

Estratto da:

ANNALI DI CA' FOSCARI

Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
dell'Università di Venezia

N. 2, 1985, anno XXIV

Editoriale Programma

Michela Calderaro

SYLVIA PLATH
IL LUSSO DELLA MORTE E LA
SPIRALE DELLA VITA

Obiettivo di una critica moderna è l'analisi del testo che astragga, per quanto possibile, dalla biografia dell'autore. Compito non sempre facile questo, specialmente nel caso di Sylvia Plath che, dopo aver analizzato il problema della morte da ogni prospettiva, dopo aver pianto ed ironizzato sulla morte, dopo averla dissacrata e derisa, si è suicidata. Non si fosse uccisa, la sua produzione poetica sarebbe forse stata letta come manifesto letterario, affermazione filosofica, proposta teoretica. L'ironia deriva dal fatto che la sua morte non è stata un tragico gesto di grandezza, o di rifiuto poetico, nè tanto meno l'affermazione dell'impossibilità, per il poeta, di scrivere e vivere. I motivi della sua morte appartengono alla sfera più intima della sua vita di donna, e, se è vero che la sua poetica non può venire totalmente separata dalla sua vita, è altrettanto vero però che può essere separata dalla sua morte.

Prima di passare alla lettura delle poesie scelte per questa breve analisi, è bene chiarire la posizione del lavoro di Sylvia Plath nel panorama letterario di questo secolo.

La sua opera è stata interpretata, assieme alla produzione di Lowell e Sexton, come "genuinely confessional"¹. Le sue poesie sono state definite come "true examples" del modo confessionale perché sembrano "[to] present the author in the midst of what proved to be her final, and finally successful, suicidal attempt"²; è persino stato sostenuto che Plath "sees herself as a skilled suicide-artist"³. Compito dell'analisi che segue non è scoprire se "the long, escalating drive towards suicide and the period of extraordinary creativity ... actually coincided"⁴, quanto dimostrare che la sua poesia non è principalmente confessionale, e che, al contrario, è parte di un sistema ben articolato che "integrates all aspects of her work, and into which autobiographical or confessional details are shaped and absorbed"⁵.

Inoltre, pur ammirando sia Lowell che Sexton, e pur riconoscendo l'influenza che entrambi ebbero sul suo lavoro, "her poetic strategies, the poetic she draws out of her experience of disintegration and renewal, the radiant, visionary light in which she encounters ... the realities of her daily life, are quite different ... from anything one finds in Robert Lowell's poetry, or Anne Sexton's: Their work is truly autobiographical and personal ... the autobiographical details in Sylvia Plath's poetry work differently. She sets them out like masks, which

are then lifted up by dramatic personae of nearly supernatural qualities⁶.

Il manifesto poetico di Plath ha le sue basi in una filosofia che si sviluppa in un movimento circolare: vita-morte-sacrificio-vita. Le immagini ricorrenti di morte e orrore sono entrambe parte sia della sua immaginazione che della sensibilità dell'epoca, di un periodo di ricerca filosofica e di cambiamenti. Plath appartiene all'epoca che riscoprì, nella poesia di Blake, e negli scritti di Nietzsche, la consapevolezza che il poeta si trova nel mezzo tra dannazione e salvezza, nichilismo e accettazione.

L'opera di Sylvia Plath può essere letta come illustrazione di una teoria di composizione poetica che cerca nel riferimento alla morte — imminente e talvolta minacciosa — una chiave per sentire la vita in maniera più profonda. Attraverso questa lettura appare chiaro un legame con le teorie del Movimento Surrealista. Tutto ci porta a credere, come afferma Breton, che esista un certo punto dello spirito in cui la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, cessano di essere percepiti come contraddittori⁷.

In questa coincidenza di opposizioni, la morte non è più opposta all'ordine naturale, non è una violenza: la morte è una condizione della vita, la base dell'essere. È quindi solo morendo che "senza possibile fuga, percepisco i limiti che costituiscono la mia natura e in cui io trascendo ciò che esiste. Mentre vivo, io sono contento di un compromesso ... Prendo parte a ciò che, come necessità, esiste, a ciò che non può essere ritrattato. L'io-che-muore rompe questo contratto: percepisce ciò che lo circonda come un vuoto, e se stesso come sfida a quel vuoto ... Seduzione, potere, sovranità, sono necessari all'io-che-muore: devo essere un dio per poter morire"⁸. Solo in quanto dio, infatti, il poeta può risorgere e far sì che il miracolo avvenga di nuovo, all'infinito:

I have done it again
One year in every ten
I manage it —
A sort of walking miracle

* * *

The nose, the eye pits, the full set of teeth?
The sour breath
Will vanish in a day
Soon, soon the flesh
The grave cave ate will be
At home with me
/Lady Lazarus⁹/

Lady Lazarus deve morire ogni dieci anni per poter risorgere, vivere ancora, ed essere la stessa donna, rinnovata, che "eat[s] men like air". La sua vera arte è "the great terrifying gift of being reborn"¹⁰. Ella è sia Dio, "Herr God", "Herr Lucifer", "Herr Enemy", che il figlio di Dio, risorto dopo la morte:

Gentlemen, ladies
These are my hands
My knees.
I may be skin and bone,
Nevertheless, I am the same, identical woman.

Qui la morte è una condizione della vita che, forse paradossalmente, è necessaria per la continuazione della vita stessa, e che permette al poeta di affermare la propria supremazia.

Dying
Is an art, like everything else
I do it exceptionally well
I do it so it feels like hell
I do it so it feels real
I guess you could say I've a call
/Lady Lazarus/

Lady Lazarus è di ritorno dalla tomba, sporca di terra fresca, il respiro maleodorante, le ossa spolpate, ripugnante. La sua pelle lucente percorsa da vermi, nutriti e generati dal suo stesso corpo, è terrificante e nel contempo esercita uno strano fascino. La morte è, per Plath, un'entità da sfidare, da trasformare in esaltazione finale di vita.

La morte, come in "Fever 103", è a volte fuoco che brucia e distrugge, a volte fiamma purificatrice,

Pure? What does it mean?
The tongues of hell
Are dull, dull as the triple

Tongues of dull, fat Cerberus
Who wheezes at the gate. Incapable
Of licking clean

The aguey tendon, the sin, the sin.
The tinder cries.
The indelible smell

* * *

Greasing the bodies of adulterers
Like Hiroshima ash and eating in.
The sin. The sin.

* * *

Does not my heat astound you. And my light.
All by myself I am a huge camelia
Glowing and coming and going, flush on flush.

I think I am going up,
I think I may rise —
The beads of hot metal fly, and I, love, I

Am a pure acetylene
Virgin
Attended by roses,

La morte è sempre presente, fin dall'inizio.

What the poem does is to work away at the idea of a heavy, mundane death until it is purified of all extraneous matters and only the essential bodilessness remains. At the same time this movement is also that of a personal catharsis. She is clarifying not only an abstract death, but also her feelings about it, from the cluttered and insufferable to the pure and acceptable. Her method is [here] to let image breed image until, in some curious way, they also breed statement, conclusions¹¹.

La doppia natura della morte, l'attrazione/repulsione che esercita sull'immaginazione di Sylvia Plath, traspare non solo nelle poesie della maturità, ma anche nei lavori giovanili. "Danse Macabre" ne è un esempio,

Down among strict roots and rocks
eclipsed beneath blind lid of land
goes the grass-embroidered box.

Arranged in sheets of ice, the fond,
skeleton still craves to have
fever from the world behind.

Hands reach back to relics of
nipped moons, extinct and cold,
frozen in designs of love.

At twelve, each skull is aureoled
with recollection's ticking thorns
winding up the raveled mold.

Needles nag like unicorns,
assault a sleeping virgin's shroud
till her stubborn body burns.

Lured by brigands in the blood,
shanks of bone now resurrect,
inveigled to forsake the sod.

Eloping from their slabs, abstract
 couples court by milk of moon:
 sheer silver blurs their phantom act.

Luminous, the town of stone
 anticipates the warning sound
 of cockcrow crying up the dawn.

With kiss of cinders, ghosts descend,
 compelled to deadlock underground.

Questa poesia non è certo la presentazione dell'autore "in the midst of what proved to be her final, and finally successful, suicide attempt". Plath non è la "skilled suicide-artist"¹², ma una poetessa che si nutriva delle sensazioni dell'epoca, che accettava la spinta sensuale verso la negazione, che percepì e accettò una visione della letteratura legata all'idea della trasgressione.

È chiaro che l'uso di certe immagini non le deriva da una sensibilità turbata, nè dalla "terribile vulnerability of all dependent creatures"¹³, dal momento che queste immagini facevano parte di un certo ambiente culturale. Purtroppo non sempre è possibile risalire a tutte le influenze subite da un autore, e ciò è particolarmente vero per Sylvia Plath, la cui biografia svia l'interpretazione dell'opera.

La Morte ha con la Vita la stessa relazione che il Caos ha con l'Ordine, e la Trasgressione con la Legge. Nella poesia di Plath, la Morte, legata com'è all'idea del Sacrificio, assume il carattere di Trasgressione, di sovvertimento di ogni regola. In questo sistema il paradigma Vita/Ordine deve essere mantenuto come tale per poter permettere al paradigma Morte/Trasgressione di diventare Crimine/Sacrificio. Un limite, in quanto tale, può esistere solo se invalicabile, e la relazione della Trasgressione con il suo Limite/Legge non è "as black to white, the prohibited to the lawful, the outside to the inside...", ma la loro relazione è simile invece ad una spirale che non può essere interrotta da una semplice infrazione, e il cui ruolo è "to measure the excessive distance that cause that limit to raise"¹⁴.

Nella nostra cultura l'infrazione più grande, impensabile, è l'uccisione sacrificale di Dio.

Daddy, I have had to kill you.
 You died before I had time ____
 Marble-heavy, a bag full of God,
 Ghastly statue with one gray toe
 Big as a Frisco seal

* * *

I used to pray to recover you.
Achu, du.

* * *

At twenty I tried to die
And get back, back, back to you.
I thought even the bones would do.
/Daddy/

Ma uccidere Dio è anche liberazione, ritorno alla spirale dell'esistenza,

... to kill the God/the Father [is] to liberate life from this existence that limits it, [and] also to bring it back to those limits that are annulled by this limitless existence — as a sacrifice; to kill God [is] to return to this nothingness he is and to manifest his existence at the center of a light that blazes like a presence — for the ecstasy; to kill God ... [is] to lose language in a deafening night and ... make Him bleed.¹⁵

Di conseguenza Sylvia Plath perde la propria voce.

I never could talk to you
The tongue stuck in my jaw

It stuck in a barb of wire snare
Ich, ich, ich, ich
I could hardly speak
I thought every German was you
And the language obscene

ed il sangue sgorga dal cuore di 'Dio'.

There's a stake in your fat black heart
... Daddy, daddy, you bastard, I'm through.
/Daddy/

L'esperienza personale viene fusa in un contesto più ampio con eventi della storia contemporanea. In un'intervista preparata per la B.B.C. alla fine dell'ottobre 1962, Sylvia Plath affermava che "[the] personal experience ... should be relevant, and relevant to the larger things; the bigger things such as Hiroshima and Dachau"¹⁶, e che "Daddy" esprimeva i sentimenti di una ragazza con il complesso di Elettra, il cui padre "died while she thought he was God. Her case is complicated by the fact that her father was also a Nazi and her mother very possibly part Jewish. In the daughter the two main strains marry and paralyze each other — she has to act out the awful little

allegory once over before she is free of it"¹⁷. Ne deriva che, con perfetto controllo delle distanze, l'eco biografica, estremamente superficiale, viene estesa e trasformata fino a comprendere un tema universale.

Il rituale del sacrificio prende l'aspetto di un desiderio irrefrenabile, che può essere soddisfatto solo attraverso lo spreco, la consumazione. Come il sacrificio era essenziale per i rituali degli Atzechi o degli Indiani del Nord America, così lo è per l'elaborazione poetica di Sylvia Plath. Uccidere e/o nutrirsi dell'oggetto sacrificale è sia mezzo per esorcizzarlo e assimilarlo /Daddy/ che mezzo di redenzione /Totem/. È un esorcismo ed un'appropriazione della carne e del sangue consacrato,

Let us eat it like Plato's afterbirth
Let us eat it like Christ.
/Totem/

Cannibalismo e sacrificio sono intesi come atti espiatori, come sacra professione di fede. Solo uccidendo l'agnello domenicale può aver luogo la transustanziazione¹⁸.

The Sunday lamb cracks in its fat
The fat
Sacrifices its opacity

* * *

It is a heart,
This holocaust I walk in
Oh, golden child the world will kill and eat.
/Mary's Song/

Il problema del significato della vita è analizzato "in the face of death ... Everything is death to something else, and everything in the end gets eaten by death"¹⁹. In "Mary's Song", come in "Daddy", le esperienze individuali divengono universali: Cristo è solo una delle molte vittime. Un ulteriore legame viene a stabilirsi tra "the individual sacrifice of Christ and the institution of the church which leads to hatred and persecution of the Jews"²⁰.

A window, a holy gold
The fire makes it precious,
The same fire

Melting the tallow heretics,
Ousting the Jews.
Their thick palls float

Over the cicatrix of Polland, burnt-out
Germany

/Mary's Song/

Nella poesia di Sylvia Plath traspare il presentimento della continuità della vita terrena, dell'eterna traslazione e metamorfosi, piuttosto che l'idea della morte come fine di ogni sofferenza terrena, o come vita eterna al di là del tempo e dello spazio. La Morte è inserita nella spirale assieme alla resurrezione: vita-morte-resurrezione/vita, reminiscente dei riti totemici, come a suggerire l'ineluttabilità della vita piuttosto che della morte. "Totem" può essere letta come esemplificazione di questa spirale. L'idea della morte e della resurrezione, che è alla base della fede totemica — secondo cui l'oggetto sacrificale, (animale/persona), rivive nell'uomo che lo divora — è presente nella poesia attraverso immagini raggruppate senza ordine apparente; ordine che diviene tuttavia chiaro ad un'analisi accurata. Si passa dall'uccisione brutale della lepre,

There is no mercy in the glitter of cleavers,
The butcher's guillotine that whispers: "How's this, how's this?"

In the bowl the hare is aborted,
Its baby head out of the way, embalmed in spice,

Flayed of fur and humanity

all'evocazione dell'eucaristia, "Let us eat it like Christ". L'immagine che segue, del serpente che eternamente rinasce dalla propria pelle, avverte dell'implacabile continuità dell'esistenza, della mozione ciclica della vita.

These are the people that were important —

Their round eyes, their teeth, their grimaces
On a stick that rattles and clicks, a counterfeit snake.

Shall the hood of the cobra appal me —
The loneliness of its eye, the eye of the mountains

Through which the sky eternally threads itself?

Le stanze successive rimandano all'immagine iniziale del treno, ("The engine is killing the track, the track is silver. / It stretches into the distance. It will be eaten nevertheless"), alla sua corsa, tanto inutile quanto lo è il ronzio delle mosche che, prima o poi, verranno mangiate,

Notions and tickets, short *circuits* and *folding* mirrors.
I am mad, calls the spider, waving its many arms.

And in truth it is terrible,
Multiplied in the eyes of the flies.

They buzz like blue children
In nets of the infinite,

Roped in at the end by the one
Death with its many sticks.

Le immagini di circuiti, viluppi, sono ricorrenti negli scritti di Sylvia Plath. In "Edge", che appartiene alla fase finale del suo lavoro²¹, l'immagine della donna morta assieme ai due figlioletti ripiegati come bianchi serpenti, si trasforma, dopo alcuni versi, in un'altra spira,

The woman is perfected.
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,
Her bare

Feet seem to be saying
We have come so far, it is over.

Each dead child *coiled*, a white serpent,
One at each little

Pitcher of milk, now empty.
She has *folded*

Them *back into her body* as petals
Of a *rose close* when the garden

Stiffens and odors bleed
From the sweet, deep throats of the night flowers.

L'idea della metamorfosi eterna viene enfatizzata sia dall'immagine del serpente, simbolo di rinascita continua, che dall'immagine della luna, simbolo della perpetua esistenza.

The *Moon* has nothing to be sad about
Staring from her *hood* of bone.

She is used to this sort of thing.

L'uso di parole come "coiled", "circuits", e "folded" evoca l'immagine inclusiva della madre, della rotondità del seno femminile e di gesti protettivi quali l'abbracciare e l'avvolgere. Immagini di calore e nutrimento, che, sebbene associate alla morte, rimandano ancora una volta all'immagine della luna. E la luna rappresenta sia la vita che la morte, regina delle tenebre e sovrana del ciclo femminile e della riproduzione.

La luna è un simbolo chiave nel sistema poetico di Sylvia Plath. È una luna che attraverso la propria rinascita miracolosa — nel corso di poche notti è tagliata a pezzi, divorata dalle tenebre e quindi rinasce totalmente — è diventata simbolo di immortalità. È una luna che appartiene inoltre al mito greco di Artemide-Persefone-Ecate, perfettamente inserita nella spirale vita-morte-resurrezione. Questa luna diviene la musa di Sylvia Plath; è una strana musa, "bald, white and wild, in her 'hood of bone', floating over a landscape like that of Primitive Painters, a burningly luminous vision of Paradise. A Paradise which is at the same time eerily frightening, an unalterably spotlight vision of Death"²².

La luna, che assieme al colore bianco è, in alcune civiltà, simbolo del lutto e della morte, appartiene al ciclico rincorrersi di vita-morte-resurrezione. Questa luna è una sorta di strega,

... she is muse, prophetess, and hag, portending death or doom. The witch or hag is a single aspect of a more inclusive traditional moon-goddess whose full symbolism includes the cycle of birth, death, and rebirth; and the female functions of menstruation, and fertility or barrenness. And she is the symbol of the origin of poetic inspiration.²³

L'immagine della luna, "bald-wild-white-muse-goddess-myth", nasce da due fonti importanti²⁴: i dipinti e i saggi, in particolare "The Feeling of Prehistory", di de Chirico²⁵, e The White Goddess di Robert Graves²⁶. Il saggio di de Chirico è essenziale nella costruzione del Mito-Luna di Sylvia Plath. Nella poesia "The Disquieting Muses", scritta nel 1957, si appropria non solo del titolo ma anche dell'atmosfera e della descrizione delle Muse, che si ergono "[at] the left side of [the] crib", "[their] heads like darning-eggs".

... those three ladies
Nodding by night around my bed,
Mouthless, eyeless, with stiched bald head.

* * *

Day now, night now, at head, side, feet,
They stand this vigil in gowns of stone,

Faces blank as the day I was born,
Their shadows long in the setting sun
That never brightens or goes down.

Ancora, in "On the Decline of Oracles" (1957), ritroviamo l'uso del titolo²⁷ e la descrizione degli oracoli del pittore. La versione della poesia pubblicata in *Collected Poems*, curata da Ted Hughes, non è, tuttavia, quella apparsa nel 1959 quando la Plath era ancora in vita²⁸. I due testi hanno in comune solo le prime due stanze e l'ultima. Nella edizione del 1959 vi sono tre stanze in più dopo le prime due, e in quella che ora è la terza ritroviamo solo due versi che nell'edizione originale facevano parte della quinta stanza.

La sezione che segue è la terza stanza del testo del 1959, ora omessa, che contiene la descrizione degli oracoli e del paesaggio di de Chirico,

And never need see what I see.
In the Temple of Broken Stones, above
A worn curtain, rears the white head
Of a god or madman. Nobody knows
Which, or dares ask. From him I have
Tomorrow's gossip and doldrums. So much
Is vision good for: like a persistent stitch
In the side, it nags, is tedious.

La Plath usò inoltre una citazione dal saggio "The Feeling of Prehistory" come epigrafe, anch'essa omessa, per la poesia,

Inside a ruined temple the broken statue
of a god spoke a mysterious language²⁹.

Lo scenario metafisico di de Chirico, e i suoi manichini dalle bianche teste luminose, divengono "the presiding spirits of the drama"³⁰ della propria immaginazione, e Sylvia Plath può quindi, attraverso le immagini del pittore, "envision autobiography as a drama enacted on a timeless stage dominated by a 'muse' who is the 'genius loci' of that drama"³¹. Ancora una volta la nota autobiografica viene allargata ad esperienza universale. Da de Chirico le derivano sia il paesaggio, la visione, la luce e le tenebre, sia l'idea stessa della funzione delle Muse. E se nelle poesie più tarde non si trovano diretti riferimenti alle muse e al paesaggio di de Chirico, ciò sta ad indicare che sono stati così ben assimilati da diventare parte integrante della poetica di Sylvia Plath, principio base di tanti suoi versi.

Touch it: it won't shrink like an eyeball
This egg-shaped bailiwich, clear as a tear.

* * *

A woman is dragging her shadow in a circle
 About a bald, hospital saucer.
 It resembles the moon, or a sheet of blank paper.
 /A Life/

Le immagini di de Chirico sono ancora presenti, ma non sono più permeanti come in "On the Decline of Oracles", o in "The Disquieting Muses"; hanno acquistato una nuova dimensione, una loro indipendenza: sono diventati patrimonio assoluto di Sylvia Plath.

Come si è appropriata delle immagini di de Chirico, incorporandole nel proprio sistema, così si appropria del mito della "White Goddess" di Robert Graves, della musa di tutti i poeti che comprende e abbraccia ogni cosa.

Sebbene sia stato sostenuto che "Plath's view of death and rebirth do not possess the simplicity and consistency of Graves' mythological system"³², appare evidente il ruolo della "White Goddess" nella formazione di un sistema poetico personale. Ciò non sta a significare che l'intera produzione poetica di Sylvia Plath sia stata ispirata dalle immagini di Graves, ma che questi miti siano stati traslati, assieme ai propri e a quelli di de Chirico, in un mondo nuovo e diverso. L'identificazione che Graves fa, della musa con una strega, è già presente in "The Disquieting Muses", sebbene non sia ancora pienamente sviluppata,

Mother, whose witches always, always
 Got baked into gingerbread

Successivamente, come in "Edge", la Luna-Musa diviene tutt'uno con la madre morta; la luna ha abbracciato sia la madre che i fanciulli nella 'perfezione' della morte, e vengono tutti uniti da una speciale relazione di maternità. La madre morta ha raccolto i figli all'interno del proprio corpo, e la luna, madre di tutte le donne, ha racchiuso la propria figlia all'interno del proprio ciclo³³. "Edge" non è il rituale "setting for a suicidal drama"³⁴, e, ben lontano dal riflettere il presunto stato d'animo della Plath negli ultimi mesi della sua vita, descritto erroneamente come "a mood of despondency ... hopelessness ... and weariness"³⁵, — al contrario stava vagliando nuove interessanti prospettive³⁶ — suggerisce al lettore un'immagine della morte come perfezione, "as composure, a work done well"³⁷. Suggerisce anche l'immagine della spirale vita-morte-rinascita inscritta nel cerchio della Luna che genera la madre e i fanciulli, e il tono non è di "inertness and passivity"³⁸ quanto piuttosto di compiacimento. La morte non è annientamento: è solo un momento nella spirale eterna della vita.

L'opera di Sylvia Plath, così come l'abbiamo letta, è l'espressione di un sistema ben articolato, dove le immagini sono organizzate e ricorrono secondo un ordine preciso. Non sono l'espressione della poesia confessionale, nè, assieme al suicidio, un segno di "romantic fallacy"³⁹, ma, piuttosto, parte di un mondo ben strutturato, "one of emblematic visionary events, mathematical symmetries, clairvoyance, metamorphoses"⁴⁰. Le sue voci, i personaggi, le immagini, e il modo particolare di organizzarli insieme, usando allusioni ed eventi che appartengono alla sua vita, sia come singolo individuo che come parte dell'umanità intera, partecipano nella costruzione di un sistema perfettamente bilanciato dove ogni cosa ha una collocazione: la morte come la vita.

1. M.L. ROSENTHAL, "Sylvia Plath and Confessional Poetry", *The Art of Sylvia Plath, A Symposium*, ed. Charles Newman (London: Faber and Faber 1970) 69.

2. ROSENTHAL, 69.

3. ROSENTHAL, 69.

4. ROSENTHAL, 71.

5. JUDITH KROLL, *Chapters in Mythology: The Poetry of Sylvia Plath* (New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper & Row Publishers 1976) 2.

6. TED HUGHES, "Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath", *Tri-Quarterly* 7 (Fall 1966), 81.

7. ANDRE BRETON, *Les Manifestes du Surrealisme*, 1930.

8. GEORGES BATAILLE, *Oeuvres Completes IX vols.* (Paris: Gallimard 1970) V, 85-86.

9. SYLVIA PLATH, *The Collected Poems*, ed. Ted Hughes, (New York: Harper & Row 1981). Tutte le citazioni delle poesie sono tratte da questa edizione.

10. KROLL, 154.

11. A. ALVAREZ, "Sylvia Plath", *The Art of Sylvia Plath*, 62-63. Sebbene la lettura di Alvarez costituisca un'interessante analisi dell'opera di Sylvia Plath, le sue affermazioni che "the very source of her creative energy was ... self-destruction" e che "death was an unavoidable risk" (p. 68), restringono e limitano la pregnanza e il valore del lavoro della poetessa.

12. ROSENTHAL, 69.

13. ELIZABETH SIGMUND, "Sylvia in Devon: 1962", *Sylvia Plath, The Woman and the Work*, ed. Edward Butcher (New York: Dodd, Mead & Co. 1977), 104.

14. MICHEL FOUCAULT, *Language, Counter-Memory, Practice*, ed Donald F. Bouchard (Ithaca, New York: Cornell University Press 1977), 35.

15. FOUCAULT, 32.

16. PETER ORR (ed.), *The Poet Speaks, Interview with Contemporary Poets*, (London: Routledge 1955), 170.

17. ALVAREZ, 65.

18. *Lady Lazarus* stessa "eat(s) men like air" in una tragica transustanziazione.

19. KROLL, 187.

20. LAWRENCE R. RIES, *WolfMasks, Violence in Contemporary Poets*, (Port Washin

- gton, NY: Kennikat Press National University Publication 1977), 43.
21. TED HUGHES "Introduction", *The Collected Poems, Sylvia Plath*, (New York: Harper & Row Publishers 1981), 17.
 22. TED HUGHES "Sylvia Plath" *Poetry Book Society Bulletin*, 44 (February 1965).
 23. KROLL, 39.
 24. Per un'ampia trattazione del mito della luna e delle fonti cfr. Kroll.
 25. GIORGIO DE CHIRICO, "The Feeling of Prehistory", *de Chirico*, ed. James Thrall Soby, (New York: Museum of Modern Art 1955).
 26. ROBERT GRAVES, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, Amended and enlarged ed., (New York: Farrar Strauss and Giroux 1966).
 27. DE CHIRICO, "The Enigma of the Oracles", *de Chirico*.
 28. *Poetry* (Sept. 1959), 368.
 29. *Poetry* (Sept. 1959), 368.
 30. KROLL, 25.
 31. KROLL, 29.
 32. JON ROSENBLATT, *Sylvia Plath, The Poetry of Initiation*, (Chapel Hill: University of North Carolina Press 1979), xi.
 33. KROLL, 32.
 34. ROSENBLATT, 137.
 35. ROSENBLATT, 136-137.
 36. "Her last letter to me was all plans, dated February 7, 1963. She was coming back to Devon ("Thank God you are there"), was to appear on *The Critics* (a BBC radio arts program), and was to complete a poetry reading. *Punch* had also asked for some articles, and she had got Frieda into a small baby school for a while ... She then wrote, 'I long to see my home, and will be back soon'", Elizabeth Sigmund, 106.
 37. IRVING HOWE, "The Plath Celebration", *Sylvia Plath, The Woman and the Work*, 234.
 38. ROSENBLATT, 45.
 39. ROSENBLATT, 71.
 40. TED HUGHES, "Notes", 81.