gusci d'uova pasquali,
rosa intenso e ametista.
Achab, compi ciò di cui vantasti:
porta a casa queste teste leggendarie.
Un colpo, un colpo,
un colpo ed eccole spacciate.

Così dicono le favole.
E così cantano i bambini
le loro battaglie nella vasca da bagno
profonde, perigliose e lunghe,
ma oh, i saggi adulti sanno
che il drago marino è un sofà, la zanna
è di cartone, e il canto delle sirene
è febbre nel sonno.
Risate, risate
di vecchioni ci risvegliano.

Come si può vedere, le tre poesie plathiane a ora citate ripropongono gli stereotipi antichi operando però un ribaltamento di segno e di senso: poiché a ben vedere, le figure mostruose non sono più così terribili né assolutamente temibili – anzi, nei confronti della Sirena l'autrice manifesta una sorta di solidale comprensione, a motivo della comune condizione di vittima dei cd. “umani”, mentre verso i già orrendi mostri marini l'atteggiamento è (quasi) di ludica confidenza.

D'altro canto, lo stesso elemento equoreo – causa primaria di meraviglia, per Plath – ha una connotazione inevitabilmente duplice.

Se infatti mare e acqua sono immagini ambigue, un mondo in cui trovare la pace attraverso il suicidio (*Lorelei*, *Suicide off Egg Rock* e *La campana di vetro ...*) ma anche un

elemento alieno e ostile (*Point Shirley, The Bull of Bendylaw*), regno del padre ma anche regno della madre (*Medusa* e la prosa *Ocean 1212-W*), specchio che si riflette dentro ad altri specchi e che rilancia, a ogni immagine, altri riflessi, altre pareti deformanti³⁶, talora tuttavia, come gli elementi naturali in genere, esso non è fonte di timore bensì – fertile liquido amniotico – origine di vita e perciò tale da indurre confidenza, placido abbandono.

Così specialmente nella pagina iniziale di *Ocean 1212-W* (qui nella traduzione di Adriana Bottini):

Il paesaggio della mia infanzia non è stato la terra ma la fine della terra: le mobili colline fredde e salate dell'Atlantico. A volte penso che l'immagine del mare sia la cosa più netta e sicura che possiedo. La raccolgo, esule quale sono, come i sassi "portafortuna" di cui facevo collezione da piccola, viola con un anello bianco tutto intorno, o come il guscio blu di una cozza con l'interno iridato che sembra l'unghia di un angelo; e sotto l'onda del ricordo i colori diventano più intensi e splendenti, il mondo dell'inizio respira. Il respiro, è questa la prima cosa. Qualcosa respira. Sono io? È mia madre? No, è qualcos'altro, qualcosa di più vasto, più lontano, più grave, più stanco. Dietro le palpebre chiuse, mi lascio galleggiare; sono un piccolo marinaio, che assaggia il tempo che farà: colpi di maglio contro il muro frangiflutti, una mitragliata di spruzzi sui valorosi gerani di mia madre, o l'ipnotico sciabordio di una pozza lasciata dalla marea, simile a uno specchio; ai bordi, l'acqua smuove pigramente, delicatamente, i sassolini di quarzo, una dama che accarezza i gioielli. Poteva esserci un sibilo di pioggia contro il vetro della finestra, o un vento che sospirando suonava le assi della casa come tasti di un pianoforte. Io non mi lasciavo ingannare. Il pulsare materno del mare si faceva beffe di tali contraffazioni. Come una donna scaltra, molto nascondeva; aveva molte facce, molti veli, delicati, terribili. Parlava di miracoli e di lontananze; se sapeva corteggiare, sapeva anche uccidere.

E più oltre:

Il respiro del mare, dunque. E poi, le sue luci. Che fosse un gigantesco radio animale? Perfino a occhi chiusi sentivo i riflessi luccicanti dei suoi specchi muoversi come ragni sulle palpebre. Giacevo in una culla acqua, e bagliori marini, trovate le fessure degli avvolgibili verde scuro, giocavano e danzavano, oppure sostavano tremolando appena³⁷.

³⁶ Fondamentale, si sa, nella poetica di Plath la metafora dello specchio, cfr. *Mirror* (23 ottobre 1961): "Sono d'argento e rigoroso. Non ho preconcetti. / Quello che vedo lo ingoio all'istante / così com'è, non velato da amore o da avversione. / Non sono crudele, sono solo veritiero – / l'occhio di un piccolo dio, quadrangolare. / Passo molte ore a meditare sulla parete di fronte. / È rosa e macchiettata. La guardo da tanto tempo / che credo faccia parte del mio cuore. Ma c'è e non c'è. / Facce e buio ci separano ripetutamente. / Ora sono un lago. Una donna si china su di me, / cercando nella mia distesa ciò che essa è veramente. / Poi si volge alle candele o alla luna, quelle bugiarde. / Vedo la sua schiena e la rifletto fedelmente. / Lei mi ricompensa con lacrime e un agitare di mani. / Sono importante per lei. Va e viene. / Ogni mattina è sua la faccia che prende il posto del buio. / In me ha annegato una ragazza e in me una vecchia / sale verso di lei giorno dopo giorno come un pesce tremendo".

³⁷ S. Plath, *Opere*, pp. 1254; 1256. Il racconto fu scritto per la serie radiofonica *Writers on Themselves* della

Certamente, al pari degli altri elementi neppure il mare può essere sempre mite e benevolo – pronto vice versa a trasformarsi in furibonda causa di scempio e devastazione. A dispetto di ciò, la reazione plathiana in qualche modo rimane di interesse e, per così dire, di “disponibilità”: in una parola, di curiosità e accettazione se non, ancora una volta, di abbandono. Perché, a differenza di quanto accade nel mondo per dir così “umano”, negli elementi naturali – come del resto tra gli animali – non c'è mai perfidia: si pensi soltanto a *The Goring* (*L'incornata*), pubblicata nell'autunno 1959 in “Arts in Society” 1:

La polvere dell'arena arrugginita dal sangue di quattro tori fino a un rosso spento, il pomeriggio che si chiudeva male sotto la truculenza della folla, la morte rituale ogni volta rabberciata tra mulete cadute, colpi mal calcolati, la volontà più forte sembrava volontà di cerimonia. Obeso, scuro in volto nei suoi gialli sontuosi, nappe, pompon, galloni, il picador mosse il cavallo verso il quinto toro, pronto a imbracciare la picca e lentamente conficcarla nel collo curvo della bestia. Greve pantomima, non opera d'arte. L'istinto per l'arte ebbe inizio con il corno del toro che sollevava nel silenzio della plebe una goffa sagoma d'uomo. L'intero atto formale, fluido come una danza. Il sangue spillato impeccabilmente fu redenzione dell'aria insozzata, della volgarità della terra.

Un perspicuo esempio di Natura matrigna offre (o piuttosto, sembra offrire) una lirica datata 21 maggio 1962, *The Rabbit Catcher* (*Il cacciatore di conigli*)³⁸, pubblicata postuma il 7 febbraio 1965 in “The Observer”. Scritta il giorno successivo alla partenza di Assia e David Wevill da Court Green, la prima stesura, intitolata *Snares* (*Trappole*), conteneva diversi particolari autobiografici, un contrasto tra marito e moglie e l'esplicita identificazione del cacciatore con lui. Nella versione finale l'allusione personale si limita all'ultima strofa, cui si arriva però dopo una serie di azioni di “imbavagliamento, costrizione, tortura e soffocamento ... accomunate dall'immagine del cerchio o dell'anello: la bocca, la conca,

BBC dove alcuni scrittori, tra cui lo stesso Hughes, presentavano se stessi. “Benché datato 1962 da Ted Hughes in *Johnny Panic*”, una lettera di Sylvia “della fine di gennaio 1963 ne conferma la composizione in questo mese”. Pubblicato postumo il 29 agosto 1963 in “The Listener”, CXX, quindi in *Writers on Themselves*, Herbert Read ed., British Broadcasting Corporation, 1964, pp. 102-10”, in esso l'autrice dispone alcuni episodi paradigmatici degli anni trascorsi a Winthrop intorno a quella che nei *Diari* definisce senza esitazione “metafora centrale della mia infanzia” “J”, p. 381 ... In riva al mare Sylvia Plath pone anche il momento d'origine della propria scrittura, costruendo così parallelamente una sorta di mitobiografia della propria vocazione poetica”, A. Bottini in Sylvia Plath, *Opere*, pp. 1753 s. I puntini sono miei.

³⁸ “Era un luogo di forza – / Il vento mi imbavagliava con i miei capelli sbattuti, / mi strappava la voce, e il mare / mi accecava con le sue luci, le vite dei morti / che vi si srotolavano dentro, allargandosi come olio. // Sentii in bocca la malignità della ginestra, / i suoi aculei neri, / l'estrema unzione dei suoi gialli fiori-candela. / Avevano un'efficienza, una grande bellezza, / ed erano esagerati, come una tortura. // C'era un solo posto dove andare. / In fermento, profumati, / i sentieri si stringevano addentrandosi nella conca. / E le trappole cercavano quasi di scomparire – / zeri, che si chiudevano sul nulla, // ravvicinati, come le doglie. / L'assenza di grida / apriva un buco nel giorno ardente, un vuoto. / La luce vitrea era un muro trasparente, / la boscaglia silenziosa. / Sentii un lavorio immobile, un intento. / Sentii mani intorno a un boccale di tè, ottuse, rozze, / strette ad anello sulla porcellana bianca. / Come lo aspettavano, quelle piccole morti! / Lo aspettavano come innamorato. Lo eccitavano. / E anche noi avevamo una relazione – / fili di ferro tesi tra noi, / paletti troppo profondi per essere divelti, e una mente come un anello, / che scorre e si chiude su una cosa viva, / una stretta che uccide anche me”.

le trappole, lo zero, le mani che stringono il boccale”. In conclusione: l’unione matrimoniale, il vincolo tanto esaltato, addirittura mitizzato dalla poeta finisce per rivelarsi una crudele, vile “trappola per un amore inerme come un coniglio”³⁹.

Anche qui, è evidente, più che alla Natura (benché in qualche modo complice) la vera perfidia è imputabile all’uomo – nello specifico, a Ted – il quale senza sostanziale motivo, con una specie di eccitazione frettolosa strazia e sopprime miti creature, innocue quanto innocenti.

Tornando all’anfibologia dell’elemento marino (e liquido in genere) significativa quanto avvincente è la pagina che conclude *Ocean 1212-W*:

Il mio ultimo ricordo del mare è di violenza: 1939⁴⁰, giornata ferma, di un giallo malsano, il mare di acciaio fuso, liscio, che cova ribellione come un animale incattivito alla catena, lampi malevoli di violetto nell’occhio. Telefonate ansiose da casa della nonna, esposta all’oceano, a mia madre, sulla baia. Io e mio fratello, alti così, bevevamo come un elisir magico quei discorsi di onde di marea, luoghi sopraelevati in cui mettersi al sicuro, assi alle finestre e barche alla deriva. L’uragano era atteso per dopo il tramonto. A quei tempi, gli uragani non fiorivano ogni autunno su Cape Cod dopo essere sbocciati in Florida, come fanno ora: bang bang, frequenti come castagnole il 4 luglio e stravagantemente battezzati con nomi di donne. Quello era un mostro speciale, un leviatano. Poteva inghiottire, ridurre in pezzi il nostro mondo. Non volevamo perdercelo. Il pomeriggio sulfureo diventò nero innaturalmente presto, come se ciò che stava per arrivare non ammettesse la luce delle stelle, la luce delle pile, non potesse essere guardato in faccia. Incominciò la pioggia, un diluvio universale. Poi il vento. Il mondo era diventato un tamburo. Percosso, strideva e vibrava. Pallidi ed esaltati nei nostri letti, io e mio fratello sorseggiammo la nostra bevanda calda serale. Di dormire, neanche a parlarne, ovviamente. In punta di piedi, andammo alla finestra e alzammo di una tacca l’avvolgibile. In uno specchio di nero ruscillante le nostre facce tremolavano come falene che cercassero di penetrare nella stanza. Non si vedeva niente. L’unico suono era un ululato, con accompagnamento di tonfi, colpi, gemiti e schianti di oggetti scagliati come stoviglie in una lite tra giganti. La casa oscillava dalle fondamenta. Oscillava, oscillava, cullando le sue piccole vedette. Ci addormentammo così⁴¹.

Un evento che colpisce molto Plath. E infatti è ricordato già nelle poesie *Point Shirley*, pubblicata nell’estate del 1959 in “The Sewanee Review” ma scritta il 16-17 gennaio dello

³⁹ A. Ravano in Sylvia Plath, *Opere*, pp. 1663-1664. I puntini sono miei.

⁴⁰ Per vero dire, l’uragano scoppia il 21 settembre 1938.

⁴¹ S. Plath, *Opere*, p. 1262. Vd. il prosieguito: “La devastazione, il giorno dopo, era all’altezza delle aspettative: alberi e pali del telefono divelti, bungalow che galleggiavano davanti al faro, carcasse sfasciate di piccole imbarcazioni. La casa della nonna aveva resistito, valorosa, benché le ondate avessero superato la strada arrivando fino alla baia. L’aveva salvata il frangiflutti costruito dal nonno, dissero i vicini. La caldaia era sepolta da spirali dorate di sabbia; il divano era segnato di macchie di sale e uno squalo morto occupava quella che era stata l’aiuola dei gerani, ma la nonna aveva messo mano alla scopa e presto tutto sarebbe tornato a posto” (p. 1262 ss.).

stesso anno secondo la testimonianza dei *Diari*⁴², e *The Disquieting Muses*⁴³, pubblicata nel marzo 1959 in "The London Magazine", VI – oltre che nel racconto *Among the Bumblebees (Il volo dei bombi)*⁴⁴.

Questi i primi diciotto versi di *Point Shirley*:

“Da Water-Tower Hill alla prigione di mattoni / il pietrisco della battigia rimbomba litigioso / sotto il tonfo del mare. / Le spume si disfano e sciabordano. Quest’anno / l’onda ghiaiosa salta / il frangiflutti e ricade su un catafalco / di pezzetti di conchiglia, / lasciando una poltiglia salata di ghiaccio a sbiancare // nel cortile sabbioso di mia nonna. Lei è morta, / e qui il suo bucato schioccava e si ghiacciava, qui / lei reggeva la casa contro / quello di cui era capace il mare rugoso e sciamannato. / Un giorno i cavalloni trascinarono a danza / costole di nave fin dentro la cantina; / uno squalo volpe slanciato / invase l’aiola dei gerani – // Contro una tale collusione di testardi elementi / lei consumò la paglia della sua scopa fino al legno”.

E questa la terza strofa di *Le Muse inquietanti*:

Quando ci fu l’uragano e nello studio / di papà s’incurvarono le dodici finestre / come bolle prossime a scoppiare, tu preparasti / a mio fratello e a me biscotti e Ovomaltina / e ci insegnasti a cantare tutti in coro: / “Thor⁴⁵ è arrabbiato: bum bum bum! / Thor è arrabbiato: che ce ne importa?” / Ma quelle signore ruppero le vetrate.

In ambedue i brani, si vede bene, predominano il colore plumbeo, il tono lugubre – non configurandosi qui, il mare, quale respiro vitale, entità materna, metafora dell’inconscio poetico, bensì mostrando tutta la sua forza brutta e ostile, dunque la sua infinita perico-

⁴² Cfr. K.V. Kukil, *The Journals of Sylvia Plath 1950-1962*, London 2000, p. 463.

⁴³ Ovvero una delle otto liriche composte tra il 22 e il 28 marzo, aventi per soggetto quadri di Paul Klee, Henri Rousseau e Giorgio de Chirico. “L’amore di Sylvia Plath per de Chirico e la sintonia con le sue atmosfere sospese e misteriose risalgono ai tempi dell’università se non a prima ancora, e a un suo quadro si ispira *Conversation Among the Ruins*, dell’inizio del 1956. Nel marzo 1958 legge il libro di James Thrall Soby *Giorgio de Chirico* (1955), ricco di riproduzioni e di citazioni dagli scritti del pittore e copia ... alcune frasi “che hanno uno straordinario potere di commuovermi””, A. Ravano in Sylvia Plath, *Opere*, pp. 1593 (puntini miei). Cfr. *The Journals*, pp. 359-360.

⁴⁴ Scritto nel 1952 come esercitazione per un corso allo Smith College (titolo originale: *The Two Gods of Alice Demway*), viene pubblicato postumo nell’autunno 1978 in “Bananas”, XII. Benché Plath non si periti a indagare l’inconscio, in questo testo il trattamento dei ricordi d’infanzia non è di tipo psicologico bensì mitologizzante, collocandosi da subito nel solco giudaico-cristiano a mezzo dell’equazione Padre = Verbo.

⁴⁵ O Donar, dio della mitologia germanica figlio di Odino e Frigg. Nume protettore delle nubi e della pioggia raffigurato come Zeus o Eracle, ama manifestarsi con il tuono – il fracasso prodotto dal suo carro – e con i fulmini che scaglia sulla terra; robusto, adorno di una fluente barba rossa, armato di un martello sacro che i Nani hanno fuso per lui, si avvale di esso per combattere i Giganti, consacrare i matrimoni, difendere i confini delle proprietà. In grado di mutare dimensioni a piacimento, vive nello Asgard e, una volta giunto il crepuscolo degli dèi, dovrà uccidere con il martello il Drago Midgard, destinato a sua volta a perire per le benefiche esalazioni della belva.

losità. Ciò non ostante, come in *Among the Bumblebees* Sylvia non si lascia più di tanto impaurire: poiché al pari della protagonista del racconto Alice Denway, suo *alter ego*,

seduta sulle ginocchia di suo padre nello studio, a guardare i cavalloni
in fondo alla strada montare in creste di spuma sfilacciata e abbattersi in
spruzzi dispersi dal vento contro il muro frangiflutti

a suo tempo

imparò a irridere la boria distruttiva degli elementi. Le nuvole rigonfie,
viola e nere, si squarciavano con accecanti lampi di luce e i tuoni facevano
tremare la casa fin dalle fondamenta. Ma tra le braccia forti del padre e con
il battito regolare e rassicurante del suo cuore nelle orecchie, Alice aveva la
certezza che lui fosse misteriosamente collegato con il prodigio di quella
furia là fuori e che, per il suo tramite, lei avrebbe potuto affrontare la fine
del mondo senza alcun pericolo⁴⁶.

Un atteggiamento dunque, quello plathiano di fronte alla Natura, ancora una volta dicotomico – per quanto, direi, di prevalente segno positivo – e lo ribadisce con forza (gioiosa meraviglia) un vivido (fondamentale) brano dei *Diari*, alla data 22 ottobre 1959:

Oggi una passeggiata dopo colazione, prima di mettermi a scrivere. Il colore incredibile degli alberi: caverne di giallo, piume rosse. Profonde golate di aria ferma e gelata. Una purificazione, un battesimo. A volte mi sembra possibile avvicinarmi al mondo, amarlo. Al caldo nel letto con Ted provo un conforto animale. Che cos'è la vita? Per me sta così poco nelle idee. Le idee mi tiranneggiano: le idee del mio Super-Io livoroso di strega-regina, quello che dovrei, quello che sarebbe giusto che⁴⁷.

Sul versante oscuro infatti non poche restano le cagioni d'ansia, di timore se non di vero proprio panico; una paura, un'angoscia sopra tutto originate da un cupo personaggio, una minace figura del mito che occupa uno spazio di assoluta preminenza nelle pagine (e nel delirio) della poeta bostoniana, conservando intatto il potenziale orrifico e distruttivo veicolato nei secoli. Mi riferisco evidentemente alla testa troncata di Medusa⁴⁸, disgustosa per la viscida chioma serpentina, i denti di cinghiale, il collo squamoso; sconvolgente per il ghigno mefitico; raggelante per la fissità dello sguardo. Lo spaventoso ibrido che, ampiamente attestato nella tradizione letteraria fin dall'antica Grecità, impesta – qualche

⁴⁶ S. Plath, *Opere*, pp. 1100-1101.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 1499.

⁴⁸ L'unica mortale delle tre Gorgoni, divinità preolimpiche sorelle delle Graie, della terribile Scilla, del Drago posto a guardia del giardino delle Esperidi. Sul *monstrum* vd. determinatamente L. Lanza, *Medusa. Tentazioni e Derive*, Padova 2007.

esempio a caso – i versi di entrambi i poemi attribuiti a Omero, e poi quelli di Esiodo, di Pindaro, etc. Diffusissima nell'iconografia anche delle aree cd. periferiche, la maschera di Medusa attrae artisti di tutte le epoche che la scelgono per adornare i templi (*Testa di Medusa*, decorazione plastica in terracotta del secolo settimo a.C. a Siracusa; *Maschera di Gorgone* del tempio del Belvedere a Orvieto, secolo quarto a.C.); il vasellame (piatto attico, *Gorgoneion* di Lido databile al 550 a.C. circa); le porte (portale moderno dell'Hôtel des Ambassadeurs de Hollande a Parigi); ovvero, per inventare celebrate composizioni pittoriche (Caravaggio 1598, Firenze; Rubens 1618, Vienna; Lévy-Dhurmer nel secolo ventesimo, al Louvre) e scultoree (*Medusa Rondanini*, copia di un originale di Fidia risalente al secolo quinto a.C., Monaco; Camille Claudel 1898-1905, Parigi; Giacometti 1935, New York). E gli esempi potrebbero continuare⁴⁹.

Anche per Plath dunque è Medusa a concentrare e, come e più ancora degli altri fantasmi che l'assalgono, a impersonare il potenziale orrorifico in parecchi suoi brani di prosa e poesia. Scrive dunque Sylvia alla data del 3 gennaio 1959, stigmatizzando nei *Diari* il (suo?) male di vivere: alla stregua di un "grande dramma crudo e sanguinoso che viene recitato in continuazione dietro la facciata solare dei nostri rituali quotidiani, nascita, matrimonio, morte; dietro genitori e scuola e letti e banchetti: le ombre scure, crudeli, assassine, gli animali-demoni, le Forze Fameliche"⁵⁰.

E confessa più avanti, il 29 settembre dello stesso anno: "Conosco l'orrore dei sentimenti primordiali, delle ossessioni. Una diatriba di dieci pagine contro la Madre oscura. La Mamma-Mummia. Madre delle ombre"⁵¹. Perciò affastella nel racconto *The Mummy* – termine che, è risaputo, vale sia "Mamma" sia "Mummia" – una congerie

di fantasie simboliche e terrificanti ... La figlia che sogna la madre bella e affettuosa sotto forma di strega o bestia, la madre che invecchiando impazzisce, grugnisce come un maiale, abbaia come un cane, ringhia come un orso in un attacco di licanthropia ... Poi l'immagine della madre o della nonna divoratrici: tutte bocca, come in Cappuccetto Rosso ... Tutto questo – annota con impietosa lucidità Plath (*Diari*, 4 ottobre 1959) – collega potentemente le mie immagini istintive con un'analisi psicologica perfettamente valida. Comunque, più che l'analista, io sono la vittima. La mia "favola" è solo una nuda ricostruzione di quello che, da bambina e in seguito, mi è sembrata essere la verità⁵².

In somma. Dietro le opere plathiane si agita una brutta figura "bianca, barbarica, una strega con in testa un cappuccio d'ossa, che vola su un paesaggio da "primitivi" – un paradiso che è visione di morte"⁵³. Ed è bieca personificazione delle Parche, tetra incarnazione

⁴⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 65-150.

⁵⁰ S. Plath, *Opere*, p. 1469.

⁵¹ *Ibid.*, p. 1489.

⁵² S. Plath, *Opere*, p. 1492 (puntini miei). Cfr. C.G. Jung, *A Contribution to Analytical Psychology*, New York 1928; *Analytical Psychology and Education: Three Lectures (1926/1946)* in "The Development of Personality", XVII, Princeton 1954.

⁵³ N. Fusini in Sylvia Plath, *Opere*, p. XVI.

delle Erinni – bastino le prime due strofe di *The Disquieting Muses*:

Mamma, mamma, quale zia maleducata / o cugina sfigurata e repellente / dimenticasti così sconsideratamente / d'invitare al mio battesimo, che quella / al posto suo mandò queste signore / dalla testa come un uovo da rammendo, / per dondolarla e dondolarla ai piedi, / al capo e a sinistra della culla? // Mamma, tu che su ordinazione inventavi le avventure / di Mixie Blackshort, l'orsetto coraggioso, / mamma, tu le cui streghe sempre sempre / finivano cotte in forno assieme al panpepato, / chissà se le hai viste, se hai detto parole / per liberarmi da quelle tre signore / che annuivano di notte intorno al letto, / senza bocca, senz'occhi, la testa calva tutta toppe?⁵⁴

Un cranio ovale liscio e stranamente illuminato – il quale, associandosi pure al ricordo delle infermiere addette all'elettroterapia, che Plath “ha visto, in preda al terrore e squassata dalle scariche, come figure bianche e scosse da un movimento ritmico”, diventerà un' infermiera calva (*The Stones, The Tour*) o impassibile (*Barren Woman, A Life*) o luminosa (*Three Women*) e soprattutto sarà la figura di volta in volta muta, selvaggia, calva, materna, petrosa, della musa-luna. Fondamentale su questo tema è l'analisi di Kroll, pp. 21-79⁵⁵.

Quanto a *Le Muse inquietanti*, una rete di anafore basate sul prefisso negativo come *un-sightly, un-wisely, un-asked* sanziona le mancanze materne ed è su queste che la storia inizia. Favola rovesciata di *La Bella Addormentata nel Bosco*, il non-atto di Aurelia evoca le tre *Ladies*, le fate cattive

la cui versione moderna ne acuisce l'aspetto sinistro; le teste calve e senza volto ammiccano ambigue ai piedi della culla. La bimba cresce e le streghe 'edulcorate' dei racconti materni si vendicano materializzandosi di nuovo. Anche la formula magica per esorcizzare la paura si rivela vuota e il reale, con tutta la sua forza, irrompe all'interno del chiuso rifugio familiare. *Mother*⁵⁶ ripetuto per la quinta volta, alla quinta strofa, ha ormai acquistato una connotazione ironica, il tono è diventato accusatorio. Le tre *Ladies*, le streghe paurose, si sono nel frattempo mutate in madrine – *godmothers* – e quindi in Muse – *Muses* –, la metamorfosi si è compiuta ed è ora la madre a far parte della fiaba, a fluttuare nel cielo azzurro entro un surreale pianeta di smeraldo.

⁵⁴ Ammaliata da G. de Chirico la stessa autrice, presentando la poesia “nel corso di un programma radiofonico della BBC nel giugno 1961, spiega: “Per tutta la poesia ho in mente le figure enigmatiche di questo quadro: tre terribili manichini da sarta senza faccia, vestiti in abbigliamento classico, seduti o in piedi e immersi in una luminosità strana che proietta le lunghe ombre nette tipiche del primo de Chirico. Fanno pensare a una versione novecentesca di altri sinistri terzetti femminili: le tre Parche, le streghe del Macbeth, le sorelle della follia di de Quincey” (*CP*, p. 276)”, A. Ravano in Sylvia Plath, *Opere*, p. 1593. Cfr. S. Plath, *Collected Poems*. T. Hughes ed., London 1981.

⁵⁵ M. Billi, *Il vortice fisso: la poesia di Sylvia Plath*, Pisa 1983, p. 113, n. 7. A. Ravano in S. Plath, *Opere*, p. 1594. Cfr. J. Kroll, *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*, New York 1976;

⁵⁶ Appellativo, si sa, di uso corrente in inglese con una sfumatura un po' più formale di “mamma”, mentre *mum* e *mummy* pertengono al linguaggio infantile o sono usati come diminutivi affettuosi.

Dal canto loro le Muse

mostrano annuendo il regno della morte. L'ultimo *mother* è decisamente di odio, di condanna: se la vita si rivela nient'altro che una favola terribile, la responsabile, la vera fata cattiva è la madre.

I due versi finali sembrano voler chiudere la poesia in senso circolare, ricalcando la fredda compostezza della scena iniziale: il volto vuoto delle Muse si riflette in quello della figlia – “che indossa, ormai imperturbabile, la sua nuova maschera enigmatica”⁵⁷.

Parallela all'elaborazione simbolica materna è quella della figura paterna in *The Colossus* (1959) – che, forse più del solito, svisa su triti modelli di compostezza narrativa, sbizzando un caustico quanto buio ritratto. Per il quale, in uno scenario ancora una volta dechirichiano, l'illustre professor Plath, entomologo di vaglia già depositario di sapienza (*On the Decline of Oracles*), divinità marina (*Full Fathom Five*), morto rimosso e ritrovato (*Electra on Azalea Path*), signore delle api (*The Beekeeper's Daughter*), è immaginato come un Colosso di Rodi in rovina, un idolo-oracolo che farfuglia cose insensate, e quindi anche simbolo di una tradizione letteraria patriarcale generatrice e insieme paralizzante. Davanti a lui i sentimenti della figlia-sacerdote oscillano tra la frustrazione per l'impossibile ricostruzione, l'ironia irriverente e provocatoria, la sottomissione filiale e la contemplazione nostalgica dei resti di una grandezza⁵⁸ che un tempo, si è visto, garantiva solidità e protezione:

Non riuscirò mai a ricomporti interamente,
con tutti i pezzi ben congiunti e incollati.
Ragli, grugniti, osceni schiamazzi
escono dalle tue vaste labbra.
Neanche fossimo in un'aia.

Ma forse ti consideri un oracolo,
portavoce dei morti, o di chissà quale dio.
Sono trent'anni ormai che mi affatico
per cavarti la melma dalla gola.
E ne so quanto prima.

Mi arrampico su per scalette a pioli con barattoli di colla e di lisolo,
striscio come formica in lutto
sugli acri della tua fronte invasi dalle erbacce
per riparare le immense placche del tuo cranio e ripulire
i bianchi tumuli vuoti dei tuoi occhi.

⁵⁷ G. Morisco in Sylvia Plath, *Le Muse inquietanti*, pp. 11-12.

⁵⁸ Cfr. A. Ravano in Sylvia Plath, *Opere*, p. 1629 (puntini miei). Vd. pure S.G. Axelrod, *Sylvia Plath. The Wound and the Cure of Words*, Baltimore 1990, pp. 47-51.

Un cielo azzurro uscito dall'Orestea
 s'incurva su di noi. Oh padre mio, tutto solo
 sei essenziale e storico come il Foro Romano.
 Tiro fuori il mio pranzo su una collina di cipressi neri.
 Le tue ossa incise e i capelli d'acanto sono sparsi

fino all'orizzonte nell'antica anarchia.
 Ci vorrebbe ben altro che un fulmine
 per creare tanta rovina.
 Di notte mi accoccolo nella cornucopia
 del tuo orecchio sinistro, al riparo dal vento,

e conto le stelle rosse e quelle color prugna.
 Il sole sorge da sotto la colonna della tua lingua.
 Le mie ore sono sposate all'ombra.
 Non tendo più l'orecchio per sentire il raschio di una chiglia
 sulle pietre nude dell'approdo.

Come chiaramente si vede, anche in *The Colossus* lo spunto è “favolistico”, mitico: il padre è un Dio decaduto e perduto i cui contorni non sono più nettamente ricostruibili; è l'eroe il cui ritorno dal mare è vanamente atteso da Elettra; è l'ombra a cui la figlia si sente legata, sposata per sempre. Sia *Le Muse inquietanti* sia *Il Colosso* sono brani attraversati da un senso di dolente sorpresa per l'amore disatteso, tradito e la profonda solitudine ad esso conseguente.

Viene qui in primo piano, assai complesso, il rapporto che unisce/divide Sylvia ai/ dai genitori, particolarmente intricato e sofferto nei confronti della madre, Aurelia Schöber in Plath.

Un rapporto alimentato di violenza, rivalità e desiderio, astio e teneri afflitti, pulsioni disparate e disperanti, che ovviamente si riflette in un atteggiamento non granitico, al contrario, non privo di *nuances*, ripensamenti, concessioni, cedimenti – e lo dimostrano le non poche lettere indirizzate alla madre, pregne, almeno all'apparenza, di calda gratitudine, tutte firmate con il diminutivo-vezzeggiativo Sivy⁵⁹. Di fatto, specie dopo la nascita di Nicholas si avverte nell'epistolario un “mutamento di tono: più colloquiale e intimo, a volte spezzato e sospeso, con accenti di accorata nostalgia transatlantica nell'attesa di Aurelia ... finché, arrivata finalmente Aurelia e ripartita, resterà un terribile carico di disillusioni e di rimpianti”⁶⁰. E tuttavia: come nitidamente sostiene Morisco,

la Sylvia delle *Lettere alla madre* è esattamente l'opposto della Sylvia del diario e delle poesie: la prima enfatica, entusiasta e diligente e, soprattutto, affettuosa, levigata e perfetta, come l'immagine femminile voluta e pubblicizzata dall'America degli anni '50; la seconda, una giovane donna tormentata e oppressa da mille paure fra cui la più assillante è proprio quella di non riuscire a soddisfare le aspettative di chi la circonda: la madre, le varie bene-

⁵⁹ Vd. per esempio S. Plath, *Quanto lontano*, pp. 55; 106; 128-129; 176, etc.

⁶⁰ M. Fabiani in Sylvia Plath, *Quanto lontano*, p. 17. Puntini miei.

fatrici, il mondo accademico dello Smith College, e più tardi il marito, il genio-poeta che non poteva essere deluso e che doveva essere uguagliato⁶¹.

Poiché inflessibile, si sa, è il doverismo ai limiti del morboso di Plath, la spasmodica quanto patetica ansia di affermazione (e professionale e affettiva) che l'attanaglia senza requie, originata essenzialmente da una peculiare *ravidity*. E appunto,

un piccolo episodio del primo anno di Cambridge (di poco precedente l'incontro con Ted Hughes, avvenuto nel febbraio 1956) è rivelatore di quali tensioni psicologiche fosse responsabile la *ravidity* mescolata a entusiasmo, *naïveté*, e a un sentimentalismo così orientato nel senso di una volontà caparbia da divenire misticismo: è l'episodio della cattedrale di Matisse a Vence, dove Sylvia, per non essere riuscita a entrare ("mi sentivo come Alice esclusa dal giardino") dà sfogo a un incredibile pianto. Il fallimento è in un certo senso doppio perché Sylvia tenterà, con poco frutto, di scrivere una novella sull'episodio, ma non darà il benché minimo scossone a quel mito "costruttivistico" (che si traduce nello slogan "lavorare e vivere intensamente") su cui sono impostate la vita e la pratica letteraria; il mito è ben saldo, e trova anzi, di lì a poco, una maggior giustificazione e forza nell'unione ideale con Ted Hughes⁶².

In somma. Fino all'ultimo giorno della sua vita Plath si contorce in un groviglio di sentimenti – tra i quali comunque premezza l'avversione, nei confronti di Aurelia (e di Otto) prima, di Ted fedifrago poi⁶³: è la poeta medesima a confessarlo nei *Diari*, per esempio nel settembre 1951: "I miei nemici sono coloro cui sto più a cuore. In primo luogo mia madre. Che desidera pateticamente la mia "felicità". Felicità! Il più indefinibile tra tutti gli stati dell'essere"⁶⁴.

Alcuni anni più tardi, in data 12 dicembre 1958, tra gli appunti sulle sedute con Ruth Beuscher, psicanalista, Sylvia senza remore si sfoga:

"La odio, dottoressa." E mi sento meravigliosamente bene ... "Dottoressa, posso continuare a odiare mia madre?". "Certo che sì: odiala odiala odiala."
"Grazie, dottoressa. La odio, eccome." Che fare? Non credo che riuscirò

⁶¹ G. Morisco in Sylvia Plath, *Le Muse inquietanti*, p. 17.

⁶² M. Fabiani in Sylvia Plath, *Quanto lontano*, pp. 13-14.

⁶³ Senza dubbio la giovane poeta muore per disperato amore, per disperata vendetta – vulnerata com'è dalla sovrana insensibilità/grettezza maschile. E spietata irricoscenza: non serve ribadire che è proprio grazie alla moglie, al suo indomito orgoglio di Amazzona, alla generosa ostinazione nel trascrivere a macchina le poesie e nell'inviarle a un numero inverosimile di riviste, è grazie a tanto che Hughes acquista finalmente il (pur legittimo) ruolo di poeta internazionale. E appunto il 9 luglio 1962, con inesorabile lucidità e strazio immenso, Sylvia dichiara all'amica Elizabeth Compton: "Ted mi mente, mi mente sempre, è diventato un uomo piccolo". E subito dopo, più tremendo ancora: "Quando dai a qualcuno tutto il tuo cuore e lui non lo vuole, non puoi riprenderlo indietro. Se n'è andato per sempre", A. Ravano in Sylvia Plath, *Opere*, p. CXLII. Cfr. E. Butscher ed., *Sylvia Plath: The Woman and the Work*. London 1979, p. 104.

⁶⁴ S. Plath, *Opere*, pp. 1308-1309.

ad amarla col tempo. Posso compatirla: ha fatto una vita da schifo; non sa di essere un vampiro ambulante. Ma si tratta solo di compassione. Non di amore⁶⁵.

A rincaro, con cristallina, lancinante franchezza Plath denuncia nei Diari:

Sento la sua apprensione, la sua rabbia, la sua invidia, il suo odio. Non sento l'amore, ma solo l'Idea dell'Amore, e che lei sia convinta di amarmi come è giusto. Farebbe qualsiasi cosa per me, no? ... Come esprimo l'odio per mia madre? Nel profondo delle mie emozioni penso a lei come a una nemica ... Ma ero troppo una brava ragazza per poter uccidere. Così ho tentato di uccidere me stessa: per smettere di essere fonte di imbarazzo per quelli che amavo e di vivere in un inferno di follia ... Volevo ammazzare lei, quindi mi sono ammazzata io⁶⁶ ... Come gestire il rapporto con lei, l'ostilità, incessante, che provo nei suoi confronti? Come sempre, voglio strappare la mia vita dalle sue mani avidi, vogliose. La mia vita, la mia scrittura, mio marito. Il bambino che non ho ancora concepito. È un'assassina. Sta' in guardia. È mortale come un cobra sotto quel lucido cappuccio d'oro verde⁶⁷.

A dispetto di tanto, un rischio grande, grandissimo sente di correre la poeta nell'involontaria – pur tenacemente combattuta – identificazione con il fantasma materno (e con altri nefari spettri): si pensi a *The Rival* (luglio 1961)⁶⁸ oppure a *The Other* (2 luglio 1962)⁶⁹.

⁶⁵ S. Plath, *Opere*, p. 1448. Puntini miei.

⁶⁶ Allusione al suicidio tentato da Sylvia appena ventenne (24 agosto 1953) dopo aver subito il primo ciclo di elettroshock, e fallito per mera casualità: "Approfitando dell'assenza della madre e del fratello, mentre i nonni sono in giardino, sottrae dalla farmacia della madre una boccetta con una cinquantina di pillole di sonnifero, riempie un bicchiere d'acqua, scrive su un foglietto: "Sono andata a fare un lungo giro. Torno domani" e scende nello scantinato dove si apre un cubicolo che corre sotto parte della casa. L'imboccatura del cubicolo è nascosta da una catasta di legna. Sylvia sposta i pezzi ... a uno a uno, si infila dentro, li risistema e, dopo essere strisciata fino in fondo al budello, comincia a inghiottire le pillole. Le ricerche, iniziate non appena la madre rientra e trova il biglietto, vanno avanti per due giorni, durante i quali polizia, volontari e gruppi di scout perlustrano i dintorni mentre la notizia della scomparsa viene riportata dai giornali. Il 26 agosto, mentre la famiglia è a pranzo", il fratello Warren Joseph "sente dei gemiti provenire dalla cantina. Vi si precipita e, sgombrata la legna, trova Sylvia che si dibatte nel cunicolo nel tentativo di sollevarsi: a salvarla sono state le troppe pillole ingurgitate che l'hanno fatta vomitare. È illesa, tranne che per una profonda abrasione sulla guancia destra che ha sfregato ripetutamente contro il cemento. Ha inizio il lungo cammino di ritorno alla vita", A. Ravano in Sylvia Plath, *Opere*, pp. LXXXVII-LXXXVIII. Puntini miei.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 1453-1454 (puntini miei).

⁶⁸ "Se la luna sorrisse, ti somiglierebbe. / Lasci la stessa impressione / di una grande bellezza, ma annientatrice. / Siete tutte e due grandi accaparratrici di luce. / La sua bocca ad O piange per il mondo; la tua resta immutata, // e il tuo primo dono è di trasformare in pietra ogni cosa. / Mi sveglio a un mausoleo; tu sei qui, / tamburelli le dita sul tavolo di marmo, cerchi le sigarette, / malevola come una donna, ma non così apprensiva, / muori dalla voglia di dire qualcosa che non ammetta risposta. // Anche la luna umilia i suoi sudditi, / ma di giorno è ridicola. / Le tue insoddisfazioni, invece, / arrivano nella cassetta della posta con amorosa regolarità, / bianche e vacue, espansive come monossido di carbonio. // Non c'è giorno al riparo da tue notizie, / sei a spasso per l'Africa, magari, ma pensi a me".

⁶⁹ "Entri tardi, pulendoti le labbra. / Che cosa avevo lasciato intatto sulla soglia – // Bianca Nike, / che scorri tra le mie pareti? // Sorridendo, la folgore azzurra / assume, come un gancio da macellaio, il peso delle parti

Lei/l'Altra/la Mamma-Mummia: una Trinità di femminile perversione e orrore. Che cosa di più consono allora che assimilare la miasmatica figura materna all'ibridume gorgonico – ovvero al mostro più malvagio e funesto, ovvero il più difficile da esorcizzare? E appunto in *Medusa* – databile al 16 ottobre 1962⁷⁰, pubblicata postuma in *Ariel* – grazie alla complessità delle geometrie allusive, al sontuoso corredo aggettivale che concorre alla costruzione del personaggio, la parola plathiana – vindice lama di ghiaccio – sembra imporsi ancor più che altrove “come un'opera al nero”⁷¹:

Al largo di quella lingua di petrosi tappabocca,
occhi roteati da bacchette bianche,
orecchie che sono coppa alle incoerenze del mare,
tu alberghi la tua testa spaventosa: palla-Dio,
lente di compassione,

con i tuoi accoliti
che agitano le loro cellule impazzite all'ombra della mia chiglia
e arrancano come cuori,
rosse stimate nel centro esatto,
fluttuando nella corrente fino al più vicino punto di partenza,

trascinando le lore chiome nazarene.
Ce l'avrò fatta a fuggire?
La mia mente si rivolge a te
vecchio ombelico incrostato, cavo transatlantico,
che si mantiene, pare, in miracoloso stato di conservazione.

di lui. // La polizia ti adora, confessi tutto. / Capelli lucenti, nero da scarpe, vecchia plastica, // è così interessante la mia vita? / È per questo che allarghi gli anelli degli occhi? // È per questo che il pulviscolo dell'aria si allontana? / Non è pulviscolo, sono corpuscoli. // Apri la borsetta. Che è quel cattivo odore? / È il tuo lavoro a maglia, indaffarato // ad agganciarsi a se stesso, / sono le tue caramelle appiccicose. // Ho la tua testa sul muro. / Cordoni ombelicali, rossoblù e luccicanti, // urlano dal mio ventre come frecce, che io cavalco. / O luce lunare, o malata, // i cavalli rubati, le fornicazioni / girano intorno a un ventre di marmo. // Dove te ne vai / che risucchi l'aria come fossero miglia? // Adùlteri sulfurei piangono in un sogno. / Freddo vetro, come ti inserisci // tra me e me. / Graffio come un gatto. // Il sangue che scorre è frutto scuro – / un effetto, un cosmetico. // Tu sorridi. / No, non è mortale”.

⁷⁰ Ma si veda già *The Lady and the Earthenware Head* (1957, pubblicata postuma): “Modellata in argilla sanguigna, la testa ritratto / non trovava il suo posto: incarnato color mattone, palpebre spesse, / ritta sul lungo scaffale / sosteneva impassibile tomi di prosa: dispettosa / scimmiettatrice dell'aspetto di lei. Meglio sbarazzare / subito il focolare di quella testa offensiva. / Ma riluttava a gettarla via. // Nessun luogo pareva garantire che l'effigie / sarebbe stata indenne da molestie. Alla vista / di una testa in bella mostra, / corruciata e tronfia su un mucchio di rifiuti, / qualche ragazzaccio avrebbe potuto far suo il trofeo, / indecorosamente maltrattare la testa ostaggio / e destare l'occulto nervo // che lega all'originale la sua rozza copia. A un laghetto scuro / pensò allora, ricco di limo e cupo d'alghie, / come risposta alla sua ardua bisogna; / ma dalla gelatina acquosa, sotto un serto di pinne, / il simulacro guatava / ammiccando lascivo, e a lei venne meno il coraggio: / sbiancò, come chi annega, // e risolse più cerimonialmente di deporre / quella replica là dove si biforcava un salice, / sotto verde volta di foglie: / che i più neri uccelli modulassero con gole squillanti / del ritorno, grano dopo grano, / di quella forma goffa a mera zolla / lungo le stagioni uggiose o miti. // Ma, reliquia in quella nicchia, lo spaventoso viso perdurò, / vani il torcersi le mani, i pianti, le preghiere: Sparisci! / Saldo e infausto occhieggiava / di tra fessura di roccia, falla di vento e pugno d'onda – / antica testa di megera, troppo coriacea per il coltello, / rifiutando di attenuare di un barlume / il suo amoroso sguardo di basilisco”.

⁷¹ N. Fusini in Sylvia Plath, *Opere*, p. XI.

In ogni caso sei sempre là,
tremulo respiro all'altro capo del mio filo,
curva d'acqua che balza in alto
incontro alla mia canna, abbagliante e grata,
e tocca e succhia.

Non ti avevo chiamata,
non ti avevo chiamata affatto.
E invece, invece
solcando il mare sei venuta fino a me,
grassa e rossa, una placenta

che paralizza lo scalciare degli amanti.
Luce di cobra
che sprema il fiato dalle campanule sanguigne
della fucsia. Io non riuscivo a prender fiato,
morta e squattrinata,

sovraesposta, come una radiografia.
Ma chi ti credi d'essere?
Un'ostia della Comunione? Maria piagnona?
Non toccherò un boccone del tuo corpo,
bottiglia in cui vivo,

orrido Vaticano.
Ne ho fino alla nausea di sale bollente.
Verdi come eunuchi, i tuoi desideri
sibilano contro i miei peccati.
Via, via, tentacolo anguillesco!

Non c'è niente fra noi.

Tutta la poesia – si vede bene – è percorsa da due serie di immagini, che corrispondono

all'aspetto della medusa e alla duplice minaccia di inglobamento e di cattura in spire o tentacoli: immagini di forme arrotondate o cave e immagini di oggetti allungati o tentacolari, che convergono nell'immagine della placenta-grembo e del cordone ombelicale ... e in quella del cobra col cappuccio dilatato: la madre che ha dato la vita è anche apportatrice di morte. Una terza serie di immagini, alludendo al cattolicesimo originale di Aurelia, fa della madre sia una portatrice dei dettami dell'autorità patriarcale ("palla-Dio", "orrido Vaticano") sia una vittima sacrificale e una *mater dolorosa* ("ostia della Comunione", "Maria piagnona"). La poesia si chiude con un'affermazione che, come il verso finale di *Daddy*, è la cifra dell'ambiguità del rapporto: "Non c'è niente fra noi", dichiarazione di separazione totale, ma anche di rimozione del diaframma separatore⁷².

⁷² A. Ravano in Sylvia Plath, *Opere*, p. 1681. Si paragoni – tentato esorcismo – l'ultima strofa di *Daddy*: "C'è un palo nel tuo cuoraccio nero / e a quelli del paese non sei mai piaciuto. / Adesso ballano e ti pestano coi pie-

Raccapriccianti fantasmi dunque intossicano la scrittura di Plath. Per la quale – è lecito concludere – vuoi nella (auto)rappresentazione letteraria vuoi nella concreta esperienza di vita, se gli elementi naturali e la presenza degli animali sono comunque fonte di meraviglia, gli esseri veramente orribili, non che ai tradizionali *freaks* sembrano piuttosto apparentarsi alla cd. “specie umana”: una verità che, con crudezza da brividi, innerva pure i versi franti di *Talidomide*⁷³ (diversamente dalle altre liriche, tutte tradotte da Anna Ravano, la propongo nella resa particolarmente efficace di Amelia Rosselli):

Oh mezza luna

Mezzo cervello, luminosità –
Negra, mascherata da bianca,

Le tue buie
Amputazioni strisciano e sgomentano –

Ragnose, insicure.
Quale guanto

Quale cuoiutezza
Mi ha protetta

Da quell'ombra –
Gli indelebili boccioli,

Nocche alle spatole, le
Facce che

Urgono alla vita, trascinando
La smozzata

Cuffia di sangue delle assenze.
Tutta la notte io costruisco

Uno spazio per la cosa che m'è data,
Un amore

Di due occhi bagnati e di uno strillo.
Bianco sputo

di. / Che eri tu l'hanno sempre saputo. / Papà, papà, bastardo, è finita.” Forse la sua poesia più famosa, scritta il 12 ottobre 1962, pubblicata postuma nell'ottobre 1963 in “The Review”, IX e in “Encounter”, XXI, *Papà* si struttura come un monologo drammatico dove l'autrice “manipola liberamente i particolari della propria vicenda biografica ... per dare vita a un personaggio “scandaloso” che grida infantilmente il suo amore e il suo odio, il suo masochismo e la sua rabbia e voglia di vendetta” (p. 1677). I puntini sono miei.

⁷³ Titolo iniziale: *Half-Moon*. Datata all'8 novembre 1962, viene pubblicata postuma nell'ottobre 1963 in “Encounter”, XXI, quindi inclusa in *Winter Trees*.

D'indifferenza!
Le annerite frutta girano e cadono.

Si spacca lo specchio,
L'immagine

Scappa e abortisce come mercurio che cade.