

La maschera a tre voci di Sylvia Plath: *Three Women*

di Claudia Russo

Scritto nel periodo immediatamente precedente a quella fase di vulcanica creatività poetica che determinò la composizione delle liriche raccolte in *Winter Trees* ed *Ariel* e che si concluse bruscamente col suicidio, il poemetto *Three Women* rappresenta un punto di notevole importanza nella parabola evolutiva artistico-esistenziale di Sylvia Plath¹.

Partita da una concezione letteraria saldamente incastonata nella tradizione maschile², la Plath matura lentamente, in particolare dopo la rottura del suo matrimonio e lo sgretolarsi del mito di Ted Hughes, un collegamento con la tradizione delle madri letterarie. Un rapporto, quello con la letteratura femminile, che era sempre stato molto combattuto, sia in omaggio ad una 'ufficiale' cultura dominante che la sviliva ghezzandola, sia per una sorta di istintivo antagonismo, esasperato dalla paura che la propria identità poetica potesse venire in qualche

* Presentato dall'Istituto di Lingue.

¹ Drama radiofonico scritto per la BBC nella primavera del 1962, segna il ritorno dell'autrice alla letteratura dopo un periodo di silenzio dovuto alla difficile nascita del suo secondo figlio, Nicholas, ed alle complicità post parto che la distolsero dallo scrivere per tutto l'inverno di quell'anno (cfr. la biografia di Anne Stevenson, *Bitter fame. A life of Sylvia Plath*, Houghton Mifflin 1989. Trad. it. Rossella Bernascone, *Vita di Sylvia Plath*, Milano, Serra e Riva 1990).

² Cfr. Axelrod che nota come i suoi modelli letterari siano prettamente maschili a cominciare da Shakespeare, Yeats, Eliot, Roethke fino a Lowell (S. Gould Axelrod, *Sylvia Plath. The wound and the cure of words*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press 1990, pp. 96-97).

modo assorbita da mostri sacri come Marianne Moore, Elisabeth Bishop o Emily Dickinson³. Il medesimo atteggiamento tenuto nei confronti della tradizione letteraria matrilineare, lo ritroviamo nel rapporto di Sylvia con la madre: se ella rappresenta un appoggio ed un aiuto sempre disponibile, esercita anche un continuo controllo e quindi una continua forzatura psicologica perché la figlia si conformi a quelli che sono i propri canoni⁴. È quindi un rapporto da cui prendere le distanze per disinnescarne i pericoli di dipendenza. Rapporto strettissimo, accuratamente manteuto nello schema 'figlia affezionata-madre lontana' nelle *Letters Home*, ma che rivela il rovescio della medaglia nei *Journals*, in cui è esplicitato il bisogno fisico e mentale di sfuggire da ciò che si configura come un vero labirinto simbiotico.

Three Women rappresenta forse l'unico caso di cosciente inserimento nella catena della letteratura al femminile. Ed è notevole perché è finalmente un passo compiuto in piena autonomia, da parte di un'autrice ormai sganciata dal mito culturale 'paterno' e che, sperimentata la letteratura delle madri, se ne appropria superandola per raggiungere l'autonomia espressiva. Riesce così ad affrontare un tema tradizionale come quello della maternità in modo del tutto personale, libero dai banali toni festosi di una cultura maschile che vede la fecondità come l'essenza prima del femminile, per scoprire il coacervo di angosce e dolori che si mescolano con la gioia del dare la vita.

Dopo la stesura del poemetto la parabola torna a discendere e, se determina poesie eccezionalmente belle perché riecheggianti il dramma di conflazioni interiori esasperate, pure de-

³ Paradigmatico di tale atteggiamento è il suo rapporto con scrittrici quali V. Woolf ed E. Dickinson che, proprio perché ammirate e intimamente sentite più delle altre, vengono idoltrate, ma poi necessariamente sminuite per evitare di esserne fagocitate. Cfr. S Gould Axelrod, *op. cit.*, pp. 100-105.

⁴ L'assorbimento della propria identità nella sfera materna è completo e non si limita all'ambito del privato, ma coinvolge anche la propria vita culturale, la propria produzione poetica che viene regolarmente sottoposta alla supervisione materna, tanto da spingere Sylvia a scrivere nei *Journals*: «I think I have always felt she uses me as an extension of herself... I felt I couldn't write because she would appropriate it...» «*my writing is my writing is my writing*. Whatever elements there were in it of getting her approval I must no longer use it for that. I must not expect her love for it» (in Paula Bennett, *My life a loaded gun*, Urbana & Chicago, Univ. of Illinois Press 1986, p. 111).

linea nitidamente un io ripreso nel vortice di antiche ansie di abbandono e riti cruenti di morte e purificazione da vittima sacrificale.

Three Women resta così una strada appena aperta e subito abbandonata, l'intuizione di un'identità al femminile propria, al di là da quella dipendenza emotiva dal maschile che caratterizza la prima produzione poetica di Sylvia Plath e dall'opprimente, fagocitante «eely tentacle»⁵ di una subdola dipendenza matrilineare. Un ponte gettato nel vuoto, che ella non ebbe la capacità di completare. Un simbolo significativo del cammino di ricerca di una donna-poeta.

Il poemetto gravita attorno a tre identità, tre nuove maschere che la fantasia mitizzante di Sylvia Plath aggiunge alla galleria dei suoi personaggi; maschere che non si irrigidiscono in lineamenti stilizzati, ma si sfrangono in complessità e contraddizioni, riassumendo i paradigmi di tre profili di donna, tre prospettive, tutte al femminile, da cui guardare la maternità.

I tre profili sono privi di nome a sottolineare quella sorta di spersonalizzazione, di cessione del compimento della propria individualità alle esigenze ed agli scopi del genere, di cui parlava Simone De Beauvoir nel suo *Secondo sesso*⁶.

Da qui la complessa sfaccettatura dei profili plathiani che vivono questo momento di 'alienazione', intesa come movimento centrifugo rispetto al self, in prospettive differenziate.

La 1^a voce incarna l'exemplum fecondo della 'moglie'; è la donna-madre, perfettamente inserita nel piano cosmico di una naturale procreazione e nella catena vitalistica di un'umanità

⁵ *Medusa*, in *Collected Poems*, a cura di Ted Hughes, London, Faber & Faber 1981, p. 224, testo che citerò, da ora in poi, con la sigla CP.

⁶ A tal proposito ella scrive: «È chiaro che molti di questi tratti [relativi alla fisicità femminile] provengono ancora dalla subordinazione della donna alla specie. Questa è la conclusione che più profondamente colpisce nel nostro esame: tra tutte le femmine mammifere la donna è la più profondamente alienata, e quella che rifiuta più violentemente codesta alienazione; in nessun'altra l'asservimento dell'organismo alla funzione riproduttrice è più imperioso e più difficilmente accettato [...]». Simone de Beauvoir, *Esiste la donna?*, a cura di Renate Zahar, Milano, il Saggiatore 1976, p. 70 (ed. abbreviata di *Le deuxième sexe*, Parigi, Librairie Gallimard 1949; trad. it. *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore 1961).

che si perpetua al di là dell'egocentrica coscienza di un dolore e una limitatezza propri del singolo individuo.

La 2^a voce media l'immagine della sterile 'segretaria'. Ella è definita dalla sua funzione di 'lavoratrice' poiché, anche se ha un marito ed una dimensione privata, il suo io si evolve nell'interazione con l'universo competitivo maschile, un universo sostenuto da una fredda razionalità insterilita, ciecamente invischiate in paludi di bellicosa violenza ed autodistruzione.

Infine la 3^a voce delinea una ribelle 'ragazza' universitaria che, nella impetuosa corsa giovanile verso la costruzione della propria identità e l'affermazione di sé, inciampa in una gravidanza inattesa quanto indesiderata e, rimpiangendo di non aver ucciso 'colei che la uccide', abbandona, dopo il parto, una figlia impostale da canoni sociali 'alienanti'.

Il conflitto tra le esigenze del genere e quelle della realizzazione della propria identità è molto sentito da Sylvia Plath non essendo altro che una sfaccettatura della dicotomia donna-poeta di cui ella fu acutamente cosciente fin dall'inizio del proprio impegno artistico⁷. Non per niente in *Three women* la maternità felice può appartenere solo alla 'madre a tempo pieno' della 1^a voce, venendo negata all'impegno sociale-lavorativo della 2^a, il cui contatto con il freddo arrivismo maschile è il peccato che scontrerà con il contagio della 'flatness', mentre il rifiuto di maternità della 3^a voce coniuga il desiderio di realizzazione nell'universo intellettuale maschile. Così il canovaccio di base del poemetto apre un problema tradizionale: la cultura maschile di una creatività razionale inconciliabile con la procreatività istintuale in cui si relega il femminile. In questo schema l'elemento innovativo sarà costituito dalla segretaria, personaggio che per le proprie esperienze fonde i due universi, con il finale tentativo di

⁷ Sylvia Plath si chiede spesso nei *Journals* se e in che modo è possibile conciliare il suo essere donna con le proprie ambizioni artistico-letterarie. Cfr G. Morisco, *Sylvia Plath e il suo «Jargon yet unspoken»*, in *Voci e Silenzi. La revisione al femminile nella poesia di lingua inglese*, a cura di V. Fortunati e G. Morisco, Urbino, QuattroVenti 1993, pp. 93-94.

Così il fatto che in *Three Women* solo la 'madre a tempo pieno' raggiunga una maternità felice, maternità negata sia all'ambizione della ragazza che all'esangue asservimento culturale della segretaria, si carica di una notevole valenza di critica sociale.

superare il contagio della maschile sterilità psico-fisica ricostruendo la propria identità smembrata all'interno di una (pro-)creatività tutta femminile⁸.

Traspare, nella fitta trama della parola poetica, il legame con il livello esperienziale, col vissuto dell'autrice. Infatti la diversità dei tre personaggi non ostacola affatto le capacità di identificazione di un'autrice metamorfica che, nel corso della propria produzione poetica, sfrangia il suo io senz'alcuna difficoltà nei personaggi più disparati.⁹

Personaggi che comunque, al di là dell'artificio creativo, sono sempre veri, perché scoprono una viva, profonda radice; una radice di autenticità da cui ha origine quella particolare trasfigurazione che riplasma il modello autobiografico in una luce mitizzante e lo fa assurgere a paradigma, a maschera.

Infatti, con vera abilità pittorica, Sylvia Plath crea le proprie tele sul rustico canovaccio della concreta quotidianità. Il poeta Robert Lowell¹⁰ ebbe una notevole influenza su questo aspetto del suo processo compositivo. Egli, superando i criteri di una poesia oggettiva, le diede l'autorizzazione ideale ad attingere dalla concretezza del vissuto il materiale grezzo da cesellare nel diamante della parola poetica. Come la stessa Sylvia Plath ebbe a dichiarare nel corso di una intervista rilasciata per il British Council:

I've been very excited by what I feel is the new breakthrough that came with, say, Robert Lowell's *Life Studies*. This intense breakthrough into

⁸ Cfr. Susan Stanford Friedman, *Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse*, in *Speaking of Gender*, a cura di E. Showalter, New York & London, Routledge 1989.

⁹ Ella riesce così a tratteggiare una figura materna estatica di fronte alla pura, innocente bellezza del figlio in poesie come *Child*, *You're*, *Nick and the candlestick*, (CP rispettivamente pp. 265, 141, 241). Ma con la stessa facilità l'autrice si immedesima nel disperato vuoto esistenziale della donna sterile nei versi di *Barren Woman* (CP, p. 157) o *Childless Woman* (CP, p. 259). Una estrema duttilità mentale in una poetessa che assomma personaggi spesso opposti, vivendo dentro di sé la dicotomica compresenza della pruderie della 'spinster' e dello sfrenato vitalismo orgiastico della 'strumpet', come nei versi di *Two Sisters of Persephone* (CP, p. 31), *Strumpet Song* (CP, p. 33), *Spinster* (CP, p. 49).

¹⁰ Nel 1958 Sylvia Plath seguì il corso di poesia da lui tenuto presso la Boston University.

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. These peculiar private and taboo subjects I feel have been explored in recent American poetry- I think particularly of the poetess Anne Sexton, who writes also about her experiences as a mother; as a mother who's had a nervous breakdown, as an extremely emotional and feeling young woman. And her poems are wonderfully craftsmanlike poems, and yet they have a kind of emotional and psychological depth which I think is something perhaps quite new and exciting¹¹.

È l'inizio di quel processo che permette a Sylvia Plath di assimilare il tabù privato al verso poetico per riplasmarlo.

Parallelamente in *Three Women* ognuno dei personaggi incarna un profilo che le appartiene e che drammatizza teatralmente conflitti e sentimenti interiori, oggettivandoli nelle maschere di una vera e propria opera teatrale. Ma più che di tre maschere, in questo caso, trattandosi di un 'dramma radiofonico', concepito esplicitamente per questo fine, dovremmo parlare di tre voci. L'oralità della parola poetica, infatti, va assumendo per l'autrice un significato sempre più importante:

[...] 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 aloud¹².

Il ritmo breve e scorrevole dei versi, la maggiore condensazione del simbolo, della metafora, in un linguaggio diretto, teso alla costruzione di immagini mirate ad imprimersi nettamente nella mente dell'ascoltatore, rendono perfettamente tale vocalità.

Dal punto di vista strutturale ella sceglie l'immediatezza del monologo drammatico che, nelle voci delle tre donne che si alternano e si intersecano senza mai incontrarsi, media la separazione, la profonda solitudine esistenziale di individui inevitabil-

¹¹ In *The art of Sylvia Plath. A Symposium*, a cura di Charles Newman, Bloomington & London, Indiana University Press 1970, p. 62.

¹² *Ibid.* p. 59.

mente condannati. Inoltre esso rende perfettamente l'estraneità vicendevole delle tre maschere che, a dispetto dell'esperienza comune, vivono prospettive contrastanti e spesso diametralmente opposte l'una all'altra, nei suoni di strumenti differenti che caricano la medesima partitura di toni cupi o lievi, nell'intreccio di un gioco polifonico¹³.

Il procedimento stilistico disegna la traiettoria del vortice che tocca i vari punti senza esaurirne la vasta gamma di tonalità, ma lasciando connotazioni volutamente irrisolte e via via chiarificate nelle continue rivisitazioni di termini ed immagini attraverso le contrastanti prospettive delle tre donne.

Un vortice che muove termini-chiave come 'flat, face, hook' e riprende colori-simbolo come 'red, blue, white', caricandoli via via di nuove connotazioni che, positive o negative, a seconda delle tre percezioni diversificate che li toccano, nutrono la parola poetica delineando infine la completezza dell'immagine.

Natura naturans e / o Natura naturata?

Nell'universo poetico di Sylvia Plath il mondo naturale riassume in sé l'ostilità di un vitalismo sfrenato, che si oppone alla fondamentale insensatezza dell'essere umano. Infatti, se il singolo individuo, gravato dalla ingombrante coscienza del proprio essere e delle limitazioni connesse al suo divenire, porta in sé, col germe della propria morte, la maledizione dell'angoscia, la Natura, al contrario, libera da questi bagagli, non conosce morti, perpetuandosi in un ciclo infinito ed immortale nei piccoli esseri non obbligati, come l'uomo, alla affannosa ricerca di un fine ultimo che motivi l'esistenza¹⁴.

Come scrive Joyce Carol Oates:

[...] She performs a kind of reversed magic, a desacralizing ritual for

¹³ Gioco polifonico che ricorda chiaramente quello di V. Woolf in *The Waves*.

¹⁴ Così nella poesia *Wuthering Heights* l'essere umano riassume in sé l'inutilità di un messaggio senza destinatario, una lettera «mailed into space, / A thin, silly message» (CP, 167) esposto, per contrasto, alla malevola, prepotente assertività animale e vegetale dell'erba e delle pecore che «know where they are» (CP, 167).

which psychologists have terms- reification, rubricization. [...] the ego believes itself [...] somehow out of place in the universe, a mechanized creature if foolish enough to venture into Nature; a too-natural creature for the mechanical urban paradise [...] ¹⁵.

La sfrenata guerriglia individuo-genere, essere umano-Natura, io-non io caratterizza poesie come *Mushrooms* nella minaccia dei piccoli esseri muti che, crescendo nell'ombra del loro silenzio, con la tenacia e la forza propria degli organismi primitivi «shall inherit the earth» ¹⁶ a dispetto della appariscente ma vuota vitalità di un sonoro mondo umano che rattrappisce l'identità del singolo alla piatta, candida fragilità delle «cut paper people» ¹⁷ di *Crossing the Water*.

Tale guerriglia si arresta in una tregua momentanea quando incrocia il sentiero della maternità.

Qui alla inevitabile spersonalizzazione della donna come singolo individuo, si sovrappone, per contrasto, la cooperazione delle forze naturali che ne usano tutte le potenzialità creative nella loro più schietta fisicità. Per cui i paradigmi naturali, corredati da immagini di fiori, piante ed uccelli, costituiscono una delle principali nervature del poemetto. Essi si ramificano nell'abbondanza rigogliosa della gioia feconda nella 1^a voce, si riducono numericamente nella 2^a voce, rattrappendosi nel gelo di un inverno sterile per sopravvivere solo in minima parte nel rifiuto della 3^a voce, diversificandosi, a seconda della prospettiva dei personaggi, in elementi di natura 'solare' o 'lunare'.

Immagini di una natura 'solare', positiva, vitale, abbondano nei monologhi della 1^a voce perché la donna è perfettamente inserita in un processo del quale condivide le finalità creative. Ella basta a se stessa, compie in sé la traiettoria vitale di un mondo e, nel lento movimento della propria orbita, appare in perfetta sintonia col ritmo cosmico dei soli:

I am slow as the world. I am very patient,
Turning through my time, the suns and stars

¹⁵ In *Sylvia Plath: the woman and the work*, a cura di Edward Butscher, New York, Dodd, Mead & Co. 1977, pp. 213-214.

¹⁶ *Mushrooms*, CP, p. 139.

¹⁷ *Crossing the Water*, CP, p. 190.

Regarding me with attention¹⁸.

ed è a questa maestosa 'portatrice di vita' che si inchinano deferenti le forze naturali, riconoscendole una funzione sacrale:

When I walk out, I am a great event.
[...] Leaves and petals attend me.
(TW 40)

Ella costituisce la materia del centro cosmico, la creta da cui si forgia il vaso della vita, e, avvolta in se stessa, si prepara al «great event» come il fagiano sulla collina «arranging his brown feathers» (TW 40).

Nel fitto gioco di analogie e richiami mosso dalla parola poetica, l'immagine di questa collina sarà sempre più nettamente collegata alla metafora di una rotondità feconda mentre 'brown' come il piumaggio del fagiano, sarà il corpo gonfio, l'involucro del seme pronto ad aprirsi, la vecchia, vuota parte di se stessa:

I am dumb and brown. I am a seed about to break.
The brownness is my dead self.
(TW 43)

Anche il 'crudele miracolo' del parto si avvale di metafore naturali. Esso è il momento drammatico in cui le foglie e i petali che la assistevano amorevolmente «Turn up their hands, their pallors» (TW 43), terrorizzate e cianotiche come saranno le membra del bimbo appena nato. È la terra sconvolta di un confine sul cui filo sottile si intrecciano vita e morte:

The trees wither in the street. The rain is corrosive.
I taste it on my tongue [...].
(TW 44)

Ma, dopo aver assaporato fino in fondo l'acido sapore di questa pioggia che mentre feconda corrode, dopo l'accettazione incondizionata di quella montagna gonfia del dolore da cui

¹⁸ *Three Women*, nella raccolta *Winter Trees*, London, Faber 1971, p. 40. (citato, d'ora in avanti, nel testo con la sigla TW e il numero di pagina).

scaturisce la vita¹⁹, la nascita non solo cancella il ricordo del dolore provato, ma disperde in un soffio ogni bagaglio di esperienza anteriore:

What did my fingers do before they held him?
What did my heart do, with his love?
(TW 46)

Il bimbo è annesso alla natura nelle sue forme più belle ed innocenti; egli è il giglio o la falena, dopo il miracolo del bozolo:

I have never seen a thing so clear.
His lids are like the lilac-flower
And soft as a moth, his breath.
(TW 46)

Il neonato incarna quel momento di innocenza blackiana che precede le macchie dell'esperienza e del dolore e lo avvicina al segreto fulcro, all'essenza nascosta della vita.

Egli vive ancora in quello stadio elementare proprio delle forme di vita vegetali:

He is turning to me like a little, blind, bright plant.
(TW 48)

Infatti, nella parabola poetica di Sylvia Plath, il radioso tema del bimbo, con la sua innocente felicità, sembra restare esterno al proprio «troubled wringing of hands»²⁰ ed alla tenebrosa angoscia esistenziale di una poetessa rinchiusa nell'asfittico mondo di una 'campana di vetro', per rappresentare quella pausa di luce, bellezza, innocenza che il mondo, e l'autrice per prima, hanno dimenticato. Egli appare aggrappato ad un piccolo lembo di spazio-tempo ancora intatto, ma che presto sarà raggiunto e fatalmente intaccato dalla corruzione esistenziale del divenire.

Tale contrasto è ben puntualizzato dal Lavers che scrive:

[...] as a subject the child is positive, but [...] as a theme it is often com-

¹⁹ «I fold my hands on a mountain» (TW 45).

²⁰ Nella poesia *Child*, CP, p. 265.

bined with others which greatly diminish this positive value, and can even make it completely negative; the child-theme is then used to reinforce guilt, fear and despair²¹.

Così, nel monologo della 1^a voce, la coscienza del dolore esistenziale turba, nella mente materna, l'immagine radiosa della piccola pianta che si affaccia alla vita: ella sa che il suo bambino dovrà incontrare lo spettro della solitudine, soffrire i raggi brucianti di solari passioni ed i freddi dardi mortiferi di un nichilismo lunare.

Se nel drammatico momento del parto la sua invocazione alla deità della vita, in nome delle due esistenze in gioco, era stata una promessa futura:

I shall be a wall and a roof, protecting.
I shall be a sky and a hill of good: O let me be!
(TW 45)

ora ella si chiede:

How long can I be a wall, keeping the wind off?
How long can I be
Gentling the sun with the shade of my hand,
Intercepting the blue bolts of a cold moon?
The voices of loneliness, the voices of sorrow
Lap at my back ineluctably.
How shall it soften them, this little lullaby?

How long can I be a wall around my green property?
How long can my hands
Be a bandage to his hurt, and my words
Bright birds in the sky, consoling, consoling?
It is a terrible thing
To be so open: it is as if my heart
Put on a face and walked into the world.
(TW 50)

Se dunque 'terribile' è il miracolo della nascita, con l'acido sapore del calice di dolore da bere fino in fondo, per la 1^a voce la cosa più orribile è, in ultima analisi, questa: il cuore le è stato

²¹ In Charles Newman (a cura di), *op. cit.*, p. 124.

strappato e cammina libero nel mondo, esposto a tutti i suoi pericoli.

Se il momento della gravidanza aveva costituito una sorta di regressione al proprio interno per cui la donna viveva di sé e per sé, chiusa ad ogni stimolo esterno, dopo il parto il seme si apre e tutto ciò che ella possedeva di più profondo viene violentemente esteriorizzato, ella vive il dramma di vedere la sua più intima essenza proiettarsi al di fuori di sé.

Ma è ancora una volta attraverso percezioni naturali che avviene l'amorosa armonizzazione della 1^a voce. Col fiorire dell'alba e il risorgere della vita nelle forme e nei colori del giorno, ella si rimette al passo col ritmo del suo tempo, nella propria natura di madre biologica, perfettamente inserita nella vitalità feconda di animali e piante:

Dawn flowers in the great elm outside the house.
The swifts are back. They are shrieking like paper rockets.
I hear the sound of the hours
Widen and die in the hedgerows. I hear the moo of cows.
The colours replenish themselves [...]
(TW 50)

Può così riaffermare il proprio coraggioso credo nel vitalismo positivo dei cicli naturali:

I am reassured. I am reassured.
[...] I am simple again. I believe in miracles.
(TW 51)

Concludendo con una professione di fede nel suo ruolo di madre «gentling the sun with the shade of my hands» per il suo piccolo fiore:

I have papered his room with big roses,
I have painted little hearts on everything.
(TW 51)

Nel colorato repertorio delle immagini naturali spicca particolarmente quella dell'albero, metafora preferita della funzione feconda insita nella natura.

Nella poesia *Winter Trees*, questa arborea forma di 'natura naturans', pur presentando ovvi punti di contatto con l'identità

femminile, appare di molto superiore alla fragilità della dimensione umana:

Knowing neither abortions nor bitchery
Truer than women,
They seed so effortlessly!²²

L'albero riesce infatti a sottrarsi all'esperienza esistenziale del male e, allo stesso tempo, a vivere nel mondo del divenire seminando, senza sforzo alcuno, la fertilità della sua discendenza.

Ma la complessità dicotomica della poesia plathiana tratteggia gli alberi secondo una duplice prospettiva. Essi sono «Waist-deep in history»²³ e insieme «Full of wings, otherworldliness»²⁴; fondono cioè in sé il segreto di una esistenza concreta, solidamente piantata nel mondo della limitatezza e del divenire con la 'otherworldliness' che è appartenenza incorporea ad una dimensione superiore. Proprio questo è il mistero che si cela dietro la superiorità di fiori piante ed animali. Forme di vita che, definite 'inferiori', conservano la coscienza sotterranea di quella armonica pienezza che, se pure ha radici trascendenti, le fonde perfettamente col respiro cosmico della natura.

Così l'albero appare anche nell'ultimo intervento della 1^a voce. Esso si apre con l'immagine dell'alba che fiorisce tra i rami dell'olmo, nel giardino davanti alla casa: metafora molto allusiva dello sbocciare della nuova, luminosa vita del bimbo tra i fecondi 'rami' materni e insieme risposta finale ai tormentosi dubbi precedentemente espressi dalla donna sulla validità ultima della vita. Così nella 'moglie' ancora una volta l'individuo e le sue angosce esistenziali cedono il passo agli interessi del genere. Il dolore e la morte sono risolti nella naturale immortalità della stirpe, attraverso un riuscito innesto nel tronco di una vitalità elementare.

È interessante notare la repentina trasformazione subita dal medesimo simbolo al tocco gelido della seconda voce. Infatti

²² CP, p. 257.

²³ CP, p. 258.

²⁴ CP, p. 258.

nella sua prospettiva di natura 'lunare', oscura e insterilita perché incapace di vita, questo 'albero della vita' diventa una sorta di 'albero della morte'²⁵ In questo universo la vigorosa fecondità dell'albero è completamente neutralizzata nel gelo mortifero di un inverno che non conosce primavera perché vive nell'essenza cristallizzata di un paesaggio mentale:

I saw a death in the bare trees, a deprivation.
(TW 41)

It is a world of snow now.
(TW 42)

How winter fills my soul!
(TW 46)

La 'segretaria' vive la solitudine di un esilio in una sorta di 'mondo di mezzo' sospeso tra la dimensione maschile e quella femminile: ella non è donna non solo per l'incapacità di procreare, ma per la contagiosa 'malattia della flatness' maschile, intesa come fredda razionalità, scissa dal respiro cosmico della vita e trincerata dietro l'orgoglio di un onnipossente individualismo. Ma non è neanche uomo, poiché dalla sua prospettiva disincantata, vede col dovuto distacco le colpe ed i mali di una società distruttiva. Questa cosciente, totale solitudine biologica fa della 2^a voce un personaggio altamente drammatico le cui laceranti dicotomie sono rafforzate dal confronto con la 'moglie' ed il suo amore per il figlio: amore trepidante, ma immerso nella tranquillizzante scia di una vittoriosa fecondità naturale; o dal confronto con la 'ragazza', tutta presa dal mondo delle proprie

²⁵ Nella poesia *The Moon and The Yew Tree* (CP, p. 173) vi è l'immagine opposta del mitico albero che sostiene la volta celeste nel mito cosmico di Yggdrasil o dell'Albero della Vita della Sacra Scrittura, vedi a tal proposito Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot 1948 (trad. it. di Virginia Vacca, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Boringhieri 1976, p. 273). Come nota Oliva a proposito delle poesie *The Hanging Man* ed *Elm*, c'è in Sylvia Plath un: «[...] capovolgimento inconscio dell'archetipo dell'albero-microcosmo (imago mundi) che si trasforma da albero della vita in albero della morte»: Renato Oliva, *La poesia di Sylvia Plath*, «Studi Americani» 15, 1969, pp. 341-381 (p. 374).

illusioni, le 'bianche nuvole' dense delle promesse di una vita ancora tutta da giocare²⁶.

Dopo che, per l'ennesima volta, la segretaria ha chiuso in sé il cerchio bevendo quelle vite che non può creare²⁷ per la maledizione di una statistica,

I am one in five, something like that. I am not hopeless.
I am beautiful as a statistic.
(TW 48)

l'unico legame che le resta è quello con la luna. E quella stessa luna «simply astonished at fertility» che guardava attonita allo sbocciare della vita nella 1^a voce, riconosce invece nella 2^a voce la propria vestale, configurandosi come l'unica dea di quel mare di sangue sterile che culla i piccoli cadaveri:

It is she that drags the blood-black sea around
Month after month, with its voices of failure.
I am helpless as the sea at the end of her string.
I am restless. Restless and useless. I, too, create corpses.
(TW 46)

²⁶ Proprio per la sua importanza nell'economia drammatica del poemetto, col tentativo di sfuggire alla tradizionale dicotomia madre- intellettuale, delinente nei personaggi della moglie e della studentessa universitaria, la segretaria ci appare come la figura più vicina all'identità dell'autrice. Notevoli sono i riferimenti biografici che rimandano al lavoro di segreteria svolto dalla madre Aurelia Plath per il marito, simbolo di una creatività femminile completamente asservita all'intellettualismo maschile. La madre, inoltre, rinunciando ai propri desideri professionali, insegna dattilografia e stenografia in un corso per segretarie mediche. La stessa Sylvia si sforzò di imparare a stenografare, probabilmente più per compiacere la madre che per un suo reale desiderio, ma con scarso successo forse per un istintivo rifiuto di un'attività mentale subalterna, tradotta psicologicamente come fallimento delle proprie ambizioni e rinuncia alla creatività letteraria. In seguito, da sposata, Sylvia fu segretaria del marito, curandone la produzione poetica che batteva a macchina e spediva ai vari editori, forse nel tentativo di conciliare tale ruolo tipicamente femminile con il 'maschile' attivismo della sua produzione poetica. Cfr. Axelrod, *op. cit.*, pp. 96-97.

²⁷ La segretaria, infatti, come la terra inghiotte cadaveri umani, in un capovolgimento dell'archetipo fecondante che assimila la terra alla donna. (Vedi più avanti, nel par.: Maschile-Femminile: lacerazioni dicotomiche tra universi contigui).

Nella parola poetica di Sylvia Plath, la luna perde le sue connotazioni di positiva fecondità per restringersi in visioni al negativo. La dea delle maree e dei cosmici cicli fecondi, rivela il suo lato oscuro; è qui la pallida, mortifera signora di una gelida, vuota sterilità. Da qui lo stretto legame con la donna sterile che, come in *Barren Woman*, trova nella luna l'unica forma di comunicazione possibile per una 'esiliata' dai due mondi umani, il maschile e il femminile. La luna è l'unica ad infrangerne l'isolamento osando stabilire un contatto che è protezione e insieme cerimonia d'investitura e di riconoscimento della donna come propria creatura:

The moon lays a hand on my forehead,
Blank-faced and mum as a nurse²⁸.

Proprio la luna si profila come il mito, la deità più invocata di tutta la poesia di Sylvia Plath. Essa, sempre connessa al bianco vuoto che è assenza di quella identità dolorosa sancita dalla vita nel colorato mondo del divenire, si profila archetipicamente come dea della morte, collegata, tramite i suoi influssi sul mare, all'acqua, principio di morte e rigenerazione.

L'interesse di Sylvia Plath per l'occulto ed i miti archetipici l'aveva portata, tra le altre cose, (come la tavoletta Ouja, la curiosità per la primitiva mitologia africana o l'entusiasmo per la *White Goddess* di Robert Graves), ad affiggere in casa un poster interessante, che rappresentava, come testimonia Ted Hughes²⁹, le varie personificazioni della divinità lunare nelle figure di Diana, Luna, Ecate e Proserpina. Così, dal punto di vista archetipico-religioso, la figura lunare delle sue poesie si carica di numerose connotazioni: ella concilia la limitatezza del divenire con la pienezza dell'eterno, supera l'estremo trauma della morte attraverso una catena di resurrezioni. Come nota Eliade la luna:

[...] realizza il paradosso [...] di possedere un'esistenza plenaria e nello stesso tempo divenire [...]. Il destino metafisico della luna è di vivere

²⁸ *Barren Woman*, CP, p. 157.

²⁹ In *Sylvia Plath: New views on the poetry*, a cura di Gary Lane, Baltimore and London, The John Hopkins University Press 1979, p. 109.

pur rimanendo immortale, di conoscere la morte in quanto riposo e rigenerazione, mai come fine.[...] ³⁰

Oltre ai palesi collegamenti con la donna tramite la periodicità delle fasi mestruali, viste come pause di morte e rigenerazione, la luna è al centro di una complessa catena che, tramite le acque, la lega alla fertilità e quindi alle piante: 'Luna - pioggia - fecondità - donna - serpente - morte - rigenerazione periodica' ³¹.

Non per niente appartiene alla luna il gelido volto spalancato nell'urlo di un eterno dolore che la 2^a voce contempla; è lei l'origine di quella 'emptiness' che trafigge, con i suoi bianchi raggi, l'indifesa segretaria:

I feel it [moony ray] enter me, cold, alien, like an instrument.
And that mad, hard face at the end of it, that O-mouth
Open in its gape of perpetual grieving.

[...] I am helpless as the sea at the end of her string.
(TW 46)

È sempre lei a fasciare con la luce blu dei suoi raggi glaciali i piccoli corpi congelati in un sonno eterno:

[...] these polar sleepers-
What blue, moony ray ices their dreams?
(TW 46)

Gli aborti della 2^a voce, nel frantumarsi del loro cammino evolutivo, restano infatti a metà strada, eternamente immersi nell'azzurrina luce del trascendente, contrariamente a quanto

³⁰ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 168.

³¹ *Ibid.*, p. 176. La luna è, inoltre, collegata alla morte e al destino. Infatti: «La luna è il primo morto [...]. Per tre notti il cielo resta buio; ma, appunto come la luna rinasce la quarta sera, anche i morti acquisiranno una nuova modalità di esistenza. La morte [...] non è un'estinzione, è modificazione -per solito provvisoria- del piano vitale. La morte partecipa a un altro genere di "vita". E, in seguito al fatto che questa "vita della morte" è convalidata e valorizzata dalla "storia" della Luna e [...] da quella della Terra, i defunti passano nella luna o tornano sottoterra per rigenerarsi e assimilare le forze necessarie a una nuova esistenza. È per questo che molte divinità lunari sono contemporaneamente tonie e funebri» (Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 177-78).

avviene al bimbo della 1^a voce, il cui iniziale colore bluastro, che lo legava a quel mondo invisibile, sparisce ben presto per conferirgli i caratteri tutti terreni e naturali del rosso loto, che lo annette al cuore dell'umanità:

The blue colour pales. He is human after all.
A red lotus opens in its bowl of blood.
(TW 45)

Questo vibrante contrasto tra aspetti 'solari' e 'lunari', oggettivato rispettivamente nella 1^a e nella 2^a voce, si annulla nella 3^a voce. Nei suoi monologhi, infatti, le metafore naturali sono quasi assenti. Ella è distaccata sia dal ciclo di vita cui partecipa la 1^a voce che dalla spirale di morte che stritola la 2^a voce. La sua vita rimane esterna a tutto ciò.

L'unica sopravvivenza metaforica connessa al mondo naturale è l'immagine del terribile cigno che, galleggiando sull'acqua feconda del ruscello, si dirige minacciosamente verso di lei:

I remember a white, cold wing
And the great swan, with its terrible look,
Coming at me, like a castle, from the top of the river.
(TW 41-42)

Dal punto di vista cromatico questa figura alata riassume in sé una simbologia drammaticamente antitetica. Da un lato il candore delle sue piume si contrappone alle 'piume scure' dell'uccello della 1^a voce. E infatti scuro è anche, per la 1^a voce, il 'seme' del proprio corpo pronto a rompersi nel tempo della nascita.

Al contrario questo cigno possiede la nivea purezza del verginale colore bianco, colore sempre legato alle vuote immagini di una gelida sterilità lunare. Una sterilità che nel caso della 2^a voce, assume connotazioni di morte ma anche di una sorta di perfezione stilizzata, un compimento, un eternarsi dei travagliosi attimi di un divenire limitante in un'ipotesi di trascendenza.

Ma qui la purezza del candore nasconde solo un'insidia: l'insidia di quell'inquietante sguardo dal «black meaning». Sguardo che pesca nell'oscurità del caos primigenio che, se da una parte è foriero dei turbamenti e delle angosce del livello più oscuro e profondo dell'io, dall'altro ha spesso come esito una qualche

forma di rigenerazione, di rinnovamento, ponendosi, in ultima analisi, come il travaglio fecondo che precede una nascita.

Così questa figura cela in sé l'insidia del serpente dissimulato sotto le innocenti spoglie del cigno:

There is a snake in swans.
He glided by; his eye had a black meaning.
(TW 42)

Appare chiara, nel carattere minaccioso di questa figura, la memoria mitologica di Zeus, artificiosamente trasformatosi in cigno per circuire Leda³².

Dopo l'avvento dell'insidioso «great swan», alla ragazza non resta altra scelta: tutto il mondo, con la infinita molteplicità delle sue strade, si restringe al globo della nera (leggi: feconda / fecondante) pupilla che tratteggia per lei il sentiero di una catena di atti e parole cui non potrà sottrarsi. Un'oscura catena che la costringerà all'insidia malevola di quella «face» che si traveste d'amore come l'eroticismo bruto del serpente si era malignamente travestito nella spiritualità del niveo cigno:

I saw the world in it- small, mean and black,
Every little word hooked to every little word, and act to act.
A hot blue day had budded into something.

[...] I thought I could deny the consequence-
But it was too late for that. It was too late, and the face
Went on shaping itself with love, as if I was ready.
(TW 42)

L'uso del termine «hooked» non è casuale. Se qui esso media l'immagine di quella catena dolorosa cui non si può sfuggire, più tardi, dopo la nascita della bimba, «hooks» saranno per la ragazza gli strilli della piccola, veri uncini che dilaniano doloro-

³² Infatti, secondo la mitologia, «[...] quando Zeus si innamorò di Nemese, costei si tuffò nell'acqua e divenne un pesce; Zeus la inseguì trasformandosi in castoro. [...] Infine essa si alzò in volo in sembianza d'oca selvatica, ma Zeus divenne cigno e, trionfante la coprì [...]». Robert Graves, *Greek Myths*: trad. it. *I Miti Greci*, Milano, Longanesi 1983, pp. 184-85.

samente la sua mente, graffiando le carni con la sottile malizia delle affilate unghie del gatto:

Her cries are hooks that catch and grate like cats.
It is by these hooks she climbs to my notice.
(TW 47)

Analoghe accezioni del termine «hook» le ritroviamo nella poesia *Tulips*. Qui l'io poetico regredisce volontariamente alla forma di «still pebble» nel sollievo di una dimensione ospedaliera che lo sottrae ad obblighi e legami divenuti insostenibili. Ma la foto di famiglia sul comodino, scava una paurosa breccia in questo bianco mondo ovattato, con il ricordo di legami ed affetti che lacerano, richiamandolo al dovere della vita nell'inganno dei dolorosi uncini travestiti da sorrisi:

My husband and child smiling out of the family photo;
Their smiles catch onto my skin, little smiling hooks³³.

È invece significativo l'uso differente che la 1^a voce fa dello stesso termine:

One cry. It is the hook I hang on.
(TW 48)

Se l'uncino degli affetti dilaniava le carni della ragazza, esso, al contrario, rappresenta per la 'moglie' il legame che la sostiene, il filo di speranza a cui letteralmente si aggrappa la propria esistenza.

La ragazza, invece, potrà tornare a sperimentare la natura solo alla fine della sua drammatica esperienza e dopo il conseguente abbandono della bimba appena nata, disconosciuta come parte totalmente estranea a se stessa.

Nel suo ultimo intervento, la ragazza percepisce forme di natura eccezionalmente feconde: prati arroventati dal sole, fiori che trasudano i loro succhi profumati ed amanti:

Hot noon in the meadows. The buttercups
Swelter and melt, and the lovers

³³ *Tulips*, CP, p. 160.

Pass by, pass by.
(TW 51)

Attraverso queste immagini, messaggi subliminali per il suo io profondo, ella giunge alla consapevolezza di una perdita, di un senso di vuoto che diventa ossessivo nella reiterazione dell'espressione: «What is I miss?» man mano che esso sale alla coscienza dalle pieghe più riposte del proprio io.

E il doloroso canto dell'uccellino fonde insieme l'immagine solitaria della bimba abbandonata e il tentativo fallito di bastare a se stessa nell'egocentrismo della giovinezza. L'abbandono di sua figlia lascia una lunga scia di conseguenze; con lei restano l'innocenza e l'idealismo giovanile della ragazza che era, a sigillare un capitolo ormai chiuso della propria vita. Così ella termina il suo ultimo intervento guardandosi perplessa alle spalle, nella ricerca dubbiosa di quella parte di sé andata perduta.

I am solitary as grass. What is I miss?
Shall I ever find it, whatever it is?
(TW 51)

What is that bird that cries
With such sorrow in its voice?
I am young as ever, it says. What is it I miss?
(TW 52)

Maschile-femminile: lacerazioni dicotomiche tra universi contigui

La dimensione maschile appare a sprazzi, sempre filtrata attraverso il fitto fogliame dell'interiorità femminile. Del resto la nascita si configura come momento essenzialmente femminile: il maschile germe di vita del calore solare è un precedente dato per scontato; ora l'attenzione è sul laborioso processo della crescita e dello sviluppo dei frutti nell'albero.

La parola chiave che caratterizza il mondo maschile è «flatness». Piattezza fisica contrapposta alla rotondità del corpo femminile ed alle feconde «hills» e «mountains» proprie della maternità. Piattezza che è anche una sorta di semplificazione, di monodimensionalità mentale da parte di una razionalità positiva,

tutta tesa alla manipolazione fattiva del mondo, ad un esterno da conquistare e riplasmare con le proprie mani.

Al contrario la fondamentale scissione io-non io, insanabile frattura che separa l'essere umano da una natura 'matrigna', determina nella fragile profondità dell'io femminile una regressione all'interno, una chiusura in se stesso.

Per cui l'elemento maschile appare essenzialmente meno complesso rispetto a quello femminile e addirittura inconsapevole dei profondi sconvolgimenti che turbano il livello profondo della psiche: galleggia alla superficie del mare, pago della propria solare concretezza; resta estraneo al coacervo di emozioni che sconvolge la vita delle tre donne e ride sciocamente del pallore cadaverico della segretaria, ironizzando, nelle vesti privilegiate del medico, sulla rotondità dei corpi delle gestanti:

[...] The man I work for laughed: 'Have you seen something awful?
You are so white, suddenly.
(TW 41)

[...] They smile like fools.
They are to blame for what I am, and they know it.
They hug their flatness like a kind of health.
And what if they found themselves surprised, as I did?
They would go mad with it.
(TW 44)

Alla luce di tali laceranti contrasti si nota come non sia casuale che la 1^a voce, nella sua accettazione cicatrizzante dell'ordine delle cose, dia alla luce un figlio maschio.

Al contrario la complessità problematica della 3^a voce non può che generare una femmina; ella è «furious» perché nasce già immersa nelle dicotomie e contraddizioni materne, quasi consapevole, nel suo pianto inconsolabile, dell'orribile abbandono di cui sarà vittima.

L'incapacità della 2^a voce a concepire si definisce invece come la conseguenza di una sorta di contagio del mondo maschile, nel quale ella lavora, sempre nell'ossequioso ruolo subalterno della segretaria.

I watched the men walk about me in the office. They were so flat!

There was something about them like cardboard, and now I had caught it
(TW 40)

[...] This is a disease I carry home, this is a death.
Again, this is a death. Is it the air,
The particles of destruction I suck up?
(TW 41)

Il profilo della 'flatness' maschile coincide con quello di un'umanità che corre verso l'autodistruzione, nella livida luce di una fredda e cieca razionalità fine a se stessa.

Le visioni dei massacri che la 2^a voce proietta, confinata nel proprio «garden of black and red agonies» aprono il via, dopo l'aborto, al mortifero potere di un mondo che, come lei stessa, concepisce la propria morte.

I am accused. I dream of massacres.
I am a garden of black and red agonies. I drink them,
Hating myself, hating and fearing. And now the world conceives
Its end and runs toward it, arms held out in love.
(TW 45)

Nel disperato parallelo tra se stessa e la crudeltà di un pianeta offeso, viene capovolto l'archetipo dell'associazione donna-terra. Infatti tale assimilazione, legata ai cicli della fertilità, alla custodia del seme nel grembo ed alla crescita della nuova vita sotto la fecondante potenza di un sole maschile, viene trasformata nel legame tra un pianeta offeso e ipersfruttato che divora i corpi delle sue creature ed una donna che, «accused» da una cultura tradizionalmente maschile, beve la vita che dovrebbe creare, si nutre di ciò a cui dovrebbe dare nutrimento.

She is the vampire of us all. So she supports us,
Fattens us, is kind. Her mouth is red.
I know her. I know her intimately-
Old winter-face, old barren one, old time bomb.
Men have used her meanly. She will eat them.
Eat them, eat them, eat them in the end.
(TW 45)

In questa dimensione, artificiale e artificiosa, il corpo femminile perde il senso della sua integrità per essere smembrato nei

congegni di un meccanismo. Se le dita della segretaria sono definite «alphabetical», i suoi piedi si tramutano in «steel pegs» che emettono «mechanical echoes» (TW 41) ed ella uscirà dall'ospedale «on wheels instead of legs» (TW 48), sognando la vivificante capacità naturale propria di un organismo primitivo come la stella marina, di far ricrescere le parti mancanti del suo corpo:

The body is resourceful.
The body of a starfish can grow back its arms
And newts are prodigal in legs. And may I be
As prodigal in what lacks me.
(TW 48)

E l'astrattezza, l'inconsistenza di una naturalità asservita e perciò negata contraddistingue la civiltà: quello maschile è un mondo di carta.

There was something about them like cardboard
(TW 40)

Metafora che racchiude in sé la «flatness» della monodimensionalità cieca, inquadrata in orizzonti limitati, e insieme l'artificialità del prodotto industriale, fusa con l'orribile sterilità del colore bianco. Metafora ampiamente usata nel corpus poetico di Sylvia Plath con connotazioni di estrema spersonalizzazione, di inquietante perdita della propria identità di essere umano. Come nelle «cut paper people»³⁴ di *Crossing the Water* o nella fragile inutilità del foglio di carta in cui si identifica la vertigine di un io poetico ridotto ad un inutile, insensato messaggio spedito in un universo ostile³⁵.

Tale insensatezza è indice di tutte quelle artificiose costruzioni mentali che sfruttano il materiale cartaceo per elevare le proprie fragili, astratte cattedrali. Esempio paradigmatico ne è la poesia *Magi* in cui i pilastri fondamentali delle coordinate culturali, i concetti astratti di Bene e Male, sono rappresentati da

³⁴ *Crossing the Water*, CP, p. 190.

³⁵ Nella poesia *Wuthering Heights*, l'individuo è una lettera «[...] mailed into space, / A thin, silly message», CP, p. 167.

«dull angels»³⁶ che si sporgono cupidi sulla culla di una bimba di sei mesi:

The abstracts hover like dull angels:
[...] Their whiteness bears no relation to laundry,
Snow, chalk or suchlike. [...]³⁷

Anch'essi sono caratterizzati dal colore bianco che è in Sylvia Plath il simbolo negativo dell'assenza totale, di un vuoto sterile di vita.

La loro razionalità che è arida assenza d'amore³⁸ è giustapposta, con uno stridente effetto oppositivo, alla tenera, gioiosa immagine del sorriso innocente della bimba. Riportato al suo stato elementare, puramente fisiologico, il Male è ridotto al mal di pancia ed il Bene al sapore del latte materno. Così i sacri angeli perdono il luminoso alone di grandezza per rattrappirsi nella insensatezza di «these papery godfolk»³⁹ e per venire implicitamente rifiutati.

Lo stesso concetto è espresso dalla segretaria che nella 'flatness' maschile vede non solo l'origine di una società bellicosa e guerrafondaia, tesa all'idea di una distruzione che si rivelerà alla fine autodistruzione, ma anche il fulcro dal quale emanano quei 'freddi angeli astratti' che fagocitano l'individualità creativa incasellandola entro steccati prefabbricati:

That flat, flat flatness from which ideas, destructions,
Bulldozers, guillotines, white chambers of shrieks proceed,
Endlessly proceed- and the cold angels, the abstractions.
(TW 40)

Opinione condivisa dalla 1^a voce che non vuole che il suo bambino sia «exceptional» per entrare nel gotha dell'astrattezza, artificiosamente costruito da questo «papery godfolk»⁴⁰, ma piut-

³⁶ *Magi*, CP, p. 148.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Questi 'angeli' sono definiti in *Magi*: «loveless as the multiplication table», *ibid.*

³⁹ *Magi*, CP, p. 148.

⁴⁰ *Magi*, CP, p. 148.

tosto desidera per lui una vita 'normale', che non perda di vista la semplicità dell'amore. Affermazioni notevoli per un'autrice che «wanted to be God»⁴¹, costretta ad emergere a tutti i costi per un dovere di ricompensa verso i sacrifici materni⁴².

I shall meditate upon normality.
I shall meditate upon my little son.
[...] I do not will him to be exceptional.
It is the exception that interest the devil.
It is the exception that climbs the sorrowful hill
Or sits in the desert and hurts his mother's heart.
I will him to be common,
To love me as I love him,
And to marry what he wants and where he will.
(TW 51)

Così se la storia di una civiltà al maschile coincide solo col lungo cammino di una serie di atti di oppressione e spersonalizzazione, tesi verso un irraggiungibile progresso, il femminile, proprio perché evolutosi nell'esclusione da tutto ciò, si profila come una prospettiva 'altra'. Un concetto affine è puntualizzato da Simone de Beauvoir:

Esclusa dalla trascendenza, e non, come l'uomo, perennemente riconfermata in una trascendenza alienata, proprio la donna potrebbe diventare soggetto della liberazione umana. [...] "Mi domandavo se il fatto dell'oppressione non abbia sviluppato nelle donne una certa qualità, o, se non abbia loro impedito di cadere in certi errori, per esempio, il gusto del potere, così sviluppato negli uomini, il gusto dei ruoli, e questa loro necessità di vivere sempre con delle maschere, di rappresentare sempre un personaggio, insomma tutto un lato *piatto*,

⁴¹ Come scriveva ancora diciassettenne nei *Journals*: «I think I would like to call myself 'The girl who wanted to be God'», in Bennett, *op. cit.*, p. 115.

⁴² K. Payne, nella sua scelta dal carteggio madre-figlia, cita una lettera di Sylvia Plath del novembre 1956 che ben chiarisce il senso degli obblighi che la legava alla madre: «I remember that I was terrified that if I wasn't successful writing, no one would find me interesting or valuable» e più avanti, riferendosi al fratello: «He probably feels an hypocrite, as I did – that he is not *worth* the money and faith his parents have put in him». In *Between Ourselves. Letters between Mothers and Daughters 1750-1982*, a cura di Karen Payne, Boston, Houghton Mifflin Company 1983, p. 179.

vuoto, dell'uomo che s'accompagna spesso con il gusto delle generalizzazioni, delle belle frasi, delle *astrazioni* [...]⁴³

La segretaria non può generare perché, contagiata dall'astrazione della 'flatness' maschile, è divenuta materia eccessivamente rarefatta, sradicata dalla propria identità biologica di donna creatrice. La propria smaterializzazione si palesa nel corpo sezionato, anatomicamente smembrato, corpo «beautiful as a statistic» (TW 48), che non ha identità, poiché la sua sterilità la condanna alla 'deformity' di una vita amorfa, scissa sia dall'universo maschile che da quello femminile.

Il suo corpo si assottiglia in un'ombra, simbolo della condizione di chi è prossimo all'annullamento:⁴⁴

I see myself as a shadow, neither man nor woman
Neither a woman, happy to be like a man, nor a man
Blunt and flat enough to feel no lack. I feel a lack.
(TW 46)

[...] This woman who meets me in windows- she is neat.
So neat she is transparent, like a spirit.
(TW 49)

Ma tale forma di sublimazione spirituale non può coincidere, secondo la logica del personaggio, con una religiosità tradizionale al maschile, i cui contorni disegnano l'icona pura quanto sterile del Padre «conversing with the Son» in un cielo in cui la figura femminile appare filtrata e in secondo piano⁴⁵:

They are so jealous of anything that is not flat! They are jealous gods.

⁴³ Da Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 41, (il corsivo è mio).

⁴⁴ Concetti che ritroviamo nel campo antropologico nelle teorie di Rank in cui l'ombra è l'anima defunta che ritorna, l'immagine di un mortale decadimento. Così nelle poesie di Sylvia Plath, se la luce solare ha la valenza di creazione poetica, l'ombra è la sua completa assenza. Cfr. Axelrod, *op. cit.*, pp. 212-214.

⁴⁵ È la religione dicotomica del verbo maschile contrapposto alla fisicità femminile: creatività razionale contro procreatività biologica e istintuale; il God-Word ha soppiantato la Dea-Madre. Cfr Susan Stanford Friedman, in E. Showalter, *op. cit.*, p. 76.

That would have the whole world flat because they are.
I see the Father conversing with the Son.
Such flatness cannot but be holy.
'Let us make a heaven,' they say.
'Let us flatten and launder the grossness from these souls.'
(TW 43)

Una religiosità viva, molto differente dalla fredda astrazione di un 'verbo' maschile che non riesce più a farsi carne, riveste di sacralità iniziatica la 1^a voce, sul cui capo il mistero dell'oscurità feconda da cui germina la vita pone il velo di un'investitura, innalzando la donna alla trascendenza del colore azzurro:

Dusk hoods me in blue now, like a Mary.
O colour of distance and forgetfulness!-
(TW 43)

E il rito si compie nel 'crudele miracolo' della vittima trascinata dai cavalli, nell'accettazione totale di un dolore assaporato fino in fondo⁴⁶. Solo dopo la sofferenza di questa scalata al calvario del dolore, un essere ancora vestito dell'azzurro della trascendenza può aleggiare nella camera, novello Mercurio, a portare nel mondo una scintilla di divino nel suo grido alato:

Who is he, this blue, furious boy,
Shiny and strange, as if he had hurtled from a star?
[...] He flew into the room, a shriek at his heel.
(TW 45)

Contrasta nettamente col profondo senso di religio col quale la 'moglie' accoglie il bimbo il netto rifiuto della 'ragazza'.

L'«I am ready» della 1^a voce, vera professione di fede e piena offerta di sé fatta alla deità della vita, si oppone all' «I was not ready» della 3^a voce⁴⁷ che a tale estetica del sacrificio non è af-

⁴⁶ «The rain is corrosive / I taste it on my tongue» (TW 44).

⁴⁷ Nei due profili contrastanti della 1a e della 3a voce, Sylvia Plath riasume l'ambivalente fascino che la maternità esercitava su di lei: una esperienza desiderata e insieme temuta come pericolosa trappola biologica capace di inaridire la propria creatività. Cfr. Susan Stanford Friedman, in E. Showalter, *op. cit.*, pp. 87-88.

fatto disposta, non vedendo alcuna sacralità in una gestazione impostale forzatamente da un colpevole mondo maschile⁴⁸:

I had no reverence
(TW 42)

[...] They are to blame for what I am, and they know it.
(TW 44)

Così, nella prospettiva speculare di questa 'trinità' al femminile, la ragazza rifiuta il tradizionale ruolo di agnello sacrificale, mentre la 1^a voce accetta pienamente la sua missione e abbraccia quella 'croce' col fervore del neofita.

Il terzo elemento, la segretaria, perduta nella sua astratta spiritualità, risolve invece l'enigma del dolore della vita negandola. Non potendo accettare le limitazioni ed i compromessi del divenire, la 2^a voce compie una metamorfosi: i volti dei suoi non nati rimangono congelati in una eterna trascendenza, la sola via per la vera sacralità.

The face of the dead one that could only be perfect
In its easy peace, could only keep holy so.
And then there were other faces. The faces of nations,
Governments, parliaments, societies,
The faceless faces of important men.
(TW 43)

Infatti l'incapacità di procreare della segretaria assume le connotazioni di un rifiuto mentale. Alla procreazione imperfetta che 'lancia' gli esseri in un mondo di violenza e distruzione, in pasto ad una terra che alla fine li divorerà, ella sostituisce la creazione di un paradiso privato che ad un tempo nega le spigolose diversità limitanti del divenire ed afferma l'identità di un volto incontaminato perché ideale.

⁴⁸ La coscienza di un potere superiore, sia esso sociale, culturale o religioso, detenuto dall'uomo e spesso esercitato a spese dell'altro sesso, corre lungo tutta la produzione poetica di Sylvia Plath, fino ad identificare il profilo paterno con il torturatore nazista di *Daddy*. Qui è in discussione quell'autorità maschile che pretende il regolamento persino di una funzione così tipicamente femminile quale è la gestazione. Significativamente il medico è rappresentato al maschile, non è mai un'altra donna. Cfr. G. Morisco, *op. cit.*, pp. 93-94, 108.

Se l'incipit di questa drammatizzazione della nascita era coinciso con l'accento denso di promesse di vita della 1^a voce, il finale non può che spettare alla 2^a voce che, chiuso il suo ennesimo ciclo di morte, avvolta nell'alone artificioso della luce elettrica, gode la naturalità di un'artefatta primavera schermata dai vetri di casa.

I am at home in the lamplight. The evenings are lengthening.
I am mending a silk slip: my husband is reading.
How beautifully the light includes these things.
There is a kind of smoke in the spring air,
A smoke that takes the parks, the little statues
With pinkness, as if a tenderness awoke,
A tenderness that did not tire, something healing.
(TW 52)

In questo bozzolo ella può leccarsi le ferite, tentando un collegamento per uscire dallo sterile universo di se stessa, con la vita globale che scorre sulla città avvolgendola nel fecondo umidore della nebbia. Può ricominciare a cucire, a tessere nuove vite mentre, all'unisono con la vita della città, «wait and ache» nella trepida speranza che fragili esseri verdi di vita intacchino la sterilità del suo corpo di pietra:

I wait and ache. I think I have been healing.
[...]
I find myself again. I am no shadow
Though there is a shadow starting from my feet. I am a wife.
The city waits and aches. The little grasses
Crack through stone, and they are green with life.
(TW 52)

L'immagine di questa pietra al di sotto della quale cresce la vita muove un gioco di complesse analogie. È il corpo della donna, spersonalizzato e reificato fino a divenire materia inerte, il corpo di *The Stones* in cui l'io poetico «became a still pebble»⁴⁹ o di *Tulips*.⁵⁰

⁴⁹ *The Stones*, CP, p. 136.

⁵⁰ «My body is a pebble to them, they tend it as water / Tends to the pebbles it must run over, smoothing them gently», *Tulips*, CP, p. 160.

Ancora, è l'infantile amore della segretaria per un «lichen-bitten name», il peccato originale che l'ha resa sterile:

As a child I loved a lichen-bitten name.
Is this the one sin then, this old dead love of death?
(TW 41)

Dietro questo nome corrosivo dal muschio sta una pietra tombale. Il peccato originale della segretaria è proprio il colpevole amore per un morto, che si traduce ben presto in amore per la morte. Amore denso di riferimenti autobiografici. In un episodio del romanzo *The Bell Jar*, infatti, Sylvia Plath narra il pellegrinaggio di Esther alla tomba paterna ed il suo sciogliersi in lacrime sulla lapide marmorea. Il senso di colpa per questo 'amore della morte' assume così inquietanti connotazioni vagamente incestuose nel complesso sentimento nutrito dall'autrice nei confronti di una figura paterna, insieme amata ed odiata per la 'colpa' di essere morto troppo presto abbandonandola.

Nel finale di *Three Women* la segretaria, nel tentativo di superare questa pietrificazione della vita, abbozza un atto tipicamente femminile: mentre suo marito, pago della propria rassicurante razionalità, continua a leggere, cieco alle forze irrazionali e naturali che si muovono intorno a lui, l'atto del cucire che ella compie si carica di complesse connotazioni metaforiche:⁵¹

I am mending a silk slip: my husband is reading.
[...]
There is a great deal else to do. My hands
Can stitch lace neatly on to this material. My husband

⁵¹ Nel rimandare alla catena archetipica ragno-donna-luna la donna tenta una più intima funzione femminile: quella di 'tessere' dentro di sé nuove vite. Come sostiene Eliade, *op. cit.*, p. 188, infatti: «[...] la luna, per il semplice fatto di essere padrona di tutte le cose viventi e guida sicura dei morti, ha 'tessuto' tutti i destini. Non per nulla è concepita come un enorme ragno [...]. Le Moirai che filano i destini sono divinità lunari. Omero le chiama 'filatrici', anzi una di loro si chiama appunto Klotho, cioè 'Filatrice'. [...]. [Inoltre] nelle antiche lingue germaniche, uno dei nomi del destino ([...] anglo-sassone *wyrd*) deriva da un verbo indo-europeo *uert*, 'girare', donde le parole dell'antico alto-tedesco *wirt*, *wirtl*, 'fuso' [...]». Cfr. con l'immagine poetica della donna-ragno che 'tesse' i propri figli in *Childless Woman*, poesia in cui, non a caso, si ritrova ancora una volta l'analogia luna-io poetico: CP, p. 259.

Can turn and turn the pages of a book.
(TW 52)

Questo tentativo di riscatto lascia un esito aperto. Del resto la profondità esistenziale dei quesiti che Sylvia Plath pone, in questa come in molte altre composizioni, non può, per sua natura, prevedere una risposta e ciò determina la struttura aperta della sue poesie; una indeterminatezza voluta che, come la maggior parte della poesia moderna, non ha la presunzione di conquistare certezze, ma solo di abbozzare un profilo di dubbi e domande.

Se la 1^a voce ha creato una vita, pur non sottraendosi ai trepidi dubbi di una madre che prevede il lato oscuro del giorno; se la 3^a voce ha rinunciato a quella piccola vita per affermare l'importanza della libertà individuale sulla globalità dei destini della specie, le ultime parole della 2^a voce riassumono il verde segreto di quella tenera, semplificata vitalità che ella non ha potuto raggiungere. La semplice ma potente forza del seme, nei piccoli esseri che continuano caparbiamente a crescere sotto la pietra.

La 2^a voce tenta così di allentare la gelida stretta della morte gettando un ponte verso i germi vitali, nella semplicità delle forme vegetali dei fili d'erba. Forme vicine al nocciolo di quella naturale promessa di vita divenuta completamente estranea alla propria identità meccanizzata e smembrata. Un tentativo che resta sospeso nel vuoto, mentre il poemetto si chiude con l'ultimo gesto creativo della segretaria: il tentativo di superarsi correndo incontro alla speranza⁵².

⁵² Axelrod vede nell'atto del cucire connotazioni ulteriori rispetto a quelle procreative che rimandano alla catena tessere-ragno-donna di cui suddetto (cfr. nota precedente). Tramite il raccordo etimologico *texere-textus*, associa tale atto alla creazione del testo letterario per cui il processo fisico procreativo si fonde con quello mentale creativo superando la tradizionale dicotomia dei ruoli maschio-femmina.

In tale prospettiva i tre personaggi e le loro differenti gestazioni assumono connotazioni metaforiche differenti. Così il processo creativo della 1^a voce, attraverso le paure ed i dubbi sulla validità della sua opera, giunge alla tranquillizzante consapevolezza che il testo ha vita propria e, come l'autrice scrive nei *Journals*: «goes about on its own in the world». L'«I was not ready» della 3^a voce ricorda la giovinezza artistica dei primi componimenti, abbozzati nella 'voce orribile' della bimba. Ma alla fine l'esperienza di tale dolore (il fallimento, e il rifiuto della propria opera ovvero l'abbandono della figlia) muove i prece-

Sylvia Plath apre così un sentiero indicando, proprio nel personaggio più freddo e artificioso, un tentativo di riscatto, una prospettiva alternativa col recupero di una radice di vita sepolta sotto il gelo di un io meccanico, che riesca a frantumare la lapide di una 'piatta' civiltà incamminata su un sentiero di morte.

denti per una più matura creatività nell'immagine tradizionale (da Whitman alla Dickinson) del canto dell'uccello, metafora di creazione poetica. La 2^a voce con la sua serie di aborti ricorda i fallimenti artistici dell'autrice e le poesie da lei definite 'non nate'. Aborti legati al ruolo di segretaria, metafora di subalternità culturale al maschile. La segretaria si libera alla fine da tale sudditanza con un atto di ribellione ai ruoli imposti («I shall not be accused by isolate buttons / [...]. The white mute faces of unanswered letters, confined in a letter case») per liberare le proprie 'lettere', la propria capacità creativa, finora relegata al ruolo di 'amanuense' della cultura maschile. Cfr. Axelrod, *op. cit.*, pp. 172-177.