

PREFAZIONE

L'onesta critica e il giudizio sensibile si dirigono non verso il poeta, ma verso la poesia.

T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*

La maggior parte della critica riguardante la poesia di Sylvia Plath, apparsa tra gli anni sessanta e ottanta, è centrata principalmente sull'elemento biografico e sulla prematura morte della poetessa, avvenuta nelle prime ore dell'11 febbraio 1963 per suicidio. A parte alcune singolari e rilevanti eccezioni¹, quasi tutti gli studiosi hanno seguito la via aperta da Alvarez nella recensione apparsa sull'*Observer* il 12 marzo 1965, in cui il noto critico affermava, riferendosi alle ultime poesie contenute nella raccolta postuma *Ariel*, allora appena pubblicata in Inghilterra da Ted Hughes:

All this last verse was intensely personal, nearly all was about dying. So when her death finally came it was prepared for and, in some degree, understood. However wanton it seemed, it was also, in a way, inevitable, even justified, like some final unwritten poem. [...] When the wrenching crisis took place she had the art to handle it.²

Da allora si susseguirono le analisi critiche che cercavano nella poesia di Sylvia Plath un motivo per il suo gesto estremo, considerando il suicidio il punto d'arrivo del suo pensiero poetico, una sorta di "poesia ultima" non

¹ Tra cui mi limito qui a citare l'interessante testo di Judith Kroll, *Chapters in a Mythology. The Poetry of Sylvia Plath*, Harper & Row, New York, 1976, o, in ambito italiano, il significativo studio di Biancamaria Pisapia, *L'arte di Sylvia Plath*, Bulzoni, Roma, 1974; 1985.

² Al Alvarez, "Poetry in Extremis" in *Observer*, 12 March 1965, 26. Il critico ha poi mitigato la sua posizione in un postscript datato 1966, pubblicato in calce al suo saggio "Sylvia Plath" in Charles Newman, op. cit. p.67.

scritta, un implicito corollario alla sua opera artistica. Per trovare una spiegazione a un atto che all'inizio sembrava inspiegabile ai più – per via della felice carriera artistica che attendeva la giovane poetessa, con un romanzo e un libro di poesie³ già pubblicati (con recensioni nel complesso favorevoli) e molte altre pronte per essere pubblicate – furono addotte cause di ogni tipo, dalla malattia mentale alla confusione fatale tra realtà e poesia, al punto che la sua stessa morte è stata interpretata di volta in volta come un gesto di emancipazione ultima, una dichiarazione di fallimento artistico, una ribellione all'autorità patriarcale, finanche un atto di esibizionismo estremo.

Ad alimentare la confusione critica contribuì inoltre il modo frammentario e inadeguato in cui il mondo letterario venne a conoscenza delle poesie di Sylvia Plath non pubblicate in vita; le tre raccolte edite postume a distanza di pochi anni dal marito Ted Hughes – *Ariel*⁴ nel 1965, *Crossing the Water*⁵ e *Winter Trees*⁶ nel 1971 – furono organizzate in maniera abbastanza arbitraria e con criteri cronologici approssimativi: vennero tenute in pochissimo conto le date di composizione dei singoli componimenti e furono mescolate o escluse nelle raccolte poesie che, secondo la lista stilata dall'autrice, avrebbero dovuto far parte esclusivamente di *Ariel*. Queste raccolte hanno non poco fuorviato i critici che si sono trovati di fronte a componimenti molto diversi ed eterogenei tra loro, riuniti però a volte in una stessa antologia e considerati come un unico blocco; se si tiene ad esempio in considerazione il fatto che la raccolta *Crossing the Water* è stata pubblicata in America con il sottotitolo *Transitional Poems*, nonostante ne facessero parte poesie che vanno dal 1956 al 1962 – evidentemente comprendenti l'intera durata della carriera

³ Si tratta di *The Bell Jar*, pubblicato per la prima volta sotto lo pseudonimo di Victoria Lucas nel 1963, e della raccolta di poesie *The Colossus and Other Poems*, Heinemann, London, 1960; Alfred A. Knopf, New York, 1962.

⁴ *Ariel*, Faber & Faber, London, 1965; Harper & Row, New York, 1966.

⁵ *Crossing the Water*, Faber & Faber, London, 1971; *Crossing the Water. Transitional Poems*, Harper & Row, New York, 1971.

⁶ *Winter Trees*, Faber and Faber, London, 1971; Harper & Row, New York, 1972.

Plathiana – e che il numero delle poesie inserite varia dalla versione inglese a quella americana, risulterà chiara la situazione di disordine e inesattezza in cui il lavoro critico dovette svilupparsi, dando inevitabilmente luogo a sviste a volte clamorose – seppure in parte giustificabili – anche da parte di critici autorevoli.

Con la pubblicazione delle *Letters Home* nel 1975⁷ – fortemente voluta dalla madre della poetessa, Aurelia Schober, nel tentativo di correggere il profilo della figlia che andava formandosi tra i critici, che ritraeva Sylvia come figlia ingrata e astiosa, oltre che psicologicamente instabile – seguita a breve distanza da quella del volume *Johnny Panic and the Bible of Dreams and Other Prose Writings* – uscito nel 1977 presso Faber and Faber⁸ e contenente, oltre ad alcuni racconti, anche cinque prose giornalistiche di argomento autobiografico o letterario e alcuni estratti dai diari – la prospettiva di studio si allargò ulteriormente, comprendendo altri aspetti della vita interiore e psicologica della poetessa prima sconosciuti; nonostante ciò i commentatori rimasero nella maggior parte magneticamente attratti dall'elemento biografico, in particolar modo dal tema della malattia mentale e del suicidio.

Dal 1981 in poi, da quando, cioè, apparve l'edizione critica delle *Collected Poems* e si cominciò infine a far luce sull'ingarbugliata questione della cronologia delle opere, i critici fecero a gara a ricostruire, anche sulla scorta dei diari personali della poetessa (la cui pubblicazione venne richiesta a gran voce, e infine attuata per la prima volta nel 1982, seppur con numerosi tagli e censure⁹) e delle lettere, nonché delle testimonianze poste in

⁷ Negli Stati Uniti presso Harper & Row. Un anno dopo in Inghilterra presso Faber and Faber.

⁸ Poi ristampato in una versione ampliata nel 1979, con l'aggiunta di altri racconti e una nuova introduzione, più breve, sempre di Ted Hughes.

⁹ Solo recentemente, nel 2000, è uscita (prima in Inghilterra presso Faber and Faber, poi negli Stati Uniti presso Anchor Books) l'edizione completa dei diari curata da Karen Kukil: *The Journals of Sylvia Plath 1950-1962*.

nota alle poesie dal marito Ted Hughes, gli avvenimenti reali che avevano ispirato i componimenti.

Tra i numerosi critici che si cimentarono nell'impresa di interpretazione e analisi dell'opera Plathiana, c'è chi ha visto l'esercizio della poesia come pericoloso e fatale per la salute mentale della poetessa – già gravemente provata da una crisi nervosa, seguita da un tentato suicidio, del 1953 – e chi, al contrario, ha considerato, anche sulla scorta delle classiche dichiarazioni freudiane, la scrittura come mezzo terapeutico e salutare, attraverso cui Plath sarebbe riuscita per così tanto tempo a tenere a bada i mostri dell'inconscio e a “imbrigliarli” nel verso.¹⁰

Com'era facilmente prevedibile, le leggende cominciarono a prosperare, finché la vita di Sylvia Plath è diventata un mito di cui ognuno si è sentito in diritto di appropriarsi adattandolo alle proprie necessità, e trasformando la poetessa di volta in volta in eroina femminista, vittima della tradizione patriarcale, ribelle verso la società, ragazzina viziata, succube della madre, moglie infelice, madre snaturata, e così via, perdendo definitivamente di vista il valore altamente letterario della sua opera, la quale invece può iscriversi a pieno diritto nella tradizione poetica anglo-americana, entrando a fare definitivamente parte del canone letterario occidentale.

Solo di recente si è cominciato a capire che il corpus poetico di una grande poetessa qual'è Sylvia Plath merita di essere studiato innanzitutto come opera letteraria, e che la sua poesia – lungi dall'essere confinata all'etichetta, troppo spesso riduttiva e inadeguata, di *Confessional*, oppure inquadrata unilateralmente all'interno di un pensiero femminista o, ancor peggio, considerata alla stregua dell'anamnesi di una persona mentalmente

¹⁰ Cfr. George Steiner, “Dying is an art”, o M.L. Rosenthal, “Sylvia Plath and confessional poetry”, entrambi in Charles Newman, op. cit. Per la visione opposta, cfr. Dave Smith, “Sylvia Plath, the Electric Horse”, in “Some Recent American Poetry: Come all ye, Fair and Tender Ladies”, *American Poetry Review*, 11, January 1982.

instabile, utile più allo psicologo che al letterato – segue un preciso percorso artistico, evolvendosi attraverso temi ricorrenti in maniera costante e sempre più consapevole dei propri mezzi, a volte procedendo per tentativi, abbandonando alcune strade in favore di altre, fino a raggiungere, nell'ultimo periodo, una compiuta e matura sicurezza espressiva e artistica che pone Sylvia Plath accanto ai più grandi poeti moderni.

Ultimamente la critica Plathiana si sta evolvendo verso un nuovo tipo di approccio, relegando finalmente in secondo piano i riferimenti biografici, o chiamandoli in causa solo a scopo puramente esplicativo, per datare con esattezza cronologica le opere o per venire a capo di passi altrimenti oscuri. Lavori significativi, che testimoniano della nuova direzione seguita dalla critica, sono, ad esempio, lo studio di Tim Kendall, *Sylvia Plath. A Critical Study*, o il saggio di Christina Britzolakis, *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. Nella prefazione al suo libro Kendall, a sua volta poeta, dichiara infatti che

...the most interesting thing about Sylvia Plath is her poetry. My approach suggests that everything else is relevant only insofar as it illuminates what are at times uncompromisingly difficult texts.¹¹

Britzolakis, parimenti, dopo aver definito la scrittura di Sylvia Plath un metaforico “teatro del lutto” afferma:

The work of mourning does not belong to the author but inhabits the space of the text. It is primarily metaphoric, refusing any easy or self-evident correlation with the events of the author's life. While traversing the boundaries between literature and psychoanalysis, it

¹¹ Tim Kendall, *Sylvia Plath. A Critical Study*, Faber and Faber, London, 2001.

cannot be confined within either a biographical or psychoanalytic narrative.¹²

In ambito italiano, importante portavoce di questa nuova sensibilità critica è Nadia Fusini che, nel suo toccante saggio intitolato *Sylvia, perché la poesia?*, afferma, riferendosi alle tante maschere indossate di volta in volta dalla poetessa nelle sue poesie, che

...sono ridicole le interpretazioni della poesia di Sylvia Plath che tentano di spiegarla riferendola a categorie quali poesia femminista o femminile, poesia confessionale, poesia visionaria. E spiegano l'io della sua poesia come un'io lirico, autobiografico, un'io donna, un'io donna bianca gelosa, aggressiva, vendicativa e suicida. Sono interpretazioni ridicole e offensive, tradiscono la poesia stessa¹³.

Uno dei più seri approcci critici alle opere di Sylvia Plath mi sembra tuttora quello seguito da Ted Hughes, il quale, già nel suo saggio *Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath's Poems*, risalente al 1966, aveva affermato:

I think it will be a service if I point out just how little of her poetry is "occasional", and how faithfully her separate poems build up into one long poem. She faced a task in herself, and *her poetry is the record of her progress in the task. The poems are chapters in a mythology where the plot, seen as a whole and in retrospect, is strong and clear [...].* The world of her poetry is one of emblematic visionary events, mathematical symmetries, clairvoyance and metamorphoses. [...] ...her initiation into this spiritual world was inevitable, and nothing very

¹² Christina Britzolakis, *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*, Oxford University Press, 1999, pp. 6-7.

¹³ Nadia Fusini, *Sylvia, perché la poesia?*, in Ravano (a cura di), *Sylvia Plath. Opere*, Mondadori, Milano, 2002, p. XIV.

sudden. [...] *She lived right in it, especially during the last two years of her life.*¹⁴

Nonostante l'ordine cronologico suggerito da Hughes si sia rivelato, soprattutto per quanto riguarda le poesie non datate dall'autrice, piuttosto approssimativo, e sia stato poi ultimamente rivisto e corretto da Hargrove sulla scorta di altri testi inediti o di passaggi dei diari, la definizione data dal poeta riguardo la poesia di Sylvia Plath come "capitoli in una mitologia" ha assunto un ruolo di primo piano nell'orizzonte critico, e la sua validità è stata poi ufficialmente sanzionata da Judith Kroll, che ne ha fatto il titolo di un'opera critica¹⁵ fondamentale per un corretto avvicinamento alla cosiddetta "seconda fase" della poesia Plathiana.

Kroll riprende la visione di Ted Hughes rafforzando ed espandendo, nella prefazione al suo libro, l'interpretazione del poeta; la studiosa afferma, riferendosi alla poesia di Sylvia Plath:

Nevertheless her poetry is not primarily literal and confessional. It is, rather, the articulation of a mythic system which integrates all aspects of her work, and into which autobiographical or confessional details are shaped and absorbed [...]. If her poetry is understood as constituting a system of symbols that expresses a unified mythic vision, her images may be seen to be emblems of that myth.¹⁶

Kroll isola alcune tematiche ricorrenti nel corpus poetico Plathiano, come il simbolo centrale della luna, i rituali di esorcismo, morte e rinascita, soffermandosi, però, soprattutto sulle poesie dell'ultimo periodo; l'impressione che il lettore ricava dal libro è quella di tematiche ricorrenti ma in un certo senso indipendenti tra loro, nettamente separate e ordinate nei

¹⁴ Ted Hughes, op. cit. in Charles Newman, op. cit. p. 187, corsivo mio.

¹⁵ Il saggio è: Judith Kroll, *Chapters in a Mythology. The Poetry of Sylvia Plath*, Harper & Row, New York, 1976.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 2-4

vari capitoli e da cui è difficile ricavare una visione d'insieme, capace di seguire passo dopo passo l'evoluzione di quel vero e proprio "viaggio" che Sylvia Plath compie nel regno della poesia. E proprio la metafora del viaggio, con tutte le sue implicazioni mitologiche, letterarie o storiche, mi sembra costituire quell'elemento unificante capace di tenere insieme tutti questi temi differenti, facendosi testimone del percorso di ricerca seguito dalla poetessa durante la sua vita. Viaggio d'esplorazione, quindi, ma non solo; la carriera poetica Plathiana assumerà anche di volta in volta la forma del viaggio nell'oltretomba, del viaggio iniziatico, del percorso di formazione – spirituale ma anche artistico, vera e propria *quest*, ricerca della vera identità del proprio io oltre che dell'intima natura del mestiere di poetessa.

Scopo di questo mio studio è seguire dapprima la formazione e l'evoluzione del pensiero poetico di Sylvia Plath durante il periodo che va dal 1956 al 1960 circa – soffermandomi in maniera primaria sulle poesie attraverso cui emergono le sue riflessioni sul mestiere di poetessa, nonché sul difficile lavoro dell'artista e sui temi e motivi riguardanti la *poiesis* in generale – per essere poi in grado di comprendere e interpretare appieno alcuni significativi componimenti degli ultimi anni, nei quali i temi e le riflessioni precedentemente studiate – via via sempre più dilatate e "mimetizzate" nel tessuto poetico – giungono ad una completa, quanto drastica, maturazione ed esplicazione.

PARTE I
L'ESPLORAZIONE

INTRODUZIONE

*This endlessly elaborated poem
Displays the theory of poetry,
As the life of poetry.*

Wallace Stevens, *An Ordinary Evening in
New Haven*

Sylvia Plath scopre il piacere e il godimento quasi fisico che si può ricavare dalla poesia già in tenera età, come testimonia il suo tardo scritto *Ocean 1212-W*.

In quella che è considerata la sua ultima dichiarazione di poetica, l'autrice – che sarebbe morta di lì a meno di un mese – stabilisce con esattezza il momento esatto in cui, da bambina, è venuta per la prima volta a contatto con il fantastico “mondo della poesia”; ella afferma che, dopo aver ascoltato una poesia di Matthew Arnold letta dalla madre:

I saw the gooseflesh on my skin. I did not know what made it. I was not cold. Had a ghost passed over? No, it was the poetry. A spark flew off Arnold and shook me, like a chill. I wanted to cry; I felt very odd. I had fallen into a new way of being happy.¹

Sarà proprio questa scintilla poetica che Sylvia cercherà in maniera costante di far rivivere durante tutta la sua carriera di poetessa, anelando incessantemente a ricreare il magico istante in cui da piccola aveva scoperto la dimensione, per lei nuova, della poesia. E indubbiamente deve essere passato ben poco tempo tra questo momento e quello in cui lei stessa comincia a scrivere poesie, vista l'ampia raccolta di “Juvenilia” composte

¹ Sylvia Plath, “Ocean 1212-W”, rist. in *Johnny Panic and the Bible of Dreams and Other Prose Writings*, Faber and Faber, Londra, 1977

prima del 1956 (cinquanta, ma si tratta solamente di una parte) incluse nell'edizione americana delle *Collected Poems*.

Già in queste poesie classificate come “giovanili” è possibile notare che, fin dall'inizio del suo apprendistato poetico, Plath ha sempre posto al centro delle sue riflessioni artistiche l'atto creativo, l'azione del “fare poesia”.

Come è stato più volte giustamente rilevato (in primis proprio da Ted Hughes²), la sua “vocazione” di scrittrice è stata da lei considerata alla stregua di un vero e proprio mestiere, da esercitare in continuazione e che poteva essere appreso e padroneggiato solo dopo un assiduo e costante impegno nella scrittura e nella versificazione.

Già ad una prima e veloce lettura di queste poesie si è consci che l'autrice prende molto sul serio l'atto stesso del poetare, nonché il suo ruolo di poetessa femminile; nella poesia *Female Author*, ad esempio, fin dal titolo esplicitamente volta a questo tema, è presente un'ironica, seppur convenzionale, descrizione dei cliché – tipici di fine ottocento ma ancora vivi in molti ambienti letterari degli anni cinquanta – riguardanti la donna-poeta che, raffinata e voluttuosa, “lies on cushions curled / And nibbles an occasional bonbon of sin.”, “...nurses / Chocolate fancies in rose-papered rooms”, ma che inevitabilmente, nella strofa finale, “...lost in subtle metaphor, retreats / From gray child faces crying in the streets”.

Il problema del rapporto tra il poeta e la sua arte, e tra l'artista e il suo tempo, sarà uno dei temi principali della sua esplorazione del regno della poesia, al punto da trovarsi già nella poesia giovanile *Notes to a Neophyte*, in cui la voce narrante ammonisce un ipotetico poeta neofita a

² E' nota la dichiarazione di Ted Hughes su come Sylvia scriveva i suoi versi con il “Thesaurus” sulle ginocchia, cercando sistematicamente i termini che le colpivano maggiormente l'immaginazione, per poi usarli nelle poesie.

Take the general mumble,
blunt as the faceless gut
of an anonymous clam, ...

metamorphose the mollusk
of vague vocabulary
with the structural discipline:
stiffen the ordinary
malleable mask
to the granite grin of bone.

For such a tempering task,
heat furnace of paradox
in an artifice of ice;
make love and logic mix;...

Il poeta alle prime armi deve partire, sembra affermare la giovane Sylvia, dalla realtà dei discorsi “vernacolari”, dal “vago vocabolario” del volgo e fonderli nella fornace di una “disciplina strutturale”, per renderli poetici e ricavare così il diamante dal grezzo carbone.

Tutte le poesie giovanili sono state generalmente considerate dalla critica – soprattutto alla luce dei più maturi componimenti successivi – come semplici esercizi compositivi volti alla sperimentazione delle più diverse forme metriche (ad esempio, delle due precedentemente citate, la prima è scritta in forma di sonetto elisabettiano, mentre la seconda è incastonata in un rigido sistema di rime ABCBAC). Testimoni della metodica ricerca di un’originale voce poetica, questi componimenti illustrano soprattutto l’impegno serio e costante della giovane poetessa, fin dall’inizio volta ad indagare le varie sfaccettature del mondo della poesia e conseguentemente a definire il ruolo del poeta/artista in tutti i suoi aspetti e contraddizioni – ricerca artistica che proseguirà durante tutta la sua vita e che le permetterà di raggiungere i traguardi delle sue poesie più riuscite e conosciute.

È stato, inoltre, più volte sottolineato che le prime poesie scritte da Sylvia Plath sono in larga misura derivative; in particolare, nel periodo 1956-1960, molti critici hanno avvertito, fra le altre, l'influenza di Wallace Stevens³: la giovane poetessa alle prime armi fa sua "l'infinita esplorazione della poesia come soggetto, [...] la devozione alla relazione tra l'immaginazione creativa e il mondo"⁴ propria non solo di questo poeta americano, ma della grande maggioranza di chi si occupa di versificazione, confermando la serietà e maturità del suo proposito di esplorare sotto ogni aspetto il mondo dell'arte per essere in grado di esercitare al meglio il "mestiere" di poetessa.

Mi trovo perfettamente d'accordo con Bompiani, quando afferma, riferendosi al periodo della composizione delle poesie che avrebbero poi fatto parte della raccolta *The Colossus*, che

Per Sylvia Plath, conoscere equivaleva a riconoscere. La sua sete di cultura era in qualche modo sete di "aggiornamento culturale"; così come i metri usati nella sua poesia sono tutti classici e comuni. Voleva ripercorrere i sentieri tracciati e mettersi culturalmente e tecnicamente in grado di eccellervi.⁵

Non bisogna dimenticare, inoltre, che le prescrizioni Eliotiane avevano contribuito a formare, in Inghilterra e in America, due generazioni di poeti, critici e letterati in genere, e, a parte alcune eccezioni, soltanto negli anni cinquanta-sessanta i giovani scrittori stavano allontanandosene per sperimentare nuove strade. Il saggio del 1919, *Tradition and The Individual*

³ Oltre a quella di Stevens, influenze più volte avvertite dai critici nello stile e nei temi affrontati dalle poesie di questo periodo sono state quelle di Eliot, Frost, Yeats, Thomas, Auden, Moore e, naturalmente, Hughes, oltre a quelle più tradizionali di Donne, Marvell e Shakespeare. In seguito, principalmente dal 1960 in poi, emergerà prepotentemente l'influenza di poeti come Roethke, Lowell, Crane, Bishop.

⁴ Gary Lane, "Influence and Originality in Plath's Poems" in *Sylvia Plath: New Views on the Poetry*, ed. Gary Lane, Baltimore: John Hopkins UP, 1979, trad. mia.

⁵ Ginevra Bompiani, "Riconoscere la vita" in *Lo Spazio Narrante, Jane Austen, Emily Brontë, Sylvia Plath*, La Tartaruga, Milano, 1977, p. 124

Talent, rivolto, come afferma il poeta stesso, a tutti coloro interessati alla poesia, restava sempre estremamente attuale, ed era tenuto in grandissima considerazione da ogni serio aspirante poeta; Plath stessa ammira moltissimo Eliot e lo considera uno dei suoi “maestri” letterari. Nel saggio il poeta afferma che

Nessun poeta, nessun artista di nessuna arte, preso per sé solo, ha un significato compiuto. La sua importanza, il giudizio che si dà di lui, è il giudizio di lui in rapporto ai poeti e agli artisti del passato. [...] Egli sarà anche consapevole del fatto che è inevitabile che lo si giudichi in base ai criteri del passato. [...] Il poeta deve sviluppare o acquisire la coscienza del passato e continuare a svilupparla per tutta la sua carriera.⁶

Testimonianza dell’eterna attualità di tali riflessioni è inoltre il fatto che esse siano state recentemente riprese ed ampliate da Harold Bloom, il quale, nello stabilire un criterio d’inclusione delle opere all’interno del canone letterario occidentale, esprime la sua teoria dell’“ansia dell’influenza” propria della scrittura moderna, affermando che “non può esservi scrittura forte, canonica, in mancanza di influenza letteraria”, e in seguito aggiungendo:

Il fardello dell’influenza deve essere retto qualora si debba raggiungere, e ripetutamente, una significativa originalità nell’ambito della ricca tradizione letteraria occidentale. La tradizione [...] è anche un conflitto tra genio passato e attuale aspirazione, il cui premio è la sopravvivenza letteraria ovvero l’inclusione nel canone.⁷

⁶ T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent” in *The Sacred Wood*, trad. It. “Tradizione e talento individuale” in *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Bompiani, Milano, 2003, pp.69-73

⁷ Harold Bloom, *The Western Canon. The Books of the Ages*, trad. It. *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Bompiani, Milano, 1994, p. 7.

È proprio sotto quest'ottica che ci si deve avvicinare alle prime poesie di Sylvia Plath, tenendo sempre in mente lo sforzo costante compiuto dalla giovane poetessa per far propri i modelli e gli stili, nonché i temi e le preoccupazioni dei poeti che la hanno preceduta, per arrivare poi a padroneggiarli ed, eventualmente, a superarli. “Mi serve un maestro, più d'uno”⁸, scrive nei diari, di fronte alla difficoltà crescente nello scrivere un romanzo; e tanto più ha bisogno di maestri in poesia – oltre al marito Ted Hughes, suo principale mentore – per assimilare alla sua arte la storia della poesia del passato e potersi inserire con coscienza all'interno della tradizione letteraria anglo-americana.

La tecnica usata da Sylvia Plath nella maggior parte delle sue poesie consiste nel partire da un dato soggettivo – spesso un evento biografico, ma può trattarsi di volta in volta anche di un quadro, uno stato d'animo, un evento, un luogo o una persona conosciuta – considerato un pretesto, il lampo da cui scaturisce la poesia, e trasfigurarla fino a fargli assumere una valenza più generale, a volte universale; studiare questo dato, giocare sul suo significato, allargarlo a dismisura, inserirlo in una riflessione filosofica, o in una più ampia trattazione – sono tutti aspetti del procedimento poetico usato da Plath specialmente all'inizio della sua carriera artistica.⁹ È ancora Eliot a scrivere che “il progresso di un artista è un continuo sacrificio di sé, una continua estinzione della personalità”, procedimento che può ricordare la *Negative Capability* keatsiana, ma che, nel caso di Sylvia Plath, assume sempre più i connotati dell'Eliotiano *Objective Correlative*, quella celebre “dissociazione della sensibilità” che, per il poeta americano, è “il solo modo di esprimere relazioni in forma d'arte”.¹⁰

⁸ *Journals*, lunedì 4 marzo 1957, p. 274.

⁹ Ted Hughes suggerisce un simile metodo come base del fare poesia nel suo saggio *Poetry in the making*, London, Faber and Faber, 1967, p.8

¹⁰ T.S. Eliot, “Amleto e i suoi problemi”, in *Il bosco sacro*, ib. p.124.