



Enthymema XXXI 2022

La voce di *Ariel*. Sylvia Plath
e la transustanziazione della parola poetica

Mattia Mossali

City University of New York

Abstract – Questo articolo propone un approfondimento sull’ultima fase della poetica di Sylvia Plath. Attraverso la lettura e il commento di alcuni testi dalla raccolta *Ariel*, nell’edizione restaurata che corrisponde alla sequenza nient’affatto casuale concepita dalla poetessa, si tracciano le coordinate di un progetto che richiama le antiche cosmologie, dal momento che Plath prova a dare vita a un mondo, nuovo e più intimo, finalmente libero da dolorose separazioni. Pare indubbio che i componimenti per *Ariel* siano pervasi da un senso di creazione; come ha sottolineato Nadia Fusini, ciò a cui il lettore assiste è un vero e proprio miracolo di transustanziazione, attraverso cui Plath trasforma la sua scrittura in organismo vivente. Nell’intento di chiarire questa affermazione, nell’articolo si sostiene che, in *Ariel*, Plath non si nasconde più dietro la tecnica acquisita; al contrario, creatore e creatura nei testi della maturità diventano la stessa cosa. È questo l’inizio di un percorso che la porterà non solo a diventare Poeta, ma a farsi poesia.

Parole chiave – Sylvia Plath; *Ariel*; Transustanziazione; Rinascita; *das Ding*.

Abstract – This article aims to discuss the marked turn that characterizes the final stage of Sylvia Plath’s poetry. By reading selected passages from *Ariel*, in the restored edition that corresponds to Plath’s meticulously conceived sequence, I will outline the coordinates of a project that echoes ancient cosmologies, as Plath attempts to give birth to a new and more intimate world, finally free of painful separations. Without any doubt, a sense of creation pervades *Ariel*, and yet, as Nadia Fusini has pointed out, what readers ultimately witness is a miracle of transubstantiation whereby Plath transforms her writing into a living organism. To elaborate on this assertion, the article argues that, in *Ariel*, Plath no longer shields herself behind her masterful technique: instead, creator and creature must now become the same thing. This is the beginning of a process that will lead her not only to become a Poet, but to embody poetry.

Keywords – Sylvia Plath; *Ariel*; Transubstantiation; Rebirth; *das Ding*.

Mossali, Mattia. "La voce di *Ariel*. Sylvia Plath e la transustanziazione della parola poetica".

Enthymema, n. XXXI, 2022, pp. 176-.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/19020>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



[Creative Commons Attribution 4.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ISSN 2037-2426

La voce di *Ariel*.

Sylvia Plath e la transustanziazione della parola poetica

Mattia Mossali
City University of New York

Nella prefazione all'edizione restaurata di *Ariel* pubblicata nel 2004 per l'editore Harper Collins, Frieda Hughes congeda i lettori della madre, la poetessa americana Sylvia Plath, con queste parole:

When she [Plath] died leaving *Ariel* as her last book, she was caught in the act of revenge, in a voice that had been honed and practiced for years, latterly with the help of my father [Ted Hughes]. Though he became a victim of it, ultimately he did not shy away from its mastery. This new, restored edition is my mother in that moment. It is the basis for the published *Ariel*, edited by my father. Each version has its own significance though the two histories are one. (xx-xxi)

Frieda Hughes pensa così di porre fine ad un'annosa questione, che ha tenuto impegnati critici e appassionati dell'opera poetica della Plath – ma anche, e forse soprattutto, della figura quasi mitica venutasi a creare dopo la sua morte. Il riferimento è ovviamente alle due versioni di *Ariel* presenti sul mercato inglese e americano. La prima, e forse più nota, è il frutto del lavoro di curatela, qualcuno direbbe di manomissione, di Ted Hughes, marito di Plath e poeta lui stesso, che nel marzo del 1965 consegna al pubblico una raccolta che non esita a definire nei termini di un «eventual compromise»: Hughes sceglie di includere sotto tale titolo molte delle poesie che Plath aveva scritto nelle settimane precedenti la sua morte, avvenuta l'11 febbraio del 1963, preferendole a quelle dell'anno prima, che a suo dire sono caratterizzate da un tono troppo violento sul piano personale, quasi risentito.¹ E poi c'è la seconda versione, quella che la figlia della coppia dà alle stampe a quarant'anni di distanza, una raccolta la cui importanza pare non essere stata ancora recepita nelle traduzioni italiane,² e che ricalca invece fedelmente l'ordine delle poesie così come era stato appuntato dalla madre in un dattiloscritto.

¹ Si legga, in tal senso, quanto Hughes ha scritto nella prefazione all'edizione delle *Collected Poems*: «The *Ariel* eventually published in 1965 was a somewhat different volume from the one she had planned. It incorporated most of the dozen or so poems she had gone on to write in 1963, though she herself, recognizing the different inspiration of these new pieces, regarded them as the beginnings of a third book. It omitted some of the more personally aggressive poems from 1962, and might have omitted one or two more if she had not already published them herself in magazines – so that by 1965 they were widely known. The collection that appeared was my eventual compromise between publishing a large bulk of her work – including much of the post-*Colossus* and pre-*Ariel* verse – and introducing her late work more cautiously, printing perhaps only twenty poems to begin with. Several advisers had felt that the violent contradictory feelings expressed in those pieces might prove hard for the reading public to take. In one sense, as it turned out, this apprehension showed some insight» (15).

² Mondadori ha dedicato a Sylvia Plath un Meridiano nel quale viene offerta la traduzione, affiancata dall'originale, di tutte le poesie che compongono le *Collected Poems*, oltre alla traduzione di alcuni estratti dai diari, e del romanzo *The Bell Jar* (si veda *Opere*, trad. e cura di Anna Ravano con un saggio introduttivo di Nadia Fusini). Con il tempo questa è diventata l'edizione di riferimento per gli studiosi dell'opera della Plath in Italia, e pertanto si è scelto qui di utilizzarla nei riferimenti in nota. Tuttavia, credo che la pubblicazione di *Ariel* in volume singolo, e nel rispetto della sequenza pensata dalla sua autrice, possa risultare ancora oggi molto significativa per meglio illuminare la complessa evoluzione della poetica plathiana.

La voce di Ariel

Mattia Mossali

Com'è noto, tra il novembre e il dicembre del 1962, Sylvia Plath aveva abbozzato il progetto di una nuova raccolta poetica su di un foglio, ritrovato poi all'interno di un raccoglitore separato, insieme alle numerose correzioni, tutte annotate a mano. Si tratta di quarantuno poesie, che Plath aveva composto quasi di getto, tra l'inizio del 1960 e il mese di novembre del 1962. La data che chiude questo processo creativo è il 14 novembre, come si legge in calce a "Death & Co", poesia che su ammissione della Plath, è l'ultima ad essere lì inserita.

A ben vedere, però, le poesie anteriori al 1962 si riducono a soli sette componimenti – "Morning Song", "Barren Woman", "Tulips, Magi", "The Moon and the Yew Tree", "The Rival", "You're" – e tra quelle del 1962, solo tre vengono scritte prima del mese di luglio – "The Rabbit Catcher", "Elm", "Berck-Plage". È un dato di non scarsa rilevanza, se si considera che, come ha ricordato Ted Hughes in più occasioni,³ Plath era solita comporre in modo estremamente lento, tenendo sulle proprie ginocchia un copioso *thesaurus* dei vocaboli che consultava in maniera quasi ossessiva, ricercando corrispondenze di suoni, consonanze e allitterazioni da ripetersi secondo schemi elaborati, mai casuali. Nell'ultimo periodo evidentemente qualcosa era cambiato.

Plath ora scrive sempre all'alba, più o meno alle quattro del mattino, «that still blue, almost eternal hour before cockcrow, before the baby's cry, before the glassy music of the milkman setting his bottles».⁴ Quando il sonnifero cessa il suo effetto, si alza, sale nel suo studio – dopo la separazione da Hughes, vive con i figli a Fitzroy Road, al numero 23, a nord di Londra, nell'appartamento che una volta era stato di Yeats –, e ad un ritmo impressionante compone molte delle poesie per *Ariel*.

Plath è abituata a lavorare sodo, così è stata educata dalla madre Aurelia, ma in un primo momento pare nutrire più d'un sospetto verso quelle composizioni spontanee, che nascono sull'onda di un abbandono all'ispirazione. Sin dai primi esperimenti è alla perfezione che lei mira, una perfezione che deve passare dalla perfezione della forma. È con questo spirito che Plath si avvicina alla poesia, ed è questo il metodo da lei adottato per la composizione delle poesie poi incluse nella raccolta *The Colossus & Other Poems*.⁵ Plath si arrischia con dedizione estrema nello scavo della lingua; cerca un ordine interno che prova a rendere su carta attraverso l'impiego di strutture metriche sofisticate, come la *villanelle*, la sua preferita,⁶ ma anche trimetrici trocaici e giambici. Eppure, non le ci vorrà molto per riconoscere che qualcosa non va; v'è qualcosa in quei versi che non funziona. «My poems pall», annota in una pagina del diario, e continua: «My head is a battalion of fixes. I don't even dare open Yeats, Eliot - - the old fresh joys, for the pain I have remembering my first bright encounters. Less able to lose myself. And myself is the more suited for quick losing» (*Journals* 525). Plath si sta a poco a poco disamorando delle sue stesse composizioni, ma dopotutto, è un disamore che non la coglie di sorpresa. Basti leggere quanto già annotava in "Stillborn", molto lucidamente: «These poems do not live: it's a sad diagnosis». E continua: «They are proper in shape and number and every part./ They sit so nicely in the pickling fluid!/ They smile and smile and smile and smile at me./ And still

³ Cfr. Hughes, *Winter Pollen*. In questa raccolta, unitamente a prose, recensioni e commenti critici rivolti a lavori di autori quali, tra gli altri, Shakespeare, Emily Dickinson, T.S. Eliot, si trovano anche cinque saggi dedicati al lavoro della moglie. Si leggano in particolare le pp. 161-211.

⁴ Sono queste le parole di Plath, scritte in una lettera indirizzata a Douglas Cleverdom, in cui domandava che alcune sue poesie venissero lette in un programma della BBC. Cfr. Newman 228.

⁵ Questa sarà, di fatto, l'unica raccolta poetica pubblicata in vita da Plath, insieme al romanzo *The Bell Jar*, uscito con lo pseudonimo di Victoria Lucas il 14 gennaio 1963, tre settimane prima del suicidio.

⁶ È interessante quanto scrive Philip K. Jason, secondo cui il metro della villanelle «is often used, and properly used, to deal with one or another degree of obsession», alludendo proprio a Plath, e in particolare alla poesia "Mad Girl's Love Song", quale esempio di tale tendenza (136-145).

La voce di Ariel

Mattia Mossali

the lung won't fill and the heart won't start//» (*Opere* 404).⁷ Le poesie che scandiscono pagina dopo pagina *The Colossus* hanno numeri e sillabe perfette, ma non respirano; non palpitano.

Plath prova allora a mettere in pratica gli insegnamenti che le giungono dai suoi modelli: legge assiduamente i *Life Studies* di Robert Lowell, e poi Theodore Roethke, Stevie Smith, Elizabeth Bishop. Le loro poesie, riconoscerà in un secondo momento, «seem born all-of-a-piece, not put together by hand» (cfr. “Context” in Plath, *Johnny Panic* 65-66). È il 1960, e mentre si dispera, ciò che Plath forse non ha ancora compreso è che una nuova fase della sua scrittura è già iniziata. Da tempo oramai aveva manifestato l'esigenza di una nuova voce, di un nuovo ritmo che non fosse solo mera traduzione di una tecnica, quanto piuttosto espressione di un sentire più profondamente personale. In data 9 febbraio 1958, una giovane Plath confessava: «I must recall, recall, out of the stuff is writing made, out of the recollected stuff of life. Get one central symbol, on central vision of change, & work it into a distilled essential whole. I have lived so much that what is needed now is not living anew outwardly, but living inward [...]» (*Journals* 328). L'obiettivo è ora dare voce alla vita, tradurre la vita in parole, perché solo così sarà possibile assegnarle un senso. Questo è il giusto metodo, pensa Plath, lo sforzo che la porterà a scrivere poesie più autentiche.

L'anno successivo porta a compimento la stesura di *Poem for a Birthday*, una lunga sequenza poetica che conta sette diversi componimenti all'interno dei quali inscena un metaforico percorso di rinascita, organizzato in stazioni che si susseguono una dopo l'altra, come in una sorta di sofferta, per quanto liberatoria, *via crucis* (cfr. *Opere* 374-389). Il 22 ottobre del 1959 sul diario Plath scriveva: «Ambitious seeds of a long poem made up of separate sections: Poem on her Birthday. To be a dwelling on madhouse, nature: meanings of tools, greenhouses, florist shops, tunnels, vivid and disjointed. An adventure. Never over. Developing. Rebirth. Despair. Old women. Block it out» (*Journals* 520). In quelle sette stazioni Plath mette in versi un percorso esistenziale che da una condizione quasi vegetativa, di primitiva essenzialità, di confinamento inerte nell'utero materno («I am a root, a stone, an owl pellet,/ without dreams of any sort//») addiuvata poi ad una coraggiosa crescita, che si srotola tra sofferenze e fallimenti, fino all'affermazione, in “The Stones”, del raggiungimento di una nuova individualità («Ten fingers shape a bowl for shadows./ My mendings itch. There is nothing to do./ I shall be good as new.//»). È una rinascita, quella a cui Plath allude, che non è però solo psichica, ovvero una risalita dal vortice nero della depressione che più volte l'aveva portata a meditare gesti estremi, ma soprattutto artistica.⁸ «Mother, keep out of my barnyard,/ I am becoming another//», scrive. Sono versi che suonano da avvertimenti di un cambiamento in atto, tanto ricercato quanto inarrestabile.

Plath è determinata; mette l'intera sua vita al servizio della scrittura, perché è così che si fa, ora lo ha scoperto. «I have experienced love, sorrow, madness», scrive sul diario in quei giorni, «and if I cannot make these experiences meaningful, no new experience will help me» (*Journals* 530). Vita e scrittura diventeranno d'ora in poi per la poetessa una cosa sola; ciò che si presenta nell'una non può non ritornare nell'altra. La poetica di Plath sarebbe dopotutto incomprensibile se non si avvertisse in essa una simile tensione, che è lotta strenua, fors'anche disperata,

⁷ L'eccesso di formalismo è un'obiezione espressa anche in alcune recensioni a *The Colossus*, come ad esempio in quella di Dom Moraes che, per quanto colpito positivamente dalla raccolta, non ha mancato di rilevare un eccesso di «wordage».

⁸ Si veda l'analisi che di questo componimento ha offerto David Holbrook nel suo *Sylvia Plath: Poetry and Existence*. L'analisi, di taglio psicoanalitico, prende le mosse non a caso dalla domanda: «Whose birthday is it?». Si leggano in particolare le pp. 23-64.

La voce di Ariel

Mattia Mossali

perché insieme desiderio e abbandono alla dittatura di una voce che proviene da dentro, e che chiede di essere finalmente ascoltata.⁹

Certo, ora sappiamo che la rinascita a cui Plath ambiva non può essere rintracciata nella sua forma più compiuta nei versi di *Poems for a Birthday*; quelli sono piuttosto il frutto di una fase transitoria, dei «transitional poems», per riprendere una definizione spesso utilizzata dalla critica.¹⁰ Sono poesie che aprono la strada a una nuova stagione, intensa, passionale, seppur fatalmente breve, che trova la sua più compiuta realizzazione proprio nel dattiloscritto pensato per *Ariel*, il quale diviene dunque una sorta di testamento in versi che la poetessa lascia dietro di sé.

Sulla scorta di queste premesse, nelle pagine che seguono proverò a discutere la piega che caratterizza la stagione più matura della produzione di Sylvia Plath, connotata da una creatività audace, visionaria, violenta, che procede verso una grandezza sempre crescente. Si tratta di una forma di scrittura in cui matura e si fa grandiosa la pienezza del sentire, ma dove anche viene meno la relazione con la realtà esterna, proprio perché a prendere progressivamente sempre più spazio sarà l'incandescenza del proprio mondo interiore. Attraverso la lettura e il commento di alcuni passaggi fondamentali della raccolta *Ariel*, nell'edizione restaurata e dunque rispondente alla sequenza nient'affatto casuale pensata da Plath, e prendendo in prestito le parole di Robert Lowell che nella prefazione all'edizione americana del 1966 parla dell'ultima scrittura di Plath nei termini di evento, ovvero di versi attraverso cui la poetessa non si limita a contemplare ma agisce, proverò a delineare le coordinate di un progetto che oserei mettere in relazione alle antiche cosmologie o cosmogonie, da Esiodo a Ovidio e Lucrezio, a cui Plath pare qui attingere, nello sforzo di dare origine ad un nuovo mondo, un suo mondo, finalmente privo di separazioni.¹¹ Che in *Ariel* vi sia della creazione in atto, pare indubbio. Ma forse, come ha sottolineato Nadia Fusini, ciò a cui il lettore assiste è addirittura un vero e proprio miracolo di transustanziazione (XIV),¹² attraverso il quale Plath trasforma la propria scrittura poetica in organismo vivente, aggettivo che potrebbe apparire stravagante alla luce dell'esito tragico, fatale cui la poetessa va incontro, ma che verrà giustificato nelle pagine che seguono.

2. A Frieda Hughes, che dopo la scomparsa del padre nel 1998 si trova ad amministrare le proprietà letterarie dei genitori, bisogna senz'altro riconoscere una certa costanza nel difendere le scelte editoriali che il poeta Laureato inglese aveva adottato per la pubblicazione postuma delle opere di Plath. Il suo, però, non è solo cieco amore filiale, bensì difesa strenua della memoria di entrambi i genitori, che lei vuole fondata sul loro essere, prima di tutto, poeti. «Life at home was quiet, and my parents' relationship was hardworking and companionable» (xviii): questa è l'immagine della madre che Hughes ha trasmesso alla figlia; una vita fatta di scrittura,

⁹ Tracy Brain ha discusso i rischi di una lettura in chiave biografica degli scritti di Plath: «To apply biographical material – whether it is trustworthy or not – to Plath's writing can result in a distorted view of what is in that writing, or even a failure to see what its other interests are» (11). Contrariamente a quanto crede la nota studiosa, io ritengo invece che si debba evitare una contrapposizione rigida tra il *chi scrive* e il *come scrive* nel momento in cui ci si avvicina a una scrittura, come quella di Plath, che si declina prima di tutto quale problema esistenziale. La sua è una scrittura che ruota attorno a un punto di tensione massima, un vortice quasi, dentro cui la biografia finisce col farsi letteratura, rivelando il complicato e inscindibile rapporto tra queste due realtà.

¹⁰ Perloff chiarisce che con l'espressione «transitional poems» si fa riferimento ad alcune poesie che Plath compone tra il '61 e il '62, e che poi Hughes nel '71 raggruppa nella prima raccolta pubblicata dopo la morte della poetessa, sotto il titolo di *Crossing the Water* (cfr. "On the Road to Ariel"). In aggiunta, si veda anche il contributo più recente di King Barnard Hall.

¹¹ L'insistenza sulla dimensione mitologica è una costante nell'interpretazione della poetica plathiana, a partire dallo studio fondativo di Kroll.

¹² Da Fusini mutuo l'utilizzo del termine «transustanziazione», riferito alla scrittura più matura della Plath, un'intuizione che intendo sviluppare nelle pagine di questo saggio.

La voce di Ariel

Mattia Mossali

di duro lavoro, di condivisione. Per contro, i dettagli più intimi della loro relazione di coppia, quelli che Plath da un certo momento in poi avrebbe cominciato ad affidare ai suoi versi mascherandoli dietro metafore ardite, quasi celasse un divertimento sadico nel provocare la reazione del marito, tali dettagli, se troppo espliciti, sarebbero dovuti rimanere fuori dalle loro composizioni, e ancor di più, fuori dagli interessi della critica.¹³

Tutti gli interventi editoriali operati su *Ariel* da Ted Hughes si potrebbero spiegare – il che non significa certo giustificare – tenendo a mente una simile convinzione: Hughes non ha modificato solo la disposizione delle poesie che la moglie aveva appuntato nel dattiloscritto, ma ha eliminato anche undici componimenti, sostituendoli con altri nove, scelti tra quelli scritti da Plath tra il gennaio e il febbraio del 1963, perché caratterizzati, a dire del poeta, da sentimenti meno violentemente contraddittori, che avrebbero potuto creare perplessità nei lettori.

Per quanto Hughes avesse in più occasioni ribadito la perspicacia di una simile apprensione,¹⁴ questo non lo ha messo al riparo da feroci critiche, provenienti soprattutto da coloro i quali avevano eletto Plath a madrina delle loro campagne di natura fondamentalmente ideologica, campagne a dire il vero a cui Plath stessa si era sempre sottratta. «It appeared to me», annota in tal senso Frieda Hughes, «that my father's editing of *Ariel* was seen to “interfere” with the sanctity of my mother's suicide, as if, like some deity, everything associated to her must be enshrined and preserved as miraculous» (xviii).

Senza dubbio quell'edizione di *Ariel* ha contribuito alla fama di alcune tra le poesie oggi più note e commentate di Plath, quali “Sheep in Fog”, “The Munich Mannequins”, oltre alla triade ‘terminale’, che Plath aveva scritto sei giorni prima di uccidersi, costituita da “Balloons”, “Contusion”, “Edge”, e sistemata da Hughes in chiusura alla raccolta, insieme a “Words”, che reca la data del 1 febbraio 1963. Si tratta di poesie che, come ha notato giustamente Anna Ravano, nessuno ha mai letto «con occhio innocente»;¹⁵ tutte si prestano a descrivere l'atto finale di un dramma che, per quanto resti anonimo, trova riscontri concreti nell'esistenza della poetessa. È in tal senso che Seamus Heaney, commentando proprio “Edge”, ha sostenuto di vedere in quella poesia un qualcosa che va ben al di là della sua perfezione estetica e dell'autosufficienza compositiva che certamente raggiunge. «[I]t's also problematically something else», afferma il critico e poeta irlandese, mentre rintraccia in quei versi una sorta di nota finale suicida, un tentativo di catarsi, o fors'anche un gesto di preparazione (165). A dominare in “Edge” è un clima di fredda e macabra perfezione raggiunta nella morte, lo stesso che si rintraccia in “Words”, poesia spesso interpretata come dichiarazione di resa. In una composizione tecnicamente tra le più complesse, che si snoda tra similitudini, metafore e metonimie, e dove a prevalere è un clima di rassegnata passività (tutte le azioni lì elencate provengono da oggetti inanimati), l'io lirico non può far altro che prendere atto di come le parole abbiano esaurito la loro «linfa» – sono diventate «words dry and riderless» –, e si abbandona ad una visione fatalista dell'esistenza, spettatore di stelle fisse che governano una vita («From the bottom of the pool, fixed stars/ govern a life./») (*Opere* 800-801).

¹³ Sempre nella prefazione all'edizione restaurata di *Ariel*, Frieda Hughes ricorda lo stupore del padre quando si era trovato a leggere per la prima volta “Event”, poesia nei cui versi i riferimenti alla vita privata della coppia diventano espliciti. Scrive Frieda: «My father read *Event* in the *Observer* that winter and was dismayed to see their private business made the subject of a poem» (XIV). Ted Hughes farà nuovamente riferimento a questa poesia nelle sue *Birthday Letters*, ultima raccolta della sua carriera, pubblicata nel 1998, a pochi mesi dalla morte che lo coglierà nell'ottobre dello stesso anno. Si tratta di una raccolta in cui fitto è il dialogo con le poesie che la moglie aveva scritto per *Ariel*. Per un'analisi più approfondita della comunione poetica tra i due, mi permetto di rimandare a Mossali.

¹⁴ Nel 1995, in un'intervista per *Paris Review*, Hughes aveva ribadito con una certa convinzione il senso delle scelte editoriali adottate per *Ariel*.

¹⁵ Si vedano le note di commento a “Edge” a cura di Anna Ravano in Plath, *Opere* 1707.

La voce di Ariel

Mattia Mossali

Nulla di più lontano dal disegno che Plath aveva in mente per la sua raccolta, in cui a dominare sarebbe dovuta essere una dimensione ritualistica e iniziatica, che si chiude con una promessa di rinascita. Era questo, dopotutto, ciò a cui Plath ambiva; la poesia è per lei reazione, creazione; mai abbandono, o sconfitta. Se la poesia di Plath risulta così enigmaticamente originale non è tanto per i continui riferimenti ad un mondo infero che richiama l'heiddeggeriano essere-per-la-morte a cui donne e uomini sarebbero condannati, bensì per il riferimento insistente a una possibilità di rinascita, che deriva proprio dalla morte. A conferma di ciò, Plath aveva pensato a un percorso poetico che iniziasse con la parola *love*, amore, e si chiudesse con la parola *spring*, primavera; di qui, la volontà di collocare "Morning Song" e "Wintering" alle due estremità della raccolta. Aveva esposto il suo progetto al marito, e vi aveva lavorato con cura e dedizione, tanto che, differentemente dalle altre volte, non si era affrettata a pubblicare il libro. Voleva che quella sequenza, dalle risonanze quasi gnostiche, potesse sedimentarsi e traghettarla verso una conoscenza salvifica. Lo aveva scritto anche nelle sue numerose lettere: prima alla madre, alla quale comunicava un certo «change of spirit» e la consapevolezza di star scrivendo «terrific stuff» (è il 12 ottobre 1962) (*Letters Home* 466); poi, il 18 ottobre, al fratello Warren, rassicurandolo che «[she is] only in danger physically, mentally [she is] sound, fine, and writing the best ever, free from 4 a.m. to 8 a.m. each day» (469-472).

Di qui, dunque, lo sconcerto dei lettori di fronte alla manomissione operata da Hughes, uno sconcerto che, come ha osservato Marjorie G. Perloff, si è mutato in vero e proprio shock, soprattutto in seguito alla pubblicazione delle *Collected Poems* nel 1981, a diciotto anni dalla morte della poetessa, quando tutti ebbero modo di conoscere il dattiloscritto di Plath, e di conseguenza, l'ordine delle poesie così come era stato progettato (cfr. Perloff, "The Two Ariels" e, in aggiunta, Bundtzen). Certamente, come ha scritto Frieda Hughes, entrambi i progetti sembrano avere una loro trama, un loro significato, e si presentano come versioni differenti di una stessa storia. Possiamo darle torto? In effetti, il finale non cambia. Eppure, a mio avviso, risiede in una simile convinzione l'ingenuità più grande, ovvero quella che tende a considerare l'opera di Plath quale una storia, un fatto. «*Ariel* is my mother in that moment», ha scritto Frieda Hughes. E in un certo senso è così; *Ariel* restituisce nella maniera più chiara quella reciprocità tra dimensione esistenziale ed esigenza poetica di cui la scrittura più matura di Plath si nutre. Tuttavia, questa reciprocità necessita di essere approfondita e compresa. L'opera d'arte, quando è tale, non è mai semplicemente un fatto. Come ha scritto da più parti un altro grande poeta inglese, John Keats, con cui Plath condivide il destino di una morte prematura, l'opera d'arte è pura materia psichica; è una ragnatela di immagini, pensieri, visioni che l'artista secerne come fa il ragno con la sua tela.¹⁶ E *Ariel* è di tale materia che è fatta: in essa la poetessa certamente si riflette, ma anche si trasforma; o perlomeno è a ciò che lei aspira. E di tale trasformazione bisogna rendere conto.

3. Tra l'*Ariel* progettata da Plath nel dattiloscritto e quella pubblicata da Hughes nel 1965 vi sono differenze consistenti, nessuna trascurabile, eppure tutte riconducibili a un problema di visione, di percezione generale dell'opera. Perloff, nella sua scrupolosa analisi filologica, ha sottolineato infatti come ogni intervento da parte di Hughes sembrasse pensato per raccontare la storia di un disagio psichico culminato in suicidio, una fine tanto tragica quanto inevitabile

¹⁶ Voglio qui ricordare quanto ha scritto Silvano Sabbadini, traduttore e curatore di molte opere di Keats: «Il problema etico coincide in Keats in maniera assoluta con il problema estetico: che la morte, il male, abbiano una giustificazione, che oltre loro si dia, appunto "qualcosa che è reale", coincide con la possibilità stessa che la poesia esista oltre l'epoca storica della sua morte. L'opposizione tra la realtà e il reale è al centro della riflessione keatsiana. Se la poesia, col secolo nuovo, è uscita dalla vita per trasformarsi in museo [...], la funzione del poeta, e la sua fatica, saranno quelle dell'autonomia assoluta, una autonomia che coinciderà con l'autocreazione» (XX-XXI). Si veda anche l'introduzione al Meridiano dedicato al poeta inglese, scritta da Nadia Fusini, e intitolata "Il suono dell'essere".

La voce di Ariel

Mattia Mossali

(“The Two Ariels” 11).¹⁷ La sequenza poetica da lui pensata, in altre parole, avrebbe assegnato al discorso una piega spiccatamente *confessional*.¹⁸ Per contro, è un’intonazione gnostica quella che risuona nelle orecchie di Plath mentre scrive le poesie risalenti all’autunno del 1962; rapita da un flusso compositivo mai conosciuto prima, Plath sembra voler raccontare da capo la nascita del mondo – e di se stessa –, per poi dargli vita e forma dentro la propria lingua, una lingua finalmente piena, palpitante, ma che tradisce parimenti un’anima ansiosa, agitata, e prima ancora delusa.

Sono queste le coordinate emotive che definiscono Sylvia Plath nell’autunno/inverno di quel periodo. Tutto ciò in cui credeva si è rivelato una terribile menzogna: il ricordo doloroso del padre defunto la strazia; la madre la costringe a un’asfissiante recita, a impersonare quella Sivvy nei cui panni non vuole più entrare; il marito, da uomo grandioso – una grandezza che secondo lei portava persino nel cognome, perché Hughes ai suoi occhi era veramente «huge», un colosso – si rivela incapace di rimanerle accanto. «What have I eaten?», si domanda in “The Jailer”, poesia in cui si staglia prepotente il fantasma del marito, e che Bundtzen ha descritto nei termini di una scena «of private abjection» (69). Segue la risposta lapidaria: «Lies and smiles»; solo menzogne e sorrisi per lei che ora vorrebbe vedere il suo carceriere morto, tanto è arsa dall’odio («I imagine him/ impotent as a distant thunder,/ in whose shadow I have eaten my ghost ration./ I wish him dead or away./ That, it seems, is the impossibility./») (*Opere* 660-663).

Sylvia è adirata, con il padre, con la madre, con il marito. Ma ancor di più, lei ora è sola, come ogni soggetto nel rapporto pericoloso con ciò che lacanianamente chiamiamo la Cosa. È questo l’aspetto su cui vorrei da ultimo soffermarmi. Le poesie di questo periodo sono il frutto di un impulso molto forte che legherei al bisogno, per Plath, di uscire dall’asfissia del rapporto Io/Altro, salvo poi farsi ventriloquo di un’alterità ancor più grande, assoluta, nonché pericolosa.

Plath conosce la psicoanalisi, i suoi diari ci danno la conferma che ha letto Freud, e proprio da lui ha forse appreso che l’identità è un *manque*, una mancanza che trova la sua determinazione nella relazione con un’alterità. In “Psicologia delle masse e analisi dell’io”, un’opera del 1921, Freud ha chiarito come parlare d’identità significhi parlare d’identificazione; o meglio, di processi d’identificazione, tali per cui l’identità dell’uno non sarebbe definita solamente in relazione a sé stessa, ma si darebbe sempre a partire da un’altra identità, ovvero dalla relazione con un altro soggetto (261-330). Freud ha distinto due tipi d’identificazione: molto schematicamente, il primo riguarda l’identificazione con un modello che si vuole emulare, o assorbire, talvolta persino sostituire e distruggere (in questo caso il modello è un rivale); il secondo riguarda invece l’identificazione con un oggetto, possibilità quest’ultima forse meno intuitiva, soprattutto quando si pensa all’oggetto desiderato come meta non di un desiderio d’essere ma d’avere. Eppure esistono circostanze particolari, come nell’innamoramento, per cui verso la persona amata il soggetto indirizza non solo una certa carica di libido oggettuale, ma stabilisce una relazione in cui l’*io* innamorato tende a dissolversi – identificandosi – con il *tu* desiderato.

¹⁷ Si leggano, inoltre, le osservazioni avanzate da Sue Vice che, appoggiandosi proprio agli studi di Perloff e Gilbert, scrive: «Critics have seen the loss of *spring* as the loss of a narrative of a specifically feminine rebirth (Sandra Gilbert’s (1979) essay is particularly concerned with Plath’s representation of rebirth, in poems such as *Fever 103°* and *Stings*), further hardening opinion in some quarters against Hughes’s patriarchal interventions. It is clear that Hughes’s reordering of the collection was, understandably, based on biographical readings and it is important to bear in mind that this is what Perloff is responding to, however much one questions her doggedly biographical reading of the order of *Ariels* (502).

¹⁸ Sul problematico inserimento di Plath nel novero dei poeti confessionali, rimando al contributo ormai canonico di Uroff.

La voce di Ariel

Mattia Mossali

La teoria lacaniana dei registri ha poi offerto degli sviluppi importanti, e proprio con Lacan, a partire dal *Seminario VII*, ai due tipi d'identificazione illustrati da Freud, possiamo aggiungerne un terzo che riguarda l'identificazione con *das Ding*, con la Cosa, ovvero con un'alterità che non è né quella del simile né quella dei modelli offerti dal Grande Altro, ma piuttosto un'alterità assoluta.¹⁹ *Das Ding* è il nome di una meta dissolutiva, perché un soggetto che rivolge il proprio desiderio d'essere al Reale sceglie la strada dell'annientamento di sé. Certamente, lì dove lo sforzo dell'elaborazione linguistica non viene meno, il soggetto potrebbe scegliere la strada della sublimazione, di un'elaborazione dell'incandescenza del Reale (Lacan, *Seminario VII* 141). Fare poesia dovrebbe rappresentare proprio questo per Plath; dovrebbe essere il modo attraverso cui bordare la Cosa, rivestirla, tesserele attorno una trama che permetta al soggetto di conservare con essa un rapporto fecondo. Ma l'attrazione esercitata dalla Cosa sa essere rischiosamente seduttiva, e l'orecchio di Plath è incline al suo richiamo. Plath, tanto ambiziosa quanto ostinata, non si accontenta di girarle attorno; lei vuole congiungersi con *das Ding*, oltre ogni barriera di protezione. La scrittura di Plath è tesa sin dall'inizio intorno all'impresa di connettere corpo e parola, desiderio e reale; con le poesie del 1962 Plath non si protegge più dietro la tecnica acquisita; non può accontentarsi di ciò che sa già fare, perché creatore e creatura, lei pensa, devono ora diventare una cosa sola: è questo l'inizio di un processo che la porterà non solo a diventare Poeta, ma a farsi poesia.

Di qui il dramma che Plath allestisce nella sua versione di *Ariel*, la cui trama procede per scene giustapposte, secondo un ritmo che scandisce sequenze perlopiù paratattiche, nelle quali a prevalere è un tono talmente visionario e onirico che il senso della relazione tra una composizione e l'altra pare vacillare, salvo poi ricomporsi e rivelarsi attraverso richiami continui, andati perduti nella versione edita da Hughes.

Proviamo ora ad avventurarci in questo percorso. La poetessa apre la raccolta con un'immagine di concepimento: in "Morning Song", poesia scritta a dieci mesi dalla nascita della primogenita, Plath mette in versi tanto la gioia che accompagna ogni lieto evento («Love set you going like a fat gold watch»), quanto l'apprensione che deriva dalla consapevolezza secondo cui ogni creatura è separata dal corpo materno, non gli appartiene («I'm no more your mother/ than the cloud that distills a mirror to reflect its own slow/ effacement at the wind's hand./»). La bambina, dapprima orologio («gold watch»), e poi nuova statua («New statue»), si muta gradualmente in falena, che respira inerme nel sonno («All night your moth-breath/ flickers among the flat pink roses»), e poi in gatto che spalanca la bocca in cerca di cibo («Your mouth opens clean as a cat's»), fino all'acquisizione di un linguaggio, una manciata di note («And now you try/ your handful of notes») che al mattino presto si levano verso il cielo (*Opere* 452-453). Il carattere quasi miracoloso della procreazione torna in "Nick and the Candlestick", scritta per il figlio Nicholas: «O love, how did you get here?», si domanda Plath, quasi come se il neonato fosse uno straniero venuto da lontano, e nelle cui sembianze rintraccia persino una certa somiglianza con il bambino Gesù («O embryo// remembering, even in sleep,/ your crossed position./ [...] You are the baby in the barn»); di conseguenza, e con tono blasfemo, lei diviene una novella Maria, che spera di alleviare le sofferenze del piccolo («The pain/ you wake to is not yours.») (*Opere* 706-709).

Ma che dietro simili adagi incantati si nasconda il trauma della separazione, lo prova il fatto che Plath abbia voluto includere accanto a questi componimenti anche "Barren Woman" (poesia invece eliminata da Hughes), che porta significativamente a termine due giorni dopo "Morning Song": qui la donna è vuota («Empty, I echo to the least footfall»); torna anche l'immagine del museo, ma ora non vi sono più statue a riempire le sale («Museum without statues, grand with pillars, porticoes, rotundas») (*Opere* 454-455).

¹⁹ Per un approfondimento, rimando a Bottirolì, in particolare 288-353.

La voce di Ariel

Mattia Mossali

La maternità è un'esperienza che assume significati ambivalenti nell'opera di Plath (Lopes). Dalla maternità lei si attende un impeto creativo, una sensazione quasi d'onnipotenza, salvo poi restare ancora una volta delusa. Lo si evince molto chiaramente in "Lesbos", un lungo componimento in cui Plath inscena un dialogo sistemato in pentametri giambici: a parlare sono due donne, incarnazioni di due destini femminili differenti; o forse, è una sola la donna che parla, scissa tra due tentazioni, e desiderosa di sfidare lo stereotipo di una femminilità banalmente convenzionale. Ad ogni modo, in quei versi, che rasentano non di rado i toni aspri dello slang, al commosso stupore del componimento d'apertura, subentra la pesantezza della quotidianità domestica a cui la figlia, che qui diviene «the bastard's girl», inchioda la madre (*Opere* 664-669).

«Now I am silent, hate/ up to my neck,/ thick, thick/», scrive ancora Plath. Come nota Fusini, nelle poesie per *Ariel* è l'odio a prevalere.²⁰ Sylvia è piena d'odio, ma a differenza di altre volte, non si lascia soffocare, sceglie di liberarlo, di lasciarlo parlare, ed è un'inversione interessante quella che si verifica: Sylvia libera l'odio perché lo sentiva schiavo, e questo paradossalmente diviene ora il suo padrone.

L'odio è una passione complessa, la cui fenomenologia abbraccia sfumature molteplici che vanno dalla semplice insofferenza a forme più distruttive, o autodistruttive. Lacan, che riprende gli insegnamenti di Freud al riguardo, impartiti rispettivamente in "Pulsioni e loro destini" (1915) e "Al di là del principio di piacere" (1920), include l'odio tra le passioni cosiddette «dell'essere», insieme ad amore e ignoranza. Nell'odio vi è una spinta che può oltrepassare l'oggetto, da cui proviene una minaccia reale o eventuale.²¹ Quando si fa assoluto, l'odio si spinge verso il luogo dell'Altro, puntando alla sua distruzione. È per questo, commenta sempre Lacan, che l'odio andrebbe a collocarsi nell'intersezione tra immaginario e reale, nel tentativo di escludere qualsiasi patto simbolico (*Seminario I* 335).²² In questa intersezione si trova anche la mente di Plath mentre scrive le poesie per *Ariel*; l'odio guida la sua mano, e ad esso lei affida lo sforzo della creazione e della trasformazione. Dall'odio Plath si aspetta di liberare il sé più profondo, che metterà finalmente a tacere la falsità dei molteplici *io* ai quali per lungo tempo si era aggrappata. Non c'è più spazio per nient'altro, per nessun altro desiderio; la sua immaginazione è stata completamente risucchiata dall'odio.

Così, dopo aver descritto in "The Rabbit Catcher" scene di imbavagliamento, tortura, costrizione inserite in un clima di totale asfissia per l'io lirico («I tasted the malignity of the gorse,/ its black spikes,/ the extreme unction of its yellow candle-flowers./ They had an efficiency, a great beauty,/ and were extravagant, like torture./») (*Opere* 568-571), Plath dà inizio alla propria trasformazione, la quale non può altro che accadere in poesia. Ecco perché nel paragrafo d'apertura ho parlato di transustanziazione: Plath mira non solo a trasformare la materia di cui la sua poesia è fatta, ma a trasformare se stessa in poesia; vuole incarnarsi nei suoi versi, e per fare ciò si avventura, come già notato da Hughes, in profondità riservate ai mistici (Cfr. "Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath's Poems" 82) e da lì lascia che sia la Cosa stessa a parlare. Lo dice molto chiaramente in "Elm": «I am inhabited by a cry». Plath è abitata da un grido che si fa ora urgente e assoluto («I must shriek») (*Opere* 564-567).

L'odio da cui è mossa diviene odio per l'imperfezione dell'essere, odio per l'insufficienza e l'inadeguatezza dell'Altro; quando è passione dell'essere – è sempre Lacan a dirlo – l'odio può

²⁰ Annota in tal senso Fusini: «La collera è una passione che si manifesta nelle poesie di *Ariel* come un certo stato d'animo ipertonico, addirittura sovraeccitato, che dà ai versi un dinamismo ansioso, agitato. È la reazione alla delusione, è la percezione che un'attesa correlazione tra l'ordine simbolico e la risposta del reale è fallita, niente combacia» (XLIV).

²¹ Così lo concepisce tipicamente la filosofia: «Quando una cosa ci è rappresentata come buona nei nostri riguardi, ne deriva amore per essa; e quando ci è rappresentata come cattiva o nociva, questo ci eccita all'odio» (Cartesio 437).

²² Per un approfondimento rimando a Recalcati, *Sull'odio*.

La voce di Ariel

Mattia Mossali

mutarsi in odio di Dio, odio per il Creatore, il quale, non a caso, nelle ultime poesie di Plath diviene sinonimo di indifferenza, di vuoto, come in “Getting There” («All the gods know is destination») (*Opere* 726-731),²³ o tiranno brutale, come in “Lady Lazarus” («Herr God, Herr Lucifer/ Beware/ Beware//») (*Opere* 716-723). Plath procede in solitudine: vuole porre fine al dolore tremendo che l’abbandono paterno le ha procurato, e per questo in “Daddy” si immagina mentre pianta un palo nel cuore del padre defunto, come si fa con i vampiri, e lo uccide una seconda volta («Daddy, I have had to kill you.») (*Opere* 650-655); in “Medusa”, scritta quattro giorni dopo, rievoca invece la figura della madre, per esorcizzarne la presenza invasiva e liberarsi dai tentacoli che la imbrigliano («Ghastly Vatican./ I am sick to death of hot salt./ Green as eunuchs, your wishes/ hiss at my sins./ Off, off, eely tentacle!») (*Opere* 656-659). Meglio sottrarsi al Simbolico, interrompere ogni tipo di legame; sembra essere questo il pensiero che percorre la mente di Plath. Solo così lei potrà essere libera, e in *Ariel* – poesia da cui l’intera raccolta prende il titolo e che Plath scrive nel giorno del suo trentesimo compleanno, il 27 ottobre – inizia la cavalcata che la solleva da ogni restrizione: «And now I/ foam to wheat, a glitter of seas. [...] And I/ am the arrow, // the dew that flies/ suicidal, at one with the drive/ into the red // eye, the cauldron of morning //» (*Opere* 700-703).²⁴

Plath schiuma («I foam»); in altre parole, si disincarna e diviene freccia che vola a colpire l’occhio rosso del mattino. È mossa da uno slancio, da un’energia nuova; «drive» è il termine utilizzato dalla poetessa, che in inglese traduce anche la pulsione (*Trieb*). Non è possibile in questa sede soffermarsi sulla distinzione che a livello teorico intercorre tra desiderio e pulsione, entrambi termini chiave della psicoanalisi (Bottiroli 326-334). Mi limiterò a ricordare che in “Al di là del principio di piacere”, Freud definisce la pulsione di morte (*Todestrieb*) come una spinta che mira a ripristinare uno stato di cose precedente, un’energia che abbatte ogni articolazione, ogni divisione, finendo però per far collassare il soggetto, il quale torna ad essere niente.²⁵ Si tratta cioè di un’energia inizialmente seduttiva, che sembra promettere maggiori possibilità – e non a caso in “Purdah” Plath, nei panni di una Clitemnestra vendicatrice, avverte «I shall unloose–/ from the small jeweled/ doll he guards like a heart–// the lioness,/ the shriek in the bath,/ the cloak of holes.//» (*Opere* 710-715) –, salvo poi restringere l’esistenza. In effetti, più che verso una metamorfosi, Plath sta pericolosamente andando incontro a una perdita di forma (la scelta dell’aggettivo «suicidal» accostato alla freccia pare anticipare questa consapevolezza, che diventerà molto più evidente nei componimenti del 1963); il suo è un impulso verso la privazione della forma. La Cosa, dopotutto, aspira a questo: vuole ricongiungersi con se stessa, e per raggiungere tale scopo si alimenta del soggetto, lo rende veicolo della propria nostalgia, fino ad annientarlo (Bottiroli 351-353).

Eppure, ed è proprio questo il punto, in *Ariel* l’illusione della rinascita ancora resiste, come conferma la sequenza delle api posta in chiusura alla raccolta. Hughes aveva preferito spostare

²³ Si veda la lettura che di “Getting There” propone Jacqueline Rose nel suo *The Hunting of Sylvia Plath*, in particolare p. 148. Secondo la studiosa, questa poesia rappresenta nella maniera più chiara la denuncia che la poetessa fa contro Dio, salvo poi mutarsi in una più ampia critica al patriarcato e al primato del logos.

²⁴ Si veda, inoltre, il bel commento che di questa poesia offre Anna Ravano (cfr. Plath, *Opere* 1687-1688).

²⁵ Voglio qui ricordare anche quanto ha recentemente rilevato Massimo Recalcati: «Non si dovrebbe mai dimenticare che la pulsione di morte nell’opera di Freud scaturisce dal prolungamento e dalla radicalizzazione della cosiddetta pulsione di autoconservazione o pulsione dell’Io. [...] la radicalizzazione di questa spinta combacia, secondo Freud, con la pulsione di morte il cui movimento fondamentale appare, non a caso, come regressivo e conservativo. La vita che si difende dalla vita è la vita che insiste nel ritornare sempre allo stesso posto, a ripetersi sempre uguale a se stessa, a escludere la possibilità dell’evento e della trasformazione. Esiste, infatti, una sorta di attitudine melanconica della vita che consiste nel rifiutare la vita stessa, una refrattarietà della vita a tollerare il trauma del taglio e della separazione inflitto dall’azione del linguaggio, una sua tendenza a preservare l’attaccamento dell’oggetto perduto» (cfr. “Lo scandalo della pulsione di morte” 37-38).

La voce di Ariel

Mattia Mossali

tale sequenza nella sezione centrale, e aveva persino eliminato una parte, “The Swarm”. Nelle pagine conclusive aveva invece sistemato le poesie ‘terminali’, quelle a cui si è fatto cenno poco sopra, dove a prevalere è un tono fatalistico. Si tratta di un’insistenza su un atteggiamento di abbandono al fatalismo che Plath ancora non manifesta; nell’autunno-inverno del 1962 Plath si ostina a voler realizzare il suo proposito di rinascita. «This is the time of hanging on for the bees» (*Opere* 639); come per le api, anche per Plath quella è la stagione della resistenza; Sylvia sente di stabilire una comunicazione profonda con il suo demone, così lo chiama nei diari, la cui potenza tanto più si manifesta quanto più lei prova a lottarvi contro, nell’illusione di saperlo dominare e di essere lei a dettare le regole del gioco.²⁶

Come ha osservato Tim Kendall, lo scrivere delle api, oltre al valore chiaramente simbolico, che richiama la figura del padre-entomologo, fa eco al famoso dialogo platonico dello *Ione*, che Plath probabilmente aveva letto negli anni a Cambridge, e nel quale si diceva che i poeti sono come api, entrambi creatori di dolcezza (129). A questo riferimento, ne aggiungerei un secondo, ancor più significativo: alludo all’episodio della bugonia descritto da Virgilio nelle *Georgiche*, dove dalla carcassa del bue sacrificato dal pastore Aristeo per espiare le proprie colpe fuoriesce d’improvviso uno sciame d’api.²⁷ È un episodio che bene illustra la credenza antica della generazione spontanea della vita, ed è proprio questa autorità auto-creativa che Plath sembra voler riconoscere a sé stessa. In “Stings”, scrive: «They thought death was worth it, but I/ have a self to recover, a queen./ Is she dead, is she sleeping?/ Where has she been,/ with her lion-red body, her wings of glass?//» (*Opere* 626-631).

Plath ha un Io da ritrovare; sarebbe meglio dire, da ricreare. Ma cosa significa pronunciare *io* quando si è oramai in balia della Cosa? Plath scrive sotto la dettatura di una voce che si fa sempre più prepotente, e ingenuo sarebbe pensare di poterla accogliere parlando in prima persona, a nome di un io. Per questo, se dice io, lo fa solo estraendo da sé una serie di immagini allucinatorie, tutte solenni e vittoriose, per lo meno all’apparenza, dato che la Cosa implica uno sguardo che proibisce ogni conquista. Dopo Ariel e Lady Lazarus, ora Sylvia rifiuta ogni somiglianza con le api operaie e si muta in ape regina che prende il volo, sola, sopra l’alveare, «that engine that killed her». Si tratta di un’ulteriore figura eroica che lei pensa – o si illude – di incarnare; «fiery heroines», come ha scritto Susan Van Dyne, che emergono «from feigned sleep, chilled stupor, sullen fevers, or static darkness to articulate themselves in searing, uniformly rising trajectories» (100).²⁸ Non c’è più nulla di personale, però, in questa serie di immagini; piuttosto, il fascino dell’impersonale, del senza nome, a cui Sylvia sente di dover rispondere.

In conclusione, nelle poesie per *Ariel* la transustanziazione accade. Plath travasa la vita in opera: chi scrive non è più Sylvia – lei ormai si sta poco a poco ‘dis-creando’ – ma è la leonessa di Dio, Lady Godiva; è il cavallo Ariel, la vergine di acetilene, l’ape regina; è la sorella di Lazzaro che risorge come l’araba fenice, ma nel passaggio di sostanza, fiera, ancora sentenza: «There would be a nobility then, there would be a birthday./ And the knife not carve, but enter// pure and clean as the cry of a baby,/ and the universe slide from my side//» (*Opere* 602-607).²⁹ Dal suo fianco, Plath ancora si illude, nascerà il mondo, e lei insieme ad esso.

²⁶ Heather Clark, in *Red Comet*, la monumentale biografia che dedica alla poetessa, ha ricostruito con eleganza il processo che ha portato alla stesura dei cosiddetti «Bee poems», nonché il «personal turn» che si realizza a partire da “Stings”. Cfr. 767-770.

²⁷ Il fecondo dialogo intertestuale che Plath intrattiene con alcuni testi classici, in particolare quelli di Virgilio, è stato indagato con cura da Ranger.

²⁸ Van Dyne ricostruisce puntualmente l’evoluzione compositiva della sequenza delle api attraverso un’osservazione attenta delle prime minute manoscritte conservate presso lo Smith College.

²⁹ Si veda anche Kroll 130-136.

Bibliografia

- Bottioli, Giovanni. *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*. Bollati Boringhieri, 2013.
- Brain, Tracy. "Dangerous Confessions: The Problem of Reading Sylvia Plath Biographically." *Modern Confessional Writing. New Critical Essays*, a cura di Jo Gill, Routledge, 2005, pp. 11-32.
- Bundtzen, Lynda K. *The Other Ariel*. The University of Massachusetts Press, 2001.
- Cartesio, Renato. "Le passioni dell'anima." *Opere volume secondo*, a cura di Eugenio Garin, Laterza, 1967.
- Clark, Heather. *Red Comet: The Short Life and Blazing Art of Sylvia Plath*. 2020. Vintage, 2021.
- Freud, Sigmund. "Psicologia delle masse e analisi dell'io." (1921). *Opere*, a cura di Cesare Musatti, vol. IX, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 261-330.
- . "Al di là del principio di piacere." (1920). *Opere*, a cura di Cesare Musatti, vol. IX, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 193-249.
- . "Pulsioni e loro destini." (1915). *Opere*, a cura di Cesare Musatti, vol. VIII, Bollati Boringhieri, 1976, pp. 13-35.
- Fusini, Nadia. "Sylvia, perché la poesia?." *Opere*, di Sylvia Plath, Mondadori, 2002, pp. XI-LVI.
- Gilbert, Sandra. "A Fine, White Flying Myth: The Life/Work of Sylvia Plath." *Shakespeare's Sister: Feminist Essays on Women Poets*, a cura di Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, Indiana University Press, 1979, pp. 245-68.
- Heaney, Seamus. "The Indefatigable Hoof-taps: Sylvia Plath." *The Government of the Tongue*, Faber & Faber, 1988, pp. 148-70.
- Holbrook, David. *Sylvia Plath: Poetry and Existence*. 1976. Bloomsbury, 2013.
- Hughes, Frieda. Foreword. *Ariel: The Restored Edition: A Facsimile of Plath's Manuscript, Reinstating Her Original Selection and Arrangement*, by Sylvia Plath, Harper Collins, 2004, pp. xi-xxi.
- Hughes, Ted. *Birthday Letters*. Faber & Faber, 1998.
- . *Winter Pollen. Occasional Prose*, a cura di William Scammell, Faber & Faber, 1995.
- . Introduction. *The Collected Poems*, by Sylvia Plath, Faber & Faber, 1981, pp. 13-7.
- . "Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath's Poems." *TriQuarterly*, vol. 7, 1966, pp. 81-8.
- Jason, Philip K. "[Modern Versions of the Villanelle](#)." *College Literature*, vol. 7, 1980, pp. 136-45.
- Keats, John. *Opere*, traduzione e cura di Nadia Fusini, Roberto Deidier, Viola Papetti. Mondadori, 2019.

La voce di Ariel

Mattia Mossali

- Kendall, Tim. *Sylvia Plath. A Critical Study*. Faber & Faber, 2001.
- King Barnard Hall, Caroline. "Transitional Poetry." *Sylvia Plath*, a cura di Harold Bloom, Bloom's Literary Criticism, 2007, pp. 99-113.
- Kroll, Judith. *Chapter in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*. Harper & Row, 1976.
- Lacan, Jacques. *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud (1953-54)*. Traduzione e cura di Giacomo Contri, Einaudi, 1978.
- . *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*. Traduzione e cura di Antonio di Ciaccia, Einaudi, 2008.
- Lopes, Elisabete. "Bats Flying off My Womb: Monstrous Maternity in Sylvia Plath's Poetry." [*Retold Feminine Memoirs: Our Collective Past and Present*](#), a cura di Gabriela Mădlo, Brill, 2019, pp. 51-62.
- Lowell, Robert. Foreword. *Ariel and Other Poems*, by Sylvia Plath, a cura di Ted Hughes, Harper & Raw, 1966, pp. vii-ix.
- Moraes, Dom. "The Colossus". *Time and Tide*, n. 46, vol. 41, 1960.
- Mossali, Mattia. "Versi come (per) dono d'amore: la scrittura dell'impossibile". *Storie di perdono. Percorsi tra letteratura e psicoanalisi*, Mimesis, 2020, pp. 87-127.
- Newman, Charles. *The Art of Sylvia Plath. A Symposium*. Faber & Faber, 1970.
- Perloff, Marjorie G. "The Two Ariels: The (Re)Making of the Sylvia Plath Canon". *American Poetry Review*, n. 13, 1984, pp. 10-8.
- . "On the Road to Ariel: The «Transitional» Poetry of Sylvia Plath". *Journal of Modern Literature*, I, 1970, pp. 57-74.
- Plath, Sylvia. *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, a cura di Karen V. Kukil, Anchor Books, 2019.
- . *Opere*, traduzione e cura di Anna Ravano con un saggio introduttivo di Nadia Fusini, Mondadori, 2002.
- . *Johnny Panic and the Bible of Dreams and Other Prose Writings*. 1977. Harper, 2018.
- . *Letters Home: Correspondence 1950-1963*, a cura di Aurelia Shober Plath, Harper & Row, 1975.
- Ranger, Holly. "Sylvia Plath and the Classics." *Sylvia Plath in Context*, a cura di Tracy Brain, Cambridge University Press, 2019, pp. 32-41.
- Recalcati, Massimo. "Lo scandalo della pulsione di morte." *aut aut*, n. 379, 2018, pp. 32-47.
- . *Sull'odio*. Mondadori, 2004.
- Rose, Jacqueline. *The Hunting of Sylvia Plath*. 1991. Harvard University Press, 1993.
- Sabbadini, Silvano. "Introduzione." *Poesie*, di John Keats, Mondadori, 2004, pp. I-LXI.
- Uroff, Margaret Dickie. "Sylvia Plath and Confessional Poetry: A Reconsideration." *The Iowa Review*, n. VIII, 1, 1977, pp. 104-15.
- Van Dyne, Susan R. *Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems*. University of North Carolina Press, 1993.

La voce di Ariel

Mattia Mossali

Vice, Sue. "Sylvia Plath: *Ariel*." *A Companion to Twentieth Century Poetry*, a cura di Neil Roberts, Blackwell publishing, 2001, pp. 500-12.