

Claudia Russo – *Three Women*, la maschera polifonica di Sylvia Plath

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 con il 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 un collegamento con la tradizione delle madri letterarie. Un rapporto, quello con la letteratura femminile, sempre 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 modo assorbita da mostri sacri come Marianne Moore, Elisabeth Bishop o Emily Dickinson.

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 '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.

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*³.

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 1a 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 che si perpetua al di là dell'egocentrica coscienza di un dolore e una limitatezza propri del singolo individuo.

La 2a 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 professionale con l'universo competitivo maschile, un universo che appare sostenuto da una fredda razionalità insterilita, ciecamente invischiata in paludi di bellicosa violenza ed autodistruzione.

Infine la 3a 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 impostata 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 artistico⁴. Non per niente in *Three women* la maternità felice può appartenere solo alla 'madre a tempo pieno' della 1a voce, venendo negata all'impegno sociale-lavorativo della 2a il cui contatto con il freddo arrivismo maschile è il peccato che sconterà con il contagio della 'flatness', mentre il rifiuto di maternità della 3a Voce coniuga il proprio 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 è relegato 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 superare il contagio della maschile sterilità psico-fisica ricostruendo la propria identità smembrata all'interno di una (pro)creatività tutta femminile⁵.

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, riplasmando il modello autobiografico in una luce mitizzante per farlo assurgere a paradigma, a maschera.⁶

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 reso perfettamente nel ritmo breve e scorrevole dei versi, nella maggiore condensazione del simbolo, della metafora, in un linguaggio diretto, teso alla costruzione di immagini mirate ad imprimersi nettamente nella mente dell'ascoltatore⁷.

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 separatezza, la profonda solitudine esistenziale cui l'individuo è inevitabilmente condannato. 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 polifonico.⁸

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.

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 morte, perpetuandosi nel ciclo infinito ed eterno dei piccoli esseri non obbligati, come l'uomo, alla affannosa ricerca di un fine ultimo che motivi l'esistenza⁹.

Come scrive Joyce Carol Oates:

[...] She performs a kind of reversed magic, a desacralizing ritual for 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 [...]¹⁰.

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*"¹¹ 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*"¹² 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 la voce, si riducono numericamente nella 2a voce, rattrappendosi nel gelo di un inverno sterile, per sopravvivere solo in minima parte nel rifiuto della 3a 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 la 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 ed è a questa maestosa 'portatrice di vita' che si inchinano deferenti le forze naturali, riconoscendole una funzione sacrale:

I am slow as the world. I am very patient,
Turning through my time, the suns and stars
Regarding me with attention[...]
When I walk out, I am a great event.
[...] Leaves and petals attend me.¹³

Così la 1a voce 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.¹⁴

Anche il 'crudele miracolo' del parto si avvale di metafore naturali. Esso è la violenza del momento in cui le foglie ed 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. E' 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 scaturisce la vita¹⁵, 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 assimilato alla natura nelle sue forme più belle ed innocenti; egli è il giglio o la falena, dopo il miracolo del bozzolo poichè vive ancora in quello stadio elementare proprio delle forme di vita vegetali:

I have never seen a thing so clear.
His lids are like the lilac-flower
And soft as a moth, his breath. (TW 46)
[...] He is turning to me like a little, blind, bright plant. (TW 48)

Il neonato incarna così 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.

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*"¹⁶ 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 combined 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 despair.*¹⁷

Così, nel monologo della 1a 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? (TW 45),

Ma è ancora una volta attraverso percezioni naturali che avviene l'amorosa armonizzazione della 1a 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 piante¹⁸ e 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)

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!¹⁹

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 propria discendenza.

Ma la complessità dicotomica della poesia plathiana tratteggia gli alberi secondo una duplice prospettiva. Essi sono "*Waist-deep in history*"²⁰ e insieme "*Full of wings, otherworldliness*"²¹; 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 1a voce. Esso si apre con l'immagine dell'alba che fiorisce tra i rami dell'olmo, nel giardino davanti alla casa: chiara metafora 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.

E' interessante notare la repentina trasformazione subita dal medesimo simbolo al tocco gelido della seconda voce. Infatti nella sua prospettiva di natura "lunare", oscura e insterilita perché incapace di vita, questo "albero della vita" diventa una sorta di "albero della morte"²². 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 onnipotente individualismo. Ma non è neanche uomo, poiché dalla propria prospettiva disincantata, vede col dovuto distacco le colpe ed i mali di una maschile società distruttiva. Questa cosciente, totale solitudine biologica fa della 2a 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 illusioni, le 'bianche nuvole' dense delle promesse di una vita ancora tutta da giocare. E proprio per la sua importanza nell'economia drammatica del poemetto, col tentativo di sfuggire alla tradizionale dicotomia donna-madre / donna-intellettuale, delineata nei personaggi della moglie e della studentessa, la segretaria ci appare come la figura più vicina all'identità dell'autrice.

Dopo che, per l'ennesima volta, la 2a voce ha chiuso in sé il cerchio bevendo quelle vite che non può creare per la maledizione di una statistica²³, 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 1a voce, riconosce invece nella 2a voce la propria vestale, configurandosi come legittima deità delle mensili "maree" di sangue sterile che cullano 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)

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 2a voce che, come l'io poetico di *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 nurse*".²⁴

Proprio la luna si profila come il mito, la deità più invocata di tutta la poesia di Sylvia Plath. Essa, sempre connessa al biancore 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.

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'²⁵.

Non per niente appartiene alla luna il gelido volto spalancato nell'urlo di un eterno dolore che la 2a 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)

Questo vibrante contrasto tra aspetti 'solari' e lunari', oggettivato rispettivamente nella 1a e nella 2a voce, si annulla nella 3a voce. Nei suoi monologhi, infatti, le metafore naturali sono quasi assenti. Ella è distaccata sia dal ciclo di vita cui partecipa la 1a voce che dalla spirale di morte che stritola la 2a 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. Il candore delle sue piume si contrappone alle 'piume scure' del fagiano della 1a voce, simbolo di fecondità come lo scuro 'seme' del proprio corpo pronto a rompersi nel tempo della nascita.

Al contrario il cigno possiede la nivea purezza del verginale colore bianco, colore legato alle vuote immagini di una gelida sterilità lunare. Una sterilità che nel caso della 2a 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 Leda²⁶ caricando l'immagine di violente connotazioni erotiche.

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 brutto del serpente si era malignamente travestito della 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 dilanano dolorosamente la sua mente, graffiando la pelle con la sottile malizia delle affilate unghie del gatto.²⁷

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 hooks²⁸.

E' invece significativo l'uso differente che la la voce fa dello stesso termine: "*One cry. It is the hook I hang on.*" (TW 48) Se l'uncino degli affetti graffiava la pelle della ragazza, esso, al contrario, rappresenta per la 'moglie' il legame che la sostiene, il filo di speranza cui è sospesa 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
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 propria giovinezza. L'abbandono della 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 la 3a voce 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)

Il poemetto completa in sé le tre parabole emotivo-esistenziali delle protagoniste. Infatti, se l'incipit di questa drammatizzazione della nascita era coinciso con l'accento denso di promesse di vita della 1a voce, il finale non può che spettare alla 2a 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. [...]
There is a kind of smoke in the spring air, [...]
A tenderness that did not tire, something healing. (TW 52)

In questo bozzolo ella può leccarsi le ferite, tentando un collegamento, per "guarire" uscendo dallo sterile universo di se stessa, con la vita globale che scorre sulla città e la avvolge 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 proprio 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*"²⁹ o di *Tulips*.³⁰

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 si svela qui come il colpevole amore per una persona morta, che si traduce ben presto in amore per la morte. Un iter emotivo denso di riferimenti autobiografici, con echi vagamente incestuosi 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 il giornale, cieco alle forze irrazionali e naturali che si muovono intorno a lui, l'atto del cucire che ella compie³¹ si carica di complesse connotazioni metaforiche. Infatti, nel rimando alla catena archetipica ragno-donna-luna, la 2a voce abbozza una più intima funzione femminile: quella di 'tessere' dentro di sé nuove vite.³²

Questo tentativo di riscatto lascia un esito aperto. Se infatti la 1a voce ha creato una vita, pur non sottraendosi ai trepidi dubbi di una madre che prevede il lato oscuro del giorno; se la 3a

voce ha rinunciato a quella piccola vita per affermare l'importanza della libertà individuale sulla globalità dei destini della specie, le ultime parole della 2a 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 2a 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 smembrata³³.

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.

¹ Dramma 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. 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).

³ A tal proposito ella scrive: "E' 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).

⁴ Sylvia Plath si chiede spesso nei *Journals* se e in che modo sia 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.

⁵ 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

⁶ Ella riesce così a tratteggiare una figura materna estatica di fronte alla pura, innocente bellezza dei figlio in poesie come *Child*, *You're, Nick and the candlestick*, (in *Collected Poems*, a cura di Ted Hughes, London, Faber & Faber 1981, rispettivamente pp. 265, 141, 241, testo citato, d'ora in avanti, con la sigla CP). 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).

⁷ [...] 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[...] In *The art of Sylvia Plath. A Symposium*, a cura di Charles Newman, Bloomington & London, Indiana University Press 1970, p.59.

⁸ Gioco polifonico che ricorda chiaramente quello di Virginia Woolf in *The Waves*.

⁹ 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).

¹⁰ In *Sylvia Plath: the woman and the work*, a cura di Edward Butscher, New York, Dodd, Mead & Co. 1977, pp. 213-214.

¹¹ *Mushrooms*, CP, p. 139.

¹² *Crossing the Water*, CP, p. 190.

¹³ *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).

¹⁴ I am dumb and brown. I am a seed about to break. /The brownness is my dead self. (TW 43)

¹⁵ "I fold my hands on a mountain". (TW 45).

¹⁶ Nella poesia *Child*, CP, p. 265.

¹⁷ In Charles Newman (a cura di), op. cit., p. 124.

¹⁸ Dawn flowers in the great elm outside the house. /The swifts are back. They are shrieking like paper rockets. [...] / I hear the moo of cows. The colours replenish themselves [...] (TW 50)

¹⁹ CP, p. 257.

²⁰ CP, p. 258.

²¹ CP, p. 258.

²² 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*, in "Studi Americani" 15, 1969, pp. 341-381 (p. 374).

²³ I am one in five, something like that. I am not hopeless. / I am beautiful as a statistic. (TW 48)

²⁴ *Barren Woman*, CP, p. 157.

²⁵ Mircea Eliade, op. cit., 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- dei 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 ctonie e funebri" (Mircea Eliade, op. cit., pp. 177-78).

²⁶ Infatti, secondo la mitologia, "[...] quando Zeus si innamorò di Nemese, costei si tuffò nell'acqua e divenne un pesce; Zeus la inseguì trasformandosi in castoreo. [...] 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.

²⁷ Her cries are hooks that catch and grate like cats. / It is by these hooks she climbs to my notice. (TW 47)

²⁸ *Tulips*, CP, p. 160.

²⁹ *The Stones*, CP, p. 136.

³⁰ "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.

³¹ 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 / Can turn and turn the pages of a book. (TW 52)

³² 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 Wonian*, poesia in cui, non a caso, si ritrova ancora una volta l'analogia luna-io poetico: CP, p. 259.

³³ Axelrod vede nell'atto del cucire connotazioni ulteriori. 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.

La 2a 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 subaltermità 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.