

Le Muse ammalianti. Poesia e pittura nell'opera di Sylvia Plath

FRANCESCA SALZILLO



Il dialogo tra la letteratura e le altre arti è uno dei principali ambiti di studio delle Letterature comparate. In alcuni autori, poi, esso è così fitto da diventare imprescindibile. È il caso di Sylvia Plath, la scrittrice di Boston da sempre in bilico tra due Muse: la poesia e la pittura. Due mondi che si compenetrano fino a diventare un tutt'uno, in un graduale percorso non soltanto artistico, ma di vita. Le due arti sono infatti intessute nella sua opera – e nella sua vita – nella scia di quel dialogo costante che le ha caratterizzate fin da tempi remoti. Un dialogo che ha come cardini «*ut pictura poesis* dell'*Ars Poetica* di Orazio [...] e un detto di Simonide di Ceo riferito da Plutarco, che la pittura è poesia muta e la poesia è pittura parlante»¹; e il suo culmine nella compenetrazione tra discorso poetico e discorso visivo nella descrizione delle opere d'arte, nota col termine greco di *ekphrasis*, di cui uno dei primi esempi è la celebre descrizione dello scudo di Achille nell'*Iliade*.

Eppure, questo aspetto di Sylvia Plath è stato a lungo sottovalutato dalla critica, almeno fino all'inaugurazione della mostra intitolata *One Life* alla Smithsonian National Gallery: grazie a questa esposizione, l'intera opera poetica plathiana è stata riletta alla luce del profondo legame che univa la poetessa americana all'arte. Nel 2007, in occasione del settantacinquesimo anniversario della sua nascita, è stato pubblicato un volume che getta una nuova luce su Sylvia Plath, non solo come scrittrice e poetessa, ma anche come artista poliedrica: in *Eye Rhymes. Sylvia Plath's Art of the Visual*, gli autori dei vari contributi mostrano che la formula oraziana dell'*ut pictura poesis* può avere diverse – e talvolta complesse – declinazioni². Particolarmente interessante è l'intervento dello studioso cinese Fan Jinghua, secondo cui la poetica plathiana si sviluppa proprio dall'interazione tra il visivo e il verbale, e c'è un principio dell'arte visiva che opera in tutta la sua creazione poetica³. Questa interazione nasce innanzitutto dal duplice interesse, e dal duplice talento, della poetessa americana, che si è dedicata, grazie agli stimoli della madre, alla scrittura e all'arte sin dalla giovane età, come testimoniano i suoi diari ricchi di disegni e di poesie illustrate; al punto che, fino al primo anno allo Smith College, pensava che sarebbe diventata un'artista e una scrittrice. Anche dopo aver scelto la strada della scrittura, non abbandonò la passione per l'arte, che confluì nei suoi versi⁴.

Jinghua individua tre fasi per quanto riguarda l'applicazione dell'*ekphrasis* nella poetica di Sylvia Plath. Nella fase iniziale, che comprende gli anni fino all'estate del 1957, Plath si dedicava a entrambe le arti: realizzava dipinti e illustrava i propri scritti in prosa quando studiava allo Smith college e poi a Cambridge, e faceva schizzi a penna durante i viaggi a Parigi e in Spagna⁵. La seconda fase è identificata col periodo

¹ M. Praz, *Mnemosyne. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano 2012, 12.

² S. Gubar, 'Afterword: The Sister Arts of Sylvia Plath', in *Eye Rhymes. Sylvia Plath's Art of The Visual*, ed. by K. Connors and S. Bayley, Oxford 2007, 224.

³ F. Jinghua, 'Sylvia Plath's Visual Poetic', in *Eye Rhymes, op. cit.*, 205.

⁴ K. Connors, 'Living Color. The interactive Arts of Sylvia Plath', in *Eye Rhymes, op. cit.*, 5.

⁵ Gli schizzi sono contenuti in una raccolta curata dalla figlia Frieda Hughes (S. Plath, *Drawings*, London 2013). Alla passione di Plath per il disegno il marito Ted Hughes dedicò una poesia intitolata *Drawing*, che rimanda all'esperienza del viaggio in Spagna ed è contenuta nella raccolta *Birthday Letters* (1998) dedicata alla moglie.

di ritorno in America e allo Smith (questa volta come insegnante), durato due anni e terminato nel dicembre 1959: un periodo fondamentale per la sua maturità artistica, non solo per le *art poems* del 1958 – ovvero poesie ekfrastiche ispirate ai dipinti di grandi artisti come Giorgio de Chirico, Henri Rousseau e Paul Klee –, ma anche per gli effetti che queste ebbero sulla sua scrittura, testimoniati dai diari e dalle lettere alla madre, in cui la poetessa afferma di essere «sbocciata di idee e di ispirazione», come se fino ad allora avesse «tenuto un geyser tappato» in lei⁶. Infine, Jinghua individua una terza fase che ricopre gli ultimi anni della sua vita – fino al tragico suicidio avvenuto nel febbraio del 1963 – a partire dal trasferimento definitivo in Inghilterra. Infatti, dopo il 1958, Sylvia Plath non si ispirerà più a opere d'arte ben precise e individuabili: dalla ricerca della perfezione tecnica della prima fase, passando per le poesie ekfrastiche della seconda, Plath arriva al punto in cui «rinuncia ad eseguire una semplice *ekphrasis* effettiva, ovvero poesie ispirate ad immagini esistenti, ma si appella piuttosto a immagini mentali»⁷, o richiama immagini riconducibili al mondo della pittura e ad artisti come van Gogh, Magritte, Kirchner, senza mai citarli espressamente, ma rendendoli parte della propria poetica.

Il primo tentativo serio di avvicinare le due arti, nei primi anni del college, si rivela in qualche poesia ekfrastica, nell'uso simbolico del colore, nello sforzo di plasmare le parole utilizzando tecniche pittoriche. Emblematica in tal senso, anche se ancora acerba, è la poesia *To Eva Descending the Stair*⁸ del 1953 ispirata al dipinto di Marcel Duchamp *Nu descendant l'escalier* (fig. 1). Plath utilizza la forma della villanella, composta da cinque terzine e una quartina, in cui si ripetono alternativamente due ritornelli («Fiera ti arresti sulla scala a spirale» e «gridano gli orologi: quiete è menzogna, mia cara»). Del quadro è ripreso non solo il titolo, ma anche il tema: la «quiete è menzogna», la stasi è impossibile perché «l'universo procede indisturbato». Plath prova infatti a riprodurre l'illusione della stasi e del moto e le geometrie del dipinto, imprigionandole nello schema metrico della villanella e rinunciando a una profondità di significato a favore delle rime e della musicalità; non riesce ancora a svincolarsi dalla cura talvolta eccessiva della forma, dal bisogno di modelli da seguire⁹. È proprio in questi anni che Sylvia Plath sceglie di dedicarsi completamente alla poesia, senza però mai accantonare l'altra sua grande passione, l'arte, di cui non si stanca di studiare la storia, e nel mentre sviluppando il proprio stile attraverso schizzi, ritratti e dipinti.

Nella seconda fase, i quadri dei pittori modernisti diventano la sua più grande fonte d'ispirazione¹⁰. Artisti come de Chirico, Klee, Rousseau la conducono alla stesura di poesie fondate sul principio dell'*ekphrasis*: otto componimenti che uniscono l'amore per l'arte alla sua esperienza personale. Questo gruppo di poesie rappresenta uno dei primi esiti della maturità poetica di Plath, oltre che l'uso dell'*ekphrasis* in senso



Figura 1 Marcel Duchamp, *Nu descendant l'escalier*, 1912, olio su tela, Philadelphia, Museum of Art, Collezione Walter e Louise Arensberg.

⁶ S. Plath, *Quanto lontano siamo giunti. Lettere alla madre*, Milano 2015, 199 [tr. it. di *Letters Home*, New York 1975].

⁷ M. Mossali, 'L'immaginario ekfrastico nella scrittura di Sylvia Plath', in *Elephant&Castle. Laboratorio dell'immaginario*, 15, 2016, 28.

⁸ S. Plath, *Tutte le poesie*, Milano 2019, 818-819 [tr. it. di *The Collected Poems*, ed. by T. Hughes, New York 2008].

⁹ M. Mossali, 'L'immaginario ekfrastico', *art. cit.*, 13-14.

¹⁰ Verso la fine del gennaio 1958, Sylvia Plath ricevette una lettera dalla rivista *ARTnews* che le commissionava una poesia sull'arte. Ispirata dal corso di Mrs. Van der Poel e da volumi con riproduzioni di Paul Klee, Henry Rousseau e Giorgio de Chirico, a marzo, in una sola settimana, scrisse le otto poesie basate sui loro dipinti, che voleva includere in una raccolta intitolata *The Earthenware Head* (A. Stevenson, *Vita di Sylvia Plath*, Milano 1990, 153 [tr. it. di *Bitter Fame. A Life of Sylvia Plath*, Boston 1989]).

stretto. Come spiega Jinghua, riprendendo l'idea di Lessing secondo cui la poesia è essenzialmente temporale mentre la pittura è spaziale, una poesia ekfrastica richiede al poeta di convertire la spazialità in un'opera d'arte visiva nella temporalità in una poesia, quindi di ricreare l'illusione di un'immagine attraverso le caratteristiche linguistiche della poesia¹¹.

Plath definisce queste poesie «spalancate sulla [sua] esperienza di vita vera negli ultimi cinque anni»¹², riferendosi al periodo dopo il tentato suicidio del 1953, con conseguenti ricovero in una clinica psichiatrica e sedute di elettroterapia; un'esperienza drammatica che poi tratterà in maniera più approfondita nel suo unico romanzo semiautobiografico, *La campana di vetro* (pubblicato nel 1963 in Inghilterra con lo pseudonimo di Victoria Lucas¹³) attraverso la protagonista, nonché alter-ego della scrittrice, la brillante studentessa diciannovenne Esther Greenwood. Nel frattempo, scrivere poesie prendendo in prestito la visione di questi pittori diventa un modo per svelare questa esperienza¹⁴.

Nelle poesie ekfrastiche ispirate agli scenari dechirichiani, Sylvia Plath riprende il rapporto tormentato con i genitori: *On the Decline of Oracles* è la prima poesia su Otto Plath, il padre perduto all'età di otto anni; *The Disquieting Muses*¹⁵ la prima a esplorare il complesso rapporto con la madre¹⁶. In quest'ultima poesia, non solo il titolo, ma anche l'atmosfera e le immagini, sono riprese dal dipinto. Nella sua biografia di Sylvia Plath, Anne Stevenson riporta la presentazione del componimento durante una trasmissione radiofonica della BBC nel 1961. La poetessa vi rimarcava il suo debito nei confronti delle *Muse inquietanti* di de Chirico (fig. 2), definendole «figure enigmatiche [...], tre terribili manichini per sarti, senza viso e

con abiti classici, seduti e in piedi in una luce strana e chiara che getta delle lunghe e spesse ombre»¹⁷. Riecheggiando la favola della Bella Addormentata, Sylvia dichiara di essere stata maledetta da una parente non invitata al suo battesimo e che in sua vece ha mandato tre donne spaventose: «Mamma, mamma, quale zia maleducata / o cugina sfigurata e repellente / dimenticasti così sconsideratamente / d'invitare al mio battesimo, che quella / al posto suo mandò queste signore / dalla testa come un uovo da rammendo, / per dondolarla e dondolarla ai piedi, / al capo e a sinistra della culla?». Prosegue, poi, evocando alcuni episodi della sua infanzia, come la madre che raccontava storie inventate, che preparava i biscotti, che insegnava ai figli canzoni per scacciare la paura dell'uragano; episodi «distorti con cura per servire allo scopo»: infatti, come afferma Anne Stevenson, Sylvia Plath «rivedeva costantemente la propria vita per far sì che si adattasse all'arte»¹⁸. Questi episodi legati ad Aurelia Plath tendono a presentarla come «figura negante» capace di sorridere sempre di fronte a tutto e di chiedere ai figli di fare altrettanto, esattamente com'era accaduto durante la malattia di Otto Plath»¹⁹. E ancora, nelle strofe successive l'intento della poetessa diventa quello «di



Figura 2. Giorgio de Chirico, *Le Muse Inquietanti*, 1918, olio su tela, collezione privata.

¹¹ F. Jinghua, 'Sylvia Plath's Visual Poetic', in *Eye Rhymes*, op. cit., 215.

¹² S. Plath, *Diari*, Milano 1998, 253 [tr. it. di *The Journals of Sylvia Plath*, ed. by Frieda e Nicholas Hughes, New York 1995].

¹³ C. Gorlier, *Postfazione*, in S. Plath, *La campana di vetro*, Milano 2000, 231.

¹⁴ F. Jinghua, *Sylvia Plath's Visual Poetic*, in *Eye Rhymes*, op. cit., 216.

¹⁵ S. Plath, *Tutte le poesie*, op. cit., 186-189.

¹⁶ A. Stevenson, *Vita di Sylvia Plath*, op. cit., 153.

¹⁷ A. Stevenson, *Vita di Sylvia Plath*, op. cit., 154.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ L. Wagner-Martin, *Sylvia Plath*, Roma 2016 [trad. it. di *Sylvia Plath. A Literary Life*, London 1999]. La malattia di Otto Plath, entomologo, biologo darwiniano e professore di tedesco all'Università di Boston, era cominciata nel 1939. Da allora la moglie Aurelia, di ventun anni più giovane di lui e sua segretaria, si divise tra i figli e il marito tenendo lontani il più possibile gli uni

descrivere una figlia che non riesce a ballare (e a suonare il pianoforte) come dovrebbe e che delude profondamente la madre»²⁰: gli innocui manichini di de Chirico si trasformano così in Erinni che la tormentano giorno e notte per i sensi di colpa, perché non riesce a soddisfare le ambizioni e gli obiettivi prefissati dalla madre²¹. Nonostante ciò, «la vita della protagonista circondata da muse inquietanti e spiriti indesiderati, risulta comunque più appetibile della comoda vita che le offre la madre»²². Una vita di illusioni e di verità nascoste (come la morte del padre), a cui Sylvia decide, con questa poesia, di dire addio: «Ho imparato, ho imparato, ho imparato altrove, / da muse non assunte da te, mamma cara. [...] // Giorno e notte ora, al mio capo, al fianco, ai piedi, / stanno a veglia con vesti di pietra, / le facce vuote come il giorno in cui nacqui, / le ombre lunghe nel sole calante / che mai splende più vivo e mai tramonta. / E questo è il regno a cui mi hai portato, / mamma, mamma. Ma nessuna espressione del mio viso / tradirà la compagnia che frequento».

L'altro componimento, *On the Decline of Oracles*²³, è ispirato a un dipinto giovanile di de Chirico, *L'enigma dell'oracolo* (fig. 3), che a sua volta si rifa a *Odysseus and Calypso* di Arnold Böcklin, e ciò spiega la presenza di questo pittore nella poesia di Plath²⁴. Il quadro, che è orizzontale, è diviso verticalmente in tre parti uguali: a sinistra c'è una figura rivolta verso il mare, mentre a destra una tenda nera da cui spunta la testa di una statua; il centro è occupato da un muro di mattoni rossi.

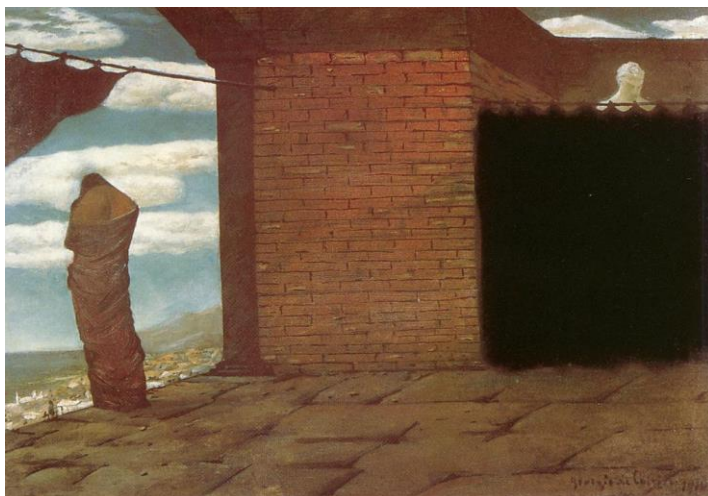


Figura 3 Giorgio de Chirico, *L'enigma dell'oracolo*, 1910, olio su tela, collezione privata.

La poesia «si apre con la morte del padre ma prosegue chiedendosi in che modo lei, figlia e poetessa, abbia ereditato la sua voce, la sua autorità»²⁵. Le prime due strofe richiamano un episodio su Böcklin raccontato da Soby: ormai prossimo alla morte in una villa vicino Firenze, il pittore svizzero avvicinava conchiglie all'orecchio per sentire il rumore dell'oceano, da cui era lontano e a cui non avrebbe più potuto fare ritorno²⁶. La morte del padre è prefigurata dalla difficile situazione di un uomo la cui separazione dal suo centro artistico e psichico (con le sue cause volontarie e involontarie) è definitiva quanto la sua morte imminente. Non solo è separato dal mare che parla al suo «orecchio interiore»: la sua vita non ha alcun legame con la vita di coloro che lo circondano. I «villani», che esistono al di fuori del mondo istituzionalizzato dell'arte da cui arriva Böcklin, non trarranno mai beneficio dalla sua ispirazione. La figlia si riserva il compito di preservare quella voce che i «villani» non possono comprendere; ma, come essi si moltiplicano, così aumenta il distacco da quel padre la cui voce può rievocare solo tramite la memoria e

dall'altro, e introdusse Sylvia e Warren (nato nel 1935, due anni e mezzo dopo la sorella) allo studio della poesia. Otto era convinto di avere un cancro, ma decise di non farsi curare per continuare la sua attività accademica. Nel 1940, dopo un infortunio a un piede, gli venne amputata la gamba a causa di una grave forma di diabete. Morì nel novembre dello stesso anno (L. Bentivoglio, *Sylvia Plath. Il lamento della regina*, Firenze 2017, 9-10).

²⁰ *Ibidem*, 35.

²¹ S. L. Zivley, 'Sylvia Plath's Transformations of Modernist Paintings', in *Collage Literature*, vol. 29, 3, 2002, 44.

²² L. Wagner-Martin, *Sylvia Plath*, op. cit., 35.

²³ S. Plath, *Tutte le poesie*, op. cit., 196-199.

²⁴ J. Meyers, 'Sylvia Plath: The Painting in the Poems', in *Word&Image*, vol. 20, 2, 2004, 117.

²⁵ L. Wagner-Martin, *Sylvia Plath*, op. cit., 24.

²⁶ S. Greene, 'The Pull of the Oracle: Personalized Mythologies in Plath and De Chirico', in *Mosaic: A Journal of Literature*, vol. 25, 1, 1992, 113.

i sensi²⁷: «Mio padre morì e alla sua morte / lasciò agli eredi i suoi libri e la conchiglia. / I libri se li prese il fuoco, la conchiglia il mare, / ma io, io conservo le voci che lui / mi mise nell'orecchio, e nell'occhio / la vista di quelle onde azzurre non vedute / che lo spirito di Böcklin ancora piange. / Banchettano e si moltiplicano i villani». Nelle ultime due strofe, Sylvia Plath immagina tre uomini che si avvicinano alla sua porta: il trio delle Erinni in *The Disquieting Muses* diventa qui un trio di Magi che la perseguita²⁸: «Tra mezz'ora / scenderò la scala malandata e incontrerò / quei tre che salgono. Vale / meno del presente, del passato, questo futuro». L'immagine conclusiva, infine, richiama indirettamente il dipinto di de Chirico: «Senza valore questa visione per occhi offuscati / che un tempo videro cadere le torri di Troia, / videro il male prorompere dal Nord».

Forse Plath paragonava la propria esperienza a quella del pittore metafisico: entrambi si erano sentiti abbandonati a causa della morte precoce del padre, e per entrambi la perdita era amplificata dalla sensazione di una distanza emotiva da lui²⁹.

Nelle poesie più tarde non si trovano riferimenti diretti alle opere di de Chirico, ma ciò non vuol dire che le immagini da lui derivate non siano più presenti; al contrario, esse sono state assimilate al punto da diventare parte integrante della poetica di Sylvia Plath, principio base di tanti suoi versi³⁰.

Sylvia Plath ha composto anche quattro poesie ispirate alle opere di Paul Klee, il pittore che più di tutti ha saputo stimolare la sua immaginazione³¹. La poetessa americana ne apprezzava soprattutto l'ironia nel rivelare i pregiudizi sociali: in questo senso, è emblematica la trasposizione dell'acquaforte *Jungfrau im Baum* (fig. 4), intitolata *Virgin in a Tree*³², che riflette un tema particolarmente discusso al tempo, nonché

ricorrente nell'opera plathiana: la questione della verginità³³. Nell'America degli anni Cinquanta, infatti, le pressioni morali facevano sì che gli adolescenti fossero sottoposti a un codice di frustrazione sessuale, soprattutto le ragazze³⁴. Esplicative di questa situazione sono le riflessioni di Esther Greenwood, l'alter-ego della scrittrice, nel romanzo *La campana di vetro*: «Quando avevo diciannove anni la purezza era il gran capitale. Invece di dividere il mondo in cattolici e protestanti, repubblicani e democratici, o in bianchi e neri o anche in uomini e donne, vedevo il mondo diviso in persone che avevano dormito con qualcuno e persone che non lo avevano fatto; e questo pareva la sola vera differenza tra l'uno e l'altro»³⁵.

Come la maggior parte delle giovani donne

dell'epoca, dunque, Sylvia era preoccupata dalla questione della verginità, così riprende, nella poesia, la cupa atmosfera di Klee, descrivendo il tema dell'acquaforte raffigurante una donna nuda abbrabbiata a



Figura 4 Paul Klee, *Jungfrau im Baum*, 1903, incisione su zinco, Museum of Modern Art, New York.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ S. L. Zivley, 'Sylvia Plath's Transformations', *art. cit.*, 49.

²⁹ S. Greene, 'The Pull of the Oracle', *art. cit.*, 114-115.

³⁰ M. Calderaro, 'Sylvia Plath. Il lusso della morte e la spirale della vita', in *Annali di Ca' Foscari, Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Venezia*, 2, 1985, 117-118.

³¹ L. M. Scigaj, 'The painterly Plath that nobody knows', in *The Centennial Review*, vol. 32, 3, 1988, 234.

³² S. Plath, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, 208-211.

³³ J. Meyers, 'Sylvia Plath', *art. cit.*, 108.

³⁴ A. Stevenson, *Vita di Sylvia Plath*, *op. cit.*, 34.

³⁵ S. Plath, *La campana di vetro*, *op. cit.*, 76.

un albero morto, che quasi si confonde con esso, apparendo deumanizzato: «[...] Sii pur certo che un simile patto / è stato stipulato perché tutta la gloria resti appannaggio / di laide zitelle e di sterili signori, / mentre tu incidi nella finestra interna del tuo occhio / questa vergine legata al cavalletto: // matura e non spiccata, da troppo tempo / giace divaricata tra i rami contorti: sfatta / ormai, arcigna, le dita / rigide come stecchi, il corpo legnosamente / sghembo, veglierà dolorante // anche al gemmare del giorno del giudizio. L'essere negletta / ha dato alle sue labbra quella smorfia asprigna: / non assaggiato, il succo luminoso della bellezza inacidisce». In barba al naturalismo e al realismo, Klee rappresenta una figura deformata per esprimere un giudizio: la donna che ha scelto la strada della verginità diventa sempre più vuota e arida, e di conseguenza si allontana dall'umanità³⁶.

Un'altra acquaforte di Klee da cui Sylvia Plath trasse ispirazione è *Perseus, der Witz hat über das Leid gesiegt* (fig. 5): il ritratto di due figure, Perseo e Medusa, rappresentate in maniera grottesca. Perseo ha gli occhi spalancati, fissi sull'osservatore, e il volto deformato da un ghigno, ma la sua espressione appare astuta, come se avesse risolto un enigma. La testa di Medusa, invece, mostrata di profilo, manca di una parte e non ha il naso; gli occhi sono grandi, senza palpebre e con minuscole iridi³⁷. Inoltre, Perseo è chiaramente il protagonista della composizione, mentre Medusa è relegata in un angolo³⁸. La poesia di Plath con lo stesso titolo (*Perseus. The Triumph of Wit Over Suffering*³⁹) intende celebrare l'ottimismo, l'abilità degli uomini di vincere la sofferenza trasformandola in arte comica attraverso l'immaginazione⁴⁰. Dopo aver elencato le gesta di Perseo, considerandolo superiore a Ercole, Lacoonte e Galata morente, Sylvia Plath usa il sottotitolo dell'acquaforte di Klee per disegnarlo come l'eroe tragico capace di vincere le sue sofferenze, oltre che la sua mostruosa avversaria, e di trascendere la tragedia con la risata, che trionfa sull'eterna sofferenza, e con la lucidità, che trionfa sulla follia⁴¹: «Tu / che ai tuoi piedi mettesti non piombo, non chiodi, / ma ali, e con uno specchio per tenere in sicura prospettiva / la testa anguicrinata, riuscisti a trionfare sulla gorgonica smorfia / dell'umano tormento».

La figura di Medusa, d'altra parte, è ricorrente nella poetica plathiana. Come spiega Francesca Ghidini, «Medusa, nella mitologia greca, ha una duplice funzione: da una parte è severa custode del mondo degli inferi, seminatrice di orrore e paura; dall'altra, impedisce ai vivi l'ingresso nell'Ade per proteggere il regno dei morti. Più volte la Plath evoca questa figura mitica ed esiste persino un componimento dal titolo omonimo, dove Medusa è sì creatura marina che abita tra 'lingue pietrose di terra', ma anche personaggio mitico, musa indesiderata che invade lo spazio e il tempo della scrittura»⁴².

Ma se «la poesia di Sylvia Plath dev'essere letta e capita su due piani fondamentali: il piano della realtà interiore [...] e il piano della realtà mitica»⁴³, la figura di Medusa può essere ricondotta, mutando di piano,



Figura 5 Paul Klee, *Perseus, der Witz hat über das Leid gesiegt*, 1904, incisione su zinco, Museum of Modern Art, New York.

³⁶ S. L. Zivley, 'Sylvia Plath's Transformations', *art. cit.*, 40.

³⁷ *Ibidem*, 46.

³⁸ H. C. H. Lee, 'Sylvia Plath's Re-writing of Medusa: Collage, Collaboration, and an Overlooked Art Poem', in *Centre for Modern Studies Postgraduate Forum*, University of York 2014, 3.

³⁹ S. Plath, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, 212-215.

⁴⁰ L. M. Scigaj, 'The painterly Plath', *art. cit.*, 243.

⁴¹ J. Meyers, 'Sylvia Plath', *art. cit.*, 110.

⁴² F. Ghidini, *Abitata da un grido. La poesia e l'arte di Sylvia Plath*, Napoli 2000, 66.

⁴³ G. Bompiani, *Sylvia Plath. Le figure del mito*, in *Lo spazio narrante. Jane Austen, Emily Brontë, Sylvia Plath*, Milano 2012, 126.

a quella materna. Già il nome della madre, Aurelia, rimanda a quello di una specie di medusa, *aurela*. Anne Stevenson racconta che la stessa Aurelia Plath aveva scherzato con la figlia sul duplice significato del proprio nome, «dorata» e «medusa»⁴⁴. Così, quasi anticipando la poesia *Medusa* del 1962, Sylvia sembra voler attribuire alla Gorgone, e di conseguenza alla madre, la colpa delle proprie sofferenze, proprio come aveva fatto in *The Disquieting Muses*⁴⁵.

E ancora, per *The Ghost's Leavetaking*⁴⁶ Plath s'ispirò al dipinto *Gespenster abgang* (fig. 6): il fantasma del dipinto è il fantasma dell'ispirazione artistica; sulla stessa linea, la poesia diventa una celebrazione dell'immaginazione⁴⁷. La poetessa descrive la sensazione di svegliarsi al mattino e veder sbiadire i sogni della notte trascorsa; dunque passa al soggetto del dipinto, in una fedele rappresentazione, per poi

trascendere il significato quando esorta i fantasmi dei genitori a lasciarla andare⁴⁸.

Ma ci sono ancora similitudini col pittore tedesco, che Plath aveva studiato bene al corso di Arte Moderna: come Klee esprime simultaneamente la stasi e il movimento nel dipinto, così la poetessa racchiude il dualismo di partenza e arrivo nell'ultima strofa; il punto esclamativo, che in Klee riproduce il momento dell'ispirazione artistica, e il cerchio, simbolo di unità artistica e punto infinitesimale che si espande, diventano parte della poesia. Plath descrive il cerchio come il primo momento della realizzazione artistica, e la luna nuova rafforza l'idea e la celebrazione dell'artista come creatore di un nuovo Eden artistico. E ancora, come le linee del fantasma di Klee creano un effetto labirintico, tanto che l'osservatore non riesce a soffermarsi su un unico punto focale, così il risveglio tra le lenzuola attorcigliate nella poesia trasmette al lettore il disagio dello stare in bilico tra due mondi, mentre il fantasma della rivelazione scompare lentamente⁴⁹: «Questo è il regno dell'apparizione che svanisce, / del fantasma oracolare su gambe a spillo che si riduce / a un viluppo di biancheria, con un mucchietto di lenzuola // sollevato, come una mano, a significare un addio. / In questo snodo tra due mondi e due modi /

affatto incompatibili di tempo, la materia grezza / dei nostri pensieri terra-terra indossa il nimbo / di una rivelazione numinosa. E si allontana. // [...] e anche queste lenzuola in posa, prima di assottigliarsi in nulla, / parlano in una lingua di segni di un altro mondo perduto, / un mondo che perdiamo col mero risvegliarci».

Infine, *Battle-Scene From the Comic Operatic Fantasy "The Seafarer"*⁵⁰ s'ispira all'omonimo quadro di Klee (fig. 7) ed è un rovesciamento scherzoso e beffardo degli stereotipi antichi⁵¹. Il dipinto ritrae un eroe in tunica corazzata ed elmo piumato che, in piedi in una piccola barca, punta una lancia contro tre mostri marini

Figura 6. Paul Klee, *Gespenster abgang*, 1931, acquerello, Gagosian Gallery, New York.



⁴⁴ A. Stevenson, *Vita di Sylvia Plath*, op. cit., 311.

⁴⁵ S. L. Zivley, 'Sylvia Plath's Transformations', art. cit., 47.

⁴⁶ S. Plath, *Tutte le poesie*, op. cit., 234-237.

⁴⁷ L. M. Scigaj, 'The painterly Plath', art. cit., 244 e 246.

⁴⁸ S. L. Zivley, 'Sylvia Plath's Transformations', art. cit., 49.

⁴⁹ *Ibid.*, 245-246.

⁵⁰ S. Plath, *Tutte le poesie*, op. cit., 216-219.

⁵¹ L. Lanza, 'Mostri e Meraviglie. Memorie dell'antico nelle opere di Sylvia Plath', in *L'analisi linguistica e letteraria*, 17, 2009, 332-333.

dagli occhi grandi e i corpi con motivi geometrici. Lo sfondo è diviso in quadrati simili a piastrelle che sfumano dal bianco dietro lo squalo ferito al grigio, dall'azzurro al blu marino più profondo⁵².

Plath fa poco più che replicare in parole la trama che evoca e suggerisce il dipinto⁵³, per poi concludere che è così che i bambini immaginano le loro piccole battaglie mentre fanno il bagno, finché gli adulti li distolgono dai propri sogni a occhi aperti per riportarli alla crudele realtà. Sottolineando la realtà sanguinaria della scena di battaglia che si trova dietro il dipinto comico-fantastico, Plath rivela la sua trasformazione dall'innocenza infantile alla consapevolezza del male. Per Jeffrey Meyers, in *Persens* la risata trascende la tragedia, in *Battle-Scene* ci costringe a tornare alla dura realtà del mare⁵⁴.

Anche i due componimenti ispirati ai dipinti di Henri Rousseau sono un'esaltazione dell'immaginazione. La vivida immaginazione del pittore francese si realizza infatti nei suoi dipinti con colori vibranti e scenari onirici che anticipano quelli dei surrealisti⁵⁵.

Nel quadro del 1907 *La Charmeuse de serpents* (fig. 8), domina una fitta vegetazione; una luna piena e splendente illumina il fiume, mentre la figura scura dell'incantatrice di serpenti, dai lunghi capelli e il corpo nudo, suona il flauto. Un serpente è avvolto intorno al suo collo, un altro intorno a un ramo sopra la sua testa, tre sono ai suoi piedi, insieme a un uccello acquatico. I serpenti non sono minacciosi, ma, al contrario, completamente soggiogati dalla musica del flauto: una scena che ricorda il mito di Orfeo, che



Figura 7. Paul Klee, *Kampfsscene aus der komisch-phantastischen Oper 'Der Seefahrer'*, 1923, acquerello, olio e guazzo su carta su acquerello e inchiostro su cartoncino, collezione privata.

⁵² J. Meyers, 'Sylvia Plath', *art. cit.*, 111.

⁵³ S. L. Zivley, 'Sylvia Plath's Transformations', *art. cit.*, 37.

⁵⁴ J. Meyers, 'Sylvia Plath', *art. cit.*, 112-113.

⁵⁵ L. M. Scigaj, 'The painterly Plath', *art. cit.*, 230.

con il suono della sua lira riusciva ad ammansire anche gli animali più feroci. In *Snakecharmer*⁵⁶ Sylvia Plath cattura l'atmosfera onirica del dipinto, descrivendolo ma al tempo stesso creando la propria personalissima opera d'arte⁵⁷. Il suo incantatore di serpenti governa i serpenti di questo Eden proprio come il Dio della *Genesi*, Rousseau nel dipinto e Plath stessa nella poesia. Con ciò la poetessa vuole esaltare «il potere dell'artista di evocare i propri sogni e creare il proprio mondo»⁵⁸. Lo *snakecharmer* rappresenta,



Figura 8. Henri Rousseau, *La Charmeuse de serpent*, 1907, olio su tela, Museo d'Orsay, Parigi.

in questo senso, nel quadro di Rousseau la celebrazione dell'arte del dipingere, e nella poesia di Sylvia Plath dell'arte di scrivere⁵⁹. Le lettere diventano, come il serpente, simbolo di cambiamento, trasformazione, rinascita spirituale. Il passato, il presente e il futuro si fondono in questo microcosmo edenico⁶⁰, almeno finché l'incantatore si stancherà della sua 'creazione' e la disfarà: e ciò sarà possibile perché il mondo creato non era reale, ma soltanto una proiezione del dipinto di Rousseau⁶¹.

Anche *Le Rêve* (**fig. 9**) diventa, in *Yadwigha, on a Red Couch Among Lilies*⁶², il soggetto di una celebrazione dell'immaginazione artistica⁶³. Nel dipinto una donna nuda è sdraiata su un divano nel bel mezzo della vegetazione tropicale; le sue fattezze hanno qualcosa di primitivo, che la lega all'ambiente in cui è collocata. Rousseau dispone la sua esaltazione lirica dei colori e

delle forme su tre livelli: in basso ci sono la donna, due leoni dagli occhi gialli – uno che fissa lei, l'altro l'osservatore – e parte di un serpente; in secondo piano ci sono un elefante, un suonatore di flauto e undici fiori dai grandi petali; in alto due uccelli, due scimmie, una strana creatura pelosa (o una pianta) tra i rami vicino all'uccello grigio, arance e una luna piena e luminosa nel cielo azzurro chiaro. Gli animali selvatici, addomesticati dal potere della musica, convivono in armonia con il suonatore e la donna in un paradiso terrestre⁶⁴.

⁵⁶ S. Plath, *Tutte le poesie*, op. cit., 200-203.

⁵⁷ J. Meyers, 'Sylvia Plath', art. cit., 113-114.

⁵⁸ *Ibidem*, 114.

⁵⁹ L. M. Scigaj, 'The painterly Plath', art. cit., 231.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ S. L. Zivley, 'Sylvia Plath's Transformations', art. cit., 37.

⁶² S. Plath, *Tutte le poesie*, op. cit., 220-223.

⁶³ L. M. Scigaj, 'The painterly Plath', art. cit., 232.

⁶⁴ J. Meyers, 'Sylvia Plath', art. cit., 114-115.

Il sottotitolo della poesia, *A Sestina for the Douanier*, ne specifica la forma e allo stesso tempo allude al soprannome del pittore francese, 'il Doganiere', dovuto al suo lavoro come impiegato del dazio. Il componimento ha una struttura ben precisa: «descrive il dipinto nella prima strofa, lo interpreta nelle due successive, menziona la spiegazione di Rousseau – e poi fornisce il suo significato»⁶⁵. La ripetizione di alcune parole, in particolare 'divano', che nelle ultime tre strofe si fa ancora più fitta, intende sottolineare l'importanza dell'immaginazione artistica che risolve il problema del divano nella foresta. È Rousseau stesso a spiegarne la strana presenza ad André Dupont: addormentatasi sul divano, la donna sogna di essere trasportata nella foresta e di ascoltare la musica del flauto. Ma Plath considera più interessante la spiegazione che invece Rousseau dà ad André Salmon: che il divano è lì soltanto «per pascere il suo occhio di rosso»⁶⁶.

Sylvia Plath era convinta che le *art poems* le avrebbero garantito il successo facendole guadagnare il titolo di *The Poetess of America*, innanzitutto perché, nel panorama letterario americano a lei contemporaneo, pochissime donne avevano scritto poesie ekfrastiche. E le sue mostrano grandi capacità tecniche nell'una e nell'altra arte. Non è un caso che, proprio dopo le *art poems*, si apra una nuova e più matura fase della poetica plathiana⁶⁷. Perché «i disegni e i dipinti possono rivelare allo scrittore un aspetto non soltanto del mondo, ma di se stesso»⁶⁸. Perciò, dopo le *art poems*, Plath scrisse raramente poesie legate a opere d'arte specifiche: è come se avesse interiorizzato un modo di pensare visivamente rendendolo il principio base della sua scrittura. Così va oltre le 'imitazioni' dell'*ekphrasis*, e dunque di un unico dipinto, facendo solitamente uso, nelle sue descrizioni, di tecniche artistiche, dimostrando di saper costruire il proprio repertorio d'immagini⁶⁹.

Prima di arrivare a questo punto, però, è bene soffermarsi su un altro componimento ekfrastico del 1959 ispirato al quadro di Pieter Bruegel *Il trionfo della morte* (fig. 10), intitolato *Two Views of a Cadaver Room*⁷⁰. Sylvia Plath ne prende in prestito lo scenario per esprimere la propria drammatica e negativa visione del mondo: il terrore, in piena guerra fredda, di un conflitto atomico, l'impotenza dell'intellettuale degli anni Cinquanta, l'ossessione della morte⁷¹. La poesia è divisa in due parti: «la prima 'veduta' è limitata allo spazio di una sala anatomica e al nostro tempo»⁷². In questa prima parte Plath anticipa una scena del sesto capitolo de *La campana di vetro*, in cui Buddy Willard, studente di medicina e fidanzato della protagonista, le mostra prima una sala con quattro cadaveri, poi delle bottiglie di vetro contenenti feti morti⁷³. Nella seconda veduta, in cui viene espressamente citato il nome del pittore fiammingo, la poetessa mostra



Figura 9. Henri Rousseau, *Le Rêve*, 1910, olio su tela, Museum of Modern Art, New York.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ L. M. Scigaj, 'The painterly Plath', *art. cit.*, 233.

⁶⁷ F. Jinghua, 'Sylvia Plath's Visual Poetic', in *Eye Rhymes*, *op. cit.*, 217.

⁶⁸ E. Morra, 'La parola e l'immagine. Su alcuni recenti contributi di cultura visuale', in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 41, 1, 2012, 153.

⁶⁹ F. Jinghua, 'Sylvia Plath's Visual Poetic', in *Eye Rhymes*, *op. cit.*, 218.

⁷⁰ S. Plath, *Tutte le poesie*, *op. cit.*,

⁷¹ R. S. Crivelli, 'La caduta d'Icaro: Bruegel e la poesia di W. H. Auden, W. C. Williams e Sylvia Plath', in *Lo sguardo narrato. Letteratura e arti visive*, Roma 2003, 34-35.

⁷² *Ibidem*, 35.

⁷³ S. Plath, *La campana di vetro*, *op. cit.*, 59.

«l'immondo scenario bruegeliano [...] dominato dall'armata

dei dannati, in cui l'immagine di una catastrofe universale si sovrappone alla precedente, così privata e relegata alla scena individuale»⁷⁴.

Ma Plath, nel grande scenario bruegeliano, restringe il campo soffermandosi su un dettaglio del quadro: l'immagine appartata di due amanti che, mentre l'umanità vive «la sua Apocalisse», proseguono «il loro tenero idillio», ignari della Morte alle loro spalle. Plath riesce a cogliere l'espressività di Bruegel nel sottolineare l'assurdità della morte in una scena marginale, in modo che proprio i due amanti appaiano come il vero soggetto del quadro⁷⁵: «Nella scena bruegheliana di fumo e strage / solo due sono ciechi all'armata di scheletri: / lui, cullato

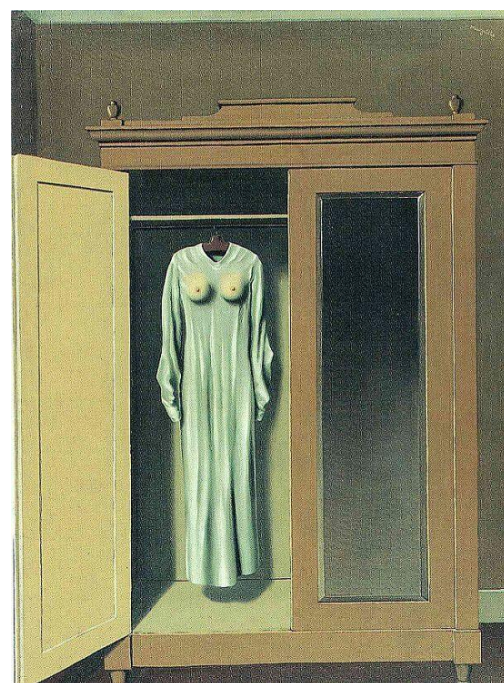


Figura 10. Pieter Bruegel, *Il trionfo della morte*, 1562, olio su tavola, Museo del Prado, Madrid.

dal mare di raso azzurro / della gonna di lei, canta rivolto / alla sua spalla nuda, mentre lei si china / su di lui stringendo tra le dita uno spartito, / sordi entrambi al violino nelle mani / della testa-di-morto che fa ombra alla loro canzone. / Questi amanti fiamminghi sono in fiore, non per molto. // Eppure, arrestata dal pennello, la devastazione risparmia la piccola contrada / assurda, delicata, nell'angolo inferiore destro».

Dopo *The Colossus*, la raccolta in cui è contenuta *Two Views of a Cadaver Room* e l'unica pubblicata quando Sylvia Plath era ancora in vita⁷⁶, la poetica plathiana fu attraversata da gradualisti cambiamenti, affinandosi tecnicamente in *Crossing the Water* e manifestandosi appieno negli ultimi nove mesi di vita, con la scrittura prima di *Winter Trees*, poi di *Ariel*⁷⁷. In quest'ultima troviamo *The Applicant*⁷⁸, una poesia che denuncia il ruolo attribuito alle mogli e ricorda *In memoriam Mack Sennett* di René Magritte (fig. 11). Il dipinto del 1934 ritrae un armadio con un'anta aperta che rivela un abito lungo, bianco e semitrasparente, su cui appaiono due seni femminili. Dal vestito non fuoriescono altre parti del corpo: l'intento di Magritte è denunciare l'idea della donna ridotta «a un paio di seni perfetti ed emblematici»⁷⁹. Nella poesia un uomo si reca in un negozio per comprare una moglie; il

Figura 11. René Magritte, *In memoriam Mack Sennett*, 1934, olio su tela, Collections de la Ville de la Louvière, Hainaut.



⁷⁴ R. S. Crivelli, 'La caduta d'Icaro: Bruegel e la poesia di W. H. Auden, W. C. Williams e Sylvia Plath', in *Lo sguardo narrato*, op. cit., 36.

⁷⁵ *Ibidem*, 37-38.

⁷⁶ Ginevra Bompiani, 'Sylvia Plath. Le figure del mito', in *Lo spazio narrante. Jane Austen, Emily Brontë, Sylvia Plath*, Milano 2012, 132.

⁷⁷ *Ibidem*, 144.

⁷⁸ S. Plath, *Tutte le poesie*, op. cit., 644-647.

⁷⁹ S. L. Zivley, 'Sylvia Plath's Transformations', art. cit., 43.

venditore gli chiede quali siano i suoi bisogni, gli dà consigli. Il riferimento al dipinto si evince dal verso «Vieni fuori, tesoro, esci dall'armadio»: come in Magritte, la donna nella poesia di Plath è ridotta a un 'manichino' senza alcuna individualità, personalità e volontà, pronta soltanto a essere messa al servizio dell'uomo⁸⁰.

Anche *The Munich Mannequins*⁸¹ ha come tema il ruolo della donna, ma in questo caso della donna sessualmente libera. La poesia potrebbe essere stata ispirata da qualunque dipinto di Kirchner raffigurante scene di strada a Dresda, Monaco o Berlino, a cui rimanda, oltre alla tematica trattata, l'uso intenso del colore. Come il pittore tedesco, Sylvia Plath allude alla decadenza, alla disumanizzazione delle donne che vendono il proprio corpo, sacrificando ogni speranza di avere un marito e dei figli⁸². A partire da *The Munich Mannequins*, scritta alla fine dell'autunno del 1962, la poesia plathiana diventa più autobiografica e le donne splendide, ma sterili e senza cuore, che cominciano a popolare i suoi componimenti sono sempre di origine tedesca – un'allusione ad Assia Guttman Wevill, la nuova amante del marito Ted Hughes⁸³.

Uno degli artisti che ispirò Plath in questi ultimi cinque anni fu Vincent van Gogh: per l'uso del colore, ovvero per l'affinità tra i colori dell'uno e dell'altra⁸⁴, ma soprattutto per i dipinti che raffigurano stelle e cipressi come *Notte stellata*, *Notte stellata sul Rodano*, *Sentiero di notte in Provenza*, da cui probabilmente prendono forma poesie come *Stars over the Dordogne* e *The Moon and the Yew Tree*⁸⁵.

La prima nasce nel 1961 in occasione di una visita a Lacan, nel sud della Francia, presso i Merwin, amici dei coniugi Hughes, durante la quale Sylvia fu preda di uno strano stato d'animo da cui scaturivano comportamenti irrazionali, avvisaglie della sua psicosi⁸⁶. *Stars over the Dordogne*⁸⁷ accenna al disagio causatole dall'esperienza⁸⁸, ma l'atmosfera echeggia la serenità del paesaggio di *Notte stellata sul Rodano*

(fig.12)⁸⁹. La poetessa si dice intimorita dalla miriade di stelle nella Dordogna, così numerose che, pur cadendo, non lasciano vuoti nel cielo, al contrario di com'è abituata a vedere. La descrizione che fa nella poesia unisce, dunque, «la propria esperienza con il ricordo delle stelle riflesse nell'acqua nel dipinto di van Gogh»⁹⁰.

Diverse sono le sensazioni che emanano altri dipinti come *Sentiero di notte in Provenza* (fig.13) e *Notte stellata* (fig. 14). *The Moon and the Yew Tree*⁹¹ ne rispecchia il tumulto, ma ancora una volta fonde la sua conoscenza delle opere d'arte con l'esperienza personale, modellando il tema in modo che vi si adatti completamente. Difatti gli alberi dipinti da van Gogh sono cipressi, mentre Plath descrive il tasso che poteva ammirare dalla propria abitazione nel Devon⁹²: fu Ted Hughes a suggerirle l'argomento della

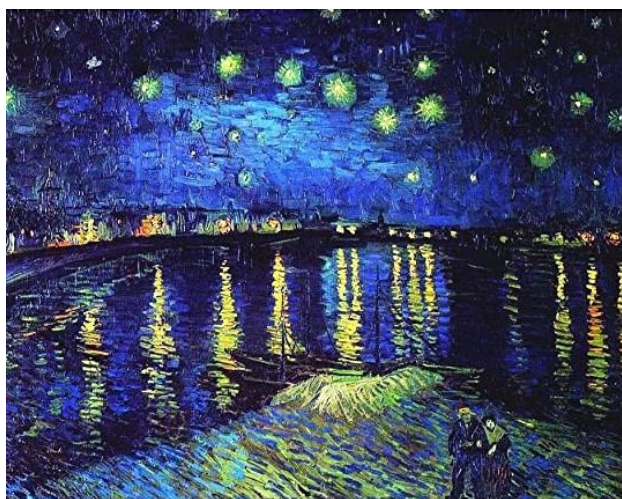


Figura 12. Vincent van Gogh, *Notte stellata sul Rodano*, 1888, olio su tela, Musée d'Orsay, Parigi.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ S. Plath, *La campana di vetro*, op. cit., 774-777.

⁸² S. L. Zivley, 'Sylvia Plath's Transformations', art. cit., 42.

⁸³ L. Wagner-Martin, *Sylvia Plath*, op. cit., 121-122.

⁸⁴ R. Oliva, 'La poesia di Sylvia Plath', in *Studi Americani*, 15, 1969, 362.

⁸⁵ F. Jinghua, 'Sylvia Plath's Visual Poetic', in *Eye Rhymes*, op. cit., 220.

⁸⁶ A. Stevenson, *Vita di Sylvia Plath*, op. cit., 254.

⁸⁷ S. Plath, *Tutte le poesie*, op. cit., 478-481.

⁸⁸ A. Stevenson, *Vita di Sylvia Plath*, op. cit., 256.

⁸⁹ S. L. Zivley, 'Sylvia Plath's Transformations', art. cit., 50.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ S. Plath, *Tutte le poesie*, op. cit., 504-507.

⁹² S. L. Zivley, 'Sylvia Plath's Transformations', art. cit., 51.

poesia quando, una mattina presto, si trovarono a osservare la luna piena sul tasso⁹³.

Inoltre, sebbene non ci siano collegamenti diretti, secondo Zivley si possono individuare forti parallelismi tra *Tulips* di Sylvia Plath e i dipinti di van Gogh raffiguranti girasoli: «proprio come i girasoli di van Gogh sono molto più grandi della maggior parte degli altri suoi dipinti e i fiori riempiono lo spazio e dominano il dipinto, i tulipani di Plath riempiono la stanza d'ospedale e la dominano»⁹⁴.

Infine, un dettaglio collega la poesia *Ariel* a *Il seminatore* di van Gogh, ed è l'immagine della figura principale retroilluminata da un grande sole al tramonto, espressa, nella poesia di Sylvia Plath, dagli ultimi versi⁹⁵: «E io / sono la freccia, // la rugiada che vola / suicida, fatta una con lo slancio / dentro l'occhio // scarlatto, il crogiolo del mattino»⁹⁶.

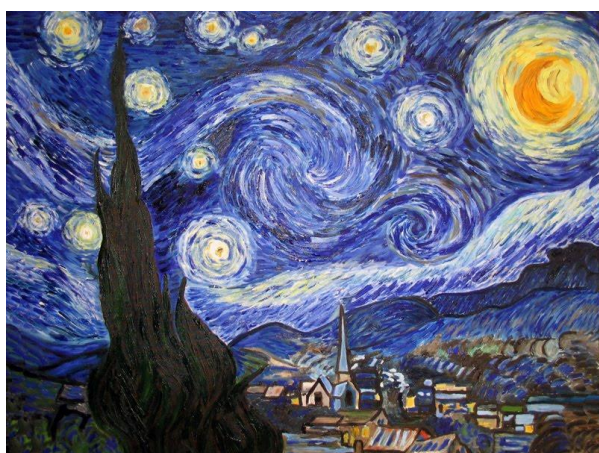


Figura 14. Vincent van Gogh, *Notte stellata*, 1889, olio su tela, Museum of Modern Art, New York.

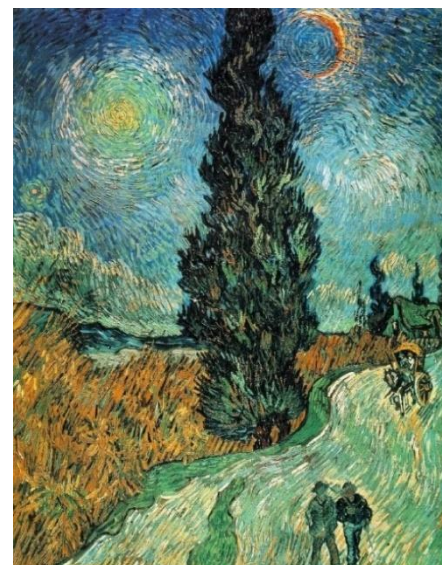


Figura 13. Vincent van Gogh, *Sentiero di notte in Provenza*, 1890, olio su tela, Museo Kröller-Müller, Otterlo, Paesi Bassi.

In conclusione, per questo gruppo di poesie i collegamenti con le opere d'arte sono minimi, ma la carica emotiva è la stessa dei dipinti di riferimento: anzi, è in qualche modo proprio la sottigliezza di questi collegamenti a mostrare la spiccata creatività di Sylvia Plath, forse in misura anche maggiore delle poesie collegate a quadri specifici⁹⁷.

⁹³ A. Stevenson, *Vita di Sylvia Plath*, op. cit., 269.

⁹⁴ S. L. Zivley, 'Sylvia Plath's Transformations', art. cit., 52.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ S. Plath, *Tutte le poesie*, op. cit., 701.

⁹⁷ S. L. Zivley, 'Sylvia Plath's Transformations', art. cit., 53.