

LA POESIA DI SYLVIA PLATH

Quando sarà spezzata l'infinita schiavitù della donna, quando essa vivrà per se stessa e mediante se stessa, dopo che l'uomo, sinora abietto, l'avrà lasciata andare, essa sarà poeta, anch'essa. La donna troverà una parte di ignoto. I suoi mondi di idee saranno diversi dai nostri? Essa troverà cose strane, insondabili, repellenti, deliziose.

ARTHUR RIMBAUD, *Lettera a Paul Démeny*

La materia dell'universo poetico di Sylvia Plath ha una sua qualità pulsante e vibrante, si contrae e si dilata, ruota in gorgi marini o in aerei vortici; accesa da un'intima febbre brucia per autocombustione (« Does not my heat astound you. And my light. », si legge in *Fever* 103°),

... a sky
Palely and flamily
Igniting its carbon monoxides ...

si solidifica in pietra, si scioglie nella liquida matrice del mare:

In a pit of rock
The sea sucks obsessively,
One hollow the whole seas's pivot.

In *Man in Black* l'uomo sullo scoglio, scarpe cappotto e capelli neri a suggerire un simbolo di morte, è asse cosmico, nell'occhio del tifone:

Fixed vortex on the far
Tip, riveting stones, air
All of it, together.

In *The Eye-mote* il corpuscolo estraneo conficcato nella cornea,

Red cinder around which I myself,
Horses, planets and spires revolve.

altera le facoltà visive trascinando scrittrice e paesaggio in una rotazione da capogiro che sconvolge le forme del reale.

Il vortice e il perno sono immagini ricorrenti. In *Ariel* il cavallo imbizzarrito che proietta il cavaliere in uno spazio illimitato¹, freccia suicida diretta verso un azzurro insostanziale in un estatico ritmo di vita anelante a disperdersi è « pivot of heels and knees ». In *The Bell Jar*

...the sun rose no higher. It hung over the suspended waves of the hills, an insistent pivot without which the world would not exist.

Le implicazioni patologiche della vertigine (nelle sue forme di vertigine rotatoria, di sensazione di caduta, di vertigine

1. *Ariel* si direbbe, a prima vista, una poesia astratta sull'idea di movimento, se non soccorresse una nota di Ted Hughes: « *Ariel* was the name of the horse on which she went riding weekly. Long before, when she was a student at Cambridge (England), she went riding with an American friend out towards Grantchester. Her horse bolted, the stirrups fell off, and she came all the way home to the stables, about two miles, at full gallop, hanging around the horse's neck ».

La citazione è tratta da TED HUGHES, « Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath's Poems », contenuto nel volume *The Art of Sylvia Plath*, edited by CHARLES NEWMAN, Faber and Faber, London 1970: esso è costituito da una serie di saggi, alcuni dei quali (e precisamente quelli di Newman, Alvarez, Dyson, Hughes, Sexton, Ames) erano già apparsi nella rivista della Northwestern University (Evanston, Illinois), *Tri-Quarterly*, no. 7, fall 1966. Alcuni contributi non sono propriamente critici ma biografici. Utilissime sono la rassegna della critica plathiana di Mary Kinzie e la bibliografia. L'appendice contiene alcune poesie inedite o non raccolte in *The Colossus* e *Ariel* e una parte del dramma radiofonico *Three Women*. Alle pp. 273-283 sono riprodotte le successive versioni manoscritte di *Thalidomide* e alcuni disegni a penna della Plath. Manca invece la fotografia del *Seated Man with Owl* dello scultore Leonard Baskin riprodotta in *Tri-Quarterly*. *The Art of Sylvia Plath* è, in pratica, la silloge di quasi tutta la critica plathiana in lingua inglese. Di qui in avanti i saggi che non rechino altra indicazione bibliografica sono da intendersi pubblicati in questo volume.

non sistematica, quale incertezza della coscienza senza rotazione degli oggetti e senza sensazione di caduta) servono a chiarire la situazione esistenziale della Plath. Osserva infatti Karl Jaspers²: « Questa incertezza [della postura e dell'atteggiamento] insorge normalmente nel passaggio critico da uno stato all'altro, sia per condizioni fisiche, sia per motivi psichici; ... essa si sviluppa neuroticamente in relazione a modificazioni psichiche conflittuali. La vertigine è un'esperienza totale dell'esistenza che perde il suo fondamento e come tale essa diviene il simbolo di ogni estremo che non sia stato ancora portato alla chiarezza dell'essere attuale ». La coscienza corporea, spiega Jaspers, può svincolarsi dalla realtà spaziale sia negativamente, come perdita di sicurezza e di sentimento vitale, nella vertigine, sia positivamente, come acquisizione di sentimento vitale e di libertà, nella danza. È, quest'ultimo, il caso di *The Night Dances*, ispirato alla Plath dai movimenti del figlio Nicholas nella culla:

Such pure leaps and spirals
Surely they travel
The world forever ...

L'universo poetico della Plath, fluido e alla ricerca di un centro, è sottoposto, attraverso i propri movimenti di contrazione ed espansione, a costante metamorfosi. Il fenomeno è riscontrabile anche in *The Bell Jar* che, per la sua natura di romanzo (tradizionale), sembrerebbe meno adatto a certi esperimenti³. Una frase come

... all those uncomfortable, expensive clothes, hanging limp
as fish in my closet.

a prima vista si direbbe insignificante; ma alla luce di altri esempi:

She had an interesting, slightly sweaty smell that reminded

2. KARL JASPERS, *Psicopatologia generale*, Roma, 1964, p. 97.

3. *The Bell Jar*, nonostante la vivacità dello stile (lirico, ironico e insaporito dall'uso del gergo studentesco), è utile soprattutto se letto in funzione della poesia. Non del tutto originali sono certe cadenze salingeriane.

me of those scallopy leaves of sweet fern you break off and crush between your fingers...

With her white dress she was so white she looked silver. I think she must have reflected the neons over the bar.

si qualifica come uno dei tanti tentativi di suggerire una realtà *autre* in cui l'organico può cristallizzarsi in inorganico e gli oggetti inanimati rivelare, all'inverso, una vita nascosta. Il gioco si fa più scoperto quando Esther Greenwood si presenta come potenziale scrittrice sedendosi alla macchina da scrivere e accingendosi a iniziare un racconto:

It was a sweltering morning in July, and drops of sweat crawled down her back, one by one, like slow insects... Inertia oozed like molasses through Elaine's limbs.

Il paesaggio del romanzo conferma che la scrittura della Plath è sostanzialmente metaforica. Esso ha quasi raggiunto il punto di fusione:

Mirage-grey at the bottom of their granite canyons, the hot streets wavered in the sun, the car tops sizzled and glittered...

e soltanto le esigenze del tessuto narrativo tradizionale in cui è inserito gli impediscono di superare la barriera del verisimile e di assumere funzioni espressive autonome (come nella poesia *Suicide off Egg Rock*, ad esempio). Le brevi ma frequenti impennate stilistiche (« A grey sky bellied over us, fat with snow. »; « ... a field swarming with tiny moving animalcules [gli sciatori] like germs, or bent, bright exclamations marks. ») tradiscono una fantasia insofferente di limiti che non siano i propri, intenta a tracciare la mappa di un paesaggio mentale interiore. In *Totem* i prati affogano e il treno, animale affamato, uccide i binari ⁴:

4. Si potevano forse portare esempi più validi poeticamente. Ma si sono scelti i versi di *Totem* per mostrare come la Plath infonda nuova vita in una metafora consunta (divorare la strada, *to eat up the miles*). La Plath si potrebbe definire, con un'espressione presa a prestito da *Poetry* di Marianne Moore, « literalist of the imagination »: una metafora banale, presa alla lettera, rivela l'immaginazione che la ha creata e ritrova la sua complessità.

The engine is killing the track, the track is silver,
It stretches into the distance. It will be eaten nevertheless.

.....

At nightfall there is the beauty of drowned fields...

Se le cose affrontano il rischio della vita, il vivente può degradarsi in inanimato come le dita della segretaria in *Three Women*:

I hold my fingers up, ten white pickets.

L'ammalato (*Paralytic*), nel bianco asettico dell'ospedale, è relegato in una realtà devitalizzata⁵,

The still waters
Wrap my lips,
Eyes, nose and ears,
A clear
Cellophane I cannot crack.

estraneo a se stesso, ridotto a pietra lavorabile:

I became a still pebble.

.....

The food tubes embrace me. Sponges kiss my lichens
[away.]

The jewelmaster drives his chisel to pry
Open one stone eye.

Gli effetti sono quelli di un controllato surrealismo e ricordano una certa pittura metafisica colle sue silenziose geometrie popolate di manichini:

A workman walks by carrying a pink torso.
The storerooms are full of hearts.
This is the city of spare parts.

(*The Stones*)

5. C'è qualcosa di beckettiano in quel mondo bianco, nel vuoto del sacco di cellophane. E alcuni versi di *Paralytic* potrebbero essere detti da un Innominabile purificatosi, libero dalla ridda dei suoi pensieri, uovo-monade finalmente solo, senza relazioni colla monade-mondo che lo sorregge: «Dead egg, I lie/ Whole/ On a whole world I cannot touch...».

These mannequins lean tonight
 In Munich, morgue between Paris and Rome,
 Naked and bald in their furs,
 Orange lollies on silver sticks,
 Intolerable, without mind.

(*The Munich Mannequins*)

Frutti e foglie di *Letter in November*:

The barbarous holly with its viridian
 Scallops, pure iron,

.....

My seventy trees
 Holding their gold-ruddy balls
 In a thick grey death-soup,
 Their million
 Gold leaves metal and breathless.

il mare metalizzato di *Blackberrying*:

... nothing but a great space
 Of white and pewter lights, and a din like silversmiths
 Beating and beating at an intractable metal.

fanno pensare a Cosmè Tura la cui operazione di straniamento dell'organico in inorganico è stata ben individuata dall'Ortolani il quale così commenta *La Primavera*⁶: « Come si cifrano nella stranita eleganza gli indizi naturalistici padovani: l'orecchia è diventata una chiave d'argento, i riccioli scattano come molle d'acciaio azzurro, gli occhi dei draghi sono rubini...: è una orologeria, una tecnica dell'assurdo ». Il gusto per gli ori quasi fosforescenti e per la durezza minerale e la luce fredda delle pietre preziose del caposcuola ferrarese è affine a quello di *Medallion*, ritratto di un serpente morto, « pure death's-metal »:

His little vermilion eye
 Ignited with a glassed flame
 As I turned him in the light:

.....

6. In MAZZARIOL-PIGNATTI, *Storia dell'Arte Italiana*, Milano 1957.

Yet his belly kept its fire
 Going under the chainmail,
 The old jewels smouldering there
 In each opaque belly-scale:

Il parallelo colle fantasie neogotiche del Tura (fissate in una luce chiara che risale a Piero della Francesca) è tutt'altro che casuale. Una componente 'gotica' è presente nell'opera della Plath, sia che si manifesti nella cupa atmosfera lunare di *Hardcastle Grags*, nella evocazione di fantasmi familiari che attraverso lo specchio allungano mani pronte a ghermire (*All the Dead Dears*) o nell'improvviso oscurarsi dell'idillio accademico-pastorale di *Watercolour of Grantchester Meadows*:

... The students stroll or sit,
 Hands laced, in a moony indolence of love —
 Black-gowned, but unaware
 How in such mild air
 The owl shall stoop from his turret, the rat cry out.

Il gotico di maniera del *Colossus* (con alcune eccezioni, tra cui *Mushrooms*, dove l'innarrestabile moltiplicarsi dei funghi, fantascientifiche cose, obiettiva nel simbolo indefinibili paure) è calato, in *Ariel*, in forme più originali, passate attraverso i filtri dell'ironia⁷. Si noti la concisione di *The Moon and the Yew Tree*:

This is the light of the mind, cold and planetary
 The trees of the mind are black. The light is blue.

e di *Elm*:

Death opened, like a black tree, blackly.

« I like black statements », confessa la Plath; e nere rimangono certe zone della sua immaginazione anche quando

7. Cfr. *Candles* (*The Listener*, November 17, 1960): « They are the last romantics, these candles... /Daylight would be more judicious, /Giving everybody a fair hearing ». La poesia è anche in *Uncollected Poems*, London, Turret Books, 1965 (edizione limitata di 150 copie).

il gotico cede all'ironia surreale dell'attacco di *The Arrival of the Bee Box*

I ordered this, this clean wood box
Square as a chair and almost too heavy to lift.
I would say it was the coffin of a midget
Or a square baby...

o al barocchismo (degno di Dalì) di *Berck-Plage*:

... the coffin on its flowery cart like a beautiful woman,
A crest of breasts, eyelids and lips
Storming the hilltops.

Le « disquieting muses » della composizione omonima⁸ che

... stand their vigil in gowns of stone,
Faces blank as the day I was born,
Their shadows long in the setting sun
That never brightens or goes down.

sono proprio le muse inquietanti del surrealismo, madrine non invitate al battesimo ma, alla fine, accettate (« ... no frown of mine/Will betray the company I keep. ») come segno di una vocazione poetica.

Non stupisce allora che l'opera della Plath, investita a tratti da una luce fortissima, nasca tuttavia nella bergmaniana ora del lupo, in quella terra di nessuno tra la notte e l'alba in cui si muovono forme enigmatiche e paurose⁹:

Enter the chilly no-man's land of about
Five o'clock in the morning, the no-colour void
Where the waking head rubbishes out the draggled lot
Of sulphurous dreamscapes and obscure lunar
[conundrums ...

8. Si veda anche *Ouija*, col suo « god of shades ... fair chronicler of every foul declension ».

9. Non si sottovaluti però il tono ironico: lo spettro, l'oracolo, può rivelarsi un lenzuolo stropicciato; la « ambrosial revelation » può finire nel « raw material of our meat-and-potato thoughts ». È, questo, uno dei tanti rischi della poesia.

« These new poems of mine », dichiarò la Plath riferendosi alla febbrile attività degli ultimi mesi della sua vita¹⁰, « have one thing in common. They were all written at about four in the morning: that still blue, almost eternal hour before cockcrow, before the baby's cry, before the glassy music of the milkman setting his bottles ».

Gettato in un mondo dai contorni sfuggenti l'io si sente insicuro, testimone o soggetto di pericolose metamorfosi, come quella dei fiori di *Tulips*¹¹:

Before they came the air was calm enough ...
Then the tulips filled it up like a loud noise.
Now the air snags and eddies round them ...
The walls, also, seem to be warming themselves.
The tulips should be behind bars like dangerous animals;
They are opening like the mouth of some great African cat ...

La sua identità fisica è continuamente minacciata. Esther Greenwood reagisce così alle parole dello psichiatra:

I turned the words over suspiciously, like round, sea-polished pebbles that might suddenly put out a claw and change into something else.

Il corpo è esposto ad artigli, chele, aculei, bisturi, aghi; i sorrisi¹² si conficcano nella pelle come piccoli uncini. Innocenti sorbetti si caricano di elettricità (*Berck-Plage*):

Electrifyingly-colored sherbets, scooped from the freeze
By pale girls, travel the air in scorched hands.

e:

The lines of the eye, scalded by these bald surfaces,
Boomerang like anchored elastics, hurting the owner.

10. La dichiarazione è nell'introduzione inviata dalla Plath a Douglas Cleverdom insieme ad alcune poesie affinché fossero trasmesse dal Terzo Programma della BBC.

11. Si noti il gusto naïf, alla Douanier Rousseau, degli ultimi due versi.

12. *Smile, smiles, smiling, smilingly* hanno spesso una connotazione negativa nel linguaggio della Plath.

Tale condizione di estrema vulnerabilità è riassunta in *The Jailor*¹³:

Indeterminate criminal,
I die with variety —
Hung, starved, burned, hooked!

La violenza della realtà che l'io è costretto a subire è insieme sintomo della perdita del senso dei limiti della propria individualità e stimolo al desiderio di autoannientamento. Il mare (si vedano a questo proposito *Point Shirley* che sviluppa il tema in cadenze lowelliane¹⁴, l'autobiografico e illuminante racconto *OCEAN 1212-W*¹⁵ e la pagina di *The Bell Jar* in cui la protagonista, seduta sulla spiaggia, pensa al suicidio) e la morte per acqua sono i simboli che esprimono questa aspirazione alla pace del non essere, invocata in *Lorelei*: « Stone, stone, ferry me down there ». Il richiamo delle profondità insondabili (« You defy questions ») è ambiguo. La fugace speranza di rigenerazione di *Full Fathom Five* (sottintesa nel titolo e resa esplicita negli ultimi due versi) è vanificata da *Berck-Plage*:

This is the sea, then, this great abeyance.

Significativamente, alla fine del tredicesimo capitolo di *The Bell Jar*, in un passo che è un bell'esempio di fusione di realismo e simbolismo, il suicidio ha luogo, con un ritorno al buio del ventre e all'indistinto prenatale, in una cantina che diventa, a poco a poco, mare:

13. *The Jailor*, in *Encounter*, vol. 21, no. 4 (October, 1963).

14. La Plath si è così espressa a proposito di Lowell (in un'intervista concessa in occasione di una lettura delle sue poesie per il British Council): « I' ve been very excited by what I feel is the new breakthrough that came, say, with Robert Lowell's *Life Studies*. This intense breakthrough into very serious, very personal emotional experience, which I feel has been partly taboo. Robert Lowell's poems about his experiences in a mental hospital, for example, interest me very much ».

15. Pubblicato in *The Listener*, no. 70 (August 29, 1963); ristampato in *Writers on Themselves*, ed. HERBERT READ, London, Cox and Wyman Ltd., 1964.

A dim undersea light filtered through the slits of the cellar windows... Cobwebs touched my face with the softness of moths... The silence drew off, baring the pebbles and shells and all the tatty wreckage of my life. Then, at the rim of vision, it gathered itself, and in one sweeping tide, rushed me to sleep.

L'unione con il tutto è possibile solo come morte, come scomparsa nel nulla. Il poeta romantico può ancora corteggiare la morte, simularla, ma rimane aggrappato al proprio io lirico, centro di mediazione di natura e prodotto estetico. La fede idealista nello spirito universale gli permette di conciliare l'obliterazione nell'uno e il perseguimento di una immortalità individuale, gli fronisce uno spazio sopramondano in cui le leggi del bello sono più forti di quelle della morte. La *negative capability*, alimentata dal *death-wish*, consente purtuttavia a Keats di far ritorno alla determinazione dell'io (si pensi al movimento realtà-fantasia-realtà dell'*Ode to a Nightingale*). Per la Plath la natura malata (complice la violenza universale espressa da Dachau e Hiroshima) non può configurarsi come Tutto, come Uno. La natura è, per lei, il suo corpo esposto alle vicissitudini della materia.

Quanto alla poesia, essa è zampillo di sangue (*Kindness*):

The blood jet is poetry,
There is no stopping it.

Flusso di vita, quindi, ma anche progressiva diminuzione, dissanguamento della parola poetica (*Words*):

Years later I
Encounter them on the road —

Words dry and riderless,
The indefatigable hoof-taps.

La parola può concedere un « brief respite from fear of total neutrality » accendendosi in momentanei bagliori ma è soggetta all'entropia, materia essa stessa, anche se conserva

temporaneamente alcune delle sue prerogative di *logos* ordinatore¹⁶.

Nel caso della Plath l'unica modalità di esperienza possibile è quella che passa attraverso la vita fisica. Il corpo è vissuto come nucleo dell'essere e la fluidità esistenziale viene sperimentata al livello del corpo. La ricerca di sicurezza ontologica si manifesta in *Sculptor* come desiderio di spessore¹⁷. Le sculture di Leonard Baskin¹⁸ eclissano « inane worlds of wind and cloud » pietrificandosi in un riposo più solido di quello della morte. Di questa poesia (la quale, per sobrietà e sicurezza di dizione, è uno degli anelli che collegano *The Colossous* ad *Ariel*) importa qui sottolineare la scelta della corporeità, preferita alla saggezza:

To his house the bodiless
Come to barter endlessly
Vision, wisdom, for bodies
Palpable as his, and weighty.

« L'esperienza del proprio corpo », scrive Jaspers, « è collegata strettamente, da un punto di vista fenomenologico, con l'esperienza del sentimento, delle pulsioni istintive, della coscienza dell'io »¹⁹. Se il malato è costretto ad accettare la cor-

16. Anche per Dylan Thomas (si ricordi la nota lettera a Henry Treece dove la nascita dell'immagine è presentata come germinazione organica), la parola sembra un prolungamento della natura: natura verbale. Ma, del Thomas, manca alla Plath la volontà di idealizzare il ciclo nascita-morte-nascita, e la fede nella parola come Verbo.

17. Il desiderio di pietrificazione è tipicamente patologico. Cfr. R. D. LAING, *L'Io Diviso*, Torino, 1969, *passim*; e in particolare la poesia di Joan, una schizofrenica, alle pp. 191-3: « I muri di pietra sono così ruvidi e duri. / Presto sarò come loro, dura e anche / Immobile. Così dura ».

18. Cfr. TED HUGHES, *art. cit.*, *op. cit.*: « Leonard Baskin's work struck her very hard, as well it might, since some of the gods he was carving at the time were also part of her pantheon—namely, the huge bald angels, the mutilated dead men, the person with the owl growing out of his shoulder ».

19. Cfr. KARL JASPERS, *op. cit.*, p. 98: « Nelle sensazioni dei sentimenti diventa cosciente lo stato vitale del corpo. Innumerevoli sono i racconti dei malati sulle sensazioni corporee. I malati si sentono pietrificati, prosciugati, raggrinziti, si sentono stanchi, vuoti o intasati. In tali sensazioni è modificata la sensazione dell'esistenza corporea ».

poreità come terreno di lotta per la sopravvivenza, la Plath ne fa un orizzonte poetico, approfondendo impietosamente a suo rischio e pericolo il tema della disintegrazione della vita, identificando terrori in agguato oltre la soglia della coscienza, portandoli alla luce e trasformandoli in simboli. Uno dei tanti esempi di ricupero simbolico del patologico è *Contusion*, dove sangue mare e morte sono intessuti nella trama di un linguaggio metaforico che dilata a fenomeno di portata universale un incidente del microcosmo corporale²⁰.

L'insistenza su una certa tematica non autorizza a definire, com'è stato fatto, l'opera della Plath « articulations of raw pain ». Certo, l'eccezionalità di una particolare sensibilità e l'estremismo di certi atteggiamenti e formulazioni, autenticati col sigillo del suicidio²¹ e così sottratti a ogni giudizio superficialmente 'letterario' e non compromesso, sono salutarmente provocanti; e provocati si sentirono alcuni dei primi recensori. Francis Hope²² non nascondeva il disagio del critico messo di fronte a « poems that force the poet's life and death onto the reader, that refuse to lie down on the page where decency and good taste want them to stay ». Per Dan Jaffe²³ *Ariel* « asks us to feel emotions based on a delirium we do not share. It is best viewed as a case study ». Giudizi che avrebbero benissimo potuto essere trascurati se non rivelassero che, nonostante la vigorosa polemica di Alvarez contro la *gentility*²⁴,

20. La Plath si serve, spesso inconsciamente, di simboli archetipi (capovolgendone a volte il significato): qui si può soltanto accennare alle numerosissime ramificazioni del simbolo del corpo-microcosmo, dalle *Upanishads* all'*Elucidarium* di Honorius di Autun, dalla Cabala alle scritture taoiste.

21. Cfr. LOIS AMES, « Notes Toward a Biography », *op. cit.*, pp. 172-73. Dal punto di vista del critico letterario il suicidio significa solo che la poesia non ha assolto alle sue funzioni terapeutiche. Il giudizio estetico, per quanto non autonomo come alcuni vorrebbero, è indipendente da considerazioni di ordine autobiografico. Osservazione fin troppo ovvia, si direbbe; ma non per tutti i recensori della poesia della Plath.

22. FRANCIS HOPE, recensione di *Ariel*, *The New Statesman*, vol. 69, no. 1781 (April 30, 1965).

23. DAN JAFFE, recensione all'edizione americana di *Ariel* (New York, 1966), *The Saturday Review*, vol. 49, no. 42 (October 15, 1966).

24. A. ALVAREZ, « The New Poetry or Beyond the Gentility Principle », prefazione a *The New Poetry*, London, 1962, pp. 27-8: « I am not

tale anemico ideale sopravvive almeno come esigenza di *decency* (sporadicamente anche di là dall'Atlantico)²⁵. Se il canto delle muse della Plath (*Lorelei*):

... Sisters, your song
Bears a burden too weighty
For the whorled ear's listening
Here, in a well-steered country,
Under a balanced ruler.

riesce ad alcuni insopportabile, anche critici più avvertiti avanzano qualche riserva. È stato notato²⁶ che dopo la morte della Plath compaiono con allarmante frequenza, a definire la sua poesia, aggettivi come *anguished, afflicted, crippling, disturbed, delirious, hysterical, hair-raising, intolerable, murderous, nightmarish, obsessed, sick, self-pitying, self-indulgent, self-referring, suicidal*. Ora, sostenere, come fa il Rosenthal²⁷, che « we shall never be able to sort out clearly the unresolved, unbearably exposed suggestibility and agitation of these poems from the purely aesthetic energy that shaped the best of them », significa proporre una interpretazione basata sulla interdipendenza di esperienza e poesia. Nella stessa direzione si muove

suggesting that modern English poetry, to be really modern, must be concerned with psychoanalysis or with the concentration camps or with the hydrogen bomb or with any other of the modern horrors... I am, however, suggesting that it drop the pretence that life, give or take a few social distinctions, is the same as ever, that gentility, decency and all the other social totems will eventually muddle through ».

25. Nel senso dell'incontro tra la tradizione poetica inglese e quella americana andrebbe studiato il rapporto tra Sylvia Plath e Ted Hughes. Essi hanno in comune l'idea della violenza come componente essenziale della vita, l'interesse per la vita animale, l'espressione della tensione tra la cosa vista e il soggetto che la vede. Si confronti il dinamismo (caratteristico della Plath) del paesaggio di *Pennines in April*: « ... through/Landscapes gliding blue as water/Those barrellings of strength are heaving slowly and heave/To your feet and surf upwards/ In a still, fiery, air, hauling the imagination... ». D'altra parte è probabile che la Plath abbia assorbito la durezza e sobrietà stilistiche della poesia di Hughes.

26. Da MARY KINZIE, in « An Informal Check List of Criticism », *op. cit.*

27. M. L. ROSENTHAL, « Poets of the Dangerous Way », *The Spectator*, vol. 214, no. 7134. (March 19, 1965) .

il Lowell che vede nella Plath « one of those super-real hypnotic, great classical heroines » e conclude: « her art's immortality is life's disintegration ». Ma in molti casi²⁸ gli aggettivi sopracitati tradiscono l'intenzione di collocare la produzione della Plath nella sfera del patologico. Su queste posizioni è Giuseppe Sertoli²⁹, secondo il quale il linguaggio della Plath non riesce a coordinare la materia, non è sufficientemente risolto: « il mondo poetico della Plath resta chiuso nel cerchio ferreo della malattia, sempre al di qua o al di là della letteratura ».

Giudizio che non ci sentiamo di condividere. Basta infatti un rapido esame delle recensioni (positive o negative che siano) del *Colossus* per rilevare come sia stata da molti avvertita una scaltrita elaborazione formale. Bernard Bergonzi³⁰ parla di « fastidious vocabulary and a delicate feeling for the placing of the individual word »; John Simon³¹ di « intoxication with the rare word » e di « obsessive fiddling with certain forms »; per Dom Moraes³² la Plath ha « learnt her craft » benché nella raccolta (« one of the best first books for a long time ») vi sia ancora un eccesso di « wordage »; Roy Fuller³³ ammira *The Colossus* anche se « too many poems have no other point than their own skill »; per Alvarez³⁴, invece, « the language is bare but vivid and precise, with a concentration that implies a good deal of disturbance with proportionately little fuss »: valutazione, quest'ultima, che giustamente ridi-

28. Cfr. p. es. BARBARA HOWES, « A Note on Ariel », *The Massachusetts Review*, vol. 8, no. 1 (Winter, 1967).

29. GIUSEPPE SERTOLI, « La Parola Bianca di Sylvia Plath », *Nuova Corrente*, nn. 46-7, 1968.

30. BERNARD BERGONZI, « The Ranson Note », *The Manchester Guardian*, n. 35583 (November 25, 1960).

31. JOHN SIMON, recensione a *The Colossus* (edizione americana, cit.), *The Hudson Review*, vol. 15, n. 3 (Autumn, 1962).

32. DOM MORAES, recensione a *The Colossus*, *Time and Tide*, vol. 41, n. 46 (November 19, 1960).

33. ROY FULLER, recensione a *The Colossus*, *The London Magazine*, vol. 8, n. 3 (March, 1961).

34. A. ALVAREZ, recensione a *The Colossus*, *The Observer Weekend Review*, n. 8842 (December 18, 1960).

mentiona le più o meno larvate accuse di formalismo delle precedenti. Un'ulteriore conferma dell'assidua ricerca artistica della Plath ci viene da una testimonianza di Ted Hughes ³⁵:

Before her first book, *The Colossus*, she had written great quantities of verse, all of it characteristic and unique, with a dense crop of inspired phrases that a poet of any age would have been glad to have secured. But she never saved lines or phrases. She wrote her early poems very slowly ³⁶, Thesaurus open on her knee, in her large, strange handwriting, like a mosaic, where every letter stands separate within the work, a hieroglyph to itself. If she didn't like a poem, she scrapped it entire. She rescued nothing of it. Every poem grew complete from its own root, in that laborious inching way, as if she were working out a mathematical problem, chewing her lips, putting a thick dark ring of ink around each word that stirred for her on the page of the Thesaurus.

Prima di offrire qualche spunto per un'analisi stilistica dei risultati di una tanto assidua e intensa frequentazione della parola è bene ribadire che Sylvia Plath, in quanto scrittrice, non è prigioniera della malattia ma volontaria esploratrice delle pieghe nascoste della psiche. Molti dei suoi componimenti sottintendono una dichiarazione di poetica. La voce udita sui « pitched reefs of nightmare » in *Lorelei* è anche quella ammalatrice della poesia che promette, illusoriamente, un mondo « more full and clear than can be ». È in gioco la vita ma vale la pena correre il rischio. Benché la Plath si sappia fragile, dotata di un corpo non palpabile e pesante come le statue di Baskin ma sul punto di disintegrarsi (« to flicker toward extinction »), preferisce, delle due *Sisters of Persephone*, la seconda che, come i papaveri, si apre alla lama bruciante del sole. In

35. TED HUGHES, *art. cit.*, *op. cit.*

36. Ancora TED HUGHES, *art. cit.*, *op. cit.*, ci informa sul modo di scrivere della Plath a partire da *Tulips*, scritta nel marzo 1961: « The poem called *Tulips*, was the first sign of what was on its way. She wrote this poem without her usual studies over the Thesaurus, and at top speed, as one might write an urgent letter. From then on, all her poems were written in this way ».

*Spinster*³⁷ al fascino di una inumana perfezione, di un ordine

Of white and black³⁸
Ice and rock, each sentiment within border,
And heart's frosty discipline
Exact as a snowflake.

si oppongono gli idioti che barcollano ubriachi nel caos di una pazzesca primavera. « Idiots reel giddy in bedlam spring »: di nuovo la vertigine segnala i pericoli di una realtà troppo mobile.

Se si paragonano i cavalli di Larkin (*At Grass*), malinconicamente riservati, o gli apocalittici animali di Hughes (*A Dream of Horses*) ai cavalli di *The Eye-mote*, questi ultimi si distinguono per la loro sostanza instabile:

... Then I was seeing
A melding of shapes in a hot rain:
Horses warped on the altering green ...

La reazione di fronte al contorcersi delle forme è di paura:

What I want back is what I was
Before the bed, before the knife ...

37. Cfr. WENDY CAMPBELL, « Remembering Sylvia », *op. cit.*: « She did not often talk to me about what she was writing but I remember her telling me one day about the girl who was the source of her poem, *Spinster* ... And she saw ... that the effect of academic pressure combined with academic ambition too often led to this kind of withdrawal; to an almost conscious sacrifice of the life of the feelings for the sake of undisturbed intellectualization. To her it was a hymn to winter ». Tuttavia la Plath sembra avere in mente anche Emily Dickinson (« The sweeping up the heart/And putting love away/We shall not use again/Until eternity. »). Un accostamento della Plath alla Dickinson è stato tentato da CHARLES NEWMAN, in « Candor is the Only Wile », *op. cit.*; GEORGE STEINER (« Dying is an Art », *op. cit.*, p. 216) e JOHN MALCOLM BRINNIN (recensione ad *Ariel*, *The Partisan Review*, vol. 34, n. 1, Winter, 1967) mettono invece in rilievo le differenze.

Per l'interpretazione del simbolismo di *Spinster* cfr. TED HUGHES, *art. cit.*, *op. cit.*

38. Il bianco fa parte di un gruppo di immagini (la neve, il ghiaccio, la luna, piatta bianca e sterile, i colori avorio argento e perla) che hanno di solito connotazioni negative.

Horses fluent in the wind,
A place, a time gone out of mind.

La ferita fisica guarisce. Quella simbolica è insanabile: non è dato tornare indietro, prima del coltello. Bisogna mettersi a lezione dalle muse inquietanti, rinunciare alle soddisfazioni casalinghe del pianoforte ben suonato, dell'arte addomesticata (*The Disquieting Muses*):

Mother, you sent me to piano lessons
And praised my arabesques and trills...
I learned, I learned, I learned elsewhere,
From muses unhired by you, dear mother.

La scelta compiuta si configura come dialettica di vita contro sterilità. Da una parte c'è la pietrificazione, il rendersi impermeabili al mondo, impenetrabili: è la tipica condizione schizofrenica della protagonista di *The Bell Jar*³⁹:

I cracked open a peanut from the ten cent bag I had bought to feed the pigeons, and ate it. It tasted dead, like a bit of old tree bark.

Simili stati di alienazione e di perdita del senso della realtà sono stati indagati a fondo, tra i contemporanei, da Kafka e Beckett (per non fare che i nomi più prestigiosi) e trovano riscontro nelle modificazioni della percezione dei malati di mente⁴⁰.

39. In questa condizione l'io vive nel vuoto, quello della campana di vetro appunto, che apparentemente lo protegge dall'impatto della realtà. Si confronti la testimonianza schizofrenica registrata da R. D. LAING, *op. cit.*, p. 190 (« Mi sentivo come se stessi chiusa in una bottiglia. Sentivo che tutto quanto era fuori e non poteva toccarmi ») coi versi di *Medusa* citati sotto.

40. Le voci dei malati registrate da KARL JASPERS, *op. cit.*, pp. 68-9, (« Tutti gli oggetti mi appaiono tanto nuovi e sconosciuti che io mi dico i nomi delle cose che vedo: io le tocco diverse volte per convincermi della loro realtà. Io calpesto il terreno ma non ottengo la sensazione della realtà. »; « Un uccello cinguetta nel giardino. Io sento l'uccello e so che gorgheggia, ma che è un uccello e che gorgheggia, sono cose molto lontane l'una dall'altra... È come se l'uccello e il gorgheggiare non avessero nulla in comune. ») non stonerebbero affatto sulla bocca del Watt di Beckett o del devoto della *Descrizione di una Lotta* di Kafka.

L'altra alternativa è sfuggire a questa morte in vita (ricercata dal malato nell'ambito di una strategia di difesa descritta da R. D. Laing in *The Divided Self*) non ottundendo la propria dolorosa ipersensibilità, esponendosi agli uncini, alle ferite del reale. È l'unico modo per sconfiggere la paura della « total neutrality » attendendo al proprio lavoro di poeta (*Black Rook in Rainy Weather*):

... Miracles occur,
If you care to call those spasmodic
Tricks of radiance miracles. The wait's begun again,
The long wait for the angel,
For the rare, random descent.

La luce, ovviamente, è quella della poesia, è il « modo diverso di guardare » definito da Elisabeth Jennings in *A Way of Looking*⁴¹; ma non è luce quieta. È radiazione intensa, solare, appena sopportabile. È la luce di Van Gogh.

La suggestione coloristica che emana da molte composizioni della Plath (indice di una affinità di visione con alcuni artisti operanti nel campo delle arti figurative e mai ricerca del pittorico o del pittoresco, degli effetti dell'*ut pictura poesis*) ci fornisce qualche chiave di lettura⁴².

Una semplice scomposizione di alcuni versi di *Ariel* produce una vivida impressione di tela astratta:

Stasis in darkness.
Then the substanceless blue,

41. Si riporta qui di seguito la seconda strofa per comodità del lettore: « But something plays a trick upon the scene: / A different kind of light, a stranger colour / Flows down on the appropriated view. / Nothing within the mind fits. This is new. / Thought and reflection must begin again / To fit the image and to make it true ».

42) L'interesse della Plath per le arti figurative e plastiche è segnalato dalla poesia dedicata a Baskin, dal riferimento al *Trionfo della Morte* di Brueghel (Madrid, Museo del Prado) contenuto in *Two Views of a Cadaver Room*, dalla menzione di Crivelli in *Gulliver* (« Those distances that revolve in Crivelli, untouchable »), dall'accenno a Grandma Moses nel capitolo ventesimo di *The Bell Jar*. TED HUGHES, *art. cit.*, *op. cit.*, conferma che *Snakecharmer* è stata scritta sotto l'influsso di un quadro di Rousseau. Come si vede, le scelte della Plath sono molto significative.

The red
Eye, the cauldron of morning.

Ciò conferma lo spessore materiale e la qualità sensuosa del linguaggio della Plath, usato qui come grumo o strato di colore che agisce sul fruitore a un livello irriducibile, o riducibile solo in parte, alla razionalità del discorso interpretativo. Cavallo e cavaliere, oltrepassati i confini della dimensione figurativa, sono stati distillati in forma dinamica, in puro colore.

Inequivocabilmente chagalliana è la fantasia di:

I woke one day to see you, mother,
Floating above me in bluest air
On a green balloon bright with a million
Flowers and bluebirds...

(*The Disquieting Muses*)

Impressionista e *naïve* è la tecnica del passo seguente (*OCEAN 1212-W*):

The sea was our main entertainment. When company came, we set them before it on rugs, with thermoses and sandwiches and coloured umbrellas, as if the water — blue, green, gray, navy or silver as it might be, were enough to watch.

Ma la presenza più significativa è quella di Van Gogh. Questo tavolo e questa sedia (*Black Rook in Rainy Weather*):

A certain minor light may still
Leap incandescent
Out of kitchen table or chair
As if a celestial burning took
Possession of the most obtuse objects now and then...

hanno la stessa enorme evidenza della sedia di *La Chaise et la Pipe*, dei poveri mobili de *La Chambre de Van Gogh*.

Il colore acceso dei papaveri sentito come grido (*Poppies in October*):

O my God, what am I
That these late mouths should cry open
In a forest of frost, in a dawn of cornflowers.

o come fiamma potenziale (*Poppies in July*):

Little poppies, little hell flames,
Do you do no harm?

You flicker. I cannot touch you.
I put my hands among the flames. Nothing burns.

fa pensare al giallo lancinante dei girasoli, penetrati da un fuoco solare che brucia lo spirito senza scottare la pelle. Qui l'uso che la Plath fa del colore è lo stesso che Van Gogh illustrava al fratello Théo scrivendogli del *Café de Nuit*: « J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines ». Ne *La Maison de Vincent* il colore è vissuto come sofferenza (« La maison et son entourage sous un soleil de soufre sous un ciel de cobalt pur... c'est terrible, ces maisons jaunes dans le soleil, et puis l'incomparable fraîcheur du bleu. »), proprio come in *Tulips*:

Their redness talks to my wound, it corresponds.

Ma esso è anche gioia, incomparabile freschezza del blu, dono (il « love gift » di *Poppies in October*):

Love, the world
Suddenly turns, turns colour...

(*Letter in November*)

Principio vitale esso è, quantunque doloroso, preferibile a una tranquillità incolore, all'anestesia, all'insensibilità raggiunta attraverso il sonnifero che, con caratteristica ambigua ironia, può essere estratto, in *Poppies in July*, dai papaveri stessi, simbolo bivalente, labbra rosse e pallide labbra dissanguate:

Or your liquors seep to me, in this glass capsule,
Dulling and stilling.

But colourless. Colourless.

Hugo von Hofmannsthal, riferendosi agli azzurri incredibili, ai verdi come di smeraldi fusi, ai gialli quasi arancione di Van Gogh, osservava: « Ma che cosa sono i colori se non

prorompe da essi la vita più fonda degli oggetti? E quella vita profondissima era lì, albero e pietra e muro e sentiero davano di sè quel che avevano di più segreto, me lo gettavano per così dire incontro, ma non la voluttà e l'armonia della loro bella vita muta . . . solo il fatto che esistessero con quella violenza, il furibondo stupefacente miracolo della loro esistenza investì la mia anima . . . »; e scopriva, in preda a una « interminabile vertigine », la visione del mondo in cui quella pittura affonda le sue radici: « ogni striscia di campo giallo o verdastro, ogni siepe, . . . il tavolo, la rozza sedia, mi si levava incontro come rinata dallo spaventoso caos della non vita, . . . ognuna di quelle cose . . . era nata da un terribile dubbio del mondo e con la sua presenza copriva ora e per sempre una orrenda voragine, il nulla spalancato »⁴³.

Sulla stessa voragine la Plath getta il ponte della sua poesia⁴⁴.

Ancora una volta è possibile individuare punti di contatto colle esperienze della malattia mentale. Ecco due esempi di una particolare sensibilità coloristica riportati da Karl Jaspers⁴⁵: « . . . io percepisco la forza luminosa prepotente di diversi colori (fiori, ecc.) come suoni demoniaci o velenosi, che danno un'irradiazione dolorosa, per es. il marrone, il rosso, il verde, il nero . . ., mentre il lilla, il giallo ed il bianco mi sono simpatici . . . »; « ho visto la natura infinitamente più bella di quanto l'avessi vista prima, ancora molto più calda, magnifica, tranquilla; la luce era molto più splendente, l'azzurro più profondo . . ., il paesaggio tanto nitido, pieno di colore, pieno di profondità ».

I confini tra malattia e salute, malattia ed arte, non sono

43. HUGO VON HOFMANNSTHAL, « I colori », ne *I Moralisti Moderni*, Milano, 1959.

44. Data l'affinità tra i colori della Plath e quelli di Van Gogh non stupisce che all'universo metamorfosantesi della prima faccia riscontro quello pulsante e sottoposto a spinte centrifughe di un quadro come *Oliviers* dipinto al culmine della malattia. Di esso scrisse Van Gogh: « Je lutte pour attraper cela ».

45. KARL JASPERS, *op. cit.*, pp. 121-22. Cfr. anche a p. 66 gli effetti prodotti dalla mescalina.

ancora stati tracciati⁴⁶ e, senza cadere in una decadentistica venerazione per quest'ultima, hanno da essere riconosciuti per incerti e instabili. Nel salutismo timoroso di qualche critico le frecciate polemiche di Nietzsche trovano ancora ampio bersaglio: « È un fatto notoriamente inevitabile che lo spirito ami fermarsi con speciale simpatia sul malsano e sullo sterile, mentre il filisteo filosofeggia spesso senza spirito, ma sempre in modo sano ». Si aggiunga che, da parte dell'artista, il patologico può venire assunto come strumento espressivo. Una delle allucinazioni più comuni consiste nel vedere gli oggetti estremamente ingranditi o rimpiccioliti: dettagli, frammenti, si impongono all'attenzione con evidenza abnorme. Roman Polanski in *Repulsion* cerca di tradurre questa visione alterata in effetti cinematografici facendo indugiare la macchina da presa per qualche attimo su minuti particolari. La stessa tecnica viene adottata saltuariamente dalla Plath che si serve dell'occhio come di un obiettivo per dare il senso dell'alienazione di Esther Greenwood:

I watched my mother grow smaller and smaller until she disappeared into the door of Doctor Gordon's office building. Then I watched her grow larger and larger as she came back to the car . . .

Everything I looked at seemed bright and extremely tiny.

Si tratta di un artificio elementare e scoperto ma ci permette di formulare l'ipotesi che l'accesso alle fonti di una sensibilità anormale stia alla base di una chiarezza e fissità di sguardo che isola le immagini in un allucinato splendore:

On the balconies of the hotel, things are glittering.
Things, things . . .

(*Berck-Plage*)

46. Cfr. KARL JASPERS, *op. cit.*, pp. 833-41, dove si discutono i concetti di malattia e salute e si citano, tra gli altri, Platone (« Ma ora ci vengono i più grandi beni da una pazzia, che però è concessa dal favore divino . . . molto migliore è anche, secondo la testimonianza dei vecchi, una pazzia divina che una semplice comprensione umana. ») e Novalis (« Le nostre malattie sono fenomeni di una sensazione esaltata che vuole passare a forme più elevate. »).

ed esige formulazioni esatte, senza esitazioni,

Each wave-top glitters like a knife.

(*A Winter Ship*)

scandite da una metrica sincopata:

The blood blooms clean

In you, ruby.

The pain

You wake to is not yours.

(*Nick and the Candlestick*)

Frog Autumn, le terzine di *Contusion* e alcuni versi di *Balloons*:

He bites,

Then sits

Back, fat jug

Contemplating a world clear as water.

A red

Shred in his little fist.

hanno la coincisione degli *hai-ku*.

La tesi, fin qui sostenuta, di una continuità tra il piano dell'esperienza personale e quello dell'esperienza poetica in cui la prima si universalizza è confortata dalla presenza, nell'opera della Plath, di complesse polisemie, sapientemente costruite per esprimere la disponibilità polimorfica di una realtà in movimento. Si è già fatto cenno ad alcune metafore (il rosso dei tulipani, ad esempio) inserite in un sistema in cui possono comparire ora con segno positivo ora con segno negativo, termini della dialettica di morte contro vita:

How they grip us through thin and thick

These barnacle dead!

(*All the Dead Dears*)

La serie delle metafore di *Metaphors* (il titolo originale era *Metaphors for a Pregnant Woman*) si conclude ambigualmente:

I've ...

Boarded the train there's no getting off.

Il verso conclusivo di una poesia dedicata alla gestazione a alla nascita è cupamente allusivo e fa pensare a *Getting There* dove « the black car of Lethe » è una tradotta, un treno-ospedale che attraversa la guerra:

The carriages rock, they are cradles.

Il figlio, il bambino, è nucleo di contraddizione (*Death & Co.*),

The babies ... in their hospital

Icebox, a simple

Frill at the neck,

Then the flutings of their Ionian

Death-gowns ...

sorgente di vita osservata con rapito stupore (*Morning Song*), causa di lacerazione per la madre⁴⁷, catena che lega alla quotidianità domestica (« stink of fat and baby crap »), ora violentemente ripudiata come in Lesbos⁴⁸,

The bastard's a girl!

ora pazientemente tollerata (*Stings*):

I am no drudge

Though for years I have eaten dust

And dried plates with my dense hair.

ora, con triste ironia, vista come esercizio di inutile dolcezza (*Kindness*):

Sugar can cure everything, so Kindness says.

47. Cfr. anche GIUSEPPE SERTOLI, *art. cit.*, pp. 171-72.

48. Lesbos, *The Review*, n. 9 (October, 1963); ristampata in *Tri-Quarterly*, cit., e in *The Art of Sylvia Plath*, cit.

Ma la gentilezza, la premurosa offerta della tazza di tè non cura il male di vivere.

La sequenza *Poem for a Birthday*, che segna il passaggio dallo stile del *Colossus* a quello di *Ariel* (soprattutto con *The Stones*), è un bell'esempio di ambiguità strutturale ottenuta colla sovrapposizione di voci diverse, pur non andando esente da qualche groviglio criptico⁴⁹ e da cadenze troppo scopertamente roethkiane⁵⁰.

In *Who* la voce è certamente quella del feto nel grembo della madre (si noti il doppiosenso di *mummy* del quarto verso): il ventre è un favoloso capanno degli attrezzi, rifugio dell'infanzia (con qualche coloritura esotica: le *cabbageheads* sembrano trofei di cacciatori di teste), buio in cui la creatura che cresce cerca la propria identità; ma la prima strofa potrebbe anche riferirsi alla madre che si nutre per nutrire. Gli ultimi due versi sembrano evocare la terribile esperienza dell'elettroshock (descritta in *The Bell Jar*), subita insieme da madre e figlio.

In *Dark House* i due si confondono: nella prima strofa è il bambino che si costruisce la tana-celletta che lo ospita o la madre che gliela prepara? Il punto di vista è quello della madre:

Any day I may litter puppies
Or mother a horse. My belly moves.

o quello del feto?

These marrowy tunnels!
Moley-handed, I eat my way.

Allo stesso tempo la poesia allude a un rapporto di amore (« little humble loves ») e odio: All-mouth, l'orco della favola africana esaminata sotto, cede la sua mostruosa voracità al feto. In *Three Women* il suo muoversi verso l'identità (« They are

49. Il che non giustifica la stroncatura del *Colossus* della anonima recensione (modello esemplare di miopia critica) del *Times Literary Supplement*, n. 3103 (August 18, 1961).

50. Cfr. TED HUGHES, *art. cit., op., cit.*: « ... she was reading, closely and sympathetically for the first time, Roethke's poems ».

beginning to remember their differences ») costringe la madre a retrocedere nella direzione opposta. Dice infatti la segretaria lasciando la clinica dopo un aborto:

The nurses give back my clothes, and an identity.

E poco oltre:

I am myself again. There are no loose ends.

Maenad sviluppa i temi della ricerca di un'identità (« I am becoming another »), dello svanire del mondo magico dell'infanzia, del desiderio di morte ⁵¹.

In *The Beast* compare l'uomo, divinità solare degradata e privata della sua forza vitale; in lui prevale la natura animale (il minotauro, testa d'animale su corpo di uomo, è l'opposto del centauro e simboleggia il prevalere delle attività corporali su quelle intellettuali). L'uomo è (« call him any name ») cane, scimmia lasciva, maiale, cinghiale. Si notino le spiacevoli cannotazioni sessuali di « I bed in a fish puddle »; e « the stars bugs won't save me this month » sembra nascondere un'allusione al timore di restare incinta.

Le budella acquose del tempo si trasformano nello stagno di *Reedy Pond*: il componimento si potrebbe leggere come evocazione di uno stato di indolenza e abbandono *post coitum* ⁵². L'indefinibile creatura di *Flute Notes from a Reedy Pond* è un essere acquatico, immerso in profondità amniotiche.

In *Witch Burning* tornano a intrecciarsi le parole della madre e del feto. Qui il bambino che parla:

It is easy to blame the dark: the mouth of a door,
The cellar's belly. They've blown my sparkler out.
A black-sharded lady keeps me in a parrot cage.

51. Simboli di morte sono Dog-head e la luna (« In this light the blood is black »).

52. Il commento di TED HUGHES (*art. cit., op. cit.*) non è molto chiarificatore: « like most of the pieces she wrote at this time [*Flute Notes from a Reedy Pond*] is an elegy for an old order, the promise of a new ».

prigioniero della madre-strega, è anche la madre che scende nella cantina-utero dell'inconscio (si ricordi la scena di *The Bella Jar* citata sopra), dove la vita incontra i grandi occhi della morte. Nella terza strofa la crescita del granello di riso che si gonfia nella pentola (della strega) è crescita del figlio e del seno materno sottoposti alla dolorosa azione del fuoco:

We are full of starch, my small white fellows. We grow.
It hurts at first. The red tongues will teach the truth.

Nella quarta (versi uno e due) l'embrione ormai sviluppato prega la madre di liberarlo; la madre, dal canto suo, chiede la libertà alla misteriosa « Mother of beetles ». I versi tre e quattro sembrano della madre; gli ultimi due:

My ankles brighten. Brightness ascends my thighs.
I am lost, I am lost, in the robes of all this light.

mostrano il bambino che viene alla luce e il supplizio della madre-strega della prima strofe:

In the month oh red leaves I climb to a bed of fire.

La strega è vittima del suo stesso incantesimo e si identifica colla bambola di cera che ha plasmato (il bambino):

... I inhabit
The wax image of myself, a doll's body

autodistruggendosi:

... I am a dartboard for witches
Only the devil can eat the devil our.

La lettura proposta è solo uno schema interpretativo parziale ma dovrebbe essere sufficiente per indicare l'obiettivo cui mira la Plath: una voce sempre più svincolata dal tono « confessionale »⁵³ dell'io poetante in prima persona.

In questo senso va inteso il suo sforzo di crearsi una mi-

53. Cfr. M. L. ROSENTHAL, « Sylvia Plath and Confessional Poetry », *op. cit.*

tologia personale rielaborando sincretisticamente materiali di estrazione diversa. « The poems », afferma Ted Hughes ⁵⁴, « are chapters in a mythology where the plot, seen as a whole and in retrospect, is strong and clear, even if the origins of it and the *dramatis personae*, are at bottom enigmatic »; e offre uno spunto, sinora non sfruttato dalla critica: « She was reading Paul Radin's collection of African folktales with great excitement. In these she found the underworld of her worst nightmares throwing up intensely beautiful adventures, where the most unsuspected voices thrived under the pressures of a reality that made most accepted fiction seem artificial and spurious » ⁵⁵.

Vale quindi la pena di verificare in che misura la Plath abbia attinto al folklore e alla fantasia popolare dei racconti africani ⁵⁶, non per lo sterile gusto del *source-hunting*, ma per chiarire il più possibile il significato di figure quali All-mouth l'Homunculus, il vorace Dog-head, la Mother of mouths ⁵⁷.

Il surrealismo che pervade le novelle raccolte dal Radin:

Quando fu buio, Morte si accese i denti finché brillarono rossi . . . ⁵⁸.

Videro apparire delle spade . . . combatterono contro le spade, le spade scomparvero . . . gli alberi scomparvero tutti . . . Dal fondo dello stagno videro uscire dei denti, due denti passarono in mezzo a loro, uno passò a sinistra, un altro a destra ⁵⁹.

Il mosco, Iku, si cavò dalla testa i due occhi che gli servivano per vedere al buio ⁶⁰.

54. TED HUGHES, *art. cit.*, *op. cit.*, p. 187.

55. TED HUGHES, *art. cit.*, *op. cit.*, p. 192: il passo si riferisce a *Poem for a Birthday*.

56. Mi sono servito dell'edizione italiana (*Fiabe Africane*, a cura di PAUL RADIN, prefazione di ITALO CALVINO, Torino, 1955) da cui ho tratto le citazioni.

57. La Mother of mouths potrebbe essere la Mother of months (appellativo della luna, sotto tale nome invocata, ad esempio, nell'*Atalanta in Calydon* di Swinburne): l'alterazione, in questo caso, vorrebbe suggerire l'idea della bocca del bambino, creando un simbolo bivalente, di vita e di morte.

58. *Fiabe Africane*, *cit.*, p. 24.

59. *Ibidem*, p. 37.

60. *Ibidem*, p. 45.

non poteva non affascinare la Plath sempre intenta a dar forma ai suoi terrori. « A confronto del modo in cui i narratori africani creano le atmosfere di paura », sottolinea Calvino nella prefazione, « le fiabe europee del bosco e dell'Orco sono veramente roba da bambini: guardate in che modo inquietante è descritta (nella *Piccola Donna Saggia*, degli Ottentotti) la scena delle donne che raccolgono cipolle e degli uomini che s'avvicinano, con l'orbo che zuffola sulla zampogna, e poi le uccidono tutte; oppure come (in *Konyek e suo Padre*) la ragazza che ha accompagnato a casa il ballerino comincia a vedere delle cose bianche sparse in terra, e poi scopre che sono ossa umane ».

La *Weltanschauung* di questi straordinari racconti, brulicanti di vita animale, segnati da crudeltà⁶², malattie e morte, pieni di osservazioni sulla vita del corpo (*La Donna Grassa che si Sciolse*, *La Bella Ragazza senza Denti*), di un ossessivo geocentrismo fondato su un'ironica e amara coscienza del distacco dell'uomo da Dio, è affine a quella della Plath, permeate come sono entrambe da una rattenuta disperazione sopportata senza recriminazioni.

Il racconto che funge da epilogo è una versione Baili del mito della torre di Babele: una vecchia abbatte molti alberi per arrivare fino a Dio, dove cielo e terra si congiungono. Ma il legno marcisce, la torre crolla. La donna muore di crepacuore senza appagare il suo desiderio, senza conoscere il perché del dolore. « Leza Shikakunamo (colui che assedia, Dio) sta sulle spalle di tutti noi, e non possiamo scrollarcelo di dosso ». È il Fato della Plath di *Words*:

From the bottom of the pool, fixed stars
Govern a life.

61. *Ibidem*, p. 205.

62. Cfr. PAUL RADIN, *ibidem*, p. xxxiii: « I rapporti umani dovevano essere diventati di un'intensità inconsueta e intollerabile se hanno prodotto una novella del genere di quella intitolata *Come un Bambino Non Nato Vendicò la Morte della Madre* ».

che, dopo essersi mascherato dietro fantasmi gotici, si paluda, sotto un « blue sky out of the Oresteia », di panni greci tragici (*Edge*):

The woman is perfected.
Her dead
Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity
Flows in the scrolls of her toga...

Una narrativa scaturita da una simile visione del mondo non poteva non influenzare la Plath; la quale, infatti, ne ha colto alcune figure, immagini, frasi, innestandole nella sua poesia.

Le complesse relazioni di *Poem for a Birthday* (si noti che in *The Beast* il marito potrebbe essere un'incarnazione del bambino) ricordano quelle di *La Bella Figlia dell'Orca che Vive nell'Acqua dello Stagno*. La figlia dell'orca sposa un bambino. Quando abbandonano lo stagno in cui vivono la gente mormora. Non si è mai vista una cosa simile, una bella ragazza moglie di un bambino. E lo uccidono:

Pianse per due mesi. Poi volle sapere in che punto della steppa avevano lasciato suo marito. Ci andò e trovò un verme. Lo prese, lo portò a casa, e lo mise in un vaso di vetro. Lo spalmò di grasso e continuò a fare così tutti i giorni. Il verme diventò un bambino e nel vaso non poteva più continuare a crescere...⁶³.

L'uomo-toro di *The Beast* («the sun sat in his armpit») è il sole de *Il Sole e i bambini*, favola dei Boscimani: in principio era un uomo che viveva sulla terra ed emanava luce da un'ascella mentre stava disteso col braccio alzato. Quando abbassava il braccio il buio copriva tutto; quando tornava ad alzarlo era come se fosse giorno.

63. *Ibidem*, p. 272.

L'All-mouth di *Maenad* (« All-mouth licks up the bushes ») è il Divora-tutto di *Mantide e il Divora-tutto*⁶⁴:

...l'uomo di laggiù, quello che mangia i cespugli? Lui viene e si ingurgita tutte le pecore, lì nel *kraal*, come si trovano. E non illuderti, non rimarranno nemmeno questi cespugli perché di noi quello se ne fa un boccone...

Gli uccelli che fanno il latte, prodigiosi emblemi dell'infanzia, sono gli stessi che lo producono per sfamare il povero Masilo di *L'Uccello che Faceva il Latte*.

Il primo verso di *The Stones* è preso a prestito da *La Città Dove si Aggiustano gli Uomini*; né sarà difficile riconoscere nella « mother of pestles » la madre che vuole aggiustare la figlia brutta⁶⁵:

Così prese la figlia, la mise in un mortaio e cominciò a pestarla... La mattina la figlia fu creata con una gamba sola, una natica sola, una mano sola: di tutto il corpo non c'era che un lato. Mezzo naso c'era, l'altro mezzo mancava.

Lo specchio coperto come simbolo di morte (« the mirrors are sheeted », *Contusion*) si trova ne *I Fratelli Gemelli* che, in una capanna piena di specchi, devono evitare di scoprire quello in cui c'è l'immagine della città da cui non si torna.

Un titolo come *La Città Dove Nessuno Poteva Dormire* rimanda al tema tipicamente plathiano dell'insonnia⁶⁶.

L'uso di personaggi e riferimenti mitologici è un aspetto della ricerca di universalità, di situazioni esemplari; ricerca già iniziata in *The Colossus* (si osservi, in *Two Views of A Cadaver Room*, come l'episodio autobiografico della prima lassa, ripreso anche in *The Bell Jar*, venga sapientemente accostato al « panorama of smoke and slaughter » di Brueghel) e culminante nell'adozione della maschera tragica di diverse *personae*:

64. *Ibidem*, p. 97.

65. *Ibidem*, pp. 280-82.

66. Cfr. *The Bell Jar*: « I hadn't slept for twenty-one nights. I thought the most beautiful thing in the world must be shadow, the million moving shapes and cul-de-sacs of shadows ». Il tema è trattato anche in *The Hanging Man* e in *Insomniac (Uncollected Poems, cit.)*.

Elettra⁶⁷; l'ape regina uccisa (*Stings*); Lady Lazarus, macabra spogliarellista, professionista del suicidio, fenice-strega (« Out of the ash/I rise with my red hair/And I eat men like air », *Lady Lazarus*) costretta a non desiderate rinascite; l'ebrea perseguitata; l'eretica condannata al rogo (*Mary's Song*)⁶⁸.

Se la fluidità di una realtà che preme per rompere gli argini che la tengono sotto controllo è espressa attraverso la polivalenza dei simboli, essa si traduce anche in complessità stilistica.

In *Fever* 103°:

I am a pure acetylene
Virgin
Attended by roses,
By kisses, by cherubim,
By whatever these pink things mean.

vengono omogeneizzate tonalità differenti: l'arditezza metaforica dei primi due versi si sfuma nella delicatezza del terzo e del quarto e finisce seccamente nell'ironica colloquialità del quinto. Poi la scansione giambica di

Not your, nor him
Not him, nor him

ricapitola il libero schema metrico della poesia (basato su accenti fortissimi con molte soluzioni giambiche: « of licking clean . . . the tinder cries . . . the weak . . . the sin, the sin ») allargandosi e bloccandosi in:

(My selves dissolving, old whore petticoats) —
To Paradise.

67. Si veda quanto la Plath ha dichiarato a proposito di *Daddy* (nella nota introduttiva a *New Poems*, lettura preparata per la BBC): « The poem is spoken by a girl with an Electra complex. Her father died while she thought he was a God. Her case is complicated by the fact that her father was also a Nazi and her mother very possibly part Jewish. In the daughter the two strains marry and paralyse each other—she has to act out the awful little allegory once over before she is free of it ».

68. *Mary's Song*, *London Magazine*, vol. 3, n. 15 (April, 1963); ristampata in *The New Poetry*, cit.

The Hanging Man si può leggere almeno a quattro livelli:

a) Come poesia sull'insonnia.

b) Come poesia sul suicidio. Gli occhi sbarrati sono quelli dell'impiccato, le pupille bianche un riflesso dell'alienazione (« a world of bald white days ») che ha portato al suicidio. Anche l'ignoto dio del primo verso si toglierebbe la vita in quelle condizioni.

c) Come poesia sul mestiere di fare poesia, condannati a una insonne iperconscienza, a bruciare le scorie, a svuotarsi completamente fino a diventare preda, esaurite le parole, di una noia rapace. L'assunzione al cielo della poesia (« I sizzled in his blue volts like a desert prophet ») è, come la traiettoria suicida di *Ariel*, grido di dolore e di gioia, sofferenza esilarante⁶⁹.

d) Capovolgimento inconscio dell'archetipo dell'albero-microcosmo (*imago mundi*) che si trasforma da albero della vita in albero della morte⁷⁰.

Si confronti *Elm* dove albero e poeta sono in lotta contro di essa.

La dinamica stilistica di *The Hanging Man* è data dal passaggio dalla lucida visionarietà dei primi cinque versi alla terribile semplicità dell'ultimo. La dizione è senza esitazione: ogni verso costituisce un'unità sintattica, un'affermazione compiuta: sicurezza e concentrazione sono le caratteristiche salienti dello stile di *Ariel* (e si vedano gli attacchi « drammatici » di *The Applicant*, *Fever* 103°, *Daddy*, *Paralytic*, *A Birthday Present*, *Getting There*, *Death & Co.*).

In *Suicide off Egg Rock* (che appartiene però al *Colos-*

69. Cfr. PETER DICKINSON, recensione a *The Colossus*, *Punch*, vol. 239, n. 6273 (December 7, 1960). RICHARD HOWARD, in « Sylvia Plath », *op. cit.*, parla di estasi e di gioia nietzschiana, e cita dal filosofo tedesco: « ... All that suffers wants to live, longing for what is farther, higher, brighter. I want heirs — thus speaks all that suffers: I want children, I do not want myself. Joy is that wants itself ... Joy, however, does not want heirs, or children — joy wants itself, wants eternity, wants everything eternally the same ». Si confronti questo brano con *The Munich Mannequins*: « Perfection is terrible, it cannot have children ».

70. Per il simbolismo dell'albero si veda MIRCEA ELIADE, *Trattato di Storia, delle Religioni*, Torino, 1954, pp. 272-341.

sus) lo squallido sfondo di rosticcerie, gasometri e ciminiera dell'inizio viene compresso, nella chiusa, in un solo aggettivo (« *creaming* »):

The forgetful sea creaming on those ledges.

La spuma bianca del mare è allo stesso tempo viscida crema dolciastra, epitome di una squallida domenica su una spiaggia urbana sporca di rifiuti. Il simbolismo purificatore della morte per acqua è contaminato da ineliminabili scorie. Il dubbio resta irrisolto: spuma o viscidume cremoso? Il suicida è riuscito a liberarsi da quel « *landscape of imperfections his bowels were part of* »?

Della luminosa linearità di certi versi si è già addotto qualche esempio; qui basterà ricordare che essa convive accanto a una elaborata metaforicità « metafisica »:

... the eye of the mountains
Through which the sky eternally threads itself ...
There is no terminus, only suitcases
Out of which the same self unfolds like a suit
Bald and shiny, with pockets of wishes ...

(*Totem*)

I am beautiful like a statistic ...

(*Three Women*)

e alla immaginifica concettosità di:

Love set you going like a fat gold watch.

(*Morning Song*)

They have propped my head between the pillow and the
[sheet-cuff

Like an eye between two white lids that will not shut.

(*Tulips*)

The barren body of hawthorn, etherizing its children.

(*The Bee Meeting*)

I shall take no bite of your body,

Bottle in which I live,

Ghastly Vatican.

(*Medusa*)

Questo stile, già operante nel *Colossus* (si veda, in *Sow*⁷¹, il dylanthomasiano «... the seven troughed seas and every earthquaking continent»), diventa, in *Ariel*, più ellittico (la terza strofa di *Years* è più efficace della faticosa elaborazione di *Night Shift*) e rapido, più unitario.

«Once the unity shows itself», scrive Ted Hughes⁷², «the logic and inevitability of the language, which controls and contains such conflagrations and collisions within itself, becomes more obviously what it is — direct, and even plain, speech».

Una delle note dominanti è l'autoironia, che emergeva già chiaramente dagli ultimi due versi di *The Stones*:

Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.
I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I've a call.

(*Lady Lazarus*)

La Plath ha trovato la sua voce definitiva⁷³, modulata in una metrica originale⁷⁴, caratterizzata da una netta accentuazione sillabica, movimentata da rime interne, resa corposa da

71. Non mi pare si possa condividere l'opinione di Giuseppe Sertoli, che cita *Sow* come esempio di abilità tecnica che «cade a copertura di un piatto e compiaciuto descrittivismo.» La scrofa è *larger than life*, animale favoloso. Se la poesia non è del tutto riuscita ciò dipende dallo squilibrio tra la ricercata elaborazione formale e il tema estemporaneo. Ian Hamilton vede in *Sow* i segni di una «misspent playfulness». Anche le composizioni apparentemente descrittive (*Departure*, *A Winter Ship*, *Mussel Hunter at Rock Harbour*) sono però sottoposte a un *twist* surreale. Né si dimentichi che molte poesie del *Colossus* sono importanti dichiarazioni di poetica.

72. TED HUGHES, *art. cit.*, *op. cit.*, p. 195.

73. Cfr. *op. cit.*, pp. 73-4, dove si riporta una lettera di Robert Lowell a M. L. Rosenthal, che contiene, tra l'altro, questo giudizio: «Perfect control, like the control of a skier who avoids every death-trap until reaching the final drop».

74. Per un'analisi tecnica della poesia della Plath si veda JOHN FREDERICK NIMS, «The poetry of Sylvia Plath», *op. cit.*; e le osservazioni di Annette Lavers alle pp. 113 e 133.

frequenti allitterazioni. Innovazioni tecniche la cui ragione è stata da lei stessa spiegata durante un'intervista⁷⁵:

May I say this: that the [poems] I've read are very recent, and I have found myself having to read them aloud to myself. Now this is something I didn't do. For example, my first book, *The Colossus* — I can't read any of the poems aloud now. I didn't write them to be read aloud. In fact, they quite privately bore me. Now these very recent ones — I've got to say them. I speak them to myself. Whatever lucidity they may have comes from the fact that I say them aloud.

Se il linguaggio tiene sotto controllo, per usare l'espressione di Hughes, collisioni e conflagrazioni, l'esercizio di una certa poesia è pur sempre rischioso. Una poesia come quella dei surrealisti, di Dylan Thomas, della Plath, impone al lettore di lasciarsi metamorfosare nella metafora. Ciò vale per molta poesia. Si prenda, tanto per fare un esempio, *Bermudas*, di Andrew Marvell:

He hangs in shades the orange bright,
Like golden lamps in a green night . . .

La metafora non va soltanto *capita* (arance = lampade), ma *vissuta* come epifania di una realtà in cui le arance sono lampade, la polpa luminosa irradiante luce attraverso la preziosa buccia, in una chagalliana notte verde, con arance accese, lampade di arance. Così l'éluardiano

Le ciel est bleu comme une orange.

non va letto come paradossale sfoggio di *agudeza*, ma sperimentato fisicamente e intellettualmente come fenomeno di fusione dei colori possibile in un universo appena intravisto e da scoprire.

La lettura proposta per i due versi di *Bermudas*, però, è valida soltanto se riconosciuta come soggettiva e parziale: la

75. L'intervista si trova in un disco della serie *The Poet Speaks* (Argo Record Company); ed è pubblicata in *The Poet Speaks*, ed. by PETER ORR (Routledge Ltd.).

struttura storica e ideologica di cui fanno parte, la dolcezza del ritmo della preghiera (« a holy and cheerful note ») esige un *approach* più razionale e meditativo, meno esaltato. L'ordinato giardino di Marvell non è posto per le muse inquietanti.

« The pre-logical mentality », scrive Eliot in *The Use of Poetry*⁷⁶, « persists in civilized man, but becomes available only to or through the poet ». Il pericolo è che il poeta si spinga troppo in là e, distruggendo le impalcature logiche e ideologiche che sostengono la sua opera e la sua personalità, si perda in un linguaggio sensuoso e pulsante (gli spasmodici « tricks of radiance ») sempre sul punto di rifondersi in un magma indistinto, preformale, matrice indefinibile di tutte le possibilità; o che scopra, dietro il fervere delle metamorfosi, la necessità immutabile della morte individuale. L'allargamento della coscienza imposto da una poesia psichedelica (in senso etimologico, ovviamente) che si sforzi di infrangere la barriera dell'abitudine e della « normalità » si paga a volte (non si dimentichi Virginia Woolf) appunto con la morte.

Verso di essa si muove la Plath, cosciente della propria progressiva e dolorosa purificazione (« I am too pure for anyone »), ora velatamente ironizzata (« Pure? What does it mean », *Fever* 103°) come svuotamento e impoverimento:

I smile, a buddha, all
Wants, desire
Falling from me like rings
Hugging their lights.

(*Paralytic*)

ora vista come luce interiore che attraversa un corpo ormai trasparente:

I am a lantern —
My head a moon
Of Japanese paper, my gold beaten skin
Infinitely delicate and infinitely expensive.

76. Eliot si riferisce al saggio « Le Symbolisme et l'âme primitive » (*Revue de littérature comparée*, XII, 1932) di cui espone alcune idee che approva.

Fiamma che brucia senza carbonizzare consumando vita e parola e che ricorda quella dei mistici ⁷⁷:

Ezechiele dice: riunisci le ossa che incendierò nel fuoco; hanno da consumarsi le carni, ha da cuocersi tutta la composizione del corpo e hanno da disfarsi le ossa. Con che si intende la pena che si patisce nel vuoto e nella povertà della sostanza dell'anima, sensitiva e spirituale. E intorno a ciò aggiunge subito: ponila pure anche così vuota sopra le braci perché si arroventi e si fonda il suo metallo e si disfaccia nel suo centro la sua immondizia e sia consumata la sua muffa. Dove si intende la grave passione che qui patisce l'anima nella purgazione del fuoco di questa contemplazione, poiché dice qui il profeta che, affinché si purifichi e dissolva la ruggine delle affezioni che stanno nel centro dell'anima è necessario in certo modo che ella stessa sia annihilata e disfatta.

La strada della purgazione passa, secondo l'insegnamento buddista ⁷⁸, attraverso il corpo:

Proprio all'interno di questo stesso corpo, per mortale che sia e lungo non più d'un sei piedi, sono, ve lo dichiaro io, il mondo e l'origine del mondo, e la fine del mondo, e parimenti la strada che conduce a ogni cessazione...

Fai una pergamena della tua pelle scorticata,
Fai una penna delle tue ossa,
Fai con il tuo sangue un po' d'inchiostro
E scrivi...

Il fuoco della febbre si confonde con quello della visione religiosa ⁷⁹. Quando anche le parole avranno esaurito la loro

77. Cfr. *I Mistici*, a cura di ELÉMIRE ZOLLA, pp. 1527-28. Il passo citato è di San Juan de la Cruz.

78. Cfr. MAURICE PERCHERON, *Buddha*, Milano 1961, pp. 39-79.

79. Si veda quanto la Plath ebbe a dichiarare (nell'introduzione alle poesie per il British Council) a proposito di *Fever* 103°: «This poem is about two kinds of fire — the fires of hell, which merely agonize, and the fires of heaven, which purify. During the poem, the first sort of fire suffers itself into the second».

linfa vitale (*Words*) la parabola sarà conclusa, poeta e poesia scompariranno insieme:

I have suffered the atrocity of sunsets.
Scorched to the root
My red filaments burn and stand, a hand of wires.
(*Elm*)

Il prezzo pagato è stato troppo alto? È una domanda cui ciascuno deve rispondere da solo. Il critico può solo cercare di dimostrare che, benché arte e malattia siano inscindibili, i risultati poetici raggiunti da Sylvia Plath hanno valore autonomo e significato universale; e rammaricarsi che la ricerca in certe direzioni non sia stata portata a termine. Componenti come *Daddy* sembravano i promettenti inizi di una sardonica poesia della crudeltà che affrontasse il problema degli orrori della civiltà novecentesca scavando nella nostra cattiva coscienza.

Dichiarava infatti la Plath⁸⁰:

I think my poems come immediately out of the sensuous and emotional experience I have, but I must say I cannot sympathize with these cries from the heart that are informed by nothing except a needle or a knife or whatever it is. I believe that one should be able to control and manipulate experiences, even the most terrifying — like madness, being tortured, this kind of experience — and one should be able to manipulate these experiences with an informed and intelligent mind. I think that personal experience shouldn't be a kind of shut box and mirror-looking narcissistic experience. I believe it should be generally relevant, to such things as Hiroshima and Dachau, and so on.

E aveva cominciato a mettere in pratica le sue teorie:

An engine, an engine
Chuffing me off like a Jew.
A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.

80. Citato da A. ALVAREZ, in « Sylvia Plath », *op. cit.*, p. 64.

I began to talk like a Jew.
I think I may well be a Jew.

(Daddy)

I non molti componimenti frutto di questa vena (*Daddy*, « a kind of Hieronymus Bosch nursery rhyme »⁸¹, o *The Swarm*⁸², mirabile variazione sul tema della guerra) ci fanno desiderare che non si fosse tanto presto esaurita.

E tuttavia vale la pena correre il rischio di sbagliare affermando che la poesia di Sylvia Plath è destinata a durare, miniera non vasta ma profonda e ricca, piccolo continente, ma tutto da esplorare, e difficilmente riducibile alla piattezza di una mappa critica definitiva. Perché la campana che la chiamava al suo destino (*Death & Co.*):

I do not stir.
The frost makes a flower,
The dew makes a star,
The dead bell,
The dead bell.
Somebody's done for.

era sì quella della morte, ma della morte del canto di Ariel:

Nothing of her that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange:
Sea-nymphs hourly ring her knell:

Ding-dong!

Hark! now I hear them. — Ding-dong, bell!

RENATO OLIVA

81. L'azzeccata definizione è di GEORGE STEINER (*art. cit., op. cit.*) il quale parla anche di « Guernica of modern poetry ». Per l'analisi di *Daddy* cfr. A. ALVAREZ, *art. cit., op. cit.*, pp. 64-6; e A. R. JONES, « On Daddy », *op. cit.* A p. 233 vengono rilevati echi di *Macbeth* e di *Sweeney Agonistes*.

82. *The Swarm, Encounter*, vol. 21, n. 4 (October, 1963); anche in *The New Poetry*, cit. Questa poesia, come pure *Lesbos* e *Mary's Song*, sono state escluse dall'edizione inglese di *Ariel* (Faber and Faber, 1965), ma incluse in quella americana (Harper and Row, 1966).