



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

“Disordinate geometrie interiori”. Il racconto di sé nelle opere di Sylvia Plath, Alda Merini e Francesca Woodman.

Relatore
Prof. Luigi Marfe'

Laureanda
Sara Platania
n° matricola 2003905

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione	5
Capitolo I	9
La <i>life writing</i> : prospettive teoriche.....	9
Il patto autobiografico.....	9
Le scritture dell'io.....	14
La <i>life writing</i>	20
Ibridazioni fototestuali	24
Capitolo II	27
I diari di Sylvia Plath	27
Desideri e sparizioni	27
Incubi dal passato	31
The <i>Journals</i>	40
Capitolo III.....	45
L'”altra verità” di Alda Merini	45
La pazza della porta accanto.....	45
Poesia come diario	50
Un corpo prigioniero.....	55
Capitolo IV.....	61
Francesca Woodman: geometria e disordine.....	61
Fotografie della disperazione.....	61
L'autoritratto come racconto di sé	64
<i>Some Disordered Interior Geometries</i>	71
Bibliografia	82

Introduzione

Questo studio è dedicato all'analisi del diario personale nella letteratura e nell'arte contemporanea, con l'intento di verificare le diverse forme che il racconto di sé può assumere. Una prima riflessione su questo tipo di narrazione induce a definirlo come un mezzo utile a riportare gli avvenimenti privati della propria esistenza e le ripercussioni interiori che questi hanno avuto, così come una modalità di espressione di pensieri ed emozioni che non si riesce ad esternare agli altri, ma che non si può più tenere sotto silenzio; esso può dunque servire a ordinare le idee riguardo a un sentimento o a un aspetto della propria esistenza su cui si è particolarmente confusi. Chiunque può tenere un diario perché a tutti è data la possibilità di manifestare se stessi nel modo in cui si è capaci di farlo: in tal senso, esso costituisce una forma libera, non soggetta a caratteristiche che lo rendono elitario e difficile. Un diario sembra quindi essere un sistema di scrittura che generalmente non implica un pubblico a cui rivolgersi, quanto un momento in cui ci si può chiudere in sé per dedicarsi finalmente del tempo.

L'obiettivo di questa tesi consiste nel definire la forma come strumento di ricerca introspettiva. Annotare le giornate e i pensieri che vi scorrono nel mentre è un'esperienza che molti hanno sperimentato fin da bambini, ma un percorso che pochi continuano anche da adulti: gli impegni che si accumulano giorno per giorno e le mille incombenze rappresentano un freno anche per chi ha sempre portato avanti questa pratica; eppure è questa un'attività che non dovrebbe essere relegata ad un passato nostalgico o ad un futuro ricco di promesse ipotetiche: ritagliarsi del tempo per se stessi riveste infatti un ruolo fondamentale non solo per alleggerire la mente dai doveri che rendono poco serena l'esistenza umana, ma anche per riflettere sul perché dei propri atteggiamenti e dei propri umori, sui quali spesso non si ha né voglia né tempo di ragionare. L'intimità del racconto personale è inoltre un luogo sicuro per letterati e artisti che vogliono confrontarsi con se stessi, ritrovandosi e perdendosi, spesso incontrando i loro timori e le loro inquietudini, ma ricavandone anche incentivi per migliorare il proprio lavoro.

La trattazione prende avvio da tali considerazioni per esaminare questo genere letterario, che viene confrontato con quello autobiografico e più in generale alle varie pratiche di *life writing*, riscontrandone affinità e differenze, in particolar modo grazie agli studi di diversi critici, tra i quali Philippe Lejeune, Julia Watson e Sidonie Smith. Il primo capitolo procede dunque ricercando la

comprensione delle ragioni storico-sociali che hanno condotto allo sviluppo del diario intimo e dell'autobiografia, a partire dalle loro origini e via via scoprendone le evoluzioni nel corso dei secoli fino a riconoscerne gli effetti sull'epoca moderna; la prima parte si conclude quindi con le sperimentazioni della letteratura intima nella contemporaneità, così come la sua fuoriuscita da un ambito limitato alle norme tradizionali, ricevendo il polimorfismo delle innovazioni provenienti da altri campi artistici e immettendosi quindi in un discorso *inter artes*.

Nel secondo capitolo, ci si intende soffermare sull'opera della poetessa Sylvia Plath, prendendo innanzitutto in esame la sua biografia, gli eventi e le figure fondamentali nella costruzione tanto della sua personalità quanto della sua produzione letteraria. Della scrittrice sono poi presi in esame i testi poetici particolarmente significativi ai fini di questa dissertazione, concentrandosi infine sull'opera di maggior rilievo, i *Diari*, dei quali si riporta la complessa storia editoriale e alcuni frammenti utili a comprendere la personalità dell'autrice.

Al centro del capitolo successivo viene posta Alda Merini, le cui vicissitudini personali si ripercuotono con violenza nel suo percorso di scrittura interiore. Ancora una volta, si è scelto di partire dalla vita della poetessa e dagli avvenimenti principali, concentrandosi in particolare sull'esperienza in ospedale psichiatrico, da cui hanno avuto origine diverse opere di Merini, che, come Plath, fa largo uso del genere poetico, per parlare di sé e della propria esistenza. Merini stupisce inoltre per la ripresa di un'ulteriore modalità diaristica: con la stesura delle *Lettere al dottor G.*, scorgiamo infatti aspetti ancora più reconditi del trauma intimo subito dalla poetessa, raccontato al proprio terapeuta durante e dopo la sua permanenza in ospedale psichiatrico.

Il quarto e ultimo capitolo diverge infine dalla veste comunemente attribuita al diario intimo, tramite la quale si è intenzionati a dimostrare che un codice espressivo diverso può realizzare lo stesso scopo di un tradizionale diario. Il campo artistico più adatto a tale proposito è quello fotografico, di cui si era tentato di illustrare le capacità introspettive già a partire dal primo capitolo; quest'ultimo si promuove di accrescere tali conoscenze attraverso l'analisi della produzione della fotografa Francesca Woodman: dopo averne spiegate le origini, gli studi e le influenze, si passeranno in rassegna alcune immagini considerevoli per il suo percorso artistico, fino ad approfondire *Some Disordered Interior Geometries*, raccolta fotografica reputata un insieme della visione artistica e del mondo interiore di Woodman.

L'indagine che ha permesso la costruzione di questo elaborato è stata svolta principalmente tramite lo studio di testi critici, saggi e articoli, utili in particolar modo per la trattazione della parte teorica, ma utilizzati anche per comprendere l'immaginario dell'artista preso in analisi; non meno importante in tal senso sono stati i testi in prosa e in poesia di Plath e Merini, attraverso cui sono stati

evidenziati stati d'animo e turbamenti che solo le parole delle poetesse potevano comunicare. Essenziali per la ricerca su Woodman sono stati i diversi materiali adoperati: tra questi, il documentario *The Woodmans*, il quale fornisce le testimonianze raccolte dalla famiglia dell'artista, dagli amici e da conoscenti e che ha gettato una luce nuova sulla breve esistenza della fotografa; a queste attestazioni bisogna infine aggiungere l'apporto dato dalle immagini valutate, le quali sono servite come mezzo di espressione differente da quello verbale.

L'idea di questa tesi è scaturita dalla decisione di esplorare un valore fondamentale della letteratura, quello che permette di riconoscersi in ciò che si legge. Il diario si caratterizza come uno dei mezzi più efficaci per raggiungere tale obiettivo, assistito in questo proposito dalle diverse sperimentazioni poetiche e grafiche attraverso le quali può prendere forma. Le tre artiste prese in considerazione in questa tesi sono individualità tra loro diverse, ma accumulate dal bisogno umano di espressione e di affermazione che, prima di aver luogo di fronte agli altri, deve verificarsi al cospetto di se stessi.

Capitolo I

La *life writing*: prospettive teoriche

Il patto autobiografico

Con il termine “diario” si intende una forma di scrittura intima, solitamente in prosa, che periodicamente racconta le esperienze, le sensazioni e le riflessioni sulla vita della propria autrice o del proprio autore. Bill Roorbach parla del diario come di una raccolta che «gather force by accretion of experience, always chronological»¹; su questa scia, Margo Culley osserva che gli eventi di cui il diario fa resoconto, benché proposti in una struttura frammentata, sono fissati nello spazio e nel tempo, affinché se ne possa ricomporre una direzione ordinata e sensata. Bisogna infatti notare che l’aspetto apparentemente disorganico del diario deriva dalla mancanza di conoscenza da parte dello scrivente circa gli avvenimenti futuri, aspetto che rispecchia in maniera veritiera l’esistenza umana e che invece si dimostra assente nei generi letterari con un andamento ben preciso perché costruito dall’autore. Si inserisce nel dibattito Philippe Lejeune, il quale considera il diario come «a social outcast, of no fixed theoretical address [...] an immense field, as yet largely unexplored»²; tale vastità rappresenta tuttavia un punto a sfavore per la rappresentazione diaristica che, secondo il parere del critico francese, ingloba una tale quantità di forme narrative da non riuscire a restituire con la massima sincerità e nella maniera più dettagliata possibile i fatti riguardanti la vita di un individuo, compito che viene quindi soddisfatto dall’autobiografia.

Utile alla comprensione del percorso di questo elaborato è dunque in primo luogo un’indagine sul concetto di autobiografia, affine e in parte separato da quello di diario intimo e che proprio Lejeune si incarica di analizzare prima ne *Le Pacte autobiographique (Il patto autobiografico, 1975)*, saggio in cui cerca di rispondere alle domande su quale possa essere un’esaustiva definizione di questo genere. Lejeune procede per gradi, partendo dall’esame degli errori commessi fino a quel momento

¹ B. Roorbach, *Writing Life Stories*, Cincinnati, Writer’s Digest Books, 1999, p. 163.

² P. Lejeune, *Practice of the Private Journal: Chronicle of an Investigation (1986-1998)*, in *Marginal Voices, Marginal Forms: Diaries in European Literature and History*, ed. Rachel Langford and Russel West, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 202.

per stabilire un nuovo metodo di lavoro: sceglie allora di sfruttare la funzione del lettore così da comprendere i meccanismi che regolano un testo, partendo dal presupposto che esso sia stato scritto per un pubblico che, leggendolo, sia capace di farlo funzionare. Ci troviamo dunque di fronte al superamento di quella polarità che vede il fronteggiarsi di un autore attivo e un lettore passivo: viene considerato infatti di vitale importanza il ruolo del pubblico, le cui prospettive risultano incessantemente cangianti in base ai differenti contesti sociali, culturali, ideologici.

Il legame tra le due istanze scaturisce a dir il vero da una lunga tradizione teorica, dalla quale si coglie l'importanza della nozione di autore all'interno e rispetto alla sua opera. Nel corso dei secoli, il dibattito si è acceso al punto di dar vita a due schieramenti opposti: il primo supporta la tesi intenzionalista, secondo cui il senso del testo consiste in ciò che l'autore desidera trasmettere; il secondo è fautore invece della tesi antintenzionalista, per cui il significato di un'opera risiede in essa stessa e non proviene dall'autore. A partire da queste concezioni antitetiche, diversi critici si sono occupati della questione, suggerendo varie ipotesi teoriche. Ne *La Mort de l'auteur* (*La morte dell'autore*, 1967), Roland Barthes radicalizza la sua posizione appoggiando la prima tesi:

Un testo è fatto di scritture molteplici, provenienti da culture diverse e che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo, parodia o contestazione. Esiste però un luogo in cui tale molteplicità si riunisce, e tale luogo non è l'autore, bensì il lettore. L'unità di un testo non sta nella sua origine, ma nella sua destinazione.³

Il critico è del parere che l'opera assuma vita propria, dichiarando una volontà che differisce da quella dell'autore; Barthes si fa portavoce dell'extralocalità di cui aveva parlato Michail Bachtin, per cui il punto di vista di chi compone si trova fuori dal testo e i personaggi esprimono la loro autonomia in un discorso dialogico contrassegnato dalla polifonia e dunque dalla molteplicità delle espressioni linguistiche e di pensiero: si realizza così non solo la complessità e poliedricità del mondo reale, ma si propone di fare lo stesso riguardo all'interiorità del singolo individuo, dimostrando come il personaggio non sia omogeneo, bensì diviso a causa dell'inconciliabilità dei suoi differenti sé. L'annullamento dell'onnipotenza della figura autoriale comporta viceversa un interesse sempre più in aumento nei confronti di un'altra istanza cui non si era data ancora particolare voce nel testo letterario; presente già in diversi presupposti filosofici quali l'ermeneutica e la fenomenologia, dalla metà degli anni sessanta si pone al centro della teoria letteraria la condizione del lettore, non più solo spettatore di un'opera, ma anche funzione interna del testo. Protagonisti di quella che sarà chiamata "teoria della ricezione" sono in particolar modo i tedeschi Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser: il

³ R. Barthes, *La Mort de l'auteur*, in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984; trad. it. *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua*. Saggi critici IV, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.

primo propone la nozione di “orizzonte d’attesa”, vale a dire quell’insieme di aspettative che si forma nella mente del lettore ancor prima di iniziare la lettura e che si fonda su ciò che questi già conosce del testo; il secondo apporta un ulteriore sostegno a tale riflessione, condividendo una prospettiva della storia letteraria in continua evoluzione grazie alle sempre nuove elaborazioni che di essa se ne fanno nel tempo. Lejeune decide di cominciare da questa premessa per sottolineare come non possa esistere un “io” che si esprime senza un “tu” che recepisce, chiarendo come entrambi non abbiano tuttavia referenza al di fuori dell’enunciato. Nel fare ciò, il saggista desidera mettere in relazione la persona grammaticale, quella usata per tutto il testo, con l’identità che nel contesto autobiografico si rivela la stessa tra narratore, personaggio e autore. Lejeune giunge così a parlare di autobiografia come di un «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l’accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità»⁴. In questo modo, l’autore ci fa mostra di proprietà imprescindibili nel percorso autobiografico, quali la tipologia del linguaggio, propriamente quello di un racconto in prosa, così come la storia esposta, che riguarda gli eventi personali di un individuo; fondamentali per la costruzione di un’autobiografia sono infine la già citata coincidenza tra autore, narratore e protagonista, la cui identità deve essere unica, e la posizione retrospettiva che il narratore deve assumere nei confronti del testo.

Lejeune richiama l’attenzione su come la presenza di queste classi sia rispettata in misura diversa in base al tipo di racconto di sé che si vuole creare, sostenendo ciononostante come le ultime due regole siano necessarie al funzionamento di qualunque testo rientri nella letteratura intima, configurando così quello che il saggista denomina “patto autobiografico”: «Il patto autobiografico è l’affermazione di questa identità [autore-narratore-personaggio] nel testo, che rimanda, in ultima istanza, al nome dell’autore in copertina»⁵. Il concetto manifesta il contratto tra lettore e autore attivo nella maggior parte dei testi letterari e in questo specifico caso applicato all’autobiografia. Lejeune precisa, inoltre, che la conformità del nome tra i tre fattori intervenuti in questo rapporto può avvenire secondo due prospettive: in modo implicito tra autore e narratore, tramite l’uso di titoli che ne sottolineano inequivocabilmente la relazione oppure nella sezione iniziale in cui il narratore afferma la propria influenza nel testo, come fosse l’autore; in secondo luogo, in maniera evidente attraverso il nome con cui il narratore-personaggio chiama se stesso nel testo.

È interessante evidenziare come Lejeune si soffermi su quei generi che vogliono emulare tale accordo e che invece se ne distanziano: tra questi, il romanzo autobiografico, nel quale vige quello che il saggista chiama “patto romanzesco”, il quale presenta una non-identità tra autore e personaggio,

⁴ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. Trad.it *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 12.

⁵ Ivi, p. 26.

benché inizialmente supposta dal lettore; il romanzo autobiografico si definisce allora per la materia in esso contenuto, il quale implica vari livelli di somiglianza, non di identità, che il narratore ha con il suo personaggio. Si riscontra dunque una logica della finzione, smascherata dalla non coincidenza con il nome dell'autore, criterio sempre presente nell'autobiografia e che consegna alla persona reale la responsabilità del testo che scrive. Lejeune parla di tale referente extratestuale come di un "modello" che si sviluppa in due gradi: il primo, negativo, consiste in una somiglianza esatta, che tuttavia riesce solo a darci informazioni parziali; il secondo, positivo, sfrutta il criterio di fedeltà per acquistare significato. Biografia e autobiografia sono delineati allora come testi referenziali, che mirano a dimostrare di poter dare notizie riguardo una realtà che si trova oltre il testo letterario: il fine ultimo è quello di raggiungere un patto referenziale implicito o esplicito, che nel caso della biografia è la vita di un uomo, mentre in quello dell'autobiografia corrisponde in tutto e per tutto alla verità del patto autobiografico. È doveroso aggiungere tuttavia che per il saggista anche l'autobiografia si pone il problema della rassomiglianza, ma che questa ha un'importanza puramente accessoria e arbitraria, il cui giudizio sta ai lettori. Lejeune ricorre quindi all'autenticità: questa, rifacendosi all'uso della prima persona, dovrebbe conciliare il conflitto tra identità, che fa uso di un nome proprio, e affinità tra due elementi, postulata invece da una terza persona.

Vi può essere infine un terzo caso in cui qualunque patto non sussiste. Poste queste basi di partenza, Lejeune arriva a congetturare potenziali combinazioni, che prendono in considerazione le parti in causa e gli elementi finora attenzionati. In primo luogo, nel caso in cui il nome dell'autore e quello del personaggio non coincidano, il critico sostiene ci si trovi di fronte a due possibilità, la prima confluyente in una forma di patto romanzesco, la seconda nella totale mancanza di qualsiasi tipo di accordo. Se invece il nome del personaggio non compare, si possono seguire tre piste differenti: si è incorsi in un racconto esposto da un narratore fittizio, per cui si parlerà di patto romanzesco; il personaggio senza alcuna denominazione diviene indefinito e di conseguenza il patto risulta assente; si è in presenza di un patto autobiografico, in cui l'autore esprime chiaramente l'eguaglianza tra la sua identità e quella del narratore e del personaggio. L'opposizione tra il nome del personaggio e quello dell'autore è l'ultima eventualità analizzata, la quale può risultare in un'opera non presentata come esplicitamente autobiografica, ma in cui l'unione tra autore, narratore e personaggio viene percepita dal lettore e da questi stabilita attraverso indizi che ritrova sparsi nel testo, tra i quali per esempio la presenza del nome dell'autore o un riferimento che richiama a chi sta narrando la storia; il secondo effetto di questo contrasto è infine il patto autobiografico, la cui evidenza appare tale in tutto il testo, a partire dal titolo.

Dall'esame appena fornito, si può fin da subito notare che Lejeune sceglie di assegnare al lettore un compito fondamentale come quello di precisare in cosa consista il genere autobiografico; d'altra parte, appare significativo al fine di identificare la figura dell'autore autobiografico il concetto di nome e di come l'individuo ne custodisca gelosamente la proprietà per reclamare la propria esistenza attraverso di esso.

Altro testo che ci aiuta nella comprensione del genere autobiografico è *Lo specchio di Dedalo*⁶ di Battistini, nel quale si parte dalla presentazione di Dedalo, personaggio mitologico famoso per la costruzione a Creta del labirinto in cui viene tenuto prigioniero il Minotauro, per mostrare il paradosso tra l'obiettivo dell'autobiografia e ciò che scaturisce effettivamente dalla sua stesura: l'autore sottolinea infatti come la dinamicità della vita umana venga cristallizzata dalla messa su carta, rendendo impossibile rivivere i momenti e gli avvenimenti descritti con la stessa naturalezza con cui furono percepiti nella realtà. Battistini motiva allora la scelta degli scrittori di comporre la propria autobiografia paragonandola a uno specchio: se da una parte, lo specchio paralizza la mutevolezza dell'identità e dell'esistenza, dall'altra il fenomeno ottico della diffrazione che si verifica grazie ad esso amplifica la vita del protagonista dell'autobiografia grazie alla sua capacità creativa e generatrice di nuovi aspetti, sottraendolo dalla distruzione operata dal tempo. Il tragitto di chi compone uno scritto intimistico equivale quindi a un labirinto (di qui il rimando a Dedalo), in cui si abbandona ogni proposito ragionevole per lasciarsi guidare da una forza involontaria e magnetica che proviene dalla potenza generatrice risvegliata dall'autonomia della memoria personale; quest'ultima mette a punto una ricerca inesauribile, continuando a sperimentare fino a raggiungere una dispersione che coincide con le diverse angolazioni dei raggi visivi prodotti dalla diffrazione. Ne consegue una forma nuova, non più quella armonica del *cosmos* che si muove spontaneamente, quanto piuttosto un *taxis*, vale a dire un ordine creato per raggiungere una sintesi compositiva. In questo senso, l'autobiografia sembra avvicinarsi al genere del romanzo, in cui la pianificazione della trama si coniuga con l'avventura centrifuga che trascina i personaggi. Anche Lejeune si pronuncia circa il rapporto tra autobiografia e romanzo, sostenendo che quest'ultimo racconta una verità che invece l'autobiografia non sonda nel profondo. A farne parola sono autori stessi di romanzi, André Gide e François Mauriac, così come il critico fondatore della Scuola di Ginevra Albert Thibaudet, che avanza il pensiero "parallelo" secondo cui l'autobiografia sarebbe da considerare più superficiale e monotona del romanzo. Lejeune contesta la convinzione di Thibaudet proprio tramite le parole di Gide e Mauriac, i quali spiegano di utilizzare il romanzo per trasmettere la loro verità personale, scopo che appartiene propriamente alla letteratura intima; ne consegue un patto "fantasmatico", istituito nel momento in cui un romanzo si fa mezzo per

⁶ Cfr. A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e Biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990.

esprimere una finzione che svela la natura di un individuo. La collaborazione che si instaura tra la stratificazione e la complessità del romanzo e l'esattezza dell'autobiografia determina dunque quello spazio personale tanto indispensabile all'autore, rendendo l'insieme dei suoi scritti una forma indiretta di patto autobiografico.

Le scritture dell'io

Già prima del XVIII secolo, quando il termine "autobiografia" fu impiegato per una prefazione a una collezione di poesie di Ann Yearsley e coniato in tutte le lingue europee, conquistando identità e forma nell'Europa dell'età moderna, circolavano vocaboli quali "memorie" o "confessioni", adoperati per riportare su carta l'interiorità di un individuo e il suo rapporto con l'esterno. La sua origine deve essere ricercata nel III millennio quando, in aerea egizia e assira, si segnala la produzione di una massa di scritti in prima persona da non giudicare come autobiografie nel senso moderno della parola, quanto piuttosto come una sua variante arcaica che si affianca al genere della memorialistica per l'obiettivo che entrambe hanno in comune, vale a dire la ricostruzione storica della vita di persone straordinarie o degne di essere ricordate. La differenza con l'aspetto moderno dell'autobiografia consiste dunque nell'assenza di una sincera e libera manifestazione individuale, sostituita agli arbori del genere con connotati che ben la accomunano con forme letterarie che oggi identificheremmo con le *res gestae*, le *hypomnemata* e i *commentarii*; questi si sviluppano prima in Oriente, poi Macedonia ed infine in Grecia e soprattutto a Roma. Anche Sidonie Smith e Julia Watson, autrici di *Reading Autobiography*⁷, si interessano del percorso storico della *life narrative*, analizzato non come semplice susseguirsi di avvenimenti cronologici, quanto piuttosto con attenzione ai soggetti autobiografici, messi in relazione al contesto storico-sociale, ma anche culturale e religioso, con cui questi interagiscono e giudicandolo di estrema importanza per capire come si sia modellata nel tempo la soggettività del singolo. Smith e Watson richiamano alla memoria l'antica pratica della *performance* orale di Greci e Romani, così come anche di diverse popolazioni indigene, tra queste quelle africane o native americane, le cui canzoni popolari offrono i primi esempi di *self-narrative*. Non dimenticano inoltre di nominare alcune tra le prime *self-inscriptions*, identificate come modelli di scrittura che formano l'autore e informano su quest'ultimo, provenienti dalla cultura cinese (2000 anni fa), giapponese (1000 anni fa) e islamico-araba (XII secolo), ma anche lettere familiari e racconti di viaggio che ci riportano alla Grecia antica. Non dobbiamo quindi cadere nell'errore, sottolineato dalle

⁷ Cfr. S. Smith e J. Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

due autrici, di alcuni critici letterari secondo cui l'autobiografia sia unicamente conquista occidentale. È pur vero, tuttavia, che il boom moderno del genere letterario si ha in Europa e poi in America, dove si sviluppano i maggiori fenomeni sociopolitici e antropologici, tra cui la democrazia, l'ampliamento e la formazione di un pubblico di lettori, l'avvento della società di massa; basti confrontare a proposito la situazione tra i secoli XVIII-XIX della Cina, la cui la tradizione autobiografica buddhista, che conobbe una straordinaria fioritura fino al XVII secolo, non è riuscita a sopravvivere alla regressione politico-sociale del dominio Manchu, immobilizzando la società e spegnendo il progresso autobiografico in formazione.

Un'evoluzione del genere si rivela a partire dalle scritture apologetiche e filosofico-religiose, nelle quali il protagonista mostra una forte idea di un sé non più condizionato dalla Storia grazie all'ispirazione divina che riceve o a un sogno che lo sveglia dalla condizione di torpore in cui vive. L'autobiografia viene elevata dunque a un tipo di scrittura che detiene una funzione salvifica, che perciò potremmo ricollegare al genere dell'apologia, di cui possiamo proporre un esempio significativo ai fini della nostra trattazione: nell'apologia platonica in difesa di Socrate, in cui un individuo incarcerato racconta in prima persona la propria vita, difendendosi dal punto di vista della comunità che lo condanna, appare visibile l'opposizione platonica tra ambito pubblico (*demosieuein*) e privato (*idiotieuein*); nel volume II di *La letteratura europea*⁸ dedicato ai generi letterari, Piero Boitani e Massimo Fusillo sostengono la tesi per cui questo testo sia un esempio che, come un filo rosso, unisce queste manifestazioni ancora arcaiche di autobiografia al suo sviluppo futuro, benché, come ricorda Bachtin, ci sia poco di privato nelle autobiografie della Grecia antica, che consistevano piuttosto in «atti verbali politico-civili di glorificazione pubblica o di autorendiconto pubblico di persone reali»⁹ ed erano quindi legate al cronotopo della piazza.

Con la comparsa del Cristianesimo, prosegue anche l'itinerario della letteratura intimistica. La cultura cristiana propone infatti l'inedito concetto di conversione, che include pratiche di verbalizzazione come la *confessio peccati*, spingendo uomini e donne alla ricerca della salvezza dello spirito attraverso l'attenta analisi interiore. Questa si ritrova nelle *Confessioni* di Sant'Agostino, considerato il primo libro di narrativa autobiografica in Occidente per l'utilizzo di un io retrospettivo che descrive i passi che lo hanno spinto alla conversione al Cristianesimo; nel fare ciò, l'autore riporta inoltre la propria infanzia e penetra a fondo nella propria identità psicologica, riconoscendone vizi e virtù. La narrazione di sé non è tuttavia pensata unicamente come confessione introspettiva, bensì come testimonianza di fede al cospetto dei fedeli, che recupera e al contempo rinnova elementi del

⁸ Cfr. P. Boitani e M. Fusillo, *Letteratura europea* (Volume II Generi letterari), Torino, UTET Grandi opere, 2014.

⁹ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 279.

discorso pubblico: l'identità non si conquista più infatti convincendo retoricamente un pubblico, bensì allontanandosi dall'ambito mondano e instaurando un dialogo tra la propria anima e Dio, eliminando il sé storico ed esponendo le proprie personali esperienze e sensazioni attraverso un io indagatore della propria interiorità.

Procedendo fino al XIV secolo, le forti personalità letterarie di Petrarca e Alighieri inseriscono l'esercizio della rappresentazione di sé all'interno della tradizione poetica italiana, spesso tramite un dialogo con i classici, per esporre la difficile ricerca di un equilibrio interno; se ci concentriamo sulle loro opere di maggior fama, ravvisiamo il delinarsi di un confuso e ancora oscuro vagabondaggio di due pellegrini, volto a divenire itinerario formativo e conoscitivo. Altre esperienze autobiografiche del Medioevo riguardano invece lettere e diari che restituiscono la vita di famiglie o comunicazioni private di singoli individui dell'epoca, insieme a cronache che si occupavano di riportare registrazioni di compiti ufficiali o gestioni di tipo quotidiano.

Tra XV e XVI secolo, l'Umanesimo vede una ancor più profonda considerazione nei confronti dell'indagine interiore. Da un punto di vista di genere, è il sonetto la forma lirica prescelta nella maggior parte dei paesi europei, di cui anche Shakespeare si serve per trasmettere espressioni intime sempre più connesse a sentimenti di tipo amoroso. Per quanto concerne la prosa, invece, il primo testo saggistico in cui si adopera l'autoreferenzialità sono gli *Essais* di Montaigne: questi non costituiscono un cammino a ritroso che coinvolge gli eventi della sua esistenza, ma assumono piuttosto le vesti di un autoritratto di notevole interesse in quanto presentato dall'autore nella sua metamorfosi costante rispetto ai suoi "io" passati. Potrebbe inoltre apparire significativo il modo in cui anche i personaggi più emblematici della letteratura siano capaci di mostrare il proprio dramma personale, in forma metaletteraria scrivendo anch'essi un diario oppure attraverso monologhi e soliloqui: è quello che ad esempio fa Shakespeare con Amleto, eroe tragico della tragedia omonima e rappresentativo del perpetuo interrogarsi se agire o indugiare di fronte alle ingiustizie del mondo.

Durante l'Illuminismo si osserva un'attenzione nei confronti dell'atto contemplativo dell'io che emerge dalla filosofia di Cartesio: nel suo *Discorso sul metodo*, che potremmo classificare come un'autobiografia intellettuale, il filosofo pone al centro la mente e in particolare la verità del *cogito*, grazie al quale si riscontra la superiorità del pensiero razionale e scientifico nella conoscenza introspettiva. Davanti a questa prospettiva, insorgono tuttavia prospettive differenti, che propongono come alternativa la ripresa di una propria soggettività: leader indiscussa di tale movimento sarà la Riforma Protestante, il cui messaggio basilare insiste sulla permanenza della coscienza individuale nel bene affinché questa possa ottenere la salvezza; per raggiungere tale obiettivo, fondamentale è il rifiuto della figura del confessore, tanto importante nella Chiesa cattolica, che viene scartato per dare

al fedele l'autonomia necessaria per ricercare nella propria coscienza il segno della grazia, emancipandosi dal controllo esterno. In tal senso, la verbalizzazione scritta è agevolata dalla nascita di numerosi diari in cui i protestanti trascrivono giornalmente i progressi e le insidie che incontrano durante la loro ricerca spirituale; grazie alla Riforma protestante, assistiamo alla prima grande esplosione dell'Europa moderna di testi di natura autobiografica. La preminenza della soggettività si rafforza nel XVII secolo, quando un gran numero di aristocratici intraprende i *grand tour*, viaggi per tutta Europa in cui chi li compie mira ad accrescere il proprio sapere di base. Un'esponente della figura del "grand tourist" è Lady Mary Wortley Montagu, moglie dell'ambasciatore britannico presso l'impero ottomano, che nelle sue "lettere dell'ambasciata" mostra un "io" attento osservatore della vita di donne nel serraglio turco, raffigurate come icona di libertà in contrasto con l'esistenza delle donne inglesi. Assistiamo dunque a un esempio di scrittura epistolare come manifestazione del proprio sé personale, fenomeno non inedito, ma che detiene una lunga tradizione letteraria perché sperimentato già a partire dall'antichità classica greco-romana, per esempio da Ovidio nelle *Eroidi*, in cui i lamenti delle eroine rivolti ai loro amanti perduti ritraggono non solo le vicende trascorse, ma anche le passioni struggenti che si scatenano nel loro animo. Benché diversi esempi della letteratura classica, il genere epistolare trova la propria identità in epoca moderna e in particolare in terra francese, dove si sviluppa il *romance*, in cui le lettere erano abbondantemente adoperate; a poco a poco, questi esemplari cominciano a essere tradotti in inglese, dando vita a testi embrionali da cui si evolverà la futura letteratura epistolare: primo antecedente di questo genere sono le *Five Love-Letters from a Nun to a Cavalier* (anche conosciute come *Portuguese Letters*), caratterizzate da fervore amoroso e strazianti suppliche da parte della protagonista all'amato:

L'assenza di controllo si estende dalle emozioni alla scrittura, al punto che il lettore ha l'impressione che la protagonista affidi alla carta i suoi pensieri man mano che emergono, senza l'artificiosa convenzionalità dei componimenti contemporanei dello stesso genere, ma come autentici monologhi interiori nei quali l'interlocutore, che mai le risponderà, è intensamente presente nella mente della monaca, profondamente scossa da sentimenti diversi e contrastanti che conferiscono alle lettere accenti di sofferenza verità.¹⁰

Il genere acquista popolarità anche nei secoli successivi, con alcuni capolavori indimenticabili, tra cui *Pamela* di Richardson, testo che desta la nostra curiosità per l'attento esame psicologico dei protagonisti e di cui Boitani e Fusillo hanno specificatamente trattato:

¹⁰ P. Boitani e M. Fusillo, *Letteratura europea* (Volume II Generi letterari), cit., p. 427.

La forza che sostiene una narrazione a carattere così soggettivo è la lettera in cui più facilmente si possono esprimere sentimenti personali, privati, svelare sensazioni ed emozioni [...] Nello stesso tempo però la lettera, un po' come il diario, poteva servire a dare libero sfogo, nella solitudine della propria stanza, alle sensazioni e ai pensieri più intimi. Sulla scia dei diari puritani le eroine di Richardson isolate, private del sostegno della famiglia, analizzano senza sosta ogni sfumatura del proprio e dell'altrui comportando, valutando, in ogni situazione se la propria risposta individuale abbia rispettato fino in fondo il rigido codice morale al quale intendono uniformare le loro azioni.¹¹

L'origine del moderno genere autobiografico è attribuita da alcuni a Rousseau, il quale nelle sue *Confessioni* espone un metodo di rivelazione di sé che non si configura più in senso religioso, ma tramite cui giustifica la sua identità di uomo naturale e innocente: rimarcando la distanza da un pubblico corrotto e ostile, il filosofo si accosta allo spirito individualista e alla ricerca di un sé eccezionale che saranno poi tipici dell'indole romantica. Il modello inaugurato dal filosofo francese non è tuttavia esente da contraddizioni, dovute secondo altri critici alla celebrazione di una preminenza del cittadino maschio bianco. Il dibattito rimane aperto, ma ciò non toglie che il testo confermi la sua validità e influenza all'interno della *life narrative*.

Una svolta significativa è segnata dal XVIII secolo con l'espansione del *life writing* a sempre più fasce di popolazione, andando ad includere non solo le classi più ricche ed elitarie, ma allargandosi fino a comprendere la massa comune:

La vera novità del genere autobiografico è la possibilità, da parte di chiunque, di legittimarsi come protagonista di una vita di cui lo stesso gesto autobiografico ricostruisce il senso, disegnando una più o meno coerente traiettoria (dal passato al presente), o indicando un'intenzionalità (dal presente al futuro) [...] L'individuo qualunque rivendica il proprio posto nel mondo, vuole esistere ed essere ricordato, a dispetto del giudizio (negativo) o dell'indifferenza altrui; oppure proiettarsi in una nuova dimensione geografica e mentale; ricostruirsi, letteralmente, una vita. Ma per crearsi eroe deve improvvisarsi scrittore.¹²

Il genere autobiografico sembra rispondere alle nuove esigenze di un mondo frenetico, in cui l'aperto ad altre culture e a terre in cui le possibilità lavorative e di vita appaiono più rosee genera

¹¹ Ivi, pp. 425-426.

¹² Ivi, p. 450.

grandi spostamenti di masse umane o di singoli individui. Nel loro saggio, Smith e Watson scelgono di esaminare questo fenomeno specificamente in Inghilterra e nelle colonie americane ed è soprattutto nel Nuovo Mondo che il racconto di sé va a costituire una forte componente per la costruzione della propria identità e di quella della nascente nazione; ciò si ravvisa in particolare nell'autobiografia incompleta di uno dei padri fondatori della repubblica degli Stati Uniti d'America, Benjamin Franklin: si noti come tale documento diverga dalle *Confessioni* di Rousseau, criticate come evocative di un individualismo egoistico e improduttivo, difetti a cui vengono contrapposti l'impegno del singolo dentro e nei confronti della comunità cui appartiene; appare dunque opportuno riportare le parole delle autrici, che riflettono su come lo scritto di Franklin rappresenti:

[...] a prototypical narrative for America's myth of the self-made man and the entrepreneurial republican subject, specifically marked as male, white, propertied, and socially and politically enfranchised.¹³

Si è già parlato della democratizzazione della forma autobiografica e diaristica, sviluppatasi a partire da questo secolo e che riguarda un sempre maggior numero di persone, coinvolgendo persino soggetti giudicati reietti e posti quindi ai margini della società, tra i quali criminali ed ex schiavi, o ancora le donne, cui era sconsigliato o addirittura proibito scrivere di sé in quanto ritenuto pericoloso per i fragili e sensibili animi femminili; diverse donne cominciano a tenere nota di ricordi, pensieri e avvenimenti della vita di tutti i giorni, così come non mancano, benché in misura minore, le scrittrici di memorie che vanno al di fuori della quotidianità, raccontando di esperienze di natura pubblica e talvolta indecente secondo la morale dell'epoca, concernenti spesso l'aspirazione ad una maggiore libertà sessuale e del proprio corpo.

A richiamare ancora una volta l'attenzione sulla soggettività del singolo è il Romanticismo, durante il quale gli artisti preferiscono scandagliare il proprio mondo interiore piuttosto che convivere con la grettezza e la scarsa comprensione dell'ambiente sociale in cui tuttavia sono inseriti. La riflessione sulla propria persona si trasforma allora nell'incessante *quête* di un sé ideale e trascendente la propria forma mortale che possa fondersi con un sublime naturale. Si cimenteranno in questa prova poeti quali Novalis, Byron, Whitman e ancora gli autori di *Walden* e *I dolori del giovane Werther*, Thoreau e Goethe. Per difendersi dall'omologazione e dal senso di ristretta moralità vigente, lo spirito romantico fugge nella fantasia, negli incontri erotici e nei viaggi verso luoghi esotici e sperduti; a raccogliere la tradizione di questi viaggi sarà a metà Ottocento lo scozzese Stevenson, la cui biografia

¹³ S. Smith e J. Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, cit., p. 98.

leggendaria, ricca di avventure ai confini del globo, appare consustanziale alle circostanze di cui tratta nelle sue opere. Smith e Watson indicano inoltre il *Bildungsroman* (romanzo di formazione) come il genere che forse più di tutti ha influenzato il XIX secolo, mantenendo questo status per tutto il XX secolo; esso risulta particolarmente adatto al nostro studio poiché si caratterizza come una pseudo-autobiografia ad opera di un personaggio fittizio, distinto da colui che incarna la voce narrante e per questo non del tutto corrispondente al patto autobiografico descritto da Lejeune: illustrando la formazione di un giovane protagonista, le cui peripezie e i cui sbagli gli consentono di imparare su di sé e sul mondo, il *Bildungsroman* ottiene un ruolo significativo per il suo potere morale ed educativo. In tal senso, decisivi per la storia letteraria saranno *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* di Goethe, *Jane Eyre* di C. Brontë e *David Copperfield* di Dickens, ma anche la narrativa schiavista, che comincia ad essere pubblicata dalle società abolizionistiche degli Stati Uniti del Nord e di cui Douglass (*Narrative of the Life of Frederick Douglass*) e Jacobs (*Incidents in the Life of a Slave Girl*) impersonano alcune tra le maggiori autorità. A contrassegnare infine la narrativa americana e ad affermare quell'identità nazionale tanto sentita già dalla nascita della nuova potenza mondiale sarà non solo la ripresa di un "io" in relazione a un discorso comunitario, ma anche il suo confrontarsi con la sua storia sempre in movimento; un'importante voce sull'argomento è quella dei nativi americani, i cui racconti offrono prospettive di mancanza e sequestro della propria soggettività, ma anche testi in cui prevale il punto di vista migratorio, che restituisce una composizione ibrida del proprio "io", non più unico, ma arricchito di altre culture, dando nuove denominazioni tra cui quelle di indiano-americani, latinoamericani o afroamericani.

La *life writing*

Il XX secolo riprende il concetto di democrazia dell'espressione di cui l'età romantica si fa più di tutti promotrice, ma nella quale si riscontrano i primi germi di destabilizzazione che cresceranno forti nel corso del '900 e in epoca postmoderna. Lo scrittore romantico si rende infatti conto che sottomettere gli eventi esterni a una soggettività non solida conduce alla sua scomposizione o ancora al frammentismo che cerca di abbracciare quanti più elementi possibili, ma che finisce solo per amalgamarsi in una forma senza senso. L'individuo del XX secolo eredita questa incompiutezza, che sfocia in una crisi d'identità del sé e di conseguenza della propria autobiografia. Ad accelerare la scomparsa dell'unità del singolo collabora l'obbligo di far fronte a nuovi eventi collettivi, che si manifestano come catastrofi o serie problematiche (guerre mondiali, alienazione del singolo tra le cui

cause si annoverano dall'urbanizzazione massiccia e dall'omologazione di massa, AIDS, abuso di droghe, crisi climatica, solo per citarne alcune), ma che comportano anche effetti positivi (tra questi: scoperte scientifiche e tecnologiche, fine di diverse dittature, decolonizzazione di molti paesi, progressi nell'ambito della psicanalisi, movimenti per i diritti umani e di liberazione sessuale); questi avvenimenti colpiscono indistintamente tutta la popolazione mondiale e non possono non aver lasciato un segno indelebile nella vita dell'uomo, che tenta di comprendere una realtà che, muovendosi sempre più velocemente, rischia di inglobarlo: l'arte è allora quel mezzo attraverso cui l'individuo cerca di dare un senso a ciò che sente e vive e tramite cui a noi spettatori è permesso assistere a tali reazioni.

La crisi di forme autobiografiche che potremmo giudicare tradizionali per l'utilizzo di una struttura e di un linguaggio che si conformano al modo usuale di scrivere un'autobiografia quale l'abbiamo conosciuta e descritta finora comporta l'aggiunta di modalità di espressione che non coincide con i modelli prestabiliti; si tratta di esperimenti, operati perlopiù da scrittori e artisti, che desiderano svincolarsi da percorsi stretti e conformanti. Un esempio a proposito è l'*Autobiografia* di Twain, la cui decisione di mettere per iscritto le vicende della propria esistenza risale per la prima volta al 1870 ed è caratterizzata da una gestazione che durerà quasi quarant'anni, così come da ripetuti tentativi di scrittura a causa dei quali l'autore accumula bozze e frammenti di cui non si ritiene mai soddisfatto; nel 1908 l'opera si può dire completata, ma l'autore esprime la volontà di darla alle stampe solo dopo la sua morte. È quello che effettivamente avviene, quando nel 2010 la *University of California Press* pubblica l'unica autentica autobiografia di Twain. Il testo si contraddistingue per una nuova concezione di autorialità, diversa da quella in prima persona finora rappresentata e ritenuta obsoleta; l'autore di *Le avventure di Huckleberry Finn* medita sulla possibilità di creare nuovi mezzi di comunicazione da riprodurre sulla pagina, spiegando che la voce da utilizzare non deve essere solo quella scritta, che può infatti essere arricchita da alcune tecniche poetiche, quali la ripetizione e l'allitterazione, capaci di rievocare il ritmo della voce umana che si riscontra nell'oralità ordinaria. Ci troviamo dunque di fronte a un modo differente di redigere un'autobiografia, classificata già dalle sue definizioni come un genere di scrittura in prosa; Twain afferma la sua volontà di riformare la natura prestabilita dell'autobiografia presentando una prospettiva transgenica che vada oltre tale costruito. Significativa in tal senso è anche l'aggiunta alla forma verbale di documenti non letterari, con l'obiettivo di raggiungere un contrasto tra le diverse voci in campo e di concretizzare l'interesse per l'organizzazione grafica del testo, ottenuta attraverso l'intersezione di composizioni visive, di grande impatto per i futuri studi *inter artes*, che rendano evidenti al lettore l'interazione tra costrutti fisico-visivi e psicologico-intellettuali. Tra le varianti autobiografiche possiamo citare anche l'*Autobiografia di Alice B. Toklas*, pubblicata per la prima volta nel 1933 e che dà alla sua autrice

Gertrude Stein il plauso tanto atteso e non ancora ottenuto. L'opera ci interessa per il suo definirsi parte del genere autobiografico, benché sia in realtà del tutto estranea a tale categoria; il testo mostra il suo paradosso proprio a partire dal titolo, in cui la protagonista del discorso sembrerebbe essere Alice Toklas, amante e compagna di vita della Stein: al contrario, l'espedito messo a punto dall'autrice è quello di far parlare la compagna in sua vece per scrivere in terza persona della propria vita, con annesse riflessioni e aneddoti riguardanti i propri legami con artisti quali Picasso, Matisse, Braque, Apollinaire ed Hemingway.

All'inizio degli anni cinquanta del Novecento, la pubblicazione della *History of Autobiography in Antiquity* (*Geschichte der Autobiographie*, 1907)¹⁴ del filologo tedesco Georg Misch produce una svolta nel discorso teorico sulla concezione di autobiografica. Centrale in Misch è l'affermazione secondo cui le autobiografie dei singoli individui siano emblemi del periodo storico-sociale in cui sono immesse e che l'intensità del loro potere dipenda dal grado di partecipazione e dall'atteggiamento più o meno di spicco che assumono; per questo, i racconti che personaggi pubblici quali leader politici e artisti fanno di sé sono tra quelli che il filologo valuta maggiormente rilevanti. L'idea del critico poggia sulla tradizione tedesca della *Geistesgeschichte*, a cui fa seguito una distinzione tra "alta" e "bassa" cultura, la prima come simbolo di grande civilizzazione e la seconda caratteristica delle produzioni quotidiane; tale modalità di pensiero appare tuttavia piuttosto limitata, in quanto comporta l'esclusione di tutte quelle pratiche da sempre presenti nella storia dell'uomo e che abbracciano forme di vita privata, quali lettere, diari, memorie, e lo stesso avviene per tutti i lavori ad opera di narratori marginalizzati o lontani dalla figura tradizionale di scrittore, con la conseguenza di rafforzare il dominio del patriarcato e di non lasciar spazio ad altre forme di percezione della realtà. L'opera di Misch fu, a dispetto di ciò, di grande impatto per la realizzazione di una critica moderna più interessata all'autobiografia: fino ad allora il New Criticism aveva infatti considerato il genere accademicamente inferiore ad altri, sostenendo la propria tesi sulla convinzione che un testo letterario dovesse raggiungere un'oggettività che solo la distanza dalla storia personale dell'autore avrebbe concesso. Tra i critici sostenitori di questa corrente di pensiero, William Wimsatt dichiara che l'obiettivo dell'autobiografia consta nel comunicare ciò che l'autore intende dire e che perciò si debba classificare come genere non indipendente e secondario rispetto a un'opera di rilievo superiore. A ciò si aggiunge il rifiuto di ogni tipologia di autorappresentazione che non scaturisca dalla cultura occidentale e che si distingui dalla tradizione scritta codificata, in quanto lontana dalla civilizzazione a cui si associa il concetto di libro; questa mancata tolleranza è causa, tuttavia, del soffocamento

¹⁴ Cfr. G. Misch, *Geschichte der Autobiographie*, Leipzig/Berlin, B. G. Teubner, 1907. Trad. ing. *A History of Autobiography in Antiquity*. London, Routledge & Paul, 1950.

espressivo tipico della letteratura personale, così come del senso di eterogeneità di cui l'arte si fa ambasciatrice.

Gli anni sessanta vedono il diffondersi di opere letterarie che acquistano uno statuto canonico, influenzando la società e migliorando le prospettive dell'autobiografia in ambito accademico, in quanto testi che gli studenti avrebbero dovuto conoscere e dunque apprendere durante gli studi. Notevole, inoltre, l'allargamento alla condizione di modello non solo in funzione eurocentrica, quanto piuttosto constatando l'esistenza di autonarrazioni sorte al di fuori di tale concentrazione. In questa prima ondata di critica, James Olney include l'articolo di Georges Gusdorf *Conditions and Limits of Autobiography* (1980)¹⁵, il quale evidenzia l'aspetto creativo, artistico di un testo, piuttosto che la sua variabile storica. Olney dedica a questo concetto un saggio dal titolo *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography* (1972)¹⁶, in cui traccia l'irrefrenabile bisogno umano di comporre scritti autobiografici, impulso che non richiama solo un gusto puramente letterario, ma che si caratterizza in quanto realizzazione umana, attraverso la quale ci si riesce ad osservare e, in certi casi, a comprendere. D'altra parte, William C. Spengemann iscrive al novero l'articolo di Francis Hart *Notes for an Anatomy of Modern Autobiography* (1970)¹⁷, secondo cui il narratore di un'autobiografia è necessariamente inaffidabile in quanto non agisce in maniera disinteressata, ma mira con precisione al raggiungimento dei propri obiettivi, tattica che si rivela particolarmente efficace nelle confessioni, nelle apologie e nelle memorie. Risulta infine evidente come questo primo approccio si concentri soprattutto sulle vicende di cui sono protagonisti grandi personalità; tra i suoi svantaggi, il metodo conta una visione ristretta, ancora una volta occidentalocentrico e profondamente elitaria del fenomeno autobiografico. Di contro, il successivo si contraddistingue per la relazione che inevitabilmente l'individuo instaura con la storia, vale a dire con la realtà che lo circonda e lo condiziona: tra questi, l'analisi che il pensiero marxista opera sulla coscienza del soggetto, la cui individualità è determinata dai legami che essa intrattiene con forze e strutture economiche, configurandosi perciò come coscienza di classe, in cui il singolo rientra in una collettività con cui condivide la medesima ideologia e che di conseguenza, secondo Louis Althusser, andrà ad orientare la sua stessa soggettività. Di seguito, viene proposta la psicanalisi freudiana, per cui pulsioni inconse e incontrollate sconvolgono la convinzione di un sé razionale e parlano, a parere di Jacques Lacan, con un linguaggio proprio. In questo senso, la nozione di *life narrative* deve allora essere riscoperta e il critico deve indossare le vesti di uno psicanalista con l'incarico di scovare la verità del soggetto

¹⁵ Cfr. G. Gusdorf, *Conditions and Limits of Autobiography*, ed. and trans. by J. Olney, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

¹⁶ Cfr. J. Olney, *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

¹⁷ Cfr. F. R. Hart, *Notes for an Anatomy of Modern Autobiography*, in «New Literary History», 1, 3 (1970).

nell'intrico dei dettagli narrativi. Non bisogna tralasciare inoltre aspetti linguistici che riguardano una nuova nozione di senso del linguaggio formulata da Ferdinand de Saussure, così come gli studi successivi ad opera della scuola del formalismo russo: entrambi si presentano in qualità di difensori di una tesi antimimetica, per cui il linguaggio non imita la realtà, bensì si costituisce come un codice composto da parole che si rivolge ad altre parole. Altri esempi di fenomeni rilevanti per la costituzione del genere autobiografico secondo questo secondo approccio teorico sono infine il già citato dialogismo di Bachtin e più avanti la scrittura autobiografica del periodo avanguardista e dei *cultural and interdisciplinary studies*, che decentrano lo sguardo per riflettere sull'identità, svelando quanto questa sia mobile, ibrida e lontana dalla stabilità che le si riconosce. Questi e altri fenomeni storico-sociali hanno così contribuito a mettere un punto a quelle produzioni totalizzanti della modernità occidentale, destrutturando anche l'istituzione del canone a favore di una narrativa onnicomprensiva.

Ibridazioni fototestuali

A partire dagli anni settanta si può individuare una terza ondata della critica autobiografica, la quale si riferisce principalmente alla *graphia* e al significato che i diversi elementi interni al testo presentano; questo orientamento finora inedito implica nuovi contributi teorici, uno dei quali avanzato nel 1980 da Michel Beaujour, il quale prospetta la disuguaglianza tra autobiografia e autoritratto letterario, quest'ultimo concepito in qualità di una «polymorphous formation, a much more heterogeneous and complex literary type than is autobiographical narration»¹⁸; il “self-portrait” di Beaujour punta infatti ad andare oltre la pura autodescrizione che lo studioso ascrive al genere autobiografico, collegandosi alla matrice socio-culturale da cui l'autoritratto proviene e avviando un processo di quella doppia auto-osservazione propria della “metafora del sé” che secondo Olney indica il percorso creativo della scrittura intima. Per ultimo, Smith e Watson nominano il saggio di Paul de Man *Autobiography as De-Facement* (1979)¹⁹, in cui il genere autobiografico è accomunato alla figura retorica della prosopopea, attraverso cui si discute di personaggi morti o assenti, così come di eventi astratti, come se fossero ancora attuali, ponendo così il dubbio di un'autobiografia come scrittura imitativa che però non ha una vera referenzialità nei confronti della figura autoriale extra

¹⁸ M. Beaujour, *Poetics of the Literary Self-Portrait*. Trad. ing. by Yara Milos, New York, New York University Press, 1991, p. 25.

¹⁹ Cfr. P. de Man, *Autobiography as De-Facement*, in «Modern Languages Notes», 94, 5 (1979).

testuale e che ben si sposa con la nozione di annullamento della figura autoriale accentuatosi nel periodo post-strutturalista.

Il post-strutturalismo e poco dopo il decostruzionismo vedono la nascita di nuove teorizzazioni concernenti l'interdisciplinarietà, giustificate dal crescente interesse per le varie rappresentazioni che una singola opera può assumere in relazione ad altre conoscenze o ad altri settori di studio, coinvolgendo inoltre tanto il genere autobiografico quanto le sue possibili trasformazioni. Entrambe le correnti ideologiche sono quindi alla base della visione performativa della *life narrative*, di cui già alla fine degli anni settanta aveva trattato Elizabeth Bruss, fautrice, nel suo saggio *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre* (1976)²⁰, dell'idea secondo cui una narrazione autobiografica sia da ritenersi un atto performativo e non descrittivo e cronologico, anticipando così un gusto corrente tra la fine degli anni ottanta e per tutti gli anni novanta che sarà la riproduzione filmica della *life narrative*. Il concetto di *performance* occupa in questi anni e in quelli a venire un ruolo preponderante, grazie al quale traspare la capacità dell'arte di trasmettere una soggettività non statica, ma piuttosto in perenne apertura verso il nomadismo e il cambiamento; la flessibilità della performatività la rende inoltre particolarmente adatta al confronto, cosicché un ambito si ibrida ad un altro con il quale si approccia, trascendendo le norme imposte e raggiungendo l'universalità dell'espressione. Gli studi *inter artes* consentono inoltre il continuo rinnovamento del testo letterario in senso più dinamico, esortando il lettore a interagire e a portare avanti il processo trasformativo dell'esperienza, producendo forme multiple, abili nel passare da un genere all'altro o da un medium all'altro.

Il fenomeno degli studi *inter artes* riguarda anche la forma autobiografica, che siamo tradizionalmente abituati ad intendere come una narrazione in forma scritta; in realtà, è possibile riferire di sé attraverso l'utilizzo di diversi strumenti mediatici: il cinema (tra cui film, documentari, cortometraggi), il teatro (includendo anche il genere musical), le esibizioni di ballo o in musica, così come le rappresentazioni visive di vario genere (per esempio dipinti, fotografie, sculture, *cyber art*); ciò che conta è dichiarato in maniera pertinente da Kenneth Plummer: «[Storytellers] even and more complexly can perform their stories – not just in words and scripts but as emotionally charged bodies in action»²¹. Questo concetto richiama il pensiero di cui si fa portavoce Barthes nel saggio *La chambre claire* (*La camera chiara*, 1981)²², in cui ci si focalizza sulla fotografia, analizzata dal critico letterario

²⁰ Cfr. E. Bruss, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.

²¹ K. Plummer, *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds*. London, Routledge, 1994, p. 25.

²² Cfr. R. Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard: Seuil, 1980. Trad. it. *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1981.

attraverso un punto di vista filosofico. Si spiega in primo luogo la differenza tra le immagini di una fotografia e quelle di un dipinto, le quali si distinguono principalmente per il referente, presente nella fotografia in un determinato spazio-tempo e la cui esistenza non si può attestare invece nel caso della pittura. La fotografia è lo specchio attraverso cui si osserva se stessi e la realtà circostante, ma è al tempo stesso un'immagine che si percepisce attraverso due differenti modalità: la prima, quella dello *studium*, vale a dire la materia o il soggetto della foto che suscitano sensazioni gradevoli o al contrario spiacevoli in chi guarda; in secondo luogo, il *punctum*, ciò che tocca lo spettatore nell'intimo e genera in lui un'emozione o una riflessione. Secondo quest'ultimo principio, l'arte fotografica ci spinge a meditare su ciò che si è visto, ma comporta anche un prima e un dopo tra chi si era in precedenza e ciò che si è diventati dopo essere stati a contatto con una realtà che ancora non ci apparteneva e che, anche in piccola parte, può averci cambiato o addirittura stravolto. La ricerca di Barthes nasce quindi da un moto di curiosità nei confronti delle competenze comunicative che un codice diverso da quello verbale possiede. Ciò è valido anche per quegli artisti che si cimentano nella sperimentazione del genere autobiografico e più in generale della scrittura intima, i quali possono quindi raggiungere risultati che vanno oltre la narrazione verbale e che questa non coglie, rendendo visibile ciò che altrimenti rimarrebbe oscuro. Risulta tuttavia opportuno imparare a familiarizzare con le composizioni multimediali che, presentando codici semiotici differenti rispetto a quello verbale, sono in grado di agevolare la comprensione grazie alla loro immediatezza e universalità, ma che possono anche apparire ambigue rispetto al carattere non arbitrario delle parole.

Sembra infine conveniente concludere questo primo capitolo menzionando fenomeni quali intelligenza artificiale, robotica, vita virtuale, manipolazione estetica, transessualismo, i quali portano al continuo rinnovamento dell'identità personale e conseguentemente delle modalità autobiografiche. Queste sembrano infatti perdere di senso se a scrivere è un avatar o ancora se chi narra di sé espone un personaggio fittizio, che non coincide con la sua vera persona, come accade ad esempio nei *reality show*; il senso si mantiene, ma spesso risulta alterato da chi lo crea, da chi sfrutta i social media per raccontare senza freni della propria vita, ovvero di una vita pubblicata in diretta su uno schermo. Ancora una volta, come agli inizi del XX secolo, si prende parte al problema della scissione dell'uniformità dell'individuo, che nell'epoca corrente raggiunge la sua apoteosi con l'eliminazione di ogni identità che diviene un modello standardizzato a cui ogni altro può conformarsi.

Capitolo II

I diari di Sylvia Plath

Desideri e sparizioni

«Life narrative is seen as a process through which a narrator struggles to shape an “identity” out of an amorphous experience of subjectivity»²³. È possibile associare infatti le parole di Smith e Watson alla figura di Sylvia Plath, la quale ha espresso instancabilmente il suo forte desiderio e la sua continua lotta per riconoscersi e rientrare formalmente nel ruolo della scrittrice. Lo dimostra in primo luogo il suo precoce inserimento nel mondo della letteratura con la pubblicazione, a soli otto anni, della sua prima poesia presso il *Boston Herald*, a cui seguirà, durante l’adolescenza, la vittoria di premi in denaro in diversi concorsi di scrittura, i quali le forniranno un lasciapassare allo Smith College, prestigiosa università privata femminile del Massachusetts. Qui la poetessa entra in un ambiente ancor più competitivo basato sulla convinzione per cui gli sforzi di tanta produttività e disciplina nel lavoro sarebbero stati ricompensati con l’esaudimento dei propri sogni. La giovane poetessa si dedica allora con assiduità allo studio, con speciale devozione per i corsi di scrittura in prosa e in poesia, che l’appassionano a fronte di una personale indole alla composizione di cui Plath fa mostra non solo con la sua poetica, ma anche attraverso la stesura di un diario intimo, che comincia a tenere già dall’età di undici anni, se non giornalmente, con regolare continuità.²⁴

La pubblicazione di poesie e racconti le fa ottenere un posto da redattrice ospite presso *Mademoiselle*, rivista di moda femminile che le consente di trascorrere un mese di praticantato a New York, la cui esperienza viene narrata dall’autrice nel suo unico romanzo, *The Bell Jar (La campana di vetro, 1963)*, pubblicato con lo pseudonimo di Victoria Lucas; è questo un testo semi-biografico, che racconta il tirocinio di una studentessa presso la rivista newyorkese *Ladies’ Day*, il cui equilibrio psicofisico inizia a vacillare in seguito alla scoperta di una vita e di una carriera ben lontane dalle

²³ S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, cit., p. 125.

²⁴ Cfr. C. King Barnard Hall, *Sylvia Plath*, Boston, Twayne Publishers, 1978.

proprie aspettative e per quali crede di non essere abbastanza; l'esperienza è talmente alienante per la giovane Esther da ricondurla a Boston, città da cui proviene come la stessa Plath; durante il suo soggiorno, riceve la notizia del rifiuto al corso estivo di scrittura per il quale concorreva: in uno stato fortemente apatico e depressivo, la giovane tenterà il suicidio, al cui fallimento seguirà, fino alla fine del romanzo, il resoconto delle cure dispensatele in un istituto psichiatrico.

Plath stessa prova questa sensazione di asfissia, descrivendola come uno stare «sotto la stessa campana di vetro, a respirare la mia aria mefitica»²⁵, emersa in seguito alla presa di coscienza di un mondo in continua trasformazione, nel quale non basta aver ottimi voti a scuola, ma in cui si deve lottare per farsi strada e che finirà in ogni caso per schiacciare l'individuo con l'omologazione e la falsità che lo contraddistinguono. L'autrice è fermamente convinta che nella società viga la legge del più in forte, nella quale l'uomo vuole e può padroneggiare sul genere femminile, i cui compiti saranno sempre prestabiliti tanto da non poterne sfuggire: la donna potrà tentare di emanciparsi istruendosi, ottenendo meriti e onori nella propria carriera lavorativa, ma a queste offerte di una comunità patriarcale dovranno sempre seguire le uniche vere mansioni a cui essa è delegata e che consistono nell'assumersi il ruolo di moglie e di madre. Prendere posizione in qualità di poetessa giovane e donna non era dunque semplice all'interno di una tradizione prettamente maschile, dominata da figure di uomini autoritari; Plath lo sa e lamenta spesso, specialmente nei suoi diari, l'invidia per non essere nata uomo e non aver potuto così usufruire dei benefici che ne provengono. A parte modelli come la poetessa Marianne Moore, la maggior parte delle sue ispirazioni letterarie sono di genere maschile, basti pensare a William Butler Yeats e Wystan Hugh Auden: nella sua copia di *The Collected Poems* (1981), Auden è definito addirittura un "dio", a dimostrazione della venerazione che riversa sul poeta britannico.

In seguito al tentato suicidio, avvenuto in circostanze analoghe a quelle della protagonista di *The Bell Jar*, nel 1953 la scrittrice viene ricoverata in un istituto di salute mentale, in cui intraprende un percorso di riabilitazione con la psichiatra Ruth Beuscher, con la quale Plath manterrà un rapporto professionale anche dopo il rilascio dalla clinica, attraverso una corrispondenza epistolare in cui la poetessa narra alcuni importanti avvenimenti della sua vita. Nel 1955 Plath si laurea allo Smith College e grazie al suo ottimo rendimento consegue una borsa di studio per l'Università di Cambridge; nella città inglese si innamora del poeta Ted Hughes, con il quale si sposa poco dopo nel 1956. I due si trasferiscono negli Stati Uniti l'anno successivo, dove la Plath inizia a lavorare allo Smith come insegnante di composizione inglese: è questo un periodo di forte stress per la poetessa, oberata dagli impegni e nuovamente frustrata dai dubbi riguardo le proprie capacità intellettuali; a ciò

²⁵ S. Plath, *The Bell Jar*, 1963. Trad. it. *La campana di vetro*, Milano, Mondadori, 1980, p. 159.

si aggiunge l'ambiente freddo e distaccato, lontano dalla calda accoglienza che pensava di ricevere e che la porta a desiderare la fuga dal mondo accademico per dedicarsi interamente alla realizzazione della propria identità poetica, fino a quel momento latente e ormai pronta a manifestarsi. Critico di *The Observer* e amico di Plath, Al Alvarez riporta a tal proposito due fattori fondamentali che pone alla base di questo processo di personale individuazione, indicando in primo luogo la vittoria in ambito critico-testuale durante gli anni sessanta del New Criticism, contrassegnato da un artificioso formalismo e che definisce con tali parole:

Questo era essenzialmente lo stile delle accademie, delle autoimposte limitazioni del sentimento e di una stretta aderenza ai doveri dell'abilità tecnica che trovavano la loro espressione in sonori giambi e in immagini faticosamente analizzabili.²⁶

In aggiunta alla scoperta della propria voce poetica, l'autore riporta come ulteriore fonte di liberazione da questo stile elaborato la partecipazione della poetessa ad un seminario tenuto dallo scrittore Robert Lowell, che Plath segue alla Boston University e che rappresenta il risveglio delle forze che alimentavano la sua scrittura. All'inizio della sua carriera, anche Lowell si muove all'interno di un circolo letterario in cui vige il controllo regolato delle emozioni; il divieto di questa forma di espressività è per Lowell una prigione da cui un impulso ribellistico gli permette di evadere consistenza i lavori di maggior rilievo dell'autore britannico, tra i quali i *Life Studies* (1959) che, per la natura autobiografica e specificamente personale di molti componimenti contenuti in questa raccolta, vengono definiti da Macha Luis Rosenthal parte di una poesia confessionale (*Poetry as Confession*²⁷) di cui Lowell è considerato il fondatore. Sebbene questa etichetta sia reputata da alcuni critici un limite nella poetica dello scrittore, è pur vero che la sua produzione si svincola dall'impersonalità del New Criticism per abbracciare un linguaggio più colloquiale e un concetto intimo di poesia, in cui l'autore si sente libero di esporre i propri traumi derivati dalle crisi nervose di cui soffrì per buona parte della sua esistenza e per i quali subì periodici ricoveri. Con i suoi *Life Studies*, Lowell riesce dunque a provare che «dalla violenza dell'io si poteva scrivere in modo controllato, con ingegnosità e con una fantasia spassionata ma senza preclusioni»²⁸. Grazie agli insegnamenti del maestro, Plath trova il coraggio di dare voce ai propri mostri interiori, la cui esibizione richiedeva una capacità espositiva allo stesso tempo distruttiva e creatrice: più la

²⁶ A. Alvarez, *Il dio selvaggio. Suicidio e letteratura*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 33.

²⁷ Cfr. M.L. Rosenthal, *Poetry as Confession*, in «The Nation», 189, 8 (1959).

²⁸ Cfr. A. Alvarez, *Il dio selvaggio. Suicidio e letteratura*, cit., p. 35.

monotonia di moglie e di donna che avevano sempre infestato i suoi incubi si abbattevano su di lei, più la sua stessa abilità inventiva si rinchiudeva in se stessa; al contrario, lo sprigionarsi di forze primordiali e irruenti rafforzava la sua fantasia e le dava un senso di esultanza nei confronti della sua poesia; a tal proposito, appare utile riassumere tale pensiero attraverso le parole di Langdon Hammer: «In all the forms in which she wrote—poems, letters, journals, stories, novels—Plath wrote with a strange urgency, as if her life depended on»²⁹.

In seguito al seminario di *creative writing* con Lowell, in cui Plath conosce l'eterna amica/rivale Anne Sexton, la poetessa inizia la stesura della sua prima raccolta poetica, *The Colossus and Other Poems (Il colosso e altre poesie)*, pubblicato nel 1960 in Inghilterra, dove i coniugi si erano nuovamente trasferiti in seguito alla notizia della gravidanza di Sylvia. Nonostante la vittoria, i dolori che l'avevano sempre perseguitata, sommati ai nuovi che sopraggiunsero, non potevano essere cancellati così facilmente dai deboli successi poetici. L'affermazione di uno stile che Plath sentiva finalmente suo non bastò infatti a confermarle la fama a cui aspirava, così come tardò ad arrivare la pubblicazione in giornali o riviste che avevano sempre rappresentato l'obiettivo del suo febbrile esercizio; i ripetuti rifiuti di poesie e racconti da parte di chi rappresentava, al tempo, l'autorità in campo critico-letterario, così come i primi contrasti con il marito Ted Hughes, minarono ancor più la sua fragile autostima; quest'ultimi nascono in realtà fin da subito, mascherati da un amore devoto di Plath nei confronti del marito e dall'ammirazione quasi ossessiva che prova nei confronti del suo genio lirico, rimarcando ancor di più il suo senso di inferiorità poetica; è pur vero che i due sposi sono molto diversi tra loro e ciò influisce sulla loro produzione poetica: Ted, pieno di vitalità, affascinato dalla forza primitiva e violenta della natura; Sylvia rivolta alla sua interiorità e al malessere che vi cresceva, ma al contempo stimolata da passione e forza di volontà. In una lettera indirizzata alla sua psichiatra Ruth Beuscher, Plath riporta la notizia di un aborto spontaneo successivo ad un episodio di violenza del marito; nonostante la nascita del secondogenito Nicholas, il rapporto tra i due è ormai compromesso dalla relazione adulterina di Hughes con Assia Wevill, incontrata perché intenzionata ad affittare insieme al marito l'appartamento degli Hughes in Chalcot Road, che si sarebbero a loro volta trasferiti nella casa in campagna appena acquistata nel Devon. Alla scoperta del tradimento di Hughes, la poetessa caccia il marito di casa e si sposta a Londra con i figli, ostentando una voluta sicurezza che cela la vera sensazione di solitudine che probabilmente doveva nutrire. Dichiarò Alvarez di aver percepito nella Sylvia dei loro ultimi incontri una donna bramosa di riprendere in mano la propria vita e la propria carriera letteraria, una donna consapevole dei propri demoni, ma spronata dalla speranza di poterli finalmente esorcizzare. L'autore sottolinea tuttavia anche la

²⁹ L. Hammer, *Plath's Lives*, in «Representations», 75, 1 (2001), p. 67.

richiesta di aiuto che Plath sembra emanare, senza riuscire però riuscire a proferirla ad alta voce. Alvarez ripercorre gli avvenimenti che precedettero il suicidio della scrittrice, descrivendoli come una catena di sfortunati eventi che contribuirono alla sua riuscita, tra cui la lettera spedita allo psicoterapeuta che si smarrì e la cui risposta arrivò solo dopo la morte di Plath. Lo scrittore nota acutamente che, a differenza del tentativo di dieci anni prima che con tutta probabilità fu sinceramente voluto, questa volta la poetessa aveva deciso di svolgere ogni cosa senza lasciare nulla al caso, sostenendo che tale meticolosa attenzione nei dettagli precedenti il gesto nascondessero la fiducia nel suo stesso fallimento: la scrittrice si assicurò infatti che l'anziano pittore che abitava al piano di sotto si sarebbe svegliato prima delle nove del mattino precedente, orario in cui sarebbe giunta la ragazza alla pari che collaborava con lei nel prendersi cura dei bambini e che avrebbe potuto aprirle la porta per entrare in casa e salvarla; significativa è inoltre l'esplicita invocazione di aiuto nel biglietto lasciato in cucina con su scritto di chiamare il dottore, così come tutto ciò che la legava alla vita, in primo luogo l'amore per i suoi figli, che difese dalla morte isolandone la camera dal gas che sarebbe potuto filtrare dal forno che Plath aveva deciso di accendere per togliersi la vita. Le circostanze le furono tuttavia sfavorevoli: la ragazza alla pari si presentò in orario, ma l'anziano vicino dormiva con l'apparecchio acustico e svenne perché stordito dal gas penetrato in casa; arrivarono gli operai per sistemare le tubature congelate dal freddo e fecero entrare la ragazza, ma per la poetessa era ormai era troppo tardi.

Incubi dal passato

La prima infanzia di Sylvia Plath ha luogo al mare, nella cittadina di Winthrop nel Massachusetts, dove la sua casa si affaccia sulla baia; in *Ocean 1212-W* (1964), racconto scritto per la serie radiofonica *Writers on Themselves* della BBC, la scrittrice si abbandona ad alcune reminiscenze, in parte inventate, dei suoi primi nove anni di vita nella casa dei nonni, prima che la morte del padre di Sylvia portasse la famiglia a trasferirsi all'interno del Paese. La produzione di Plath abbonda di simboli e anche questo testo non fa eccezione, con la presenza di quello che la narratrice descrive come un segno che non l'abbandona all'ordinarietà da cui vuole distinguersi; è questo annuncio di unicità, avvenuto peraltro in quell'ambiente marino a cui la poetessa afferma di appartenere, che la convince a parlare di questo momento come la nascita della propria vocazione poetica. Il respiro acquatico che percepisce intorno a sé, un circolo familiare che stimola la sua creatività e intelligenza, una precoce predisposizione al pensiero scritto: tutto sembra concorrere a un

futuro sereno e radioso, se non che il padre Otto muore dopo mesi di travaglio a causa di un diabete non curato per tempo. Sylvia è devastata dalla perdita: per lei il padre non rappresenta infatti solamente una figura genitoriale, ma è anche la sua roccaforte, il suo insegnante di vita, il gigante che niente poteva spezzare. La morte del padre rimarrà un tema preponderante in tutta la produzione plathiana, con divari altalenanti in cui la poetessa passa da un abisso di intenso dolore al tentativo di superamento dell'assenza paterna. Lo ritroviamo fin da subito in quei testi nei quali emergono figure di api, erette a simbolo del padre, in quanto entomologo specializzato nello studio dei bombi; tra queste, nel racconto *Among the Bumblebees* (*Il volo dei bombi*, 1952), la scrittrice appena ventenne propone la drammaticità della morte paterna attraverso i propri occhi di bambina, dando inizio a un'incessante elaborazione del lutto che si ritroverà anche in poesie quali *The Beekeeper's Daughter* (*La figlia dell'apicoltore*, 1960) ed *Electra on Azalea Path* (*Elettra sul viale delle azalee*, 1960): nella prima, il padre assume le sembianze di una figura cerimoniale di cui si percepisce la morte e la sua ricerca negli inferi da parte della figlia, identificata come l'ape regina e quindi simile al padre (*maestro of the bees*) che, come lui, scende sotto terra; nel secondo testo viene ripreso il senso di colpa per la morte del padre, che la scrittrice sente di dover riservare alla madre (si veda a proposito anche l'assonanza tra "Azalea Path" e il nome della madre Aurelia Plath) in base a quanto appreso dal complesso di Elettra, figura mitologica che Plath riprende al fine di esprimere l'inconscia competizione della figlia con la madre per il possesso del padre a partire dall'affinità che avverte con quest'ultimo. Lo shock della prematura perdita si ripete inoltre con ancora più forza nella sequenza delle api, una successione organica composta da cinque poesie accumulate dal tema delle api e dalla strofa organizzata in cinque versi non rimati; i testi in questione (*The Bee Meeting*, *The Swarm*, *Wintering*, *The Arrival of the Bee Box*, *Stings*) vengono scritti nel 1962 e posti dalla scrittrice nella parte conclusiva di *Ariel*, seconda raccolta pubblicata postuma da Ted Hughes nel 1965, e in essi viene ancora una volta recuperata l'immagine del padre conoscitore e dominatore delle api, forze ambigue e detentrici di significati altri che rimandano sembra al rapporto simbiotico padre e figlia/apicoltore e poeta perché entrambi creatori di strutture instabili quali l'alveare e il linguaggio; è affascinante evidenziare a tal proposito come Plath indaghi sulla propria identità di poetessa e di donna in seguito a situazioni dolorose quali la rottura con il marito, riconoscendosi nei diversi aspetti di un artefice: prima scrittrice, poi apicoltore, ancora operaia e regina, ricoprendo ruoli che variano dalla reclusa alla vittoriosa generatrice. Nel 1960, la scrittrice pubblica inoltre un testo il cui titolo sarà utilizzato per l'intera raccolta: *The Colossus* (*Il colosso*) richiama la statura fisica paterna, ma anche la roccia che quest'ultimo rappresenta per la figlia ed è raffigurato nelle sembianze di un Colosso di Rodi in rovina, la cui fine genera immobilità intorno a sé e nostalgia per qualcuno che ormai non può più dare sicurezza.

Tra le poesie prese in esame, *Daddy* (*Papà*, 1963) è sicuramente la più nota tra i testi concernenti il padre, del quale vengono fornite le origini tedesche (il padre era nato in una cittadina tedesca del corridoio polacco): di conseguenza, la sensazione della poetessa di essere obbligata ad imparare una lingua che Plath considera con distacco per la difficoltà nel padroneggiarla, ma che al contempo la riconduce alle sue radici, riferendo in contemporanea la paura e l'ostilità malcelate dai vicini della famiglia Plath, che vedevano in Otto un possibile alleato delle potenze naziste (si può confrontare in tal senso anche il racconto *The Shadow*, 1959); Plath si sofferma poi sulla morte del genitore, acuendo la sofferenza empaticamente sentita dal lettore con riferimenti autobiografici sul tentato suicidio della scrittrice ventenne e il desiderio di ricongiungersi con colui che considera il suo intero mondo. Interessante la struttura circolare della poesia, che si apre e si chiude con la volontà di Plath, ancora dopo trent'anni, di lasciare andare il genitore, con cui ogni riavvicinamento è irrealizzabile. La poetessa è pronta a perdonare il padre per averla abbandonata in tenera età e lo esorta a rimanere giù dove ormai si trova da anni:

You do not do, you do not do
Any more, black shoe
In which I have lived like a foot
For thirty years, poor and white,
Barely daring to breathe or Achoo.

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

And a head in the freakish Atlantic
Where it pours bean green over blue
In the waters off the beautiful Nauset.
I used to pray to recover you.
Ach, du.

In the German tongue, in the Polish town
Scraped flat by the roller
Of wars, wars, wars.
But the name of the town is common.
My Polack friend

Says there are a dozen or two.
So I never could tell where you
Put your foot, your root,
I never could talk to you.
The tongue stuck in my jaw.

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

An engine, an engine,
Chuffing me off like a Jew.
A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.
I began to talk like a Jew.
I think I may well be a Jew.

The snows of the Tyrol, the clear beer of Vienna
Are not very pure or true.
With my gypsy ancestress and my weird luck
And my Taroc pack and my Taroc pack
I may be a bit of a Jew.

I have always been sacred of you,
With your Luftwaffe, your gobbledygoo.
And your neat mustache
And your Aryan eye, bright blue.
Panzer-man, panzer-man, O You—

Not God but a swastika
So black no sky could squeak through.
Every woman adores a Fascist,
The boot in the face, the brute
Brute heart of a brute like you.

You stand at the blackboard, daddy,
In the picture I have of you,
A cleft in your chin instead of your foot
But no less a devil for that, no not
Any less the black man who

Bit my pretty red heart in two.
I was ten when they buried you.
At twenty I tried to die
And get back, back, back to you.
I thought even the bones would do.

But they pulled me out of the sack,
And they stuck me together with glue.
And then I knew what to do.
I made a model of you,
A man in black with a Meinkampf look

And a love of the rack and the screw.
And I said I do, I do.
So daddy, I'm finally through.

The black telephone's off at the root,
The voices just can't worm through.

If I've killed one man, I've killed two—
The vampire who said he was you
And drank my blood for a year,
Seven years, if you want to know.
Daddy, you can lie back now.

There's a stake in your fat black heart
And the villagers never liked you.
They are dancing and stamping on you.
They always knew it was you.
Daddy, daddy, you bastard, I'm through.³⁰

Ricco di passaggi emblematici, il testo dovrebbe essere un'elegia per la morte del padre, ma non sembra mostrarne le caratteristiche tradizionali: all'angoscia per la perdita del genitore, Plath associa il sollievo per la scomparsa di un uomo a cui aveva elargito un potere tale da enfatizzare i demoni covati dentro di sé e di conseguenza capace di influenzare le relazioni sentimentali che la poetessa intrattiene con i propri partner. La poesia presenta metafore e similitudini che riprendono gli ossimori libertà-prigionia e vita-morte, i quali intrecciano l'intimo rapporto padre-figlia con l'ambiente da olocausto della poesia. Questa si apre con l'affermazione di mancanza di necessità del genitore, la cui *black shoe*, con la quale identifica il passo autoritario del padre, non è più indispensabile per la figlia, che si introduce a sua volta come un piede ormai emaciato per i lunghi anni di convivenza con il fantasma paterno. L'accusa al padre prosegue esprimendosi come volontà di uccidere l'ombra del genitore, simile a un "dio" nella considerazione della scrittrice e al contempo statua fredda che conferma la mancanza del calore paterno e ne aumenta il senso di soggezione che questi ispira alla figlia, aggravato dal paragone con l'enormità dell'Atlantico e la bellezza dell'acqua verde-blu della costa di Nauset, nel cui specchio si riversano vane le preghiere della bambina per la guarigione del genitore. Il mancato rapporto con il padre si manifesta inoltre nella difficoltà che Plath incontra cercando di imparare il tedesco, di cui Otto era madrelingua, e che invece fa ingarbugliare la lingua della poetessa nel tentativo di pronunciarne le parole. L'incomprensione generata dall'assenza di dialogo è causa del desiderio della scrittrice di conoscere l'origine paterna, ripercorrendo con la mente la patria del genitore (la Polonia), di cui questi conserva le radici. La scarsità di notizie fa sì che Plath giudichi il padre come qualsiasi altro tedesco, addirittura un nazista, al cui cospetto le riusciva di recitare solamente *Ich, ich, ich, ich* e da cui, come un'ebrea, si sente

³⁰ S. Iagulli, *Sylvia Plath: Papà/Daddy*, in *La poesia della settimana*, «Potlatch», 30 ottobre 2022, <https://www.potlatch.it/poesia/la-poesia-della-settimana/sylvia-plath-papa-daddy/>.

ancora perseguitata. Immagina poi di trovarsi in un treno, che dai campi di concentramento la conducono fino in Austria, paese natò della madre, e in cui scova altri antenati, questa volta zingari, anch'essi sterminati dai nazisti. L'insensibilità del padre emerge in un *climax* ascendente che lo raffigura prima come un ariano dall'aspetto curato e gelido, poi come un *Panzer-man* ed infine come *a swastika/So black no sky could squeak through*, con evidente richiamo ai bombardamenti aerei della Luftwaffe che oscurarono il cielo. Il sarcasmo si palesa con ancora più forza nella strofa successiva, quando Plath afferma che *Every woman adores a Fascist*, con riferimento all'illusione di poter trattenere un padre non interessato al pianto della figlia. L'accanimento contro il genitore lo trasforma nel diavolo, l'essere più malefico di tutti, e in un uomo dall'anima nera, la cui morte genera in lei tanta disperazione da farle ricercare il padre togliendosi lei stessa la vita. Le due strofe seguenti rivelano gli eventi successivi il tentato suicidio di Plath, rimessa in sesto fisicamente dai medici, ma ancora molto vulnerabile psicologicamente, tanto da indurla a cercare in un marito affettuoso le cure paterne brutalmente sottratte dal tempo; questi si rivela tuttavia *a man in black with a Meinkampf look*, un vampiro che le toglie energie vitali per sette anni. Anche il rapporto con il marito è dunque impossibile perché simile a quello con il padre: di entrambi si cerca allora di eliminare l'influenza uccidendone l'immagine. La poesia si conclude con la consapevole dichiarazione di Plath di aver interiorizzato la sofferenza e di poter adesso far fronte alla ricostruzione della propria integrità, lasciando indietro il padre e proseguendo unicamente con le proprie forze.

La figura paterna non è l'unica fonte di temi della produzione di Plath. Una grande quantità dei suoi scritti verte, infatti, sulla continua rivisitazione del proprio io interiore, argomento contenuto anche nel diario intimo della poetessa. È tuttavia opportuno sottolineare come la scrittrice indugi sugli aspetti della propria persona in tanti altri testi, primo tra tutti il suo unico romanzo che, come accennato, rivisita parte della tragica esperienza di Plath nel periodo antecedente e immediatamente successivo all'intossicazione da pillole con le quali aveva progettato la propria morte. Dall'opera emergono inoltre diversi tratti caratteristici della poetessa, quali il perfezionismo che la contrassegnava e che costituirà un'importante causa del suo personale senso di oppressione. Tale indole è da ricondurre ancora una volta all'ambiente familiare della Plath, in special modo al rigoroso impegno nei confronti del dovere proprio del padre, ma anche al rapporto asfissiante della figlia con la madre: *The Bell Jar* ritrae infatti in maniera dettagliata il genitore che fino a quel momento è rimasto nell'ombra rispetto a quello di cui la scrittrice sentiva maggiormente la mancanza; Aurelia Plath viene dunque trasportata nelle pagine del romanzo e l'aspetto che assume è quello di una donna ansiosa nei riguardi della figlia, cui stessa psichiatra sconsiglia le visite durante l'internamento nella clinica mentale. Anche in *Medusa* (1965) vi è uno sforzo disintossicante dalla

figura genitoriale che, nel caso di quella materna, risulta estremamente complicato in quanto costantemente costretto dalla presenza fisica della madre:

Old barnacled umbilicus, Atlantic cable,
[...]
You steamed to me over the sea,
Fat and red, a placenta
[...]
Squeezing the breath from the blood bells
Of the fuchsia. I could draw no breath.³¹

L'intera poesia è definita da due immagini che dipingono la fisicità e la capacità della medusa di racchiudere la preda nei suoi tentacoli, così come non è esente da rimandi all'abilità pietrificatrice della Medusa del mito greco. Nel passo citato, il senso di soffocamento che la madre impone alla figlia è espresso attraverso l'immagine della placenta, simbolo di nascita e del legame simbiotico madre-figlia, da cui quest'ultima si sente soffocata. I toni d'accusa che si avvertono nel testo sono simili a quelli colti in *Daddy* nei confronti del dominio paterno e si manifestano in forma di rimprovero per la madre che ha dato la vita alla figlia, condannandola ad una perpetua lotta per la sopravvivenza.

Altro tema ricorrente della produzione plathiana è la follia, affrontata, tra gli altri testi, in *Johnny Panic and the Bible of Dreams* (*Johnny Panic e la Bibbia dei Sogni*, 1968), racconto con protagonista una segreteria di un ospedale psichiatrico che narra di come lo scopo della sua vita (o potremmo dire della sua ossessione secondo i medici interni la clinica) sia trascrivere i sogni dei pazienti, non per portarli più facilmente alla guarigione, quanto piuttosto per servire il dio della paura e dell'ansia, da lei chiamato Johnny Panic, di cui la giovane si crede l'ancella: «There isn't a dream I haven't copied out at home into Johnny Panic's Bible of Dreams. This is my real calling»³². La denominazione affibbiatagli dalla ragazza indica significativamente il panico di esistere, associata tuttavia a un nome comune, a indicare come tale sensazione sia regolarizzata dalla società odierna. Quando tuttavia la ragazza tenta nottetempo di ricopiare tutti i sogni custoditi nei registri dell'ospedale per analizzarli con cura a casa, viene scoperta dal direttore della clinica e trascinata da questi in un reparto riservato ai pazienti; il racconto si conclude con l'umiliazione dell'elettroshock, a cui peraltro Plath stessa fu sottoposta, e la speranza dell'eroina che il brutale trattamento non cancelli la sua adorazione per Johnny Panic, la cui influenza rimane costante anche durante la

³¹ S. Plath, *Medusa*, in *Ariel*, London, Faber and Faber, 1965, pp. 45-46.

³² S. Plath, *Johnny Panic and the Bible of Dreams: Short Stories, Prose, and Diary Excerpts*, New York, Harper Perennial, 1979, p. 157.

violenta esperienza: «At the moment when I think I am most lost the face of Johnny Panic appears in a nimbus of arc lights on the ceiling overhead»³³.

Alcuni eventi significativi della vita inducono inoltre la scrittrice a riflettere su come questi abbiano condizionato il suo essere: nasce così *Poem for a Birthday* (*Poemetto per un compleanno*), sequenza di sette poesie composte durante il soggiorno nella comunità di artisti di Yaddo nell'arco di pochi giorni nel 1959; l'esperienza sarà di sostegno alla Plath non solo per rivalutare accadimenti biografici e interiori, ma anche per comprendere l'essenza evolutiva dell'esistenza umana e la possibilità di risorgere dalle ceneri dei propri drammi. A ridestare l'animo della poetessa è anche il contatto con la natura, spesso presente nel mondo poetico della Plath, che crede nella rilevanza della realtà esterna e nelle sue potenzialità ai fini della scrittura. Le sette poesie ritraggono la recessione dell'autrice a una sussistenza fine a se stessa, alla semplicità e spontaneità degli esseri vegetali e animali: ciò non deve essere percepito come un'involuzione negativa, bensì come riapertura alla vita dopo la disperazione suicida. La ripresa non è costante, ma segnata da ricadute e sensazioni di immobilità mentale, benché nel complesso si respiri una volontà di positiva accettazione del proprio percorso.

La reinterpretazione di sé viene sperimentata anche a livello stilistico, con il già sopracitato passaggio dal formalismo del New Criticism alla genuinità di emozioni di cui il poeta Lowell si fa rappresentante. Questa metamorfosi è chiaramente riconoscibile in *Tulips* (*Tulipani*, 1965), poesia della raccolta *Ariel*, in cui appaiono elementi ricorrenti nell'assortimento poetico, tra cui il rosso dei tulipani che rievoca il sangue e dunque il legame alla vita o ancora il cuore e i suoi tagli, rispecchiando il caos del mondo esterno che travolge l'animo della poetessa; a questa, si accosta tuttavia una dimensione altra, fatta di un bianco purificatore e confortante che la astrae dalle cure mediche, meramente fisiche e che non possono nulla contro i dissidi interni. Allontanandosi quindi dalla vacuità dei componimenti accademici, si scopre indifesa di fronte alle pressioni della vita e al contempo candidamente coinvolta nella libertà che questo scioglimento di legami provoca. Il contrasto tra le due istanze, una interna e una esterna, si ravvisa inoltre in *Ariel* (1963), poesia che dà il nome alla raccolta e al cavallo che la poetessa impara a cavalcare nella sua nuova casa nel Devon durante il periodo successivo la rottura con il marito. *Ariel* si apre con un'immagine di oscurità, in cui nulla si muove e che sembra contraddistinguere la paralisi depressiva in cui la poetessa è immobilizzata; già dal secondo verso, ci muoviamo insieme alla protagonista del testo, probabilmente Plath stessa, che si slancia con il suo cavallo nel blu dello scenario intorno a loro:

³³ Ivi, p. 170.

Stasis in darkness.

Then the substanceless blue

Pour of tor and distances.³⁴

La sensazione di libertà tanto agognata dalla scrittrice sfocia tuttavia nella perdita del controllo del proprio destriero, facendoci percepire un pericolo per la cavallerizza che non si risolve unicamente nella situazione sperimentata, ma si irradia in senso più generale, come per darci il presentimento che questa corsa terrificante in sella ad Ariel rappresenti l'esistenza stessa della scrittrice, continuamente in bilico e mai del tutto serena. Questa dualità si scorge nell'intero corpo del testo, dividendolo significativamente in due slanci opposti dell'io: uno orizzontale e connesso alla terra, che rimanda all'oscurità e alla sessualità del corpo femminile; l'altro distinto per la sua verticalità e accumulato dunque all'autorità fallica, con accenni di solarità che si contrappongono al primo movimento. Entrambi gli aspetti si fondono nella personalità della scrittrice, che abbandona la propria entità terrena per dissolversi nello spirito androgino di Ariel di *The Tempest* di Shakespeare, salvato dalla strega da cui è tenuto prigioniero, reso schiavo da un mago e infine liberato per unirsi agli elementi; si noti a proposito che la poetessa avvertiva una particolare affinità con il dramma shakesperiano, fondato su temi quali il mare, il legame padre-figlia e la poesia come fonte di rinnovamento. Potremmo dunque trarre la conclusione che la poetessa stesse manifestando una richiesta d'aiuto che non verrà colta correttamente da chi le stava intorno, aggravandone così i sintomi depressivi.

Altro testo fondamentale incluso nella raccolta è *Lady Lazarus*, poesia del 1963 nella quale la Plath affronta il tema del suicidio in una prospettiva ancora più intimistica: associando il suo essere sopravvissuta alla vicenda del Lazzaro evangelico, la scrittrice è portata a pensare a se stessa risorta, ma non per questo assolta dai propri drammi; la sua rinascita non ha dunque una valenza del tutto positiva perché vista come esibizione di fronte a un pubblico che le è avverso, in particolar modo in quanto personificazione del dominio maschile (si parla infatti del medico curante, in opposizione alla successiva psichiatra donna Ruth Beuscher, o ancora di Dio e Lucifero). Il testo è anche manifestazione dell'indipendenza intellettuale e artistica della donna, che assume sembianze diverse e ambigue, spesso da *femme fatale* o creatura demoniaca fino a culminare nell'ape regina di *Pungiglioni*, in cui questa trionfa sul fuco che muore dopo averla fecondata.

³⁴ S. Plath, *Ariel*, in *Ariel*, cit, p. 28.

The Journals

Nella Prefazione ai *Diari* di Sylvia Plath a scrivere è il marito Ted Hughes, che illustra la forma dell'opera, originariamente composta di fasci di fogli e taccuini. Il poeta spiega inoltre la sua decisione di pubblicare solo un terzo del testo, il cui insieme di quasi mille pagine è conservato alla Neilson Library dello Smith College. L'edizione viene diffusa per la prima volta nel 1982 e consta di tre parti, distinte per spazio geografico e periodo di scrittura: la prima consiste nei ricordi raccolti allo Smith College tra il 1950 e il 1955; la seconda è una selezione di eventi che hanno luogo nei due anni tra il 1955 e il 1957 tra Cambridge e lo Smith College, cui fa ritorno dopo il suo primo periodo inglese; la sezione conclusiva fa infine riferimento agli accadimenti nella città di Boston nell'arco di tempo tra il 1958 e il 1959, così come agli ultimi anni di vita della poetessa, dal 1960 al 1962, quando si trasferisce nuovamente in Inghilterra, dove troverà la morte l'anno successivo. Hughes dichiara inoltre l'esistenza di altri due taccuini inerenti gli anni dal 1957 al 1959, dei quali il primo risulta scomparso e il secondo viene eliminato per non turbare i figli; quest'ultimo sembra contenesse circostanze relative al periodo precedente la morte della scrittrice che, secondo alcuni critici e grazie anche alle carte sulle sedute terapeutiche aperte dalla psichiatra di Sylvia anni dopo la sua scomparsa, rivelerebbero episodi di violenze fisiche ad opera del marito, senza contare quelle psicologiche percepibili nelle pagine stesse del diario. Sappiamo inoltre che il suicidio della Plath fu un gesto organizzato nei minimi dettagli, ma che si verificò in un periodo di estrema confusione e sconvolgimento interiore, che dunque lasciò poco spazio al riordino dei suoi materiali testuali; non possiamo dire quindi con assoluta certezza che l'autrice desiderasse la divulgazione di questi fogli tanto intimi e non sembra ve ne sia una sua autorizzazione scritta in vita.

La scelta di Hughes di dare un'immagine della moglie selezionando alcuni tra i tanti temi da lei sentiti e distruggendo le sezioni più controverse sulla loro travagliata relazione non può che aumentare la curiosità verso *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*³⁵, versione completa dell'opera disponibile solo in lingua originale: a differenza dell'adattamento parziale di cui l'edizione italiana Adelphi è solo una traduzione, il diario integrale rappresenta la vera essenza della scrittrice, mossa da impulsi primordiali che la fanno parlare liberamente di sesso e del non voler finire ingabbiata negli schemi sociali che fanno della donna un essere casto e amorevole, ma ne mostrano la personalità

³⁵ Cfr. S. Plath, Sylvia, *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, New York, Dial Press, 1982.

caleidoscopica e imperfetta, anche nei suoi momenti più cinici e spietati nei confronti della società e delle relazioni che intrattiene con parenti, amici e conoscenti. Ne scaturisce dunque una Plath più vera rispetto a quella che ci viene imposta nella versione del marito, una donna dalle tante sfaccettature e ricca di interessi, che sa descrivere abilmente esperienze e sensazioni vissute a trecentosessanta gradi con la passionalità e l'intensità che le erano caratteristiche. Plath chiama il proprio diario il suo "mar dei Sargassi", un contenitore cui affida le idee inconscie che le appartengono e che in questo testo fuoriescono incontrollate; non che ciò non compaia anche nei testi poetici o ancora nel romanzo che, come sappiamo, rivelano parte della sua autobiografia e personalità: qui esse si affermano tuttavia come solo in una scrittura privata può accadere, senza freni inibitori di alcun genere, spesso con le contraddizioni comuni alla mente di ognuno e dunque nella pienezza della loro umanità; almeno, questo è ciò che si sarebbe dovuto realizzare, non tenendo conto dei tagli di cui appena accennato. Risulta dunque evidente il senso di incompiutezza derivante dal leggere un diario spezzettato e artificiosamente manipolato, che in tal modo non restituisce davvero l'esistenza e l'identità di chi scrive.

Bisogna tuttavia riconoscere che entrambe le versioni contengono importanti punti di riferimento per ricostruire parte della giovinezza della poetessa fino agli ultimi anni della sua breve esistenza, così come si fanno veicolo di riflessioni personali e riguardanti la sua produzione letteraria, fulcro centrale di tutti i suoi sforzi. Il giornale di bordo di Plath riflette infatti tutto il dinamismo del suo percorso di scrittura, la perpetua insoddisfazione circa la sua produzione e la volontà di non fermarsi mai, di imparare a migliorarsi continuamente, nonostante le pesanti ricadute mentali e psicologiche. Ne derivano episodi di profondo scoramento per la propria carriera di scrittrice, che si interroga sul proprio futuro e sulle proprie capacità intellettive:

So I am led to one or two choices! Can I write? Will I write if I practice enough? How much should I sacrifice to writing anyway, before I find out if I'm any good? Above all, CAN A SELFISH EGOCENTRIC JEALOUS AND UNIMAGITIVE FEMALE WRITE A DAMN THING WORTH WHILE?³⁶

Forti nella creazione della sua identità personale e poetica furono inoltre le sollecitazioni provenienti dall'ambiente circostante e in particolare dal cambiamento di clima provocato dallo spostamento in Inghilterra, dove respira un'aria che la coinvolge e incentiva l'incandescenza del suo fervore poetico. Stimolanti furono anche gli incontri amorosi, che fomentarono il dissidio tra le

³⁶ S. Plath, *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, New York, Anchor Books, 2000, p. 107.

maggiori opportunità maschili e le ristrettezze delle esistenze femminili; la giovane Sylvia frequenta infatti diversi ragazzi, spesso rifiutandoli per la loro concezione di donna-moglie-madre relegata al ruolo di casalinga senza più alcuna personale aspirazione carrieristica, come avviene nel caso di uno dei fidanzati di Plath, Dick Norton, trasfigurato nel personaggio di Buddy Willard in *The Bell Jar* e descritto come lo stereotipo del ragazzo perbene americano, ma che ben presto si rivela incompatibile con la personalità forte e indipendente della protagonista; come Esther nel romanzo, la scrittrice cerca un uomo all'altezza del proprio modello sentimentale e intellettuale, che non soffochi le sue ambizioni e al tempo stesso non entri in una malsana competizione per rivendicare il proprio machismo. Non bisogna tuttavia dimenticare che la ricerca del partner è al contempo dovuta alla pressione sociale cui si è costretti a adeguarsi per rispondere all'ideale di donna realizzata, costrizione apertamente sofferta dalla poetessa, che pure prova dentro di sé sentimenti contraddittori che la spingono a tentarne la riuscita, senza rinunciare ai propri desideri di autonomia. I sentimenti di Plath si indirizzano allora verso Richard Sassoon, studente di Yale decisamente differente da Dick Norton per l'aspetto più gracile e per l'atteggiamento raffinato e intellettuale, con cui la scrittrice intraprende una corrispondenza epistolare; leggiamo pagine ricche di sentimento e di intensità amorosa, con picchi di felicità smisurata che crollano inesorabilmente in struggenti parole di fedeltà nei confronti di colui da cui sente di essere stata abbandonata dopo il termine della breve relazione e il trasferimento del giovane a Parigi. Nel frattempo, la poetessa trascrive nel diario le lettere passionante che gli inviava e che ci permettono di ricostruire con efficacia i disordini interiori che dovette tollerare negli anni tra il 1955 e il 1956 e che non rendevano conto solo dei problemi di cuore della poetessa, bensì anche delle continue lotte personali a seguito del tentato suicidio di qualche anno prima.

Il diario rappresenta infatti una testimonianza che certifica la quotidianità di Plath, l'abisso della depressione che l'accompagnerà per tutta la vita e le risalite, lente e svogliate o più rapide perché dettate da una forte motivazione alla ripresa del proprio lavoro di scrittrice. Quando questo viene meno, la poetessa ricade infatti in un forte stato di apatia che condiziona le sue giornate e i suoi umori; ciò sappiamo essere visibile anche nel romanzo *La campana di vetro*, in cui tra i primi sintomi depressivi riportati dalla ragazza si registra l'incapacità di leggere e scrivere, non solo doti primarie della protagonista e della sua autrice, quanto piuttosto elementi vitali imprescindibili alla sua persona, senza i quali non ha senso continuare la propria esistenza:

God, but life is loneliness, despite all the opiates, despite the shrill tinsel gaiety of "parties" with no purpose, despite the false grinning faces we all wear. And when at last you find someone to whom you feel you can

pour out your soul, you stop in shock at the words you utter - they are so rusty, so ugly, so meaningless and feeble from being kept in the small cramped dark inside you so long. Yes, there is joy, fulfillment and companionship - but the loneliness of the soul in it's appalling self-consciousness, is horrible and overpowering
_37

E ancora:

... Frustrated? Yes. Why? Because it is impossible for me to be God - or the universal woman-and-man - or anything much. I am what I feel and think and do. I want to express my being as fully as I can because I somewhere picked up the idea that I could justify my being alive that way. But if I am to express what I am, I must have a standard of life, a jumping-off place, a technique - to make arbitrary and temporary organization of my own personal and pathetic little chaos.³⁸

La redazione dei diari non consiste dunque in un freddo elenco di eventi, quanto piuttosto nell'esercizio alla scrittura a cui Plath si prepara da sempre e che impiega per certificare la propria appartenenza al mondo, un esserci non come anonima passeggera nel sedile posteriore, bensì come attiva conduttrice delle proprie azioni. Come per altri prima di lei, la scrittura diaristica è inoltre un mezzo per dialogare con se stessa quando dalle conversazioni con gli altri non si riesce che a ricavare qualcosa di soddisfacente, che possa saziare i propri dubbi e timori interiori o con cui non ci si riesca a confidare per paura di risultare insolito e di conseguenza sentirsi ancora più fuori luogo; questa sensazione di disagio e timore dell'incomprensione altrui è una delle cause principali della nascita del diario, in quanto posto sicuro in cui potersi esprimere senza remore, mettendo su carta sentimenti che forse consciamente non si sarebbero rivelati perché percepiti come moralmente scorretti o spiacevoli. Il diario si dimostra dunque una modalità fondamentale per riscoprirsi giornalmente e comprendere i tratti che sono propri della personalità; al contempo, emerge dall'opera di Plath la natura chiarificatrice della scrittura intimistica, essenziale per far luce su ricordi, eventi ed emozioni che forse sarebbero trascurati nella fretta dei rapporti quotidiani, in cui si accumula il racconto di avvenimenti a discapito della riflessione su di essi.

Per concludere questa breve riflessione su Sylvia Plath, riportiamo alcuni passi dai *Diari* scritti tra il 1955 e il 1957 scrive:

³⁷ Ivi, pp. 36-37.

³⁸ Ivi, p. 52.

I suppose I'll always be over-vulnerable, slightly paranoid. But I'm also so damn healthy & resilient. And apple-pie happy. Only I've got to write. [...] But: I know & feel & have lived so much: and am so wise, yes, in living for my age: having blasted through conventional morality, and come to my own morality. Which is the commitment to body & mind: to faith in battering out a good life. No God but the sun, anyway.³⁹

Fraasi come queste includono parte del mondo mutevole e variegato della natura di Plath, rappresentandone un riassunto sintetico, ma allo stesso tempo esaustivo. Per cercare di comprenderlo, occorre oltrepassare la comune credenza secondo cui artisti, o più in generale, persone affette da disturbi o malattie mentali siano risolvibili in figure bidimensionali definite unicamente dal loro malessere interiore: al contrario, ogni essere umano è contrassegnato da diversi aspetti della propria persona e vive momenti e sensazioni che variano continuamente in base alla propria indole o ancora a seconda delle esperienze che fronteggia. La poetessa si descrive quindi con termini che potremmo giudicare negativi e che tuttavia la rendono umana, ma non si limita a questa iniziale raffigurazione di sé, procedendo con l'affermazione della propria felicità, accresciuta in particolar modo da una passione che la rende viva e che le consente di credere in se stessa e nella possibilità di creare un'esistenza che appaga i propri desideri.

³⁹ Ivi, p. 275.

Capitolo III

L'”altra verità” di Alda Merini

La pazza della porta accanto

In questo capitolo si cercherà di esplorare la natura introspettiva della poetessa italiana Alda Merini, la quale si è adoperata per tutta la vita a congiungere l'osservazione del mondo con personale analisi interiore. È evidente, infatti, come le vicende che hanno segnato la sua esistenza si siano così profondamente congiunte alla sua psiche, precocemente disturbata dalla schizofrenia diagnosticatale a trent'anni. Le opere di Merini sono dunque contrassegnate dalla consapevolezza della propria condizione e dall'isolamento che questa comporta; nonostante le sofferenze inflitte durante gli anni di manicomio, la poetessa non smise di comporre testi che potessero raccontarla.⁴⁰

L'infanzia di Alda Merini si concentra a Milano, dove nasce nel 1931, in una famiglia formata dai genitori e da due fratelli. Il padre è un uomo quieto e affettuoso, sostenitore dell'indole poetica che la figlia manifesta; mentre il padre è, agli occhi di Alda, sottomesso alla madre perché innamorato. Quest'ultima è una donna severa e regale, più concentrata sull'educazione dei figli che a mostrare loro supporto, tanto da proibire ad Alda l'accesso alla biblioteca paterna per relegarla al ruolo di madre e moglie a suo modo di vedere più consono a una donna. La devozione per i genitori e l'ammirazione per una relazione come la loro porta la figlia a idealizzarli, tanto da imprimere nei suoi ricordi una nota malinconica percepibile nelle sue opere. Il rapporto conflittuale con la madre fa sì inoltre che la giovane Alda si esprima in maniera ambigua nei suoi confronti, fino a rappresentarla come causa principale della follia che da subito le si imprime come un marchio. L'infanzia non è infatti un periodo sereno per la futura scrittrice che, pur distinguendosi per gli ottimi voti a scuola, si presenta come una bambina ribelle alla volontà della madre, che spesso arriva a punirla fisicamente.

⁴⁰ Cfr. E. Buroni, *Alda Merini e il “significato” della poesia*, in «Lingua Italiana» (portale Treccani on line, Istituto della Enciclopedia Italiana), sezione Articoli, 9 dicembre 2019, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_227.html.

Terminate le elementari, contrariamente alla propria aspirazione di continuare il percorso scolastico, frequenta per tre anni un istituto per l'avviamento al lavoro.

Negli anni quaranta, Milano è sconvolta dai bombardamenti aerei dovuti alla guerra, che costringono la famiglia Merini ad abbandonare la città per rifugiarsi in periferia; questi anni saranno descritti dalla giovane scrittrice nella loro più cruda quotidianità, dalle ristrettezze economiche all'angoscia per la propria sorte fino all'auspicato ritorno alla vita a Milano, dove vorrebbe riprendere gli studi. Il periodo bellico e la sofferenza per l'abbandono dello studio sono annoverati dalla stessa poetessa come alcuni degli elementi scatenanti le sue ansie nervose, da cui deriva la necessità di rappresentarle tramite la scrittura; già all'età di quindici anni sperimenta infatti una crisi mistica che la induce a voler entrare in convento, scelta poi accantonata in seguito al colloquio con una suora dell'Istituto S. Pietro Canisio in Svizzera che le espone la dura vita a cui sarebbe andata incontro. Questa decisione radicale sembra dovuta in primo luogo al forte desiderio di continuare gli studi, al quale associare la ricerca di una tranquillità esterna che sia il mezzo per raggiungere la pace interiore, fuggendo una realtà percepita come ostile e distante dal proprio essere.

L'adolescenza di Alda è segnata dal lavoro da mondina, necessario per fronteggiare le ristrettezze causate dal periodo bellico, e dalla passione per il pianoforte, che costituirà sempre un'importante valvola di sfogo per la scrittrice. Al ritorno a Milano segue il tentativo di accedere al ginnasio Alessandro Manzoni, dal quale viene scartata per non aver superato la prova d'italiano; il dolore che ciò le provoca aggrava l'anoressia nervosa e fisica, causata in primo luogo dalle carenze alimentari durante la guerra. Come già visto nel capitolo precedente riguardante Sylvia Plath, anche per Alda Merini si ricorda un momento epifanico nella sua esistenza, quello che la poetessa definisce «la presenza di Orfeo»⁴¹ e che individua nella potenza creatrice della scrittura, sorta quando il dottor Enzo Gabrici, da cui era in cura alle Molinette di Torino per una crisi isterica, le consegna un libro con l'ordine di leggerlo.

La nuova casa in cui la famiglia si trasferisce a Milano dopo la distruzione della prima abitazione è sui Navigli: qui Merini ha la possibilità di incontrare il critico letterario Giacinto Spagnoletti, presentatole dal politico e scrittore Angelo Romanò, il cui contatto le era stato fornito a sua volta da una professoressa delle medie interessata al suo talento; il critico la immetterà nel mondo della letteratura dopo aver letto alcune poesie della sedicenne Alda e sarà il primo a pubblicarla nel 1950 nell'*Antologia della poesia italiana contemporanea 1909-1949*⁴². Per la giovane Alda Merini

⁴¹ A. Merini, *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, Milano, Associazione culturale Melusine, 1994, p. 23.

⁴² Cfr. G. Spagnoletti, *Antologia della poesia italiana 1909-1949*, Parma, Guanda, 1950.

la casa di via Torchio diventa allora un luogo di incontro culturale di alcuni tra gli esponenti della letteratura più influenti dell'epoca:

In via del Torchio io ho vissuto la mia prima società poetica. Per società intendo dire che sul divano sedevo gomito a gomito con i grandi della poesia, con la classe del rinnovamento letterario. Io ero troppo piccola per capire cosa facessero quei grandi uomini. Erba, sempre allegro e dispersivo. Pasolini, taciturno ma pieno di resistenza fisica. Turollo, dalla voce tonante e bellissima che pareva la reincarnazione della "scapigliatura" redenta. Eravamo poveri, ma pieni di pazienza e con tanta capacità di assorbimento. Più che una scrittrice io ero la loro mascotte: giovane, taciturna, forse bella, con due fianchi di cui mi vergognavo e cercavo di nascondere. Manganelli era un bonaccione. Mi sbriciolava nella scollatura e rideva, ma aveva anche un sorriso tenero.⁴³

Qualche anno prima è però vittima delle «prime ombre della sua mente»⁴⁴ e viene internata per un mese nella clinica Villa Turro di Milano, dove le viene riconosciuto un disturbo bipolare, acuito dalla forte sensibilità della scrittrice e dall'incomprensione in cui si sente prigioniera. Nel frattempo, la sua raffinatezza poetica è captata anche dal ventiseienne Manganelli, con cui Merini intraprende una turbolenta relazione sentimentale durata fino al 1949, quando lo scrittore, che aveva già un figlio, sente di dover interrompere un rapporto di cui non riesce a occuparsi, fuggendo a Roma; Merini prova un senso di sollievo misto ad angoscia per l'abbandono di quell'amante con cui intratteneva un legame insostenibile, fatto di impeto amoroso e al contempo di tormento e incertezza. Si noti come gli amori adolescenziali della giovane poetessa siano caratterizzati da forme di instabilità e di precarietà da parte di entrambi i partner, come si avvince nella successiva relazione con Quasimodo, più docile di Manganelli, ma anche lui ingabbiato in un matrimonio e dalla presenza di un figlio. Nonostante i travagli relazionali e psicologici, l'originalità poetica di Merini viene nuovamente valorizzata da Spagnoletti, grazie al quale nel 1953 pubblica la sua prima raccolta *La presenza di Orfeo*⁴⁵ e da Pasolini, che intravede un futuro complesso per l'identità ancora in movimento della scrittrice. L'invasamento di cui la poetessa farà esperienza sarà allora benedizione e insieme condanna: Merini è infatti consapevole che la propria vocazione sia l'unica strada a cui il destino l'ha prescelta, ma parallelamente avverte il sacrificio di essere perseguitata come diversa e allo stesso modo di vedere la realtà in una maniera che dista dalla conformità altrui, "divinatoria", come lei stessa

⁴³ Ead., *Delirio amoroso*, in *Alda Merini. Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009*, Ambrogio Borsani (a cura di), Milano, Mondadori, collana La rosa, 2010, p. 794.

⁴⁴ M. Corti, Introduzione di *Vuoto d'amore / Alda Merini*, Torino, Einaudi, 1991, p. 6.

⁴⁵ Cfr. A. Merini, *La presenza di Orfeo*, Giacinto Spagnoletti (a cura di), Milano, Schwarz, collana *I campionari*, 1953.

affermerà. Il misticismo di Merini viene dunque messo in risalto dall'autore di *Ragazzi di vita*, che lo descrive come un senso orfico interno alla riflessione sulla religione cattolica, che sembra quasi suggerire la visione di un uomo potenzialmente divino quanto Dio.⁴⁶

In quello stesso 1953 Merini sposa Ettore Carniti, fornaio che sarà padre dei suoi figli. La scelta di un uomo socialmente e intellettualmente così lontano dalle figure da lei frequentate fino a quel momento è spiegata dalla poetessa come un bisogno di ritorno alla semplicità delle origini, la necessità di comportarsi da moglie e madre, distanziandosi dall'exasperazione causata da quegli scrittori che non potevano renderla felice. Anche questa sistemazione non è tuttavia esente da difficoltà, generate dall'inasprirsi della salute mentale della poetessa, che dovrà rimanere all'ospedale psichiatrico Paolo Pini per la durata di dieci anni; il marito, in assenza della moglie e impossibilitato a occuparsi delle figlie a tempo pieno a causa del suo lavoro, sarà dunque costretto a dare in adozione le quattro bambine nei loro primi anni di vita. Diverse interviste e biografie di Merini hanno colpevolizzato il marito per l'internamento della moglie, fin quando quest'ultima non l'ha scagionato, sostenendo come ciò non fosse stato causato dall'ambiente esterno, dalla famiglia o dai medici che l'avevano presa in cura, trattandosi piuttosto di una sorte scritta dai tempi della sua infanzia, quando in lei si manifestarono i primi segni di disagio interiore. Le parole della poetessa risultano tuttavia veritiere solo in parte, in quanto significativi per il suo malessere furono sicuramente anche gli influssi circostanti e in special modo la mancanza di comunicazione che doveva regnare tra il mondo del marito e la cerchia di poeti e artisti amici di Merini. Nel 1955 vede la luce la seconda raccolta, *Paura di Dio*⁴⁷, che riporta le emozioni contrastanti nell'animo della poetessa, la quale sottolinea con profondo dispiacere la disparità nel suo rapporto con il marito, che Merini crede ricerchi un amore unicamente fisico a discapito dell'intesa intellettuale. È forse anche a causa dello scarso affiatamento tra i due coniugi che la scrittrice si innamora del pediatra delle due figlie, Pietro De Paschale, il cui sentimento non corrisposto contribuisce alla stesura della raccolta *Tu sei Pietro*⁴⁸, pubblicata da Scheiwiller nel 1961 e a cui seguirà il ventennio di silenzio degli anni di manicomio.

Come in *La presenza di Orfeo*, in cui si può ravvisare la dualità dell'uomo nella sua forma ibrida tra umano e divino, anche in questa sequenza poetica il protagonista è contrassegnato dal suo essere doppio: Pietro è infatti concretizzato nella sua figura di medico e, più in generale, di essere umano, ma al contempo è idealizzato dalla poetessa come incarnazione di apostolo di Cristo; ciò avviene nella scia del misticismo religioso della poetessa e in particolar modo come conseguenza di

⁴⁶ Cfr. P. P. Pasolini, *Una linea orfica*, in «Paragone», 60 (1954), pp. 82-87. Ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 579-581.

⁴⁷ Cfr. A. Merini, *Paura di Dio*, Milano, Scheiwiller, 1955.

⁴⁸ Ead., *Tu sei Pietro*, Milano, Scheiwiller, 1961.

un evento inedito nella vita di Merini, i cui amori si erano sempre realizzati. La vicenda ha come principali ripercussioni l'allontanamento dalla realtà, descritta con un linguaggio dai toni trasognati, e ancora una volta la volontà di distacco dall'angoscia della quotidianità che si riverserà nella solitudine al manicomio di Milano nel 1965, con intervalli durante i quali potrà ritornare a casa, fino al 1972. Qualche anno dopo, nel 1979, Merini riprende a scrivere, componendo una delle sue opere più influenti a parere della critica: *La Terra santa*⁴⁹ contiene infatti toccanti testimonianze dell'esperienza in manicomio, aggiudicandosi per questo il Premio Librex Montale nel 1993. Rimasta sola dopo la morte del marito e non presa in considerazione dal mondo letterario, Merini tenta di mettersi in contatto con i maggiori editori italiani, ma viene rifiutata finché nel 1982 il critico Paolo Mauri le concede uno spazio nella sua rivista per la divulgazione delle sue poesie. Intraprende una corrispondenza con il poeta e medico Michele Pierri, con il quale si sposerà e si trasferirà a Taranto, dove terminerà il progetto di *L'altra verità. Diario di una diversa*⁵⁰, pubblicato da Scheiwiller. Rientrata nella sua città natale, la poetessa continua a scrivere, incentivata da un periodo di pace interiore e dal fermento culturale che deriva dalla frequentazione del Cafè Chimera presso i Navigli; recupera le vecchie amicizie e le vengono assegnate diverse onorificenze, tra cui una *laurea honoris causa* dall'Università di Messina. Merini prosegue nella composizione di poesie e sperimenta nuovi generi, producendo ad esempio testi aforistici, collaborando nella creazione di *Più bella della poesia è stata la mia vita*⁵¹, testo parte di un cofanetto con videocassetta pubblicato nel 2003 da Einaudi Stile Libero, e ancora nel 2009 partecipando al documentario *Alda Merini, una donna sul palcoscenico*⁵², inserendovi diverse poesie inedite. Qualche anno prima, nel 2004, era stata ricoverata all'ospedale San Paolo di Milano per alcuni problemi di salute, ricevendo supporto economico in seguito all'invio di numerose e-mail che delineavano la sua situazione e alla realizzazione di blog e siti internet per richiedere l'intervento del sindaco di Milano Albertini. Sempre in questo periodo, la poesia di Merini si diffonde enormemente tra il pubblico grazie all'uscita dell'album *Milva canta Merini*, in cui Milva canta undici motivi trattati nelle poesie della scrittrice milanese. L'ultima produzione della poetessa riprende la natura orfica dei primi componimenti, dando vita a *Nel cerchio di un pensiero (teatro per voce sola)*⁵³, raccolta nata dalle sue dettature telefoniche a Marco Campedelli, i cui testi non contengono segni di interpunzione. La sua esistenza carica di eventi ed emozioni si interrompe nel 2009, all'età di 78 anni, a causa di un tumore osseo.

⁴⁹ Ead., *La Terra santa*, Milano, Scheiwiller, 1984.

⁵⁰ Ead., *L'altra verità. Diario di una diversa*, Milano, Scheiwiller, 1986.

⁵¹ Ead., *Più bella della poesia è stata la mia vita*, Torino, Einaudi, collana *Stile Libero*, 2003.

⁵² Cfr. *Alda Merini, una donna sul palcoscenico* (dir. C. D. Damato, Italia, 2009).

⁵³ Cfr. A. Merini, *Nel cerchio di un pensiero (teatro per sola voce)*, Milano, Crocetti, 2005.

Poesia come diario

La raccolta poetica che per prima viene pubblicata è *La presenza di Orfeo*, contenente testi di una giovanissima scrittrice che ha già sperimentato il senso di emarginazione dal mondo in cui è inserita. Le poesie parte di questo *corpus* prendono avvio dalla fortunata condizione in cui si trova Merini, per via della partecipazione alla scena culturale dell'epoca e dagli amori che in essa si svolgono e che lei stessa sperimenta; amore, struggimento e morte sono infatti le tematiche che affiorano principalmente in questa collezione. Merini vuole mettere in luce come la presenza dell'amore nella vita di ognuno costituisca un'opportunità di espressione personale, così come la possibilità di congiungersi all'altro e allontanare la solitudine. In questo senso, la poesia contiene una forza liberatrice detenuta da chi scrive e specialmente dalla donna che la compone, non più reificata in quanto Musa di un uomo che per lei canta, quanto piuttosto creatrice di un proprio modo di fare poesia; viene al contempo rivalutato anche l'essere donna, capace di conciliare in sé un corpo che si mostra senza essere sessualizzato e un'anima pronta a manifestarsi nella propria complessità. Sentimenti di tal genere si rilevano nella poesia omonima *La presenza di Orfeo*, composta nel 1949 e dedicata a Manganelli. A parlare è un'Euridice poetessa che si rivolge ad un Orfeo anch'egli poeta, offrendo se stessa tanto nella propria immanenza quanto nel caos che può divenire; la prospettiva rovesciata da cui ha inizio il discorso ci permette di comprendere la posizione della poetessa che, nonostante le tenebre fitte in cui si trova dopo aver perso la luce della vita, sente di poter sperare in una riconciliazione con l'esistenza stessa, una rinascita dovuta alla consapevolezza della propria presenza fisica e spirituale. La sensazione di sicurezza interiore che si percepisce leggendo le prime righe non è tuttavia l'unica, in quanto ad essa si associa un senso di indefinitezza che pare emergere continuando nella lettura del testo e che si configura con lo stesso stato d'animo di Merini, la cui giovane età giustifica la coesistenza di opposti. La ripresa della figura mitologica di Orfeo non è infatti casuale, ma corrisponde al richiamo della poesia ad avvicinarsi. In precedenza si era notato come questa selezione dalla Musa Calliope costituisse tanto un motivo di orgoglio quanto di esclusione dalla società; in questa raccolta questa condizione si rivela tuttavia una dimensione di sperimentazione del proprio sé e delle sue possibili espansioni di crescita, elementi che emergono con particolare vigore all'interno di questa poesia: la fluidità in cui si muove Euridice consiste nel rifuggire da una forma fissa di identità, nella quale Merini non si riconosce e che consciamente non vuole raggiungere in quanto morte del divenire poetico. La libertà rappresentata dalla neutralità della propria condizione non è dunque per questa nuova Euridice un ritorno all'esistenza mortale, condotta

passivamente, bensì l'attraversamento di tale limite che l'ingabbia in un ruolo tradizionalmente costruito. Questo spazio in cui la poetessa può annullare la propria definizione di uniformità per divenire quel caos in cui risiede il tutto verrà in seguito denominato da Merini "luogo del nulla" e sarà il titolo della raccolta *Poesia luogo del nulla* (1999): «La poesia è il luogo del nulla, il luogo degli incontri, del fiume che è davanti a casa mia. La poesia è la vita che hai dentro»⁵⁴; e ancora, più avanti nella stessa prefazione:

La poesia vive in uno spazio che non è frequentato da nessuno, ha uno spazio irragionevole che trova ragione nella realtà. Il sogno, primo canto della poesia, l'indefinito, l'indefinibile. Qualcosa di cui si ha sentire ma che non si vuole accertare. Il poeta è l'uomo isola che colma lo spazio tra sogno e verità. [...] È un giocatore "truccato", fuorilegge della realtà.⁵⁵

Nei suoi testi la poetessa dei Navigli canta la potenza dell'amore, sentimento da cui si è sempre saputa estranea; l'affetto dei genitori, che vorrebbe emulare, si mostra difficile da raggiungere all'interno della cerchia culturale di cui fa parte e ciò la induce a ricercare questo sentimento altrove, in un mondo più semplice e modesto. Sposato Ettore Carniti, la gioia del matrimonio tarda a manifestarsi nella completezza che Merini sperava; i due provengono da universi intellettuali che faticano a combaciare e la poetessa si sente nuovamente incompleta; parla di ciò in *Paura di dio*:

Tu insegui le mie forme,
seguì tu la giustezza del mio corpo
e non mai la bellezza di cui vado superba.
Sono animale all'infelice coppia
prona su un letto misero d'assalti,
sono la carezzevole rovina
dai fecondi sussulti alle tue mani,

sono il vuoto cresciuto
sino all'altezza esatta del piacere
ma con mille tramonti alle mie spalle:
quante volte, amor mio, tu mi disdegni.⁵⁶

⁵⁴ A. Merini. *Poesia luogo del nulla*, Lecce, Manni, 1999, pp. 11-12.

⁵⁵ Ivi, pp. 25-26.

⁵⁶ Ead., *Dies irae, Paura di Dio*, in *Alda Merini. Il suono dell'ombra*, cit., p. 68.

Il rifiuto di cui si sente vittima la moglie nei confronti del marito è sufficiente a farle avvertire ancora una volta l'insufficienza della propria condizione, causata da una relazione puramente carnale e che non riesce ad andare oltre. La riflessione sul proprio legame matrimoniale è inoltre un trampolino di lancio per dichiarare le proprie esitazioni riguardo l'amore divino e di conseguenza la figura di Dio, che di questo amore dovrebbe essere benefattore. In *Chi sei*, la poetessa ripropone la dualità della natura del Creatore, che si presenta come portatore di luce e di beatitudine da un lato, e come vaghezza oscura che genera confusione e indefinitezza dall'altro. Nonostante una visione positiva di Dio, la minaccia di una vita offuscata dalle tenebre della ragione prende il sopravvento nel pensiero di Merini, che afferma l'assenza di ogni punto di riferimento nell'esistenza umana. È così il desiderio carnale rappresenta un'ulteriore fonte di struggimento per la poetessa, dal quale vorrebbe che Dio la liberasse, salvo poi scegliere di accogliere il dolore che, benché tremendo, la mantiene in vita: nel testo finale *La fuga* si coglie questo aspetto dell'animo di Merini:

Lasciami alle mie notti
ed ai miei benefici di peccato,
lasciami nell'errore
se decantarmi è compito di Dio!
So che mi assolverai dalle mie pene:
ma ora lasciami umana
col cuore roso dalla mia paura.
Quando sarò bassorilievo al tempo
della Tua eternità, non avrò fronti
contro cui capovolgere la faccia.⁵⁷

Se finora la passione è stata espressa dalla poetessa in maniera esplosiva, in *Tu sei Pietro* questa diviene intima e silenziosa perché racchiusa nell'interiorità della donna; i toni drammatici sono ancora presenti e, come scrive Maria Corti⁵⁸ nell'introduzione ad una silloge dell'opera, sono quelli della tragedia greca, in cui la donna narra la propria angoscia voluta dal Fato. Nella raccolta ritorna il motivo del doppio, questa volta incarnato dall'irraggiungibile dottor Pietro De Paschale: questi è un essere divino, capace con il suo potere di salvare la poetessa dal suo dolore, e al contempo un uomo

⁵⁷ Ead., *La fuga, Paura di Dio*, in *Alda Merini. Il suono dell'ombra*, cit., p. 74.

⁵⁸ Cfr. M. Corti, Prefazione a *Fiore di poesia (1951-1997)*, Torino, Einaudi, 1998.

a tutti gli effetti, per il quale Merini prova attrazione fisica. L'atmosfera da tragedia richiama una Grecia arcaica e campestre, connotandosi di sfumature nostalgiche per la perdita della purezza che caratterizza un sentimento amoroso ancora acerbo e pieno di folle speranza, contrapposto al dolore causato dall'isolamento a cui si va incontro con l'esperienza della crescita. L'amore non vissuto si trasforma dunque in uno stato d'animo che può solo essere immaginato, tutt'al più trascritto in poesia.

In entrambe le raccolte finora analizzate si percepisce una mancanza di autocontrollo, un'instabilità identitaria che sfocerà nel capolavoro poetico di Merini, *Terra santa*. Fin dai primi testi, la scrittura di Merini è stata classificata da molti come lontana dall'essere colta; in cambio, la sua poesia contiene l'umanità della sua produttrice, visibile in particolar modo nella raccolta appena nominata, nella quale Merini racconta l'indicibile sofferenza degli internati in manicomio e il silenzio a cui sono costretti. Coloro che gli altri chiamano "malati" sono per la scrittrice persone tradite dalla società, che hanno compreso chi sono gli esseri umani e non vogliono più tornare indietro e mischiarsi con loro; la follia ha per Merini due valenze: la prima, negativa, consiste nell'emarginazione di un individuo per volontà di qualcun altro, che decide la sorte di un destino che non è il suo; forse ancora più pregnante è la visione positiva che viene data alla pazzia, secondo cui questa è una scelta consapevole di chi vuole allontanarsi dall'omologazione e dalla superficialità a cui gli altri si ostinano. La poetessa si dichiara convinta della malvagità dell'uomo che, per non doverne sopportare il fastidio, interna chi è considerato diverso o fuori dagli schemi prestabiliti; in questa categoria, la scrittrice inserisce anche i poeti, i quali non temono di esprimere una verità lontana dai dogmi e dalle consuetudini, che risulta dunque scomoda e pericolosa per chi vuole plasmare la mente altrui. La terra santa di cui racconta Merini è il manicomio, in cui l'oscurità della sua solitudine si fa ancora più fitta: questo è descritto infatti come un luogo infernale, in cui la poetessa dei Navigli e gli altri degenti subiscono maltrattamenti e cure umilianti, tra queste l'elettroshock, di cui la scrittrice sostiene i rischi per l'individuo, alienato dal suo essere dopo i trattamenti impostigli. Gli orrori cui fu soggetta all'istituto Paolo Pini di Milano sono raffigurati dalla poetessa in quaranta poesie redatte durante l'internamento; queste dovevano essere probabilmente oltre il centinaio, come testimoniato dai dattiloscritti prodotti dall'incessante lavoro della scrittrice, ma furono diminuite prima della loro pubblicazione per lasciare spazio a quei testi di maggior rilievo comunicativo. Di seguito, il contenuto della poesia che dà il titolo alla raccolta:

Ho conosciuto Gerico,
ho avuto anch'io la mia Palestina,
le mura del manicomio

erano le mura di Gerico
e una pozza di acqua infettata
ci ha battezzati tutti.
Lì dentro eravamo ebrei
e i Farisei in alto
e c'era anche il Messia
confuso dentro la folla:
un pazzo che urlava al Cielo
tutto il suo amore in Dio.
Noi tutti, branco di asceti,
eravamo come gli uccelli
e ogni tanto una rete
oscura ci imprigionava
ma andavamo verso la messe,
la messe di nostro Signore
e Cristo il Salvatore.
Fummo lavati e sepolti,
odoravamo di incenso.
E dopo, quando amavamo
ci facevano gli elettrochoc
perché, dicevano, un pazzo
non può amare nessuno.
Ma un giorno da dentro l'avello
anch'io mi sono ridestata
e anch'io come Gesù
ho avuto la mia resurrezione,
ma non sono salita ai cieli
sono discesa all'inferno
da dove riguardo stupita
le mura di Gerico antica.⁵⁹

Lo scritto riferisce tutte le tematiche trattate nella *Terra santa* e sembra realizzare un manifesto della permanenza nell'istituto di cura mentale, irrisolubilmente connessa a quelle degli altri degenti, la cui partecipazione è espressa dal “noi” collettivo del testo. I sentimenti nei confronti del divino,

⁵⁹ A. Merini, *La Terra Santa*, in *La Terra Santa*, in *Alda Merini. Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009*, cit, pp. 230-231.

rappresentati nelle opere precedenti, appaiono di nuovo e risultano ora più definiti: Gesù si fonde con chi viene additato come malato e la sua vicenda diventa quella di chi vive in manicomio; i riferimenti religiosi sono qui indicati in luce negativa perché rispondono ai tormenti e alle offese giornaliere di chi viene esiliato dal mondo esterno. Il componimento si chiude con la prospettiva di un ritorno alla società, una “resurrezione” considerata un incubo per Merini e per chiunque si senta disadattato tra coloro che si definiscono “normali”, intorno ai quali si percepisce un perpetuo isolamento, opposto alla fratellanza che si crea tra chi patisce la stessa condizione. In varie poesie della raccolta si nota chiaramente la voce di una Merini differente da quella trasognata e musicale dei testi precedenti, sostituita da una versione più lucida che riporta la raffigurazione puntuale della realtà ospedaliera, contrassegnata da una violenza perpetrata dal personale e dai medici che vi operano; ciò appare evidente nella lirica numero 8, nella quale il dottore, che somministra pesanti sedativi ai malati pur di far tacere le loro grida dettate dal dolore e dall’insonnia, è trasfigurato come una potenza infernale e «folle», aggettivo adoperato significativamente per mostrare come la degenerazione sia insita nella malvagità dei cosiddetti “normali”. Le terapie inflitte ai pazienti degli istituti psichiatrici sono metodi che li rendono innocui e simili a vegetali, incapaci di reagire perché fiaccati dall’ambiente malsano in cui risiedono. È questa una condizione che Merini attribuisce a tutti gli internati, ma sulla quale non manca di esprimersi anche in funzione del proprio dolore personale, come mostrato nella lirica 35, in cui la poetessa afferma la propria sconfitta di fronte a un male eterno, al quale non si può scampare. A ciò si aggiunge la coscienza che tale esperienza influenzi fortemente lo stesso modo di scrivere, contrassegnato da un senso autobiografico che manifesta la sincera propensione per quest’arte, così come la convinzione che questa sia di estremo supporto alla propria guarigione:

Io sono certa che nulla più soffocherà la mia rima,
il silenzio l’ho tenuto chiuso per anni nella gola,
come una trappola da sacrificio,
è quindi venuto il momento di cantare
una esequie del passato.⁶⁰

Un corpo prigioniero

⁶⁰ Ivi, p. 228.

Il desiderio e soprattutto la necessità di raccontarsi e di cercare così di migliorare le proprie condizioni di salute sono evidenti ne *L'altra verità. Diario di una diversa*, primo testo in prosa dell'autrice edito da Scheiwiller nel 1986, con l'importante e significativa prefazione di Manganelli, che narra in chiave autobiografica del proprio vissuto e dell'internamento. Nell'opera emerge fortissimo il senso di solitudine di Merini, che si sente ripudiata dai propri familiari, di cui giustifica la trascuratezza perché conscia di essere reietta nel mondo di chi può condurre un'esistenza regolata dalla società, ma di cui al tempo stesso viene additata l'impossibilità di mettersi nei panni dei condannati e di provare la loro sofferenza:

Molta gente leggendo questo esiguo libretto si domanderà che ruolo avesse in quel tempo mio marito e tutta la mia famiglia: nessun ruolo. E una ragione esiste. Al momento dell'internamento, l'ammalato sente sopra di sé il peso della condanna, condanna che non può non riversare sulla società tutta ed anche sui congiunti. I parenti invece avvertono questa repulsione come uno stato di malattia e "cercano di stare alla larga", anche perché non è detto che non abbiano un vago o profondo senso di rimorso. I più impreparati non si aspettano certo che il manicomio sia fatto in quel modo e, a modo loro, riportano degli shock. Ma le vere vittime restiamo pur sempre noi, perché una volta a casa ci sentiremo sempre rinfacciare quella degenza come un fatto giuridico, e non di malattia. Insomma, il malato è un gradino più su di colui che è stato in galera.⁶¹

Gli istituti psichiatrici nell'Italia degli anni sessanta sono paragonabili a campi di prigionia, in cui il malato non viene aiutato a guarire, ma viene trattato come un residuo di individuo da manipolare per esperimenti medici:

All'interno del manicomio la diagnostica era povera, e più che altro rimaneva confinata in un esercizio per gli psichiatri, un imbellettamento, un gioco di abilità che mostrava più le capacità mediche del professionista che l'effetto che queste capacità potevano avere sul matto. [...] Il vero cambiamento, però, avverrà più avanti, con l'applicazione della legge 180. Prima il sistema, piuttosto semplice, si organizzava in tre ampie categorie: i nevrotici che, salvo in forme gravi del disturbo, in manicomio non entravano; gli psicotici, soprattutto gli schizofrenici e i depressi malinconici gravi con tendenza suicida che venivano sempre ricoverati; e poi gli oligofrenici, i pazienti con poco cervello.⁶²

⁶¹ Ead., *L'altra verità. Diario di una diversa*, Milano, BUR Rizzoli, 2010, pp. 56-57.

⁶² Cfr. V. Andreoli, *I miei matti: Ricordi e storie di un medico della mente*, Prima edizione digitale, 2012 da quarta edizione BUR Saggi gennaio 2009, posizione 2166.

Inserendo poco dopo nella lista dei reclusi omosessuali, prostitute e isterici, lo psichiatra Vittorio Andreoli conferma la tesi di Merini secondo cui ad essere rinchiusi in manicomio fossero i soggetti di cui nessuno voleva occuparsi e che avrebbero appestato la società con la loro devianza dal consueto. Il degrado, fisico e psicologico, a cui sono costretti i degenti viene descritto dalla poetessa come un orrore che annienta la persona, intorpidendola affinché non contrasti i mali che le vengono inflitti. La prima notte trascorsa al Paolo Pini, Merini si sente impaurita e scombussolata a causa dei lamenti degli altri pazienti e l'angoscia le rende chiaro il destino di morte, l'unico, che la potrà attendere lì dentro. Un sostegno sostanziale alla sopravvivenza della scrittrice è dispensato dal dottor Gabrici, psicoterapeuta di stampo freudiano a cui Merini dedica *Lettere al dottor G.*: si tratta nello specifico di un libro in prosa, alternata con alcune liriche, che la poetessa redige in forma diaristica tra gli anni sessanta e settanta durante il suo internamento al Paolo Pini e che continua anche dopo la sua uscita, quando ancora la scrittrice prosegue la terapia con il dottore; l'opera ha origine dall'assemblaggio di fogli, ritrovati dopo trent'anni, contenenti lettere e poesie indirizzate al medico e mai inviate al suo destinatario. Nella Prefazione, lo psichiatra Gabrici ammette:

Non ho mai saputo delle lettere che Alda Merini mi aveva scritto quando era ricoverata al Paolo Pini di Affori. Può darsi che ne abbia vista qualcuna, ma non ero a conoscenza del fatto che ne avesse scritte diverse che, dopo la sua straordinaria affermazione nel campo della poesia, documentano il periodo trascorso in ospedale, raccontato dettagliatamente nel libro *L'altra verità. Diario di una diversa*.⁶³

Durante le sedute psicoanalitiche affrontate, il medico curante cerca di mettere in luce l'evento che, secondo la sua teoria, avrebbe provocato lo shock causa del suo trauma infantile e di conseguenza dei disturbi riguardanti i rapporti sessuali, manifestatesi già in età adolescenziale:

In definitiva, penso che le alterazioni della sua vita cosciente nascessero dal conflitto fra la sua natura istintivo-passionale, che trovava espressione naturale nel linguaggio della poesia, e la costrizione della normale vita familiare che aveva accettato, con le responsabilità legate alla crescita e all'educazione delle figlie, che tanto amava, e le probabili incomprensioni con il marito (di cui tuttavia mai mi parlò). [...] La creazione attraverso l'arte poetica è stata il suo balsamo, specialmente quando ha avvicinato la gloria dell'uomo, che era il suo vero desiderio, pur avendo sempre sentito fortemente la maternità, alla quale non avrebbe rinunciato [...]. Ma la

⁶³ E. Gabrici, in Prefazione a *Lettere al dottor G.*, Frassinelli, Milano, 2008, p. 1.

sua espressione più vera era la poesia, l'Arte che il suo oscuro Spirito le aveva dato in dono con il suo divino messaggio.⁶⁴

Il supporto psicoanalitico e il conforto della poesia danno alla scrittrice una speranza di vita e, anche se in maniera altalenante, le consentono di recuperare la forza di crearsi uno spazio nella comunità del manicomio; questo è a sua volta un universo a sé che somiglia a quello reale per l'obbligo di osservanza di rigide leggi, a cui Merini tenta di non soccombere conservando la propria umanità e l'indole passionale che la contraddistingue. La poetessa si innamora di un degente, Pierre, che le dona felicità per la tenerezza con cui il sentimento si diffonde tra i due amanti, ma la cui relazione viene brutalmente interrotta dal trasferimento dell'uomo in una sezione per malati giudicati insanabili. Durante le brevi concessioni di uscita dall'istituto mentale, Merini concepisce inoltre le figlie più giovani, che però vengono subito strappate alla madre, la quale inizialmente non se ne può occupare. Il rapporto con le quattro figlie sarà sempre delicato e costituirà per la poetessa uno dei motivi più significativi del suo completo ristabilimento. Nel frattempo, continuano i colloqui con il dottor Gabrici, di cui è certamente rilevante il commento qui esposto:

Il dottor G. era fermamente convinto che io non fossi malata di mente [...]. Un giorno, senza che io gli avessi mai detto nulla del mio scrivere, mi aperse il suo studio e mi fece una sorpresa. «Vedi» disse, «quella cosa là? È una macchina per scrivere. È per te quando avrai voglia di dire le cose tue.» Io rimasi imbarazzata e confusa. Quando avevo scritto il mio nome e chi ero, lo guardai sbalordita. Ma lui, con fare molto paterno, incalzò: «Vai, vai, scrivi». Allora mi misi silenziosamente alla scrivania e cominciai: “Rivedo le tue lettere d’amore...”. Il dottor G si avvicinò a me e dolcemente mi sussurrò in un orecchio: «Questa poesia è vecchia. Ne voglio delle nuove». E gradatamente, giorno per giorno, ricominciarono a fiorirmi i versi nella memoria, finché ripresi in pieno la mia attività poetica. Questo lavoro di recupero durò circa due anni.⁶⁵

Una seconda opera che Merini definisce un diario è *Delirio amoroso*, reso noto nel 1989 dagli editori Sperling e Kupfer:

Ho scritto il mio primo diario volontariamente. Questo, il secondo, l'ho scritto perché non potevo parlare con nessuno (so che non ho più amici). Così il foglio bianco è diventato il mio analista. L'uomo, per denaro,

⁶⁴ Ivi, pp. 6-7.

⁶⁵ A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., pp. 64-65.

ucciderebbe il proprio simile. Caino non è morto, e Abele continua a soffrire. Se non mi aiutano impazzirò di certo. Anzi, sono già folle.⁶⁶

Il testo racchiude le emozioni contrastanti, fatte di amore e odio, che la scrittrice prova nei confronti della propria città natia, Milano, luogo in cui ha gioito e in cui al contempo ha sperimentato i fantasmi della mente. Il bisogno di scrivere nasce da un nuovo ricovero della poetessa che, tornata a Milano dopo la morte del secondo marito con cui aveva soggiornato a Taranto per quattro anni, riprende la cura psichiatrica sotto la direzione della dottoressa Rizzo. Questo libello di un centinaio di pagine presenta una fisionomia libera e fluida, in cui l'ordine cronologico viene sostituito da sequenze disomogenee di pensieri e sfoghi che l'autrice non riesce a trattenere. Il Delirio di cui parla la poetessa ha origine dalla mancanza di lucidità che non le permette di ricostruire la propria esistenza, che infatti le si offre come una «matassa, offesa e dura come un osso di seppia»⁶⁷, che si vorrebbe ardentemente sistemare, ma che invece non si riesce a penetrare in profondità.

⁶⁶ Ead., *Delirio amoroso*, in *Alda Merini, Il suono dell'ombra*, cit., p. 849.

⁶⁷ Ivi, p. 833.

Capitolo IV

Francesca Woodman: geometria e disordine

Fotografie della disperazione

L'ultimo capitolo di questa trattazione si concentra sulla personalità e sul lavoro di Francesca Woodman, fotografa americana che ha lasciato un segno incisivo nell'arte degli ultimi decenni del XX secolo. Woodman nasce a Denver, Colorado, nel 1958; figlia di artisti (il padre, George Woodman è un pittore; la madre, Betty Woodman è una ceramista), si trasferisce in giovane età nella città di Boulder, dove i genitori sono professori presso il dipartimento d'arte della University of Colorado. L'interesse di Francesca per l'arte non poteva non sopravvenire in un ambiente talmente fertile per la sua crescita e si manifesta con particolare ardore per la fotografia, che inizia a praticare all'età di 13 anni. Come spiegato dai genitori George e Betty Woodman nel documentario *The Woodmans* (2010)⁶⁸, che racconta la storia della famiglia della giovane fotografa, l'arte non rappresenta unicamente il loro lavoro, bensì la loro intera esistenza, la cui devozione viene trasmessa al figlio maggiore Charles e a Francesca, che dai genitori impara che l'arte richiede impegno e costanza ininterrotti.

Tra il 1975 e il 1976, Woodman prende parte al corso di fotografia alla Rhode Island School of Design a Providence e durante questi anni si appassiona alle opere di artisti quali Man Ray, Duane Michals e Weegee. La fotografa vince una borsa di studio e si trasferisce tra il 1977 e il 1978 in Italia, dove in particolare ad Antella, presso Firenze, aveva già trascorso buona parte delle vacanze estive grazie all'acquisto dei genitori di una proprietà in campagna; studia quindi a Roma, dove le sue ispirazioni si sviluppano ulteriormente grazie alla frequentazione del gruppo San Lorenzo, operante nell'ex pastificio Cerere, all'interno del quale realizzerà diversi suoi scatti, e parte della transavanguardia italiana, movimento artistico nato verso la seconda metà del XX secolo in Italia, la cui peculiarità principale consiste nell'attenzione alla soggettività dell'artefice e nella ricerca della

⁶⁸ Cfr. *The Woodmans* (dir. S. Willis, US, 2010).

propria individualità, distinta dagli obiettivi e dalle caratteristiche di tutti gli altri; nel frattempo, viene attratta dal Simbolismo fotografico nelle opere di Max Klinger ed in particolare nelle incisioni che compongono la serie *Paraphrase über den Fund Eines Handschuhs* (*Parafrasi sul ritrovamento di un guanto*, 1878), che generano nel loro complesso un racconto in forma visiva in cui un guanto lasciato cadere da una donna e raccolto da un uomo diventa il pretesto a partire dal quale questi comincia a fantasticare sulla sua proprietaria; il feticismo e l'evocazione onirica del desiderio sessuale rinvenuto nelle stampe di Klinger interessarono chiaramente Woodman, che le ripropose in diverse sue opere.

Nella parentesi romana si deve far inoltre riferimento alla libreria Maldoror, che Woodman visita giornalmente e in cui stringe amicizia con i proprietari, Giuseppe Casetti e Paolo Missigoi; questo luogo sarà incisivo nell'ispirazione di molte creazioni dell'artista: è qui che recupera infatti i quaderni di '800-'900 che reinterpreterà e arricchirà con materiale fotografico, appunti e pensieri, producendo la sua unica collezione fotografica pubblicata in vita *Some Disordered Interior Geometries* (*Alcune disordinate geometrie interiori*, 1981)⁶⁹. Alla libreria romana debutterà infine con la sua prima mostra fotografica il 20 Marzo 1978. A Roma, intensa sarà anche l'amicizia con la collega del RISD Sloan Rankin, che descrive Francesca come una ragazza socievole e brillante, dedita al lavoro e convinta del proprio talento tanto da essere una dei pochi studenti all'interno del college a sapere con certezza che il suo futuro sarebbe stato la fotografia. Rankin menziona inoltre la relazione di Woodman con Benjamin Moore, artista giunto in Italia per studiare la lavorazione del vetro; questi appare in alcune fotografie della fidanzata, spesso nel proprio appartamento o in quello della giovane, e Woodman ne fa spesso riferimento nei suoi diari, raccontando degli alti e bassi del loro rapporto. In questo anno italiano, l'artista acquista infatti un mazzetto di quaderni scolastici che trasformerà nei suoi diari, esteticamente brutti e insignificanti, ma che diventano inseparabili compagni di vita e di lavoro, costituendo una notevole chiave interpretativa dell'animo e dell'opera di Woodman.

Tra il 1978 e il 1979 Woodman torna a Providence, dove consegue il BFI (Benemerito della Fotografia Italiana), onorificenza accordata a chi dà prova di aver operato a beneficio della fotografia nei settori organizzativo, culturale, tecnico, giornalistico e simili. Trascorre poi l'estate a Washington e l'autunno dello stesso anno allestisce una mostra presso la Wood Gerry Gallery dal titolo *Swan Song*, omaggio a Proust, ed in cui il formato delle stampe, generalmente piccolo e ad altezza occhi, diventa grandissimo (stampe di circa un metro l'una). A New York nel 1980, la necessità di mantenersi la costringe a lavorare come dattilografa e segretaria. Nonostante la tenacia e l'ammirazione da parte della facoltà e dei colleghi, la fotografia non è riconosciuta al tempo come lo è oggi, le gallerie e le

⁶⁹ Cfr. F. Woodman, *Some Disordered Interior Geometries*, Philadelphia, Synapse Press, 1981.

mostre sono poche e di conseguenza la giovane Francesca fatica a riscuotere il riconoscimento che crede le spetti e che potrebbe aiutarla a sostenere le spese quotidiane. Riesce successivamente ad ottenere un ruolo da assistente fotografa nel settore della moda, attività che la entusiasma in quanto crede che le proprie idee possano essere adattate a questo ambiente. Dalle lettere a Rankin e dalle interviste interne al documentario *The Woodmans*, si deduce tuttavia la frustrazione e lo scoraggiamento generati dal sentire che a New York non vi era posto per un'arte tanto delicata quanto sua; la sua fragilità è inoltre aggravata dalla rottura con il fidanzato storico, che aveva incarnato fino a quel momento un'ancora di salvezza per la personalità bisognosa di attenzioni e amorevoli cure dell'artista. Lo sconforto la induce ad applicarsi con maggior vigore alla fotografia, la quale costituisce una terapia per il difficile periodo di nevrosi che Woodman vive: le opere create nel 1980 sono dunque manifestazione di una persona sana che osserva la sensibilità del proprio io interiore. Nonostante il percorso psicologico da poco intrapreso, Francesca non regge la propria ansia e tenta di suicidarsi:

Dear Slo-plum, after three weeks and weeks and weeks of thinking about it, I finally managed to try to do away with myself as neatly and concisely as possible. I do have standards and my life at this point is like very old coffee sediment and I would rather die young leaving various accomplishments, some work, my friendship with you and some other artifacts intact instead of pell-mell erasing all of these delicate things.⁷⁰

Viene tuttavia tratta in salvo dai vigili del fuoco, che sfondano la porta del suo appartamento; l'infelicità che prova non è però scomparsa e l'apatia che l'attanaglia la conduce a confessare di non voler continuare a vivere nella disonestà fingendo di essere una fotografa. Le condizioni di salute di Woodman sembrano diventare sempre più allarmanti e i genitori, pur sentendosi impotenti, cercano di supportarla e non le permettono di rimanere da sola in casa.

L'artista si occupa intanto di organizzare l'insieme di testi e fotografie che compongono *Some Disordered Interior Geometries*. Con l'approvazione della psicoterapeuta e della famiglia, Francesca torna a vivere da sola e inizia ad assumere farmaci antidepressivi, grazie ai quali riscontra qualche miglioramento; forse a causa dell'interruzione della cura, la giovane fotografa telefona la famiglia spiegando di star sperimentando una ricaduta del proprio umore. Secondo le dichiarazioni di parenti e amici, Woodman si sforzò di cercare l'aiuto dei propri cari, ma non riuscì a rintracciare nessuno;

⁷⁰ S. Rankin, *Peach Mumble – Ideas Cooking*, in *Francesca Woodman*, Paris (Fondation Cartier pour l'Art Contemporain), Hervé Chandès, 1998, p. 37.

travolta da un'ondata di depressione, si tolse la vita gettandosi da un edificio pubblico di New York nel 1981, qualche mese dopo la pubblicazione del suo libro fotografico. Il successo dell'artista accresce proprio dopo la sua morte, in seguito alla quale sempre più critici si interessano alle sue opere, fino a considerarla una delle fotografe più influenti della storia contemporanea.⁷¹ A dimostrarlo sono anche le numerose mostre dedicate ancora oggi a Woodman, tra le quali ricordiamo *Francesca Woodman: Alternate Stories*⁷², esposta a New York dal 2 novembre al 23 dicembre 2021 a cura dell'ex direttrice del Wellesley College Museum Ann Gabhart, autrice nel 1986 del primo catalogo personale delle opere di Woodman (*Francesca Woodman: Photographic Work*⁷³). L'esibizione si discosta da quelle dell'artista finora rappresentate, basandosi su fotografie di Woodman mai viste e su materiale d'archivio solo recentemente disponibile, fornito dalla Woodman Family Foundation, utile a una comprensione sempre rinnovata della produzione della fotografa.

L'autoritratto come racconto di sé

Le fotografie di Francesca Woodman si compongono principalmente di autoritratti, raffiguranti l'autrice in spazi interni, quali case o studi artistici, o in luoghi esterni, lontani tuttavia dalla folla cittadina, come campagne e altre zone a contatto con la natura. Nonostante la breve esistenza della fotografa, il *corpus* artistico di Woodman è formato da oltre 500 opere, prodotte a partire dalla prima adolescenza. In *Self-portrait at 13* (fig. 1), realizzato nella casa dei Woodman ad Antella nel 1972, la giovane artista cattura se stessa seduta su un divano e nell'atto di voltare il capo dall'obiettivo fotografico, allontanandosi dalla telecamera a cui pure risulta collegata dal cavo del pulsante di scatto che sta premendo. Si tratta dunque di una rappresentazione di sé, marcata al contempo da una volontà di autocancellazione e di eliminazione della definizione della propria persona, accentuata dai contorni sfocati e dai giochi di luci ed ombre, elementi che costituiscono il suo desiderio di apparizione e sparizione che si ritrova spesso nelle fotografie dell'artista.⁷⁴

⁷¹ Cfr. A.C.Danto, *Darkness Visible*, in «The Nation», 15 Novembre 2004, <https://www.thenation.com/article/archive/darkness-visible-0/>.

⁷² Cfr. A. Gabhart, *Francesca Woodman: Alternate Stories*, New York, Marian Goodman Gallery: Wellesley College Museum, 2021.

⁷³ Ead., *Francesca Woodman: Photographic Work*, New York, Wellesley College Museum, 1986.

⁷⁴ Cfr. P. Phelan, *Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time*, in «Signs: Journal of Women in Culture and Society», 27, 4 (2002).



Figura 1 Self Portrait at 13, Antella, Italy, 1972.

Durante l'adolescenza in Colorado, Woodman lavora su soggetti prevalentemente di nudo femminile immersi in paesaggi boschivi o acquatici: l'obiettivo è quello di creare un'identità in comunione panica tra naturale e umano, in cui l'individuo possa esporre la propria autoriflessione e il proprio stare nel mondo. Nelle immagini dell'artista si distingue un'ambientazione dai toni irreali ed enigmatici, intensificati dalla sensualità non volgare ma provocatoria dei soggetti rappresentati e dal loro contatto con il contesto in cui sono inseriti. Ne vediamo un esempio in *Untitled 1972-1975* (fig. 2), in cui quella che pare essere Woodman fuoriesce dall'acqua a ridosso di un albero, più ninfa marina che essere umano e dunque intrinsecamente parte della natura che la circonda. In un'altra fotografia, denominata *Untitled 1972-1975* (fig. 3), si può notare ancora una volta un'ambientazione all'aperto, in cui evidente è il rifiuto del soggetto di star fermo: il corpo della modella è infatti diviso tra la parte inferiore e quella superiore dall'attraversamento del centro vuoto di una lapide e questo movimento rende sfocata la forma del fisico, tanto che il volto appare del tutto indistinto. In generale e in questo caso particolare, la fotografia di Woodman sembra voler rispondere all'esigenza di trovare un mezzo per spiegare la temporalità della morte, contrastando la convinzione comune secondo la quale il termine di un'esistenza riguardi unicamente il futuro: al contrario, l'artista avanza l'idea per cui la morte sia posta nel passato perché anticipata dalle immagini e dai ricordi che questi evocano nella nostra mente.



Figura 2 Untitled, Boulder, Colorado, 1972-1975.



Figura 3 Untitled, Boulder, Colorado, 1972-1975.

Questa prospettiva riprende una lunga tradizione di studi sulla fotografia, come nei saggi di Walter Benjamin e Roland Barthes, che la considerano il miglior strumento per rispondere alla temporalità del lutto. In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*L'opera*

d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, 1935)⁷⁵, Benjamin mette in luce come l'esperienza artistica sia diventata vulnerabile in una società di massa in cui l'opera si può diffondere e riprodurre incessantemente; il saggio del filosofo tedesco compiangere la perdita dell'aura del singolo manufatto, vale a dire l'unicità che lo contraddistingue e al cui posto subentra l'omologazione. Al contempo, anche Barthes prende parte alla discussione proponendo il saggio *La chambre claire* (*La camera chiara*, 1980)⁷⁶, nel quale il critico propone la concezione di fotografia come collaudo della morte, che separa la vita della posa iniziale dall'epilogo della stampa finale con il semplice click dello scatto. La fotografia permette infatti di registrare un momento che nella vita reale non si potrà più verificare uguale a prima e nei confronti del quale si è in lutto; essa inserisce quindi un momento passato nel momento che si sta vivendo, rendendo entrambi compresenti. Interessante inoltre come, al contrario di Benjamin, per il quale la fotografia esiste indipendentemente dallo spettatore, Barthes incoraggi l'importanza del pubblico, sostenendo come questi possa interpretare un'immagine inanimata provandone compassione ed empatia.

Nonostante l'interesse per lo spazio circostante, protagonista più rilevante nelle opere di Woodman è lei stessa: anche quando altre persone compaiono nella scena, queste funzionano esclusivamente come sostitute dell'artista. La sua identità è così plasmata in forme diverse, in una continua esplorazione di sé e del proprio corpo; questa ricerca subisce fin da subito influenze simboliste e surrealiste, che evocano sentimenti contrastanti, spesso un senso di oppressione dal quale ci si vorrebbe liberare. Tra il 1977 e il 1978, Woodman inizia a creare svariate sequenze fotografiche a cui partecipano conoscenti e amici dell'artista, tra cui Sabina Mirri, ritratta in alcune delle immagini della serie *Story of the Glove Series* (1977), omaggio a André Breton e Max Klinger e realizzata nel Bar Fassi di Roma. In questa fotografia (fig. 4), Woodman è seduta a sinistra della compagna; il sole, cadendo da sinistra, illumina completamente i loro corpi, gettando un'ombra profonda in parte dei loro volti. La postura di Woodman è leggermente rigida, quasi artificiosa nello stringere in grembo le mani guantate di cuoio, e appare in contrapposizione con l'atteggiamento rilassato e naturale di Mirri, le cui mani sono invece nude.

⁷⁵ Cfr. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980.

⁷⁶ Cfr. R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.



Figura 4 Untitled, Rome, Italy, 1977.

Si noti a proposito che l'arte di Woodman risente considerevolmente dell'autorità del passato, senza tuttavia lasciarsi sommergere da essa a discapito della propria originalità; Woodman è infatti convinta che la fotografia possa intrecciarsi con altre forme artistiche, in particolare quelle provenienti dalla tradizione pittorica classica, grazie alle quali apprende la dinamica dei corpi e il senso della prospettiva nello spazio. Amalgamando differenti codici espressivi, Woodman raggiunge soluzioni tecniche dalle caratteristiche surrealiste e simboliste, come si evince dalla raccolta *Angel Series* (1977), intrapresa a Providence, Rhode Island, e proseguita a Roma (1977-1978), in cui spesso appare l'amica Sloan Rankin in qualità di alter ego della fotografa. La preoccupazione nei confronti della mortalità, di cui si è trattato precedentemente, si ripresenta in questa sequenza di storie, articolandosi nella funzione immortale elargita all'arte fotografica; si percepisce nell'opera l'ascendenza di Duane Michals, da cui Woodman riprende i lunghi tempi di esposizione che influenzano la velocità del movimento, rendendo gli scatti più lenti e di conseguenza il contenuto delle immagini quasi evanescente agli occhi dello spettatore. Le forme distorte e in sospensione di alcune delle fotografie del periodo romano (fig. 5 e fig. 6) pretendono dagli spettatori una ricerca del significato di ciò che stanno guardando, benché tale auspicio sia ostacolato da quelle stesse figure che tentano di dissolvere la propria identità con le loro pose coperte e le movenze ondulate.



Figura 5 Angel Series, Rome, Italy, 1977.



Figura 6 Angel Series, Rome, Italy, 1977.

A Roma, Woodman e Rankin organizzavano ogni settimana gite a Porta Portese e a Piazza Vittorio, girovagando per i mercati, dove acquistavano abiti, frutta e pesci che Francesca usa per alcune sue fotografie. Nella serie *Fish Calendar – 6 Days* (1977) vengono adoperate anguille e aghi per rappresentare il principio della “mimetica”, già affrontato da Roger Caillois⁷⁷ in uno studio del 1958 dedicato al tema del gioco, designato come comportamento intrinseco alla natura

⁷⁷ Cfr. R. Caillois, *Les Jeux et les hommes: le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958.

umana; tra le varie categorie di gioco, l'antropologo francese include la mimetica, descrivendola come il piacere che gli uomini hanno di diventare qualcosa o qualcuno di diverso. Woodman fa tesoro di questa teoria e la applica all'ambito fotografico: i suoi scatti possono essere visti infatti come tentativi di mimetizzarsi di fronte la telecamera, dando origine a una sorta di metamorfosi o ancora a un'estensione del proprio corpo verso ciò che la circonda; è possibile scorgere questa volontà di dilatazione di sé nella sequenza fotografica appena citata, che costituisce nel suo complesso un calendario di sei giorni da leggere in un ordine ben specifico. Protagonisti del racconto ambientato nell'appartamento romano di via dei Coronari sono Woodman, tre limoni, simbolo di marzo e dunque del terzo mese, e sei anguille, le quali incarnano il decorso dei giorni, dal primo al sesto; anche la nudità della fotografa rispecchia lo scorrere del tempo, concetto visivamente raffigurato dal limone che viene "spogliato" dalla sua buccia. Nel ritratto qui proposto (fig. 7), si può riscontrare un effetto in movimento dato non solo dal contorcimento del corpo di Woodman, in cui gli arti sembrano riprendere la sinuosità del rettile marino, ma anche dall'angolazione non lineare della macchina fotografica, la cui posizione distorta consente di ritrarre la sagoma da sopra.



Figura 7 Eel Series, Rome, Italy, 1977.

Le tendenze surrealiste⁷⁸ si manifestano chiaramente anche nella serie romana *Self-Deceit* (1977-1978), i cui frequenti trucchi di specchi e proporzioni verranno ripresi nella collezione *Some*

⁷⁸ Cfr. S. Taylor, *Surreal Reflections*, in «The Art Journal», 58, 2 (1999).

Disordered Interior Geometries. Un esempio manifesto è la prima delle fotografie che compongono la sequenza (fig. 8), in cui l'artista si osserva con curiosità mentre avanza di fronte ad uno specchio poggiato a terra; emergendo dal buio da cui proviene, l'esplorazione che l'artista fa di sé stessa è resa ancora più esposta dal luogo anonimo ed intimo in cui avviene. Complice di Woodman nella ricerca della propria identità è lo specchio, che diventa strumento artistico di riflessione personale, associato nel suo compito all'occhio della fotocamera che riprende la scena.

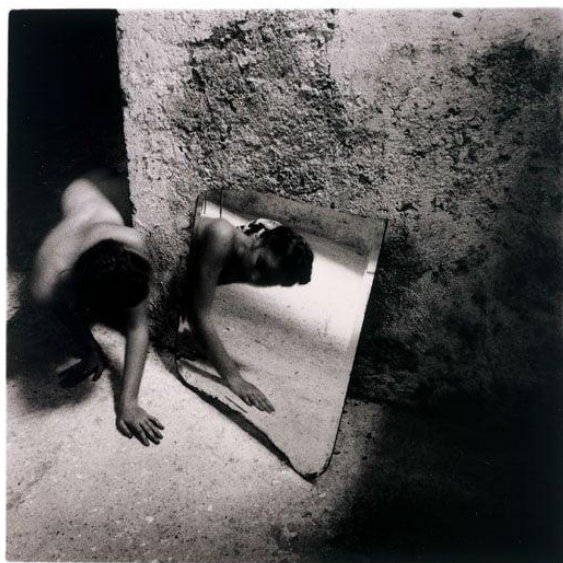


Figura 8 Self-Deceit 1, Rome, Italy, 1977.

Some Disordered Interior Geometries

Nel corso della sua esistenza, Francesca Woodman crea sei libri fotografici, in cinque dei quali vengono utilizzati oggetti già esistenti come base per l'assemblaggio di una nuova opera; eccezione di questa scelta artistica è la collezione *Portrait of a Reputation*⁷⁹, prodotta a Boulder tra il 1976 e il 1977, in cui le immagini non sono accompagnate da un testo. Delle raccolte fotografiche ricordiamo *Angels, Calendar, Notebook* (1977-1978)⁸⁰, che contiene alcuni dei ritratti più famosi di Woodman, i quali talvolta rivelano e altre volte celano scritti poetici in francese su cui la fotografa posiziona le

⁷⁹ Cfr. F. Woodman, *Portrait of a Reputation*, in *Francesca Woodman: The Artist's Books*, London, Woodman Family Foundation / DACS, 1932-2018.

⁸⁰ Ead., *Angels, Calendar, Notebook*, cit.

immagini e a cui aggiunge annotazioni e pensieri, che appunta in inglese e che spesso dialogano con il testo in poesia. Altra sequenza fotografica è *Equazioni or Portraits Friends Equations* (1977-1978)⁸¹, in cui l'artista adopera un libro di matematica come base per le sue immagini, molte delle quali rispondono direttamente alle equazioni stampate nel testo scolastico. Gli ultimi due, *Quaderno dei Dettati e dei Temi*⁸² e *Quaderno* (anche conosciuto con il titolo di *Quaderno Raffaello*)⁸³, furono probabilmente realizzati a New York tra il 1979 e il 1981; il primo non comprende alcun commento dell'artista, mentre nel secondo le note sono scritte ad angolo retto rispetto al testo di partenza. Tra tutti questi libri, l'unico ad essere pubblicato in vita da Woodman è *Some Disordered Interior Geometries*, che si fonda su ventiquattro pagine selezionate dalla fotografa provenienti da *Esercizi Graduati di Geometria*, un libro in italiano che Woodman rinviene nella sua amata libreria Maldoror a Roma e sui cui fogli applica quindici ritratti; non mancano infine appunti, segni e cancellature di pugno dell'artista. Il formato di piccole dimensioni risulta essere differente rispetto alle stampe esposte sulla parete di una galleria o del suo studio, rendendo la visione più immediata e soprattutto conferendo all'opera un'intimità ancora maggiore.

Influente nel modo di operare sul libro è un libro come *Nadja* (1928) di André Breton, in cui il poeta surrealista sperimenta il legame tra testo scritto e immagini fotografiche. Altra ispirazione di Woodman è sicuramente *Ready made malheureux* (1919, fig. 9) di Marcel Duchamp, un libro di geometria al quale il pittore aggiunge frasi e diagrammi al fine di donare un'identità al testo che sia scevra dall'aiuto che Duchamp chiede alla sorella: questa avrebbe infatti dovuto seguire le istruzioni del fratello pittore, che le indica di dover appendere il volume fuori dal balcone del suo appartamento così che il vento possa strapparne le pagine.

⁸¹ Ead., *Equazioni or Portraits Friends Equations*, cit.

⁸² Ead., *Quaderno dei Dettati e dei Temi*, cit.

⁸³ Ead., *Quaderno*, cit.

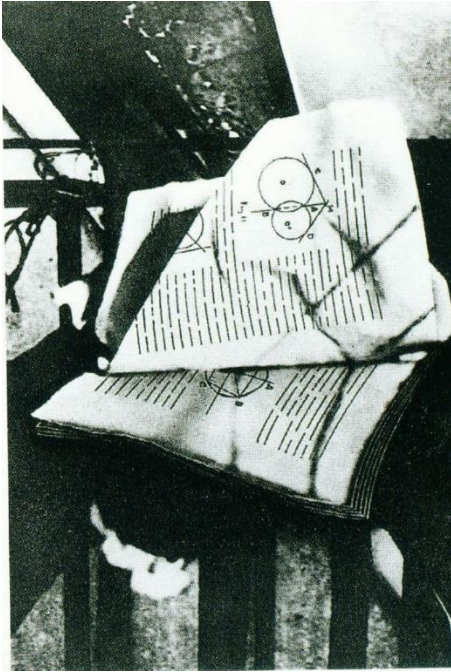


Figura 9 Marcel Duchamp, Ready-made malheureux, 1919.

Una riproduzione dei fascicoli originali del libro mostra una copertina rosa e viola (fig. 10), colori che vengono ripresi anche dalle tracce presenti in alcune pagine, le quali sono invece stampate unicamente in bianco, nero e con alcune sfumature di grigio. Giuseppe Casetti⁸⁴ illustra la struttura del libro, costituito nella prima parte da figure di triangoli ed equilateri, alle quali si succederanno spiegazioni riguardo la superficie dell'area e il volume dei solidi. Un conoscente della famiglia Woodman descrive l'opera con queste parole: «[It] was a very peculiar little book indeed» con «a strangely ironic distance between the soft intimacy of the bodies in the photographs and the angularity of the geometric rules that covered the pages»⁸⁵.

⁸⁴ Cfr. Casetti G., *La nuvola mediocre*, catalogo della mostra *Francesca Woodman*. Providence, Roma, New York, 2000, pp. 13-21.

⁸⁵ Cfr. P. Davison, *Girl, seeming to disappear*, in «Atlantic Monthly», 285, 5 (2000), pp. 108-111.

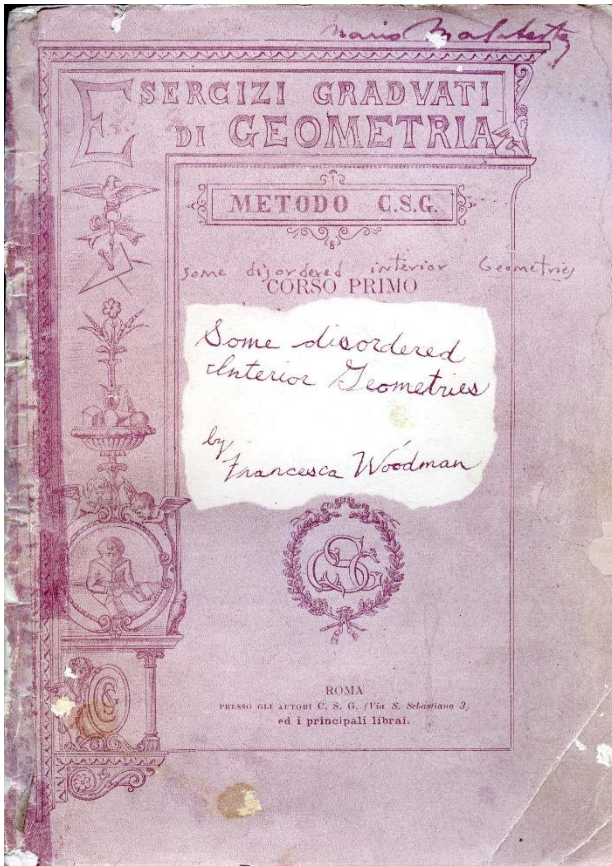


Figura 10 Copertina di *Some Disordered Interior Geometries* (1981).

Nel manuale compaiono formule e istruzioni scolastiche scritte in italiano, lingua originale del libro, insieme alle quali Woodman esprime pensieri o spunti sul proprio lavoro, allegati tra le indicazioni stampate per lo studente degli esercizi di geometria, come in questo esempio alle pagine 6 e 7 dell'originale (fig. 11):

L'area d'un parallelogrammo è uguale al prodotto della base per l'altezza

These things arrived from my grandmother's they...

Il quadrato considerato qual rombo ha per superficie il semiprodotto d'una diagonal per se stessa ...*make me think about where I fit in the odd geometry of time. This mirror is a sort of rectangle although they say mirrors are just water specified.*⁸⁶

⁸⁶ F. Woodman, *Some Disordered Interior Geometries*, cit., pp. 6-7.

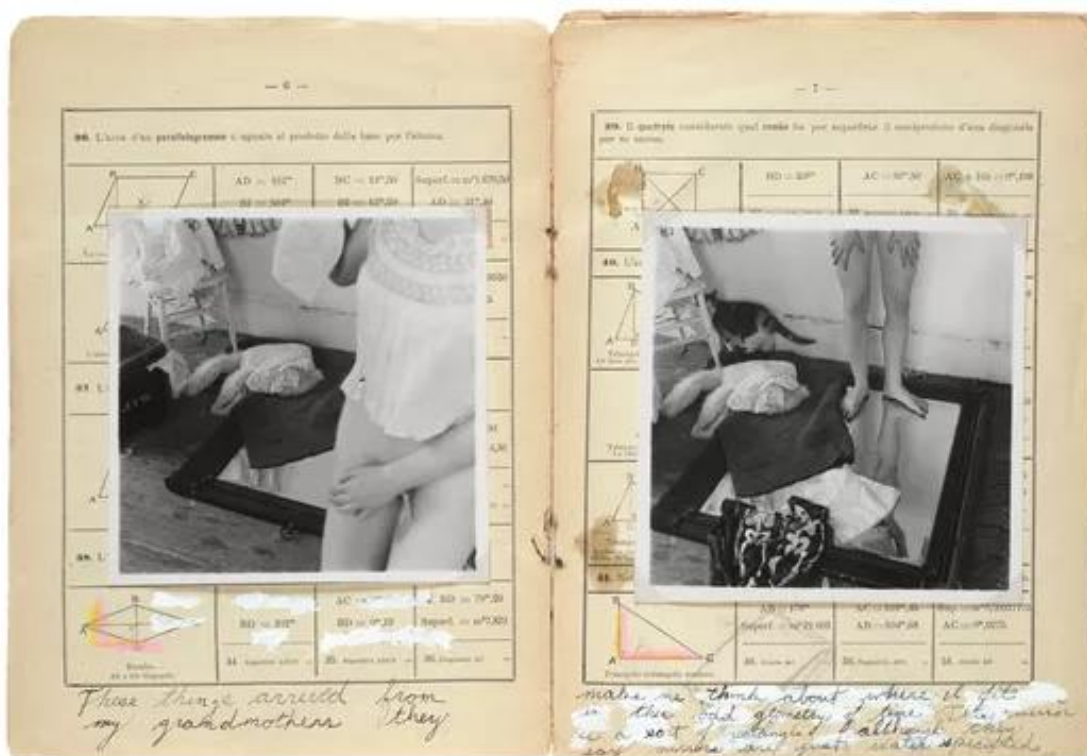


Figura 11 Some Disordered Interior Geometries, New York (1981), pp. 6-7.

In questo e nei ritratti a seguire, Woodman cerca di trasferire i concetti di una disciplina razionale come la geometria nel campo delle arti visive e nel linguaggio surrealista, attribuendovi così maggior rigore. L'obiettivo principale della fotografia consiste nel costruire delle architetture geometriche attraverso le forme di oggetti quotidiani e del proprio corpo, vestito o nudo, in relazione alle proprie strutture introspettive; da qui le componenti psicologiche che espongono l'interiorità di Woodman e rendono il testo conforme a un diario personale. Gli utensili visibili nei ritratti sono spesso gli stessi: oltre a specchi, si ritrovano con insistenza guanti, sedie, sgabelli e diversi vestiti dallo stile vintage; questa ripetizione ha come scopo una continua selezione e un incessante riassetto dei materiali, generando un effetto tutt'altro che confortante nello spettatore, la cui percezione delle immagini deve sempre essere stimolata da ciò che vede. In questa immagine si può riscontrare il recupero dello specchio come mezzo per mostrare le linee che il corpo produce insieme agli oggetti utilizzati, un insieme elaborato per creare una simulazione delle figure geometriche sottostanti. Nella doppia fotografia, l'artista risponde all'assioma «L'area d'un parallelogrammo è uguale a prodotto della base per altezza»⁸⁷ posizionando la superficie di uno specchio sul pavimento e inquadrando la scena da un'angolatura laterale. Lo specchio costruisce un parallelogramma diviso

⁸⁷ *Ibidem.*

dai vestiti in forme triangolari e romboidali e la sua collocazione bassa e orizzontale richiama la definizione che Woodman ne fa descrivendolo come *water specified*. Rosalind Krauss⁸⁸ sostiene a proposito che l'utilizzo del corpo come sito di iscrizione permette a Woodman di soggettivizzare un'indagine tradizionalmente oggettiva e Chris Townsend⁸⁹ menziona questo concetto supportando l'idea che si tratti di una perpetua sfida di Woodman dei propri confini spaziali e temporali.

La seconda fotografia (fig. 12) viene posizionata da Woodman a pagina 2 del testo, sotto il titolo *Definizioni preliminari*, sottolineato con un pastello rosa dall'artista, la quale sotto vi aggiunge la traduzione in inglese. Lo scopo della fotografia è quello di procedere nella sua indagine su tali definizioni facendo riferimento, attraverso il suo ritratto, alla pagina di diagrammi stampati che rappresentano esempi di prismi e piramidi. Woodman presenta l'immagine con una denominazione scritta da lei: «I: a sort of round»⁹⁰, posta inizialmente subito dopo il titolo del capitolo, ma cambia idea e lo elimina parzialmente con il cancellino, situandolo sotto la fotografia: questa consiste in un autoritratto, in cui l'artista copre parte del proprio volto con la mano, nascondendo gli occhi e il naso e mostrando solo la bocca, dentro la quale si può notare una forma rotonda, forse creata da una gomma da masticare. Nella pagina a fianco, intitolata *Prisma e Piramide*, sono elencate le varianti di queste forme geometriche, che possono essere di tipo quadrangolare, pentagonale o triangolare; la sezione è seguita da un paragrafo in basso con l'intestazione *I tre corpi tondi*, in cui vengono illustrati esempi di cilindri, coni e sfere: l'immagine proposta da Woodman riprende queste figure geometriche, apparendo visivamente come un cilindro, mentre l'ombra della bocca a sfera che si forma sotto la mano sembra produrre la sagoma di un cono. Sotto la fotografia è possibile osservare la scritta «sung in the form of a canon»⁹¹ come risposta alla prima esplicazione scritta di propria mano e gioco di parole per intendere il termine *round*, così come anche, nota Townsend, richiamo al lirismo della lingua italiana.⁹²

⁸⁸ Cfr. A. Solomon-Godeau; R. Krauss; A. Gabhart, *Problem Sets: The Canonization of Francesca Woodman*, in *Francesca Woodman, Photographic Work* (catalogo in New York, Hunter College Art Gallery/Wellesley: Wellesley College Museum, 1986), p. 47.

⁸⁹ Cfr. C. Townsend, *Francesca Woodman*, London, Phaidon Press, 2006, p. 53.

⁹⁰ Cfr. F. Woodman, *Some Disordered Interior Geometries*, cit., p. 3.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Cfr. C. Townsend, *Francesca Woodman*, cit., p. 239.

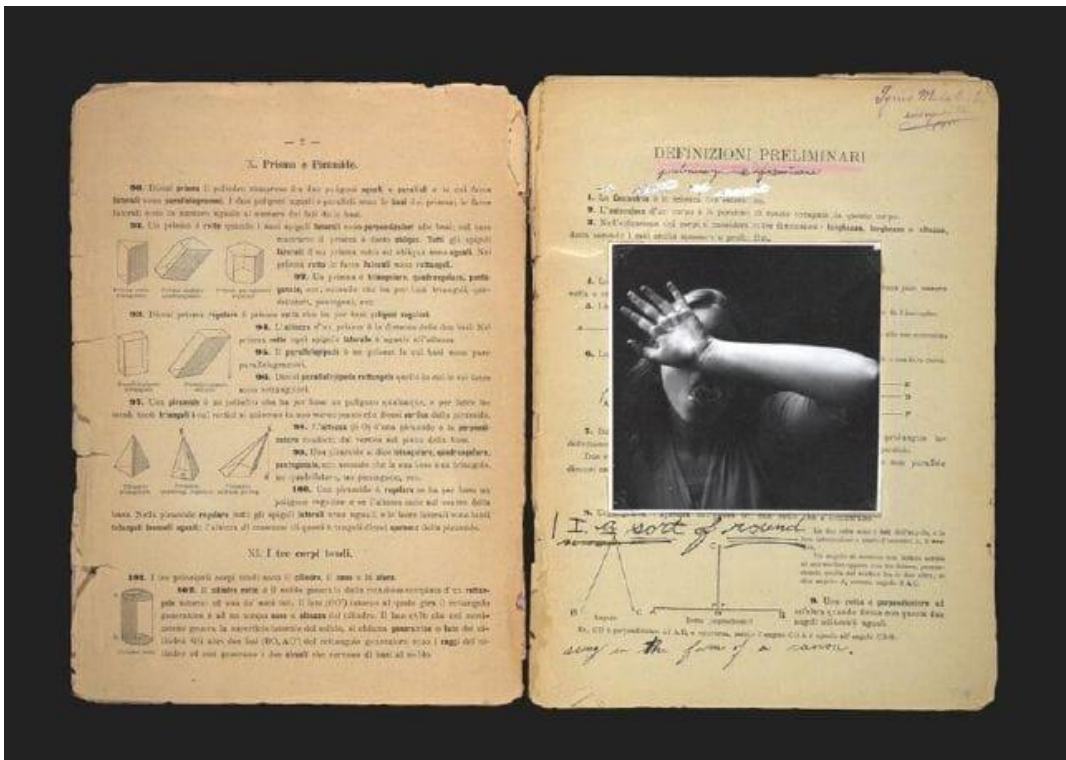


Figura 12 Some Disordered Interior Geometries, New York (1981), pp. 2-3.

A pagina 5, viene ripreso lo stesso titolo della pagina precedente con in aggiunta la didascalia *Poliedri*; nel foglio precedente (fig. 13), Woodman inserisce la sua fotografia, che la raffigura in primo piano, dal collo alla vita, fino a mostrare parte delle gambe. Nell'autoritratto domina il colore nero della veste che indossa e del buio da cui emerge, dando modo ad alcuni elementi, quali le mani e il collo, di distinguersi con facilità grazie ai toni chiari di ambedue le parti del corpo, che creano così un primo triangolo. Di particolare rilievo è soprattutto l'area delle mani, posate in grembo con il palmo verso l'alto e in maniera perfettamente simmetrica, l'una identica all'altra; parte delle dita sono illuminate da uno specchio sul quale sono appiattite e che ingrandisce tre dita della mano destra e due di quella sinistra; entrambe si incontrano infine per formare un piccolo quadrato più chiaro, i cui angoli retti sono interrotti dalle sezioni triangolari non simmetriche delle mani.

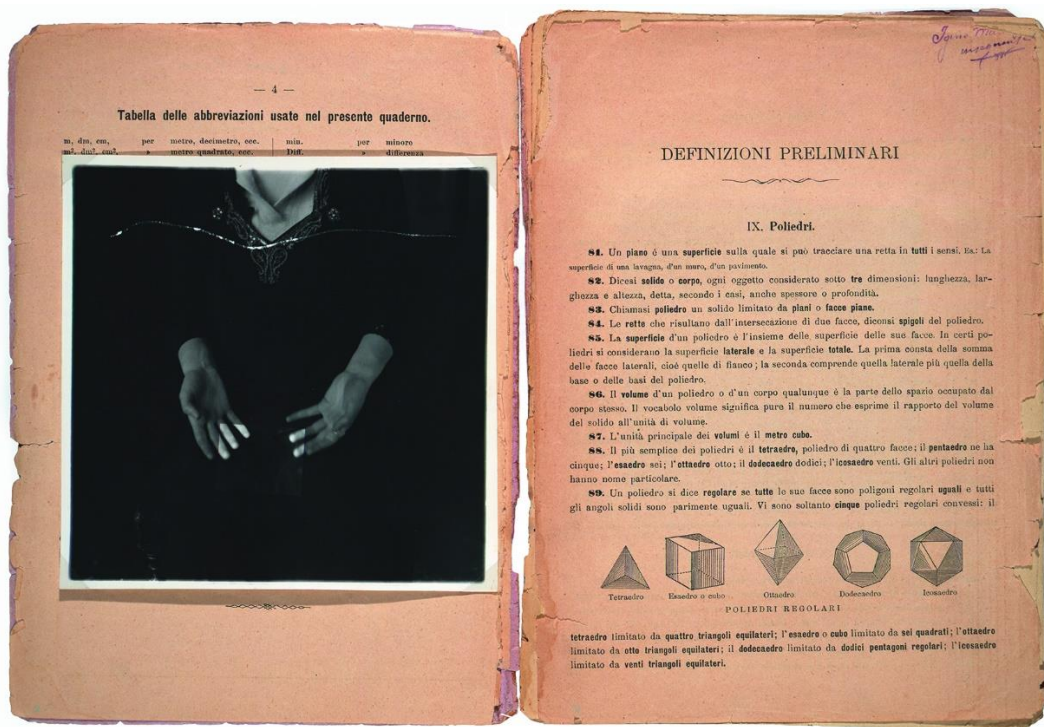


Figura 13 Some Disordered Interior Geometries, New York (1981), pp. 4-5.

A pagina 10 del testo originale appare per la prima volta la scritta a mano di Woodman, «almost a square»⁹³, che ritornerà anche come descrizione del ritratto finale. In questa prima immagine (fig. 14), la fotografa si trova davanti a un telo bianco e spesso appuntato alla parete, con una gamba alzata. Tramite l'architettura del suo corpo, Woodman sta cercando di diventare un triangolo, la cui forma viene esaltata dal bordo rettilineo del palo di legno che l'artista aggiunge al posto del proprio arto, il quale sarebbe stato un ostacolo per la geometria che la fotografa vuole assumere. Woodman si copre il volto con le mani in maniera simmetrica, realizzando un triangolo visibile tra gli avambracci e il cui vertice si chiude, ma non perfettamente, tra i suoi polpastrelli. Queste due strutture quasi complete producono dunque quasi un quadrato e quasi un triangolo. Il surrealismo che proviene da questa fotografia è ottenuto da Woodman grazie all'autoironia che fa del proprio tentativo, attraverso la sua sagoma, di trasmutare il proprio aspetto nella struttura delle forme geometriche.

⁹³ F. Woodman, *Some Disordered Interior Geometries*, cit., p. 10.

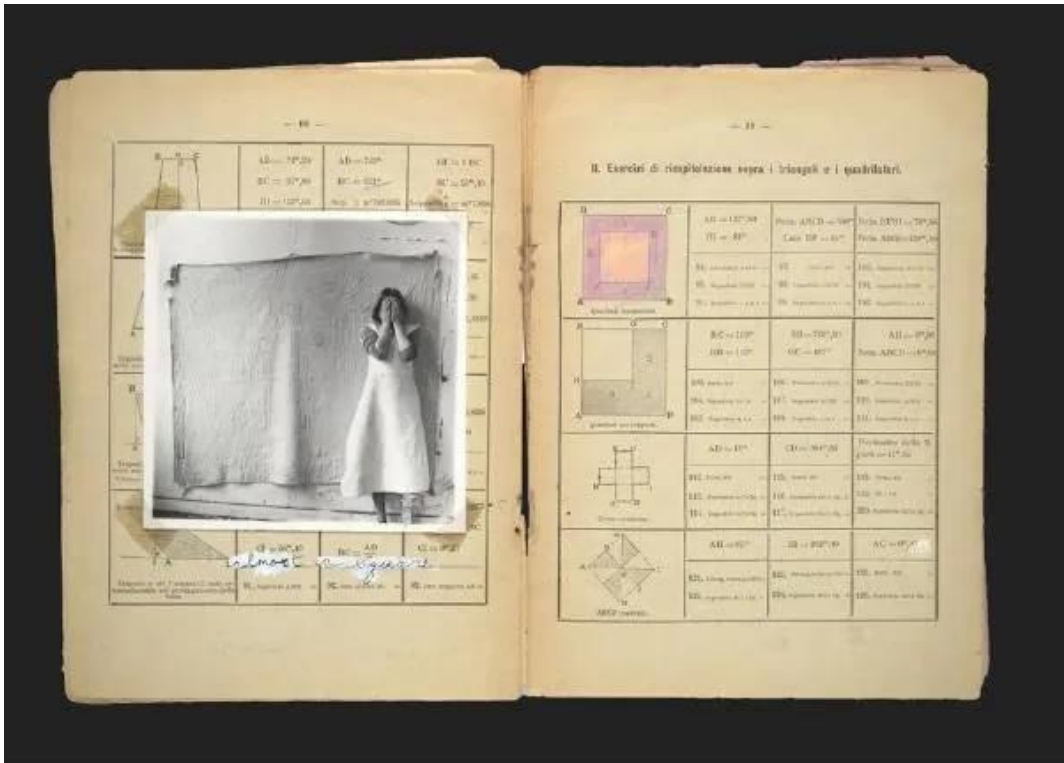


Figura 14 Some Disordered Interior Geometries, New York (1981), pp. 10-11.

Nella pagina destra dell'ultima fotografia (fig. 15) dell'opera leggiamo il sottotitolo del testo *Superficie e volume dei tre corpi tondi*, seguita da una breve clausola e chiusa dal ritratto di Woodman, il quale riprende la scena di pagina 4: la postura è identica alla precedente, il vestito indossato è lo stesso e l'immagine viene scattata dalla medesima angolazione frontale. Si ripetono le forme triangolari, a partire dal collo bianco, segnato dalla scollatura impreziosita da perline lucenti dell'abito, e di nuovo nella struttura delle mani; quest'ultime sono però tenute più vicine tanto che i polsi riescono a toccarsi e il quadrato in cui sono posizionati risulta ingrandito e dalla conformazione più verticale di quello della fotografia precedente. L'area ingrandita è stampata in negativo ed è sfocata al punto da avvertire una sensazione che Freud avrebbe definito *unheimlich*, vale a dire quell'impressione di spaesamento e di inquietudine indotta da qualcosa che ci appare al contempo familiare ed estranea; sono state avanzate diverse ipotesi a proposito di questo ritratto, secondo alcune delle quali questa immagine farebbe riferimento ai genitali femminili. In alto nella pagina viene ripetuta la frase «almost a square»⁹⁴, in rimando alla fotografia trattata in precedenza, mentre in basso Woodman ha cancellato le proprie scritte a penna, forse per dare al pubblico l'impressione che la risposta sia fornita dal ritratto e non dalle sue parole.

⁹⁴ *Ibidem*.

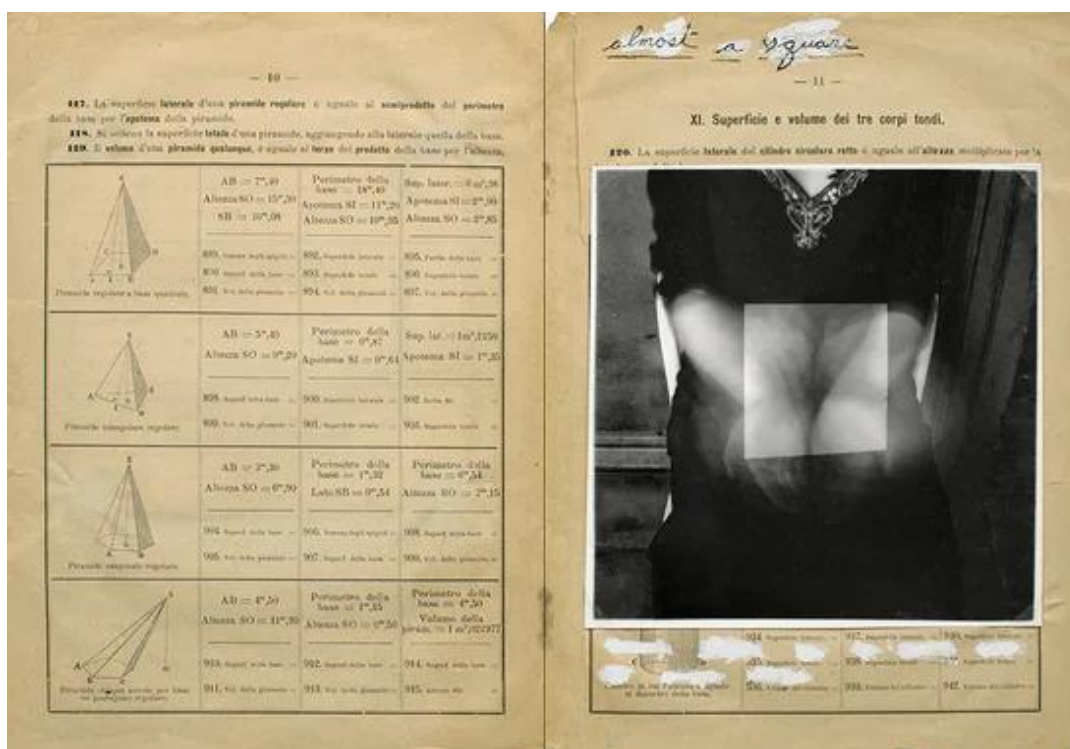


Figura 15 Some Disordered Interior Geometries, New York (1980-1981), pp. 10bis-11bis.

La scelta di Francesca Woodman di dar vita a un'opera del genere potrebbe essere nata dalla volontà di inserire la propria sfera emotiva e psicologica nel contesto di un sistema rigoroso e razionale; la pianificazione di un'immagine da un punto di vista concettuale e tecnico è infatti un proposito che George Woodman, padre della fotografa, attesta come costante nel lavoro della figlia. Il lavoro evocativo di Woodman sembra operare ai limiti della conoscenza, analizzando i problemi da risolvere e tentando di lacerare il divario tra ciò che noto e ciò che è sperimentato durante l'esistenza umana.

Bibliografia

- Alvarez, Al. 1975. *Il dio selvaggio. Suicidio e letteratura*, Milano, Rizzoli.
- Andreoli, Vittorino. 2004. *I miei matti: Ricordi e storie di un medico della mente*, Milano, Rizzoli.
- Bachtin Michail. 1979. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Barthes, Roland. 1967. *La Mort de l'auteur*, in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil. Trad. it. *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua*, Saggi critici IV, Torino, Einaudi, 1988.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard: Seuil. Trad. it. *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1981.
- Battistini, Andrea. 1990. *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e Biografia*, Bologna, Il Mulino.
- Beajour, Michel. 1991. *Poetics of the Literary Self-Portrait*, New York, New York University Press.
- Benjamin, Walter. 1936. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Paris, Zeitschrift für Sozialforschung.
- Boitani, Pietro e Fusillo, Massimo. 2014. *Letteratura europea (Volume II Generi letterari)*, Torino, UTET Grandi opere.
- Bruss, Elizabeth. 1976. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Buroni, Edoardo. 9 dicembre 2019. *Alda Merini e il "significato" della poesia*, in «Lingua Italiana» (portale Treccani on line, Istituto della Enciclopedia Italiana), sezione Articoli, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_227.html.
- Caillois, Roger. 1958. *Les Jeux et les hommes: le masque et le vertige*, Paris, Gallimard.
- Casetti, Giuseppe. 2000. *La nuvola mediocre*, catalogo della mostra Francesca Woodman, Providence, Roma, New York.
- Corti, Maria. 1998. *Fiore di poesia (1951-1997)*, Torino, Einaudi.
- Damato, Cosimo Damiano. 2009. *Alda Merini, una donna sul palcoscenico*, Italia.
- Danto, C. Arthur. 15 Novembre 2004. *Darkness Visible*, in «The Nation», <https://www.thenation.com/article/archive/darkness-visible-0/>.
- Davison, Peter. 2000. *Girl, seeming to disappear*, in «Atlantic Monthly», 285, 5, pp. 108–111.
- De Man, Paul, 1979. *Autobiography as De-Facement*, in «Modern Languages Notes», 94, 5, pp. 919-930.
- Gabhart, Ann. 1986. *Francesca Woodman: Photographic Work*, New York, Wellesley College Museum.
- Gabhart, Ann. 2021. *Francesca Woodman: Alternate Stories*, New York, Marian Goodman Gallery: Wellesley College Museum.
- Gabrici, Enzo. 2008. *Lettere al dottor G*, Milano, Frassinelli.

- Gusdorf, Georges. 1980. *Conditions and Limits of Autobiography*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press.
- Hall King Barnard, Caroline. 1978. *Sylvia Plath*, Boston, Twayne Publishers.
- Hammer, Langdon. 2001. *Plath's Lives*, in «Representations», 75, 1, pp. 61-88.
- Hart, R. Francis. 1970. *Notes for an Anatomy of Modern Autobiography*, in «New Literary History», 1, 3, pp. 485-511.
- Iagulli, Sergio. 30 ottobre 2022. *Sylvia Plath: Papà/Daddy*, in *La poesia della settimana*, «Potlatch», <https://www.potlatch.it/poesia/la-poesia-della-settimana/sylvia-plath-papa-daddy/>.
- Krauss, Rosalind. 1986. *Problem Sets: The Canonization of Francesca Woodman*, in Ann Gabhart, *Francesca Woodman: Photographic Work*, New York, Wellesley College Museum.
- Lejeune, Philippe. 1999. *Practice of the Private Journal: Chronicle of an Investigation (1986-1998)*, in Lejeune Philippe, *Marginal Voices, Marginal Forms: Diaries in European Literature and History*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 185-202.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil. Trad.it *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Merini, Alda. 1953. *La presenza di Orfeo*, Milano, Schwarz.
- Merini, Alda. 1955. *Paura di Dio*, Milano, Scheiwiller.
- Merini, Alda. 1961. *Tu sei Pietro*, Milano, Scheiwiller.
- Merini, Alda. 1984. *Terra santa*, Milano, Scheiwiller.
- Merini, Alda. 1986. *L'altra verità. Diario di una diversa*, Milano, Scheiwiller.
- Merini, Alda. 1991. *Vuoto d'amore*, Torino, Einaudi.
- Merini, Alda. 1994. *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, Milano, Associazione culturale Melusine.
- Merini, Alda. 1989. *Delirio amoroso*, Genova, Il melangolo.
- Merini, Alda. 1999. *La poesia luogo del nulla*, Lecce, Manni.
- Merini, Alda. 2003. *Più bella della poesia è stata la mia vita*, Torino, Einaudi.
- Merini, Alda. 2005. *Nel cerchio di un pensiero (teatro per sola voce)*, Milano, Crocetti.
- Merini, Alda. 2010. *Il suono dell'ombra. Poesie e prose (1953-2009)*, Milano, Mondadori.
- Misch, Georg. 1907. *Geschichte der Autobiographie*, Leipzig/Berlin, B. G. Teubner. Trad. ing. *A History of Autobiography in Antiquity*, London, Routledge & Paul, 1950.
- Olney, James. 1972. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press.
- Pasolini, Pier Paolo. 1954. *Una linea orfica*, in «Paragone», 60, pp. 82-87. Ora in Pasolini, Pier Paolo. 1999. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori.
- Phelan, Peggy. 2002. *Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time*, in «Signs: Journal of Women in Culture and Society», 27, 4, pp. 979-1004.
- Plath, Sylvia. 1960. *The Colossus and Other Poems*, London, Heinemann Ltd.
- Plath, Sylvia. 1963. *The Bell Jar*, London, Heinemann Ltd. Trad. it. *La campana di vetro*, Milano, Mondadori, 1968.

- Plath, Sylvia. 1965. *Ariel*, in *Ariel*, London, Faber and Faber.
- Plath, Sylvia. 1979. *Johnny Panic and the Bible of Dreams: Short Stories, Prose, and Diary Excerpts*, New York, Harper Perennial.
- Plath, Sylvia. 1981. *Collected Poems*, New York, Harper Perennial Modern Classics.
- Plath, Sylvia. 1982. *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, New York, Dial Press.
- Plummer, Ken. 1994. *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds*, London, Routledge.
- Rankin, Sloan. 1998. *Peach Mumble – Ideas Cooking*, in *Francesca Woodman*, Paris (Fondation Cartier pour l'Art Contemporain), Hervé Chandès.
- Roorbach, Bill. 1998. *Writing Life Stories*, Cincinnati, Writer's Digest Books.
- Rosenthal, Macha Louis. 1959. *Poetry as Confession*, in «The Nation», 189, 8, pp. 154-155.
- Smith, Sidonie e Watson, Julia. 2001. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Solomon-Godeau, Abigail; Krauss, Rosalind; Gabhart Ann. 1986. *Problem Sets: The Canonization of Francesca Woodman*, catalogo in New York, Hunter College Art Gallery/Wellesley: Wellesley College Museum.
- Spagnoletti, Giacinto. 1950. *Antologia della poesia italiana 1909-1949*, Parma, Guanda.
- Taylor, Sue. 1999. *Surreal Reflections*, in «The Art Journal», 58, 2, pp. 118-119.
- Townsend, Chris. 2006. *Francesca Woodman*, London, Phaidon Press.
- Willis, Scott. 2010. *The Woodmans*. US.
- Woodman, Francesca. 1932-2018. *Angels, Calendar, Notebook*, in *Francesca Woodman: The Artist's Books*, London, Woodman Family Foundation / DACS.
- Woodman, Francesca. 1932-2018. *Equazioni or Portraits Friends Equasions*, in *Francesca Woodman: The Artist's Books*, London, Woodman Family Foundation / DACS.
- Woodman, Francesca. 1932-2018. *Portrait of a Reputation*, in *Francesca Woodman: The Artist's Books*, London, Woodman Family Foundation / DACS.
- Woodman, Francesca. 1932-2018. *Quaderno*, in *Francesca Woodman: The Artist's Books*, London, Woodman Family Foundation / DACS.
- Woodman, Francesca. 1932-2018. *Quaderno dei Dettati e dei Temi*, in *Francesca Woodman: The Artist's Books*, London, Woodman Family Foundation / DACS.
- Woodman, Francesca. 1981. *Some Disordered Interior Geometries*, Philadelphia, Synapse Press.