



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

SCRIVERE, VEDERE, DIPINGERE

PROSPETTIVE TRANSMEDIALI

PER LO STUDIO DELLA LETTERATURA

a cura di Giacomo Raccis

novembre 2016

MATTIA MOSSALI

L'immaginario ekfrastico nella scrittura di Sylvia Plath

“Ho una immaginazione visiva. Per un istante, la mia ispirazione è la pittura [...]”.¹ Sylvia Plath, durante un'intervista radiofonica con Lee Anderson, poco dopo aver ultimato la stesura della poesia *Virgin in a Tree*, deliberatamente ispirata al dipinto di Paul Klee [Fig. 1], descrive così il processo creativo che giace dietro la genesi dei suoi componimenti. E ancora, in una lettera inviata alla madre, aggiunge:

22 marzo: [...] Ho scoperto la mia profonda fonte d'ispirazione, che è l'arte: l'arte dei primitivi come Henri Rousseau, Gauguin, Paul Klee e De Chirico. Ho preso in prestito pile e pile di bellissimi libri dalla biblioteca d'arte [...] e sto sbocciando di idee e ispirazioni, come se fino ad ora avessi tenuto un geysir tappato in me per un anno (Plath 1979: 217).

Come queste dichiarazioni testimoniano, l'arte è per lei un chiaro motivo di ispirazione. I “primitivi” – così la poetessa chiama i pittori modernisti – esercitano su di lei un fascino straordinario. Come loro, anche Sylvia Plath si fa interprete di quell'energia originaria, violenta, quasi demoniaca, con cui l'artista ha il dono di interloquire.

Sarà Anne Sexton, che Sylvia Plath ben conosce e ammira – insie-

¹ Lato A di “The Voice of Poet”, 18 aprile 1958, intervista radiofonica, Random House Audio recordings (1999), traduzione mia.



Fig. 1
Paul Klee, *Vergine sull'albero*, 1903, acquaforte su zinco, Zurigo, Graphische Sammlung ETH.

me nel 1957 avevano frequentato un corso di *creative writing* tenuto da Robert Lowell – ad autodefinirsi “poetessa primitiva”: sua, infatti, è la prerogativa di un linguaggio scarno, privo di schemi ritmici impostati, uno stile utile a tradurre senza filtri ma solo attraverso simbologie talvolta mistiche e oniriche, le proprie ossessioni quotidiane.² A questa istintualità connotata da una spiccata matrice arcaica partecipa anche Sylvia Plath, sebbene con delle differenze non trascurabili: di contro all'eroticità (mortale) e alla pulsionalità di Anne Sexton, Sylvia Plath sembra mostrare una superiore fragilità nonché un sentire più enigmatico. Le ferite provocate da due ricordi distinti, la prematura morte del padre,³ e il successivo

² Per un approfondimento, rimando a Johnson (1984: 1-13).

³ Otto Plath morì il 5 Novembre 1940 in seguito a delle complicanze sorte a causa di un diabete mellito mal curato, sfociato in una terribile cancrena alla gamba, in seguito

tradimento da parte del marito, si legano in un unico circuito capace di accendere in lei quella rabbia visionaria che detterà i suoi migliori componimenti, raccolti postumi in *Ariel*.

Certamente la scrittura è per lei un'escursione nella vita più intima, a cui confessa, ed attraverso la quale estroflette, quelle angosce che nella vita di ogni giorno è tenuta a celare, per mostrare quel lato di sé che gli altri vogliono. Che la scrittura sia stata per Sylvia Plath una risorsa essenziale, è lei stessa a dircelo: “La cosa peggiore, peggiore di tutte, sarebbe vivere senza scrittura” (Plath 1998: 325); e ancora: “Per me scrivere è una forma di vita” (Plath 1998: 67). Questo lato marcatamente autobiografico, tuttavia, non giustifica il suo inserimento nell'ambito della *confessional poetry*, ovvero di una visione della scrittura dove la sincerità dell'io del poeta merita la disattenzione o la relegazione su un piano subordinato e secondario per quanto riguarda l'elaborazione stilistica.⁴ A tal proposito, questo contributo vuole discutere un lato inedito della poetica di Sylvia Plath e mostrare come le sue poesie non nascono a partire meramente da una spinta confessionale, ma anzitutto “visuale”, come lei stessa ha ammesso.

Riprendendo da Fan Jinghua la possibilità di suddividere la produzione di Sylvia Plath in tre periodi, si indagherà la progressiva inci-

.....
amputata. Convinto di essere affetto da un male incurabile, Otto Plath aveva con determinazione rigettato qualsiasi tipo di cure mediche fino a quando, le complicanze seguite ad una banale ferita ad un piede, lo costrinsero ad un consulto medico che rivelò l'errore dell'autodiagnosi a cui Mr. Plath era giunto, anche se troppo tardi. Dalla prospettiva della giovanissima Sylvia – all'epoca aveva solo otto anni – l'ostinazione del padre a non curarsi fu interpretata come un chiaro segnale della sua volontà di andarsene, di abbandonarla. La morte del padre riveste un'importanza centrale nella vita e nella poetica di Sylvia Plath in quanto complicherà i suoi successivi rapporti con la madre e con gli uomini. Emblematiche in tal senso sono le poesie *On the Decline of Oracles* (1957), *Electra on the Azalea Path* (1959), *The Beekeeper's Daughter* (1959), *The Colossus* (1959), e *Daddy* (1962), rispettivamente in Plath 2002: 198; 328; 332; 368; 650.

⁴ A tal proposito, mi permetto di rimandare ad un mio testo, Mossali 2015: 107-116, in cui propongo di leggere la scrittura di Sylvia Plath in termini di *sinthomo*, nell'accezione lacaniana, ovvero come un tentativo di assicurarsi un'identità stabile in assenza di figure simboliche adeguate, e di addivenire dunque ad un'auto-nominazione che possa durare nel tempo e concretizzarsi nell'opera d'arte, la quale garantisce all'artista una consistenza identitaria (falsamente) rassicurante. Per un ulteriore approfondimento, cfr. anche la lettura che lo psicoanalista francese dedica a James Joyce in Lacan 1975-76.

denza dell'immaginario visuale nella poetica della poetessa, discutendo la sua evoluzione da un'iniziale preoccupazione tecnico-formale e mimetica che cerca di tradurre in parole le grandi opere dei suoi modelli, fino alla sua mutazione in scenario morfogeno, patologico che non trova referenti nella realtà ma solo nel Reale psichico di Sylvia Plath.

Arte e scrittura: le prime contaminazioni

L'interesse di Sylvia Plath per l'arte e per la cultura visiva si manifestò molto precocemente, sin dall'infanzia, in particolar modo grazie agli sforzi condotti dalla madre affinché i propri figli crescessero in un ambiente intellettualmente stimolante. Come ricorda Connors, Aurelia Schober Plath amava condividere con i propri figli la sua passione per la letteratura, l'arte e la cultura in genere (2007: 8-9). A loro leggeva *Mary Poppins* e *The Hobbit*, ma anche testi estremamente maturi, apparentemente non adatti per bambini così piccoli, come *Brave New World* di Huxley e *The Doll's House* di Ibsen; con loro organizzava speciali uscite per musei e teatri di Boston. Aurelia Schober Plath aveva ricoperto le pareti della stanza dei giochi della casa con immagini colorate e riproduzioni dei quadri più famosi; aveva comprato un registratore musicale per ascoltare le colonne sonore dei cartoni animati così come le grandi arie d'opera; aveva allestito la stanza con cavalletti, pennelli, argilla, tempere, tutto ciò che poteva sollecitare la spinta creativa di Sylvia e del fratellino Warren. Questo ebbe un'evidente influenza sulla formazione della giovane Sylvia, che già all'età di sette anni si domandava di quale colore dovesse essere l'inchiostro da usare per la trascrizione dei suoi primissimi esercizi di scrittura (Connors 2007: 19), mentre all'età di nove anni copiava in bella calligrafia i suoi primi componimenti su fogli bianchi corredati da disegni con figure spesso astratte e intricate.⁵

⁵ Connors ricorda: "Nelle pagine dei diari scritte all'inizio del 1947, [Sylvia] cambiò il colore dell'inchiostro, da turchese a verde, per ricopiare il suo componimento in stile *Hia-watha* su una "straniera del bosco" di nome Sylvia, che cercò di diventare una grande scriba per una tribù indiana [...]. Dopo un mese di sperimentazioni con pastelli e inchiostri

Nel saggio di ammissione allo Smith College, Sylvia Plath scrisse: "Inglese e Arte sono i miei corsi preferiti" (Connors 2007: 73),⁶ manifestando da subito la sua predilezione per quelle materie in grado, secondo lei, di rispondere alla sua esigenza creativa. E se a catturare la sua attenzione in pittura, come abbiamo detto, sono le opere dei modernisti ("Devo ammettere che i miei gusti nell'arte sono orgogliosamente moderni"; Connors 2007: 94),⁷ in letteratura i suoi gusti si dirigono verso scrittori non meno visionari come W. B. Yeats,⁸ W. H. Auden, T. S. Eliot, E. Bishop.

Nei primi anni di formazione al college, Sylvia Plath aveva manifestato più di una incertezza riguardo alla disciplina da intraprendere come *major*: i suoi sforzi per eccellere, tuttavia, non rispondevano solo ad un'esigenza di espressione, di personale sfogo artistico, ma andavano soprattutto incontro al desiderio incessante di diventare un'artista professionista, in quanto convinta di possedere capacità superiori a quelle dei compagni di corso. Allo stesso tempo, non mancavano periodi di depressione, dubbi e incertezze, spesso in corrispondenza con i rifiuti o i giudizi negativi che giungevano da critici e insegnanti che si esprimevano riguardo i suoi lavori, giudizi che la colpivano così profondamente da farle dubitare del suo talento: "Mi sento di colpo assolutamente priva di talento se esamino il calo del mio lavoro letterario e artistico. Sono destinata a regredire per il resto dei miei giorni?" (Plath 1979: 66).

Sylvia Plath perseguì con devozione e sacrificio entrambi i suoi interessi, l'arte e la scrittura, fino all'età di vent'anni, quando i succes-

stri color navy, Plath optò per il nero per scrivere dell'assemblea, forse associando il colore con la formalità di parole pubbliche" (2007: 20). Traduzione mia.

È possibile osservare i disegni realizzati da Sylvia Plath durante il suo periodo di formazione a Cambridge grazie alla recente pubblicazione curata dalla figlia Frieda Hughes (2013), disegni eseguiti durante gli anni in cui conobbe il marito Ted Hughes e durante i numerosi viaggi con lui in Inghilterra, Spagna, Francia e Stati Uniti.

⁶ Traduzione mia.

⁷ Traduzione mia.

⁸ Dopo la separazione da Ted Hughes, Sylvia Plath lasciò la casa nel Devon e l'isolamento che quel periodo aveva comportato, per trasferirsi a Londra: nel Dicembre 1962 affitterà l'appartamento al numero 23 di Fitzroy Road dove, come indicato da una targa apposta sulla facciata, aveva abitato W. B. Yeats, uno dei suoi maggiori ispiratori.

si e i riconoscimenti che timidamente cominciava ad ottenere attraverso la poesia la convinsero che quello era il dono da coltivare e su cui lavorare. L'interesse per l'arte e per la storia dell'arte non venne però abbandonato, ma confluì all'interno della sua poetica secondo un'idea di convivenza ekfrastica alimentata da una spinta creativa duplice, immagine e parola che insieme riuscirono a dare vita a "art poems" (Connors 2007: 5).

Anche quando nel 1957 si ritrasferì a Northampton insieme al marito Ted Hughes per iniziare la sua carriera di insegnante presso lo Smith College, proprio lì dove lei stessa aveva studiato, non mancò di frequentare come uditrice le lezioni di storia dell'arte moderna tenute dalla professoressa Priscilla Van der Poel, a conferma di un richiamo mai sopito verso quella disciplina. Ma è il 1958 ad essere l'anno decisivo, in quanto vide la stesura di otto componimenti deliberatamente ispirati ai quadri dei grandi modernisti, dei suoi amati "primitivi"; due poesie dedicate a Henri Rousseau, quattro a Paul Klee e due a Giorgio De Chirico:

Ho scritto due poesie sui dipinti di De Chirico che mi catturano l'immaginazione – *The Disquieting Muses* e *On the Decline of Oracles* (da uno dei suoi primi dipinti, *L'enigma dell'Oracolo*) e due su quadri di Rousseau – un lavoro verde e onirico, *Snakecharmer*, e l'ultima delle mie otto poesie, come ho detto, una sestina su *Yadwigha*, del *Sogno* (Plath 2000: 254).

Certamente questi componimenti non avrebbero contribuito a farle raggiungere la fama letteraria a cui ambiva, ciò di cui era perfettamente consapevole (Connors 2007: 5); tuttavia, a partire da queste otto poesie, lo stile di Sylvia Plath è destinato a mutare per sempre. Il suo stile si fa d'ora in poi decisamente "visionario"; come è stato ricordato nelle righe precedenti, nei suoi componimenti non si confessa; anzi, se rivela qualcosa di sé lo fa ricorrendo a figure, ad immagini che non sono però artifici retorici sapientemente costruiti, frutto di quel suo instancabile e ben noto metodo, del suo maniacale desiderio di controllo. Le immagini che in-

vadono la mente di Sylvia Plath nei suoi ultimi anni di vita, un periodo vissuto metaforicamente "sotto sequestro" (Fusini 2000: XXV), sotto la dittatura di una voce violentemente espressiva che scatena quell'impulso che le permetterà di comporre le sue migliori poesie, diventano il "correlativo oggettivo" della sua rabbia, della sua angoscia, della sua insicurezza che gradualmente prenderà il sopravvento su di lei.

L'*ekphrasis* è la figura retorica che tradizionalmente indica, seppur in modo non univoco e non senza una certa problematicità, la capacità di tradurre una realtà visiva in parole, di evocare verbalmente la presenza di un'immagine. Originariamente, con questo termine si soleva indicare un discorso capace di imprimere negli occhi dell'ascoltatore/lettore un'immagine, pur nella sua assenza fattuale. Poteva trattarsi di immagini di luoghi, di persone, di oggetti e, tra questi ultimi, l'opera d'arte era solo una possibilità tra le tante.

Non è possibile ricostruire in questa sede la complessa evoluzione a cui il concetto di *ekphrasis* è stato sottoposto; tuttavia, ciò che è sufficiente tenere in considerazione è che l'aspetto fondamentale dell'*ekphrasis*, nell'accezione che richiama la retorica classica, è quello di saper destare un effetto in termini emozionali (Webb 1999: 11-14). Dunque, sebbene spesso l'*ekphrasis* venga immediatamente correlata al riferimento ad un'opera d'arte, quest'aspetto non sempre è stato presente: classicamente l'*ekphrasis* indicava una descrizione qualsiasi, purché fortemente espressiva. Anzi, nell'analisi condotta da Ruth Webb, emerge come il sodalizio tra opera d'arte e parola nella definizione di *ekphrasis*, benché già *in nuce* nel V secolo, trova la sua consacrazione definitiva solo a cavallo tra Sette e Ottocento quando la descrizione ekfrastica, lungi dall'essere di carattere "generale", deve trovare il suo referente privilegiato proprio nell'opera d'arte plastica (1999: 15-17).

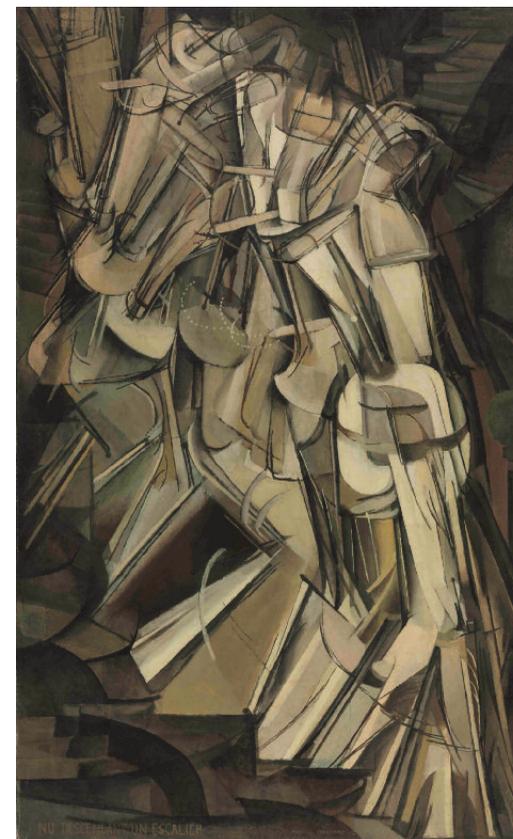
Questa è la capacità che Sylvia Plath cerca di affinare con sempre più originalità. Il suo pensiero sinestesico che, come abbiamo detto, non è una mera tecnica, bensì una vera abilità sensitiva, diventa progressivamente la cifra dell'intera sua poetica che è sollecitata

non solo dalla pittura, ma anche dalla scultura (*Three Caryatids without a Portico*, by Hugo Robus. *A Study in Sculptural Dimension*) e persino dalla musica:

Poiché pensiamo in termini di sinestesia, ci piace visualizzare e verbalizzare la musica. Il nostro orecchio non viene istruito solo per ascoltare la musica; mentre ascoltiamo, le melodie si mutano in colore e le corde vibrano in parole (Connors 2007: 96).⁹

Nella definizione offerta da Heffernan, ormai largamente accettata, la presenza dell'oggetto visivo sembra essere la caratteristica peculiare dell'ekphrasis (1993: 4): insomma, l'ekphrasis deve descrivere attraverso le parole qualcosa di concreto, restituendone la materialità. Questo è ciò che cerca di fare Sylvia Plath nelle sue primissime sperimentazioni, quando ancora studia allo Smith College e cerca di apprendere i fondamenti tecnici utili tanto per la scrittura quanto per il disegno, di eccellere sia nell'uno che nell'altro campo. L'attenzione della poetessa, per questo, si concentra sugli elementi formali, sugli schemi metrici, sugli effetti sonori così da innestare nella scrittura quella visualità tipica della pittura e dell'arte plastica in genere. Sylvia Plath prima individua un'immagine, la osserva con attenzione, e successivamente cerca di riprodurla verbalmente, permettendo al lettore di individuare a sua volta il riferimento che ha ispirato il tutto. Emblematica in questo senso è la poesia *To Eva Descending the Stair* (Plath 2002: 818), pubblicata nel mese di aprile del 1953 su *Harper's Magazine* e deliberatamente ispirata al quadro-scandalo di Duchamp, *Nu descendant l'escalier* (1912) [Fig. 2], quadro che fece conoscere l'artista in America segnando però anche la fine della sua collaborazione con il movimento cubista. Per la realizzazione di questo componimento, Sylvia Plath ricorre allo schema metrico della *French villanelle*, a conferma di una preoccupazione che in questa prima fase è tutta formale. Si tratta di una scrittura poetica composta da cinque ter-

Fig. 2
Marcel Duchamp, *Nu descendant l'escalier* (n. 2), 1912, olio su tela, Philadelphia, Museum of Art, Collezione Walter e Louise Arensberg.



zine e una quartina in cui compaiono due ritornelli ripetuti alternativamente (“Fiera ti arresti sulla scala a spirale”; “Gridano gli orologi: quiete è menzogna, mia cara”) e in cui due rime vengono mantenute identiche in ogni strofa. L'obiettivo sembra essere quello di riprodurre il dinamismo e la geometricità delle figure del dipinto, a scapito però della dimensione del significato. L'apparente mancanza di profondità di significato in questi componimenti dimostra come la visione non sia ancora incorporata, fatta propria, e resti subordinata a referenti esterni intuitivamente riscontrabili, che non richiedono alcun grado di interpretazione. La verosimiglianza con il referente esterno, altra caratteristica che l'ekphrasis

⁹ Traduzione mia.

tradizionalmente intesa dovrebbe possedere, è ciò a cui Sylvia Plath si aggrappa: ha ancora bisogno di modelli, canoni da seguire. L'identificazione con le immagini, la volontà di viverle intimamente fino a ri-significarle resta però l'obiettivo da raggiungere.

Infanzia, immaginazione, *clairvoyance*: prime incorporazioni

All'epoca del suo primo incontro con il futuro marito Ted Hughes, avvenuto il 25 febbraio 1956 in occasione dell'inaugurazione della rivista letteraria *The St. Botolph's Review*, il poeta inglese riconobbe immediatamente in Sylvia Plath una caratteristica destinata ad essere cifra di tutta la sua poetica: il suo essere visionaria, la sua capacità di cogliere corrispondenze tra l'uomo e la natura, tra il mondo e il linguaggio. Ted Hughes parlerà di *clairvoyance*, chiarezza, per indicare questo talento innato, una sensibilità fuori dall'ordinario (Hughes 1966: 81). E di questo talento appreso dalla moglie, innegabilmente animata da uno slancio più autentico, Hughes farà tesoro, come si legge nell'introduzione alla raccolta *Cave birds* (1975): è necessario, afferma, imparare l'arte dell'immaginazione; è necessario che i genitori spingano i figli ad esercitare la propria immaginazione – proprio come Aurelia Schober aveva fatto con Sylvia – perché questa è l'unico “pezzo prezioso di equipaggiamento pratico” che possediamo. L'esercizio dell'immaginazione è qualcosa che Ted Hughes ha appreso dalla moglie, il suo più grande debito verso di lei: mentre lui le suggeriva estenuanti esercizi di respirazione volti a migliorare il processo di ispirazione, lei lo spingeva ad abbandonare la coerenza per sondare quel lato più irrazionale dell'esistenza, per approfondire la dimensione della vita interiore (Fusini 2000: XXII-XXIII). L'intesa artistica tra i due era innegabilmente straordinaria: si influenzano vicendevolmente e rintracciano nell'infanzia quel periodo che, Pascoli ce lo ha insegnato, è sinonimo dell'autenticità e dell'immediatezza del sentire, la stagione da recuperare attraverso sensazioni che spesso scaturiscono proprio a partire da un'immagine. E se Hughes attinge al

mondo animale per descrivere la sua idea di natura come matrigna crudele e selvaggia, resa in modo tanto realistico quanto allegorico nelle sue raccolte poetiche, dal canto suo Sylvia Plath si rifà all'acqua, all'oceano.

Proprio l'oceano e, più generalmente, l'elemento acquatico, diventa la “metafora centrale” e privilegiata dalla poetessa per descrivere la propria infanzia, i significati che ad essa si accompagnano, nonché il momento d'origine della propria scrittura, la presa di consapevolezza della propria investitura di poeta.

In *Ocean 1212-W*, un breve racconto scritto presumibilmente nel 1963 per la serie radiofonica *Writers on Themselves*, Sylvia Plath ripercorre i suoi primi nove anni di vita in stretta comunione con il mare, gli anni trascorsi presso la casa dei nonni a Winthrop – anni che verranno sempre rimpianti in quelli a venire – l'oceano della Baia di Boston dove la madre la portò appena nata e dove imparò a nuotare, senza che nessuno glielo insegnasse.

In questo senso, Sylvia Plath “appartiene” all'acqua, alla quale ha legato indissolubilmente parte della propria identità, e l'immagine dell'acqua è ciò che di più sicuro possiede:

Il paesaggio della mia infanzia non è stato la terra ma la fine della terra: le mobili colline fredde e salate dell'Atlantico. A volte penso che l'immagine del mare sia la cosa più netta e sicura che possiedo. La raccolgo, esule quale sono, come i sassi portafortuna di cui facevo collezione da piccola, viola con un anello bianco tutto intorno, o come il guscio blu di una cozza con l'interno iridato che sembra l'unghia di un angelo; e sotto l'onda del ricordo i colori diventano più intensi e splendidi, il mondo dell'inizio respira.

Il respiro, è questa la prima cosa. Qualcosa respira. Sono io? È mia madre? No, è qualcos'altro, qualcosa di più vasto, più lontano, più grave, più stanco. [...]

Poteva esserci un sibilo di pioggia contro il vetro della finestra, o un vento che sospirando suonava le assi della casa come tasti di un pianoforte. Io non mi lascio ingannare. Il pulsare materno del mare si

faceva beffe di tali contraffazioni. Come una donna scaltra, molto nascondeva; aveva molte facce, molti veli, delicati, terribili. Parlava di miracoli e di lontananze; se sapeva corteggiare, sapeva anche uccidere.¹⁰

Il mare è per definizione un territorio di passaggio, “la fine della terra”, un territorio tanto affascinante quanto pericoloso. Sublime. Come lei stessa scrive in *Finisterre*, “è innamorata della meravigliosa informità del mare” (Plath 2002: 494), attratta dal suo continuo movimento, al punto da sentirne il respiro profondo; lo personifica.

“La vita a terra è banale” (Auden 1950: 41): Sylvia Plath, così come gran parte degli esponenti della letteratura modernista, da Joyce alla Woolf passando per Eliot, sembra consapevole di questo, e lega perciò la sua esistenza all’acqua, si lascia attrarre dal quel richiamo che soddisfa il suo desiderio sempre in bilico tra vita e morte, perché, come lei ha sottolineato, se il mare sa corteggiare, sa anche uccidere.¹¹ Non si limita a contemplare l’oceano da lontano animata da una rinnovata sensibilità romantica – celebre, in questo senso, è il riferimento all’opera di C. D. Friedrich *Monaco in riva al mare* (1809-1810) – ma vi si getta dentro, alla ricerca di quella autenticità dell’esistenza che le sarà fatale.

Va da sé allora che l’oceano e la Baia di Boston, da elementi naturali e luoghi geograficamente situati, gradualmente si mutano in metafore atte a significare la necessità di una ricerca e riflessione esistenziale più profondamente personali.

¹⁰ Per comodità del lettore, scelgo di riportare questo estratto direttamente nella traduzione italiana più recente curata da A. Bottini in Sylvia Plath, *Opere* (a cura di A. Ravano), Mondadori, Milano 2002, p. 1254.

¹¹ Interessante a questo proposito è la riflessione proposta da Blaise Pascal, che definì l’elemento acquatico in termini di ambiente naturale per l’essere umano: quest’ultimo, infatti, è impossibilitato ad ancorarsi a porti, rive e ormeggi sicuri, ma, al contrario, sempre fluttuante, costantemente sospinto da una riva all’altra. Il desiderio di ogni uomo sarebbe quello di trovare una terra stabile su cui edificare e a cui legare indissolubilmente la propria identità; tuttavia, questo proposito è fallimentare e impossibile: nulla ci appartiene, tutto fluttua e fugge via (Pascal 1967: 124-25).

Anche in campo teorico, da tempo ormai si è avvertita l’esigenza di sganciare l’ekphrasis dalla rappresentazione specifica di un’opera d’arte, con l’obiettivo non di tornare banalmente ad una definizione meno restrittiva, capace di accogliere al suo interno una maggiore varietà di referenti visivi, ma per recuperare le potenzialità che derivano dall’accezione classica che, come abbiamo già ricordato in precedenza, vede nell’ekphrasis una “descrizione” emotivamente dinamica. Emancipare l’ekphrasis dal suo rapporto con l’opera d’arte materiale significa ammettere implicitamente che le immagini oggetto di questo procedimento retorico possono essere anche immateriali o, ancora meglio, mentali (Cometa 2004: 14-15), proprio come nelle composizioni più riuscite di Sylvia Plath. La baia di Boston, da luogo fisico prezioso ricordo dell’infanzia, si carica di valenze simboliche, richiami a processi di significazione più ampi che in un certo senso traslano l’ekphrasis su un piano capace di accogliere una “pluridimensionalità del movimento di produzione del senso” (Pulvirenti 2007: 89).

L’acqua, l’oceano, sono tutti elementi naturali che nella mente di Sylvia Plath rendono in modo ambiguo la dialettica simbolica madre-padre.¹² L’oceano è il regno della madre, è liquido amniotico, flusso che con il suo “pulsare materno” (*Medusa*) traghetta la giovane Sylvia dall’infanzia alla costruzione di sé, da bambina a donna, egualmente problematica. È il regno di Medusa che con i suoi “tentacoli anguilleschi” seduce e intrappola, come le Lorelei, figure tentatrici mitologiche, che “[sedute] sugli scogli ripidi dell’incubo”, trascinano i marinai verso la morte. Allo stesso tempo, l’oceano è parimenti il regno del padre, ora adagiato sul fondo insieme ai corpi morti dei naufraghi, ora mutato in severo dio marino che “riemerge con l’alta marea” (*Full Fathom Five*).¹³

Come è noto, l’intera esistenza della poetessa di Boston potrebbe

¹² A questo proposito, cfr. la suggestiva analisi in L. Lanza, *Mostrì e Meraviglie. Memorie dell’antico nelle opere di Sylvia Plath*, in *L’Analisi Linguistica e Letteraria*, vol. XVII (2009): 323-348.

¹³ Le poesie citate si trovano rispettivamente in Plath 2002: 656; 246; 242.



Fig. 3
Pablo Picasso,
Les Femmes d'Alger,
1911-12, olio su tela,
New York, Museum of
Modern Art.

essere letta come un tragico tentativo di fuggire ruoli, abiti e etichette che avrebbero circoscritto la sua dirompente personalità. Come afferma la protagonista di un suo racconto scritto nel 1949, *Among the Shadows Throng*, “Non ho mai voluto essere intrappolata in una sola personalità” (Connors 2007: 33).¹⁴ Tuttavia, l'altrettanto costante desiderio di accettazione e comprensione, sentimenti che pensava di non aver mai ricevuto dal padre tanto amato e dalla madre-matrigna-medusa, la costrinsero ad uno sdoppiamento identitario che intaccò il suo equilibrio psichico, già estremamente precario. Il desiderio di perfezione e l'ambizione a diventare quella “bambina che voleva essere Dio” si riveleranno pericolosi oltre che distruttivi.

La conferma di questo sentimento di inautenticità, di identità socialmente costruita o creata per compiacere, prima di essere tematizzata all'interno delle sue liriche o appuntata nei diari, viene

¹⁴ Traduzione mia.

Fig. 4
William de Kooning, *Woman I*,
1950-52, olio su tela,
New York, Museum of
Modern Art.



rintracciata da Sylvia Plath proprio nella pittura, e più precisamente nelle opere di Picasso, nelle *Femmes d'Alger* (1911-12) [Fig. 3], in quelle donne geometricamente scomposte e col volto sostituito da maschere tribali africane osservate dall'artista al museo etnografico parigino del Trocadero, così come nei lavori di un artista a lei contemporaneo, William de Kooning, impegnato in quegli stessi anni nella realizzazione della serie *Woman* (1940-50) [Fig. 4]. È sulla base di questi riferimenti che una giovane Sylvia Plath, ancora studentessa allo Smith College, esegue, probabilmente come prova conclusiva del corso Art 13 (Connors 2007: 33), il dipinto a tempera dal titolo *Nine female figures* (1949-50) [Fig. 5]. Si tratta di nove figure femminili fortemente stilizzate, sedute a gambe incrociate – alcune con le mani a nascondere il pube – posizionate su uno sfondo organizzato attraverso l'accostamento e la sovrapposizione di scatole all'interno delle quali significativamente è posto il corpo di queste donne. Intrappolate in uno spazio claustro-

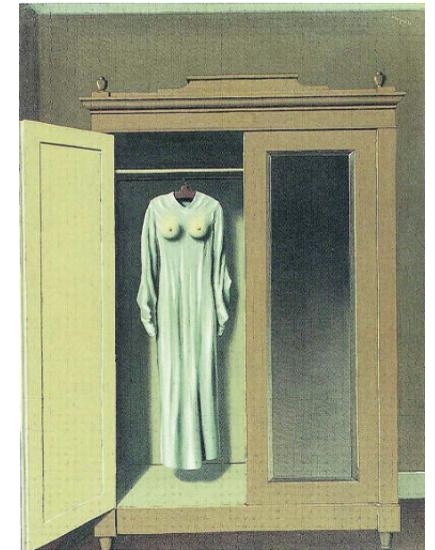


Fig. 5
Sylvia Plath, *Nine Female Figures*, 1949-50, tempera, collezione privata.

fobico, limitato. I loro volti presentano occhi privi di pupilla, sbarrati, così come sbarrate sono le loro bocche. Queste donne non parlano o, meglio, non possono parlare. Sylvia Plath invidia le maggiori possibilità del mondo maschile e sente contemporaneamente il peso di appartenere ad un genere sessuale, quello femminile, le cui potenzialità non sono state ancora valorizzate. Il ruolo spettatoriale non fa per lei; non si accontenta di essere una donna nel senso tradizionale e semplicistico con cui questo termine veniva interpretato negli anni Cinquanta:

Sono gelosa degli uomini – un'invidia sottile e pericolosa in grado, immagino, di minare qualsiasi rapporto. È un'invidia che nasce dal desiderio di essere attiva e dinamica, non passiva e subalterna. Invidio all'uomo la libertà fisica di condurre una doppia vita: la carriera e la vita sessuale e familiare. (Plath 1998: 56)

Fig. 6
Rene Magritte, *In memoriam Mack Sennett*, 1934, olio su tela, Hainaut, Collections de la Ville de la Louvière.



Sylvia Plath invidia gli uomini, la loro libertà, la loro possibilità di azione. Questi passi presenti nei diari e la loro contemporanea estroflessione in opere artistiche hanno giustificato la collocazione della poetessa tra le fila delle femministe, elevata a simbolo di emancipazione, donna-ribelle che contesta l'immagine e i ruoli che la Cultura ha deputato alla donna.¹⁵ E se la giovane studentessa dello Smith College affida ad un dipinto le sue frustrazioni, la Sylvia più matura, dopo aver abbandonato gli studi d'arte – sebbene solo a livello accademico – ricorre successivamente alla poesia, ai suoi versi, per denunciare con pungente ironia in *The Applicant* (Plath 2002: 646) l'atteggiamento assertivo richiesto ad ogni moglie.¹⁶ Il riferimento però resta visuale. Infatti, come suggerito da Lutz Sherry Zivley, il richiamo al quadro di Magritte *In memoriam Mack Sennet* (1934) [Fig. 6] in cui è ritratto un vestito bianco appeso ad una gruccia su cui si staglia la sagoma prominente di due

¹⁵ Per un approfondimento riguardo al rapporto tra Sylvia Plath e il mondo femminile-femminista, cfr. S. Bayley, *Sylvia Plath and the Costume of Femininity*, in Connors (2007: 183-204).

¹⁶ Interessante è l'analisi delle strategie di lettura a partire da questa poesia di Sylvia Plath proposta da M. H. Freeman in *The poema as complex blend: conceptual mappings of metaphor in Sylvia Plath's 'The Applicant'*, in *Language and Literature*, Vol. 14 (1): 25-44.

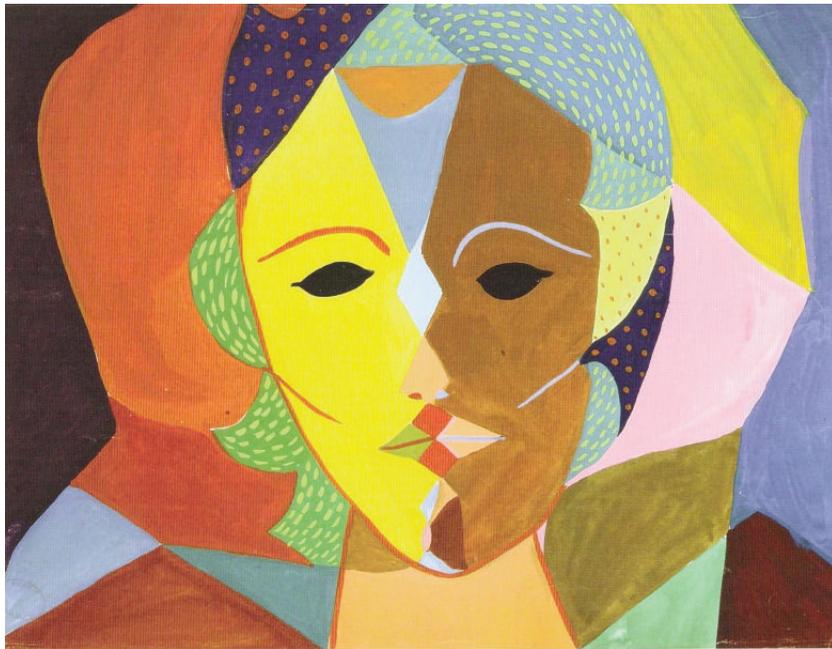


Fig. 7
Sylvia Plath, *Triple-face portrait*, 1950, tempera, collezione privata.

seni, visibile attraverso la porta di un armadio lasciato aperto, è più che evidente. Sylvia Plath evoca il riferimento con il verso “Vieni fuori, tesoro, esci dall’armadio” e, come il pittore belga, denuncia quell’immagine di donna ridotta “ad un paio di seni perfetti ed emblematici” (Zivley 2002).¹⁷

Tuttavia, sembra riduttivo considerare Sylvia Plath solo come intrappolata in una società in cui le donne non riescono ad esprimersi pienamente; non è possibile non notare nella poetessa un desiderio più profondo e strutturante, tanto ambizioso quanto insostenibile, che dunque rende la sua etichettatura di femminista solo parzialmente plausibile. Le maschere che coprono i volti delle nove figure femminili da lei ritratte, così come il volto composito protagonista di un altro suo dipinto giovanile, *Triple-face portrait*

¹⁷ Traduzione mia.

(1950) [Fig. 7], potrebbero alludere alla sofferta impossibilità di addivenire alla singolarizzazione della propria identità; permane la percezione di una recita, di una performance, di un’identificazione rigida tramite per l’appunto una maschera socialmente richiesta.¹⁸ È probabilmente questa l’angoscia che Sylvia Plath affida ai propri componimenti e ai propri dipinti, la ricerca di un’espressione, di un’identità reale, autentica, liberata dall’oppressione; un’identità che sia assunzione individuale del proprio desiderio. E, per tornare all’immagine dell’acqua, è questo che l’autrice cerca nel suo abbandonarsi metaforico all’oceano, zona di confine non solo tra terre, ma anche tra umano e divino, il richiamo verso un’esistenza che per lei deve essere necessariamente eccellente.

Psiche, immagini, versi: i componimenti dopo il 1958

Abbiamo affermato che la mente di Sylvia Plath è costellata da immagini, che da referenti costanti e realistiche acquisiscono gradualmente un senso sempre più traslato e metaforico. A questo proposito, sembra legittimo domandarsi: cos’è un’immagine? Vista la complessità della dialettica dello sguardo che connota la poetica di Sylvia Plath, questa sembra essere una domanda tutt’altro che banale.

Infatti, seguendo l’insegnamento della psicoanalisi lacaniana, l’immagine di tutto ciò che abita al di fuori di noi nonché la nostra stessa immagine che vediamo riflessa in uno specchio, ebbene queste immagini non appartengono al registro dell’Immaginario – come si sarebbe portati a pensare in seguito ad un’ingenua associazione dei termini immagine e immaginario – bensì a quello del Simbolico. Il nostro volto riflesso allo specchio altro non è che un’unità visiva e semiotica a cui il Simbolico, registro della Legge, ha assegnato un nome preciso e riconoscibile; al contrario, le immagini che

¹⁸ D.W. Winnicott ha elaborato il concetto di *false self* per esprimere tale tendenza (che è poi un vero e caso clinico), in cui la maschera assolverebbe ad una funzione di nascondimento dell’essere del soggetto e, contemporaneamente, di mediazione verso le esigenze altrui, una maschera che può irrigidirsi al punto tale da gettare l’individuo nella più completa alienazione (Winnicott 1970).

appartengono al registro dell'Immaginario hanno uno statuto del tutto diverso: esse si caratterizzano per il loro potere narcisistico di fascinazione e captazione.

Com'è noto, secondo Lacan le immagini dell'Immaginario agiscono per la prima volta sul soggetto quando questo è posto davanti ad uno *specchio* – termine in questo caso da intendersi non banalmente come oggetto empirico ma come funzione, che può essere svolta anche da un altro soggetto – in età ancora prematura. Confrontandosi con la propria immagine riflessa, il corpo *morcelé* si riconosce come soggetto separato dal corpo materno, sebbene l'immagine perfetta con cui esso si confronta si caratterizzi per la sua natura essenzialmente narcisistica. Nell'illusione di acquisire una struttura morfologicamente stabile, il soggetto in fieri ignora il fatto che attorno a quell'immagine ci sia "un'immensa serie di fenomeni soggettivi, dall'illusione degli amputati alle allucinazioni del doppio, fino alla sua apparizione onirica e alle oggettivazioni deliranti che vi si collegano" (Lacan 1966: 179). Ciò che emerge in questo processo, definito *stadio dello specchio*, è il desiderio di essere il simile, desiderio di corrispondenza tra sé e il proprio miraggio narcisistico, un desiderio che, per definizione, può spingersi fino all'impossibile. L'impossibile viene desiderato; è motivo di orrore e attrazione nel contempo. In questa prospettiva, il Reale si insinua, non senza conseguenze, nell'Immaginario.

Sylvia Plath, ormai sola dopo la separazione da Hughes, così come solo – bisogna riconoscerlo – è il soggetto nel rapporto pericoloso con *das Ding*, in balia del suo desiderio senza argini, sente il richiamo di questo impossibile, che in lei suona come una promessa di trascendenza. In *Elm* scrive: "Sono abitata da un grido. / Di notte esce svolazzando / in cerca, con i suoi uncini, di qualcosa da amare. / [...] Mi terrorizza questa cosa scura" (Plath 2002: 564). La "white person", di un altro suo celebre componimento, *In Plaster* (Plath 2002: 458), la persona bianchissima e santa che percepiva come superiore, ora ha lasciato per sempre il posto alla "dark thing", alla Cosa nera, per riprendere le metafore cromatiche che Sylvia Plath ama utilizzare. Ma non saranno né il nero né il bianco a dominare quest'ultimo periodo della sua produzione, bensì il

rosso, il colore del fuoco e della rabbia che detterà i suoi versi migliori.

Il rosso è sempre stato il colore preferito di Sylvia Plath, è "il suo colore" (Connors 2007: 114). Il rosso riesce a trasmetterle sensazioni positive di potenza, influenza il suo umore, al punto che la stanza dove trascorreva le giornate a leggere insieme al marito aveva pareti bianche e tende rosse. A conferma di ciò, Ted Hughes sceglie di chiudere la raccolta *Birthday Letters* (1998), una sorta di commiato in versi interamente dedicato a Sylvia – nome che significativamente non era più comparso nelle pubblicazioni precedenti – proprio con la poesia *Red, Rosso* (Hughes 2000: 408):

Il rosso era il tuo colore.
Se non il rosso, il bianco. Ma il rosso
era quello di cui ti avvolgevi.
Rosso sangue. Era sangue?
Era ocra rossa, per riscaldare i morti?
Ematite per rendere immortali
le preziose ossa ereditate, le ossa di famiglia.

[...]

Tutto quello che dipingevi lo dipingevi di bianco
e poi lo inondavi di rose, lo sconfiggevi,
ti chinavi sopra sgocciolando rose,
piangendo rose, e rose ancora,
poi a volte, tra le rose, un uccellino azzurro.

L'azzurro ti era più benefico. L'azzurro erano ali.
Sete azzurro martin pescatore venute da San Francisco
avvolsero la tua gravidanza
in carezze di crogiolo.
L'azzurro era il tuo spirito benevolo – non un demone predatore
ma elettrizzato, un custode, attento.
Nell'abisso del rosso
ti nascondesti per sfuggire al bianco della clinica d'ossa.

Ma la gemma che perdesti era azzurra.

Ancora una volta, una lotta cromatica che diviene metafora di una più profonda lotta esistenziale: questa volta tra il rosso e l'azzurro; il suo lato autentico e fragile contro quello più dolce, domestico e "femminile".

Rosso, come i tulipani che abbagliano gli occhi della moglie ricoverata per un intervento di appendicectomia nel febbraio 1961, evento ricordato nella poesia *Tulips*, la prima poesia, secondo Ted Hughes, che scrisse di getto, velocemente, e senza consultare il suo thesaurus dei vocaboli (Connors 2007: 116) – a dimostrazione di un cambiamento in atto.

Qui torna la dicotomia rosso-bianco: il rosso "troppo rosso" dei tulipani, contro il bianco delle pareti "innevate" della sua stanza d'ospedale (Plath 2002: 464). Questi giochi cromatici cominciano a suggerirle nuove forme e immagini finalmente libere dalla rigidità quasi accademica con cui erano state costruite le precedenti, in quanto ora all'eccentricità del significante si accompagna una decisiva profondità anche di significato. I tulipani la inquietano; la osservano, la sorvegliano fino quasi a "toglierle il respiro". Il rosso "parla alla [sua] ferita". Sylvia Plath è pronta ad indagare questo loro significato; la voce di Ariel comincia a prendere il sopravvento; è pronta a divenire la "Leonessa di Dio" che ha iniziato la cavalcata verso la sua liberazione, attratta dall'"occhio rosso cratere del mattino". È la "freccia suicida" che brucia nella luce del mattino, colei che è pronta a trasformarsi, fino quasi a scomparire.¹⁹

È proprio questo l'ultimo mutamento di scenario, ovvero il passaggio da "art poems" capaci di tradurre verbalmente le opere visuali dei grandi, a componimenti in cui si avverte il mutato statuto dell'immagine, la sua attrattività morfogenica slegata da referenti concreti esterni, una composizione che si origina solo a partire dalla mente della poetessa che comincia, fortemente ispirata da

¹⁹ Interessante è il parallelo azzardato da Hong Zeng (2010: 277) tra l'ultima poetica di Sylvia Plath e *L'urlo* di Munch: il viso agonizzante del soggetto rappresentato dall'artista norvegese è deformato dal suo stesso gesto e collocato in uno spazio allucinatorio con cui si fa quasi tutt'uno; l'immagine di un soggetto il cui urlo lo trasforma e lo brucia, riducendolo in cenere dalle quali tuttavia risorgerà, è descritta anche da Sylvia Plath in *Lady Lazarus* (Plath 2002: 716).

De Chirico e da tutta la pittura metafisica, a "dipanare il puzzle della [sua] psiche, della memoria e dell'inconscio" (Connor 2007:5.²⁰ E paradossalmente sarà proprio questo il passo necessario che la porterà ad essere finalmente riconosciuta "The Poetess of America" (Plath 2000: 360).

Riassumendo, abbiamo detto che la prima fase nella produzione "visuale" di Sylvia Plath, quella giovanile fino al 1957, si caratterizza per una preoccupazione unicamente tecnica, formale, con la conseguente perdita di densità del significato. È una Sylvia Plath ancora immatura che si aggrappa alle regole della retorica, ai suoi schemi metrici, e che ancora scrive poesie anziché viverle, perché ossessionata dal desiderio della notorietà. Un passo in avanti si registra nell'anno 1958, l'anno in cui porta a compimento otto "art poems", selezionando come riferimenti le opere dei più illustri modernisti, e, non a caso, anno anche delle sedute più fruttuose con la fidata psicoanalista Ruth Barnhouse, terapeuta conosciuta negli anni del suo ricovero presso il McLean Hospital in seguito al primo tentativo di suicidio, nel 1953. Nella violenta espressività dei "primitivi" Sylvia Plath ritrova la sua stessa aggressività, quella verso la madre plasmatrice, che ora ha il diritto di odiare,²¹ e verso gli uomini della sua vita, dal padre Otto, all'affascinante e frivolo ragazzo franco-inglese Richard Sassoon, e infine l'amato Ted Hughes. In questa serie di componimenti la dimensione personale sembra prendere lentamente il suo spazio: attraverso le sollecitazioni visive offerte dai modernisti, Sylvia Plath non cerca solo di arricchire il repertorio della sua immaginazione, ma imbrocca la giusta via per cominciare a fare i conti con la sua esperienza vissuta, finora inviolata. Comincia a profilarsi una coincidenza tra scrittura e vissuto personale, seppur non in senso meramente confessionale, in contrasto con le nuove tendenze strutturaliste che vanno appellando-

²⁰ Traduzione mia.

²¹ Durante una seduta con la dottoressa Barnhouse, quest'ultima accorda a Sylvia il permesso di odiare sua madre, una seduta datata 12 dicembre 1958 che riveste un'importanza straordinaria nella fase successiva della vita della poetessa: «Da mercoledì mi sembra di essere "una persona nuova" [...]. Meglio dell'elettroshock: ti autorizzo a odiare tua madre» (Plath 1998: 266/319).

si al concetto barthesiano di “morte dell'autore”. Questi componimenti potrebbero essere infatti letti come un primo passo, un modo per “spalancare la sua esperienza “ (Jinghua 2007: 216),²² ovvero un momento di rottura e di rivelazione del suo desiderio più autentico, ultraterreno, e pertanto insostenibile. Sylvia Plath non si limita a scrivere versi, ma “è” i suoi stessi versi, nella misura in cui cerca nella poesia la prova della sua esistenza.

Dopo il 1958, Sylvia Plath non scriverà più poesie prendendo ispirazione da un'opera d'arte ben individuabile: quel principio di verosimiglianza che abbiamo riconosciuto come principio regolatore tradizionale del procedimento dell'*ekphrasis* viene completamente abbandonato in favore di una maggiore tensione emotiva. Rinuncia ad eseguire una semplice *ekphrasis effettiva* (Hollander 1988: 209), ovvero poesie ispirate ad immagini esistenti, ma si appella piuttosto ad immagini mentali e, dopo il processo di versificazione, verbali che trovano riscontro solamente dentro il testo (Mitchell 1994:157). E nella sua psiche.

Le immagini a cui ora fa ricorso provengono direttamente dall'abisso del Reale in quanto, per definizione, ciò che è noumenicamente escluso dal linguaggio.

Questo vuoto che abita il soggetto è contemporaneamente causa del suo desiderio più autentico. La scrittura poetica dell'ultima Sylvia Plath nasce proprio da questo vuoto, dalla spinta devastante del Reale: finora la poetessa si era appellata allo stile, all'elaborazione personale per condurre la propria lotta contro questo vuoto e, dunque, per mantenersi prudentemente lontana dal vortice rovinoso e caotico che al Reale necessariamente si accompagna.²³ Allo stesso tempo, Sylvia Plath era troppo dotata per resistere alla seduzione di questo “territorio straniero interno”, per riprendere la definizione che Freud attribuì all'Es. Superata la paura verso un abisso tanto sconosciuto quanto affascinante, si abbandona a quel

sensazione di vertigine, che le procura dolore e sofferenza estreme, ma che dal suo punto di vista le garantiscono anche la conoscenza che da sempre desiderava.

A differenza delle precedenti, le nuove immagini a cui Sylvia Plath si appella lacerano il campo del significato ordinario, in quanto diretta estroflessione del desiderio del *Je* – e non del *Moi* – per riprendere una distinzione fondamentale in campo psicoanalitico lacaniano, ovvero del soggetto dell'inconscio, di quel “soggetto nel soggetto, trascendente il soggetto” (Lacan 1966: 429). E questo centro incandescente da cui si sente attratta, e da cui scaturiscono le nuove immagini, coincide in un certo senso con la morte, in quanto anch'essa non completamente simbolizzabile. Le immagini e la scrittura visionaria dell'ultima Sylvia Plath, quelle che la consacreranno poetessa, scaturiscono da questo abisso infuocato, dall'abisso del Reale. E dall'abisso della morte, inevitabile.

²² Traduzione mia.

²³ Per un approfondimento riguardo le dinamiche spesso ambigue e molteplici che regolano i processi della sublimazione, cfr: Recalcati 2007, in particolare le osservazioni sul concetto di *estetica anamorfica*.

BIBLIOGRAFIA

- AUDEN W. H. (1950), *Gli irati flutti, o l'iconografia romantica del mare*, Fazi Editore, Roma, 1995.
- BAYLEY S. (2007), "Sylvia Plath and the Costume of Femininity", in CONNORS K. (a cura di), *Eye Rhymes. Sylvia Plath's Art of the Visual*, Oxford University Press, Oxford.
- COMETA M. (2004), *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma.
- CONNORS K. - BAYLEY S. (2007), *Eye Rhymes. Sylvia Plath's Art of the Visual*, Oxford University Press, Oxford.
- FREEMAN M. H. (2005), "The poema as complex blend: conceptual mappings of metaphor in Sylvia Plath's 'The Applicant'", in *Language and Literature*, 14: 1, pp. 25-44.
- FUSINI N. (2000), Introduzione, in HUGHES T. (2000), *Lettere di compleanno*, Mondadori, Milano, pp.VII-XXVII.
- HEFFERNAN J. (1993), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago University Press, Chicago.
- HOLLANDER J. (1988), "The Poetics of Ekphrasis", in *Word & Image* 1.4, pp. 209-19.
- HUGHES F. (2013), *Sylvia Plath. Drawings*, Harper, New York.
- HUGHES T. (1966), "Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath", in *Tri-Quarterly Seven* (Fall 1966), p. 81.
- HUGHES T. (2000), *Lettere di compleanno*, Mondadori, Milano.
- JINGHUA F. (2007), "Sylvia Plath's Visual Poetics", in CONNORS K. - BAYLEY S. (a cura di), *Eye Rhymes. Sylvia Plath's Art of the Visual*, Oxford University Press, Oxford, pp. 205-222.
- JOHNSON G. (1984), "The Achievement of Anne Sexton", in *Hollins Critic*, 21.2, pp. 1-13
- LACAN J. (1966), *Scritti*, trad. it. a cura di G. B. Contri, Einaudi, Torino 1974, 2 voll.
- LACAN J. (1975-76), *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo*, trad. it. a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino.
- LANZA L. (2009), "Mostri e Meraviglie. Memorie dell'antico nelle opere di Sylvia Plath", in *L'Analisi Linguistica e Letteraria*, XVII, pp.

323-348.

- MITCHELL W. J. T. (1994), *Picture Theory*, Chicago University Press, Chicago-London.
- MOSSALI M. (2015), *Sylvia Plath. La singolarità del femminile*, Edizioni Ripostes, Salerno.
- PASCAL B. (1967), *Pensieri*, Edizioni Serini, Torino.
- PLATH S. (1975), *Letters Home: Correspondence 1950-1963*, ed. Aurelia Schober, Harper and Row, New York (trad. it. *Quanto lontani siamo giunti. Lettere alla madre*, a cura di M. Fabiani, Guanda, Parma, 1979).
- PLATH S. (1985), *Le Muse Inquietanti e altre poesie*, a cura di G. Morisco, trad. it. di A. Rosselli, Mondadori, Milano.
- PLATH S. (1998), *The Journals of Sylvia Plath*, ed. Hughes and McCullough, Anchor Book, New York (trad. it. *Diari*, a cura di S. Fefè, Adelphi, Milano, 1998).
- PLATH S. (2000), *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, ed. Karen V. Kukil, Anchor Books, New York.
- PLATH S. (2002), *Opere*, a cura di A. Ravano, Mondadori, Milano.
- PULVIRENTI G. (2007), "Ekphrasis dell'invisibile", in VALTOLINA A. (a cura di), *L'immagine rubata*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 88-103.
- RECALCATI M. (2007), *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Mondadori, Milano.
- WEBB R. (1999), "Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre", in *Word & Image*, 15:1, pp. 7-18.
- WINNICOTT D. (1970), "La distorsione dell'io in rapporto al vero e al falso sé", in *Sviluppo affettivo e ambiente*, Armando, Roma.
- ZENG H. (2010), "Sylvia Plath and Edvard Munch: Mindscape of Chagrin", in *Plath Profiles: an Interdisciplinary Journal for Sylvia Plath Studies* n. 3, pp. 273-282.
- ZIVLLEY S. L. (2002), "Sylvia Plath's Transformations of Modernist Paintings", in *College Literature* 29.3 (Summer), pp. 35-56.