

«[...] LADDERS / OF INTERTANGLING AND OF DISENTANGLING / LIMBS AND LOVES AND LIVES»

Paesaggi di vita e poesia in *Birthday Letters*
di Ted Hughes

Marilena Saracino

doi: 10.7359/780-2016-sara

La pubblicazione di *Birthday Letters* di Ted Hughes nel 1998 è un fatto del tutto straordinario per una raccolta di poesie: il volume diventa fin da subito un *best seller*. I motivi di tanto inaspettato successo sono sin troppo evidenti, la raccolta contiene le «lettere» che il poeta scrive alla poetessa Sylvia Plath, sua moglie dal 1956 al 1963, nei trentacinque anni successivi alla morte della donna. Tuttavia, il volume non ebbe solo risonanza popolare ma convinse critici e poeti contemporanei, i quali non risparmiarono lodi soprattutto al merito letterario dell'opera. Nonostante le ragioni autobiografiche siano le più manifeste, il valore dell'opera è altrove, vale a dire nella premessa che si tratta fundamentalmente di una creazione ibrida di storicismo e testo in cui l'autore-narratore esplora la materia della memoria alla ricerca di un significato da interpretare e costruire insieme al lettore. Ciò presupposto, l'obiettivo di questo saggio è quello di identificare l'uso che Hughes fa del mito del labirinto che rende le sue poesie una rete fitta di riferimenti ai campi più disparati del sapere e di intensi rapporti intertestuali con le poesie di Plath. Al lettore, dunque, è chiesto di muoversi tra il mito e la storia letteraria e di vita dei due poeti, tra le riflessioni meta-linguistiche, l'universo poetico e le citazioni non sempre evidenti in un lavoro di decodifica che lo conduce alla consapevolezza che le poesie di *Birthday Letters* non sono mero rispecchiamento della realtà ma strutture fortemente composite e complesse che ri-creano paesaggi di vita e poesia unici e irripetibili.

Il leggendario labirinto di Knosso e i miti e le storie intorno ad esso sono uno dei nuclei profondi, o ipogramma nei termini di Riffaterre, di *Birthday Letters* e di altre opere critiche di Hughes. Nell'epico lavoro su Shakespeare, *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, Hughes analizza approfonditamente *Ippolito* di Euripide e, verso la fine della sua vita, traduce *Fedra* di Racine in cui rende il mito del labirinto persino più preminente rispetto all'originale¹. In *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* Hughes inizia con la premessa che tutta l'opera di uno scrittore può essere ricondotta a un unico mito che finisce per creare una sorta di autoritratto. In epigrafe si legge una citazione da Yeats:

The Greek, a certain scholar has told me, considered that myths are the activities of the Daimons, and that the Daimons shape our characters and our lives. I have often had the fancy that there is some one myth for every man, which, if we knew it, would make us understand all he did and thought (W. B. Yeats, «At Stratford-on-Avon: Ideas of Good And Evil»).

Nel caso delle opere di Shakespeare egli le riconduce tutte al mito di Venere e Adone e alla particolare inflessione che il drammaturgo inglese conferisce ad esso nel poemetto «Venus and Adonis»:

Shakespeare's is the only version of the myth (to my knowledge) in which Adonis (in the name of Adonis) rejects Venus. Adonis's love for the Goddess is, as it were, by definition absolute, and even in Ovid's degenerate sentimentalization of the myth in the *Metamorphoses*, which was Shakespeare's immediate source, Adonis's love is still absolute.²

Nel racconto di Ovidio, Venere e Adone sono amanti felici ma Adone ignora l'avvertimento di Venere di non mettersi in pericolo e, andando a caccia, è trafitto a morte da un cinghiale. Venere lo piange trasformando il suo sangue in fiore. Nella versione di Shakespeare, Adone rifiuta l'amore di Venere perché si considera troppo giovane e ha come unico interesse la caccia, anche qui è ucciso dal cinghiale. Hughes vede un legame di causa effetto fra il rifiuto di Adone di ascoltare Venere e la morte. Venere, per Hughes, non è solo una divinità classica, ma rappresenta la dea dell'amore divino che si manifesta in tante forme, idea diffusa al tempo di Shakespeare dai neoplatonici come Giordano Bruno³. Nella lettura di Hughes, Adone

¹ Berry 2002, 540-541.

² Hughes 1992, 57.

³ Hughes discute ampiamente del neoplatonismo ermetico nell'«Introduzione» a *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* (1992, 19-34). Molte caratteristiche di questo neoplatonismo che Hughes ritiene siano salienti in Shakespeare lo sono anche per lui in

stravolge il potente circuito dell'Amore Divino – il cinghiale è uno degli aspetti del suo puritanesimo trasformato, che è ciò che lo uccide. Il poeta vede un meccanismo simile di Amore Divino nell'*Ippolito* di Euripide che descrive «the cipher and the logbook of Shakespeare's poem»⁴. Qui Ippolito, noto per la sua castità e per aver rifiutato Fedra, è fatto a pezzi dai suoi cavalli spaventati da un toro che proviene dal mare, una personificazione dell'«amore mostruoso» di Fedra. Per Hughes «The sea bull is Divine Love completing its circuit by breaking violently through the obstruction of Hippolytus's self-enclosing resistance»⁵.

In *Birthday Letters* il labirinto ha una valenza multipla, e Hughes attinge alle molte associazioni della tradizione: il labirinto come immagine del fato, come ricerca/quest (Teseo e il Minotauro), come prigioniero (il Minotauro e il sacrificio umano) ed è spesso unito alla *Tempesta* shakespeariana, in particolare nei versi abbastanza oscuri di «Setebos». Nel cercare di mostrare quanto l'immagine del labirinto pervada la raccolta mi focalizzerò su alcune poesie che si riferiscono al mito in maniera esplicita, segnatamente «18 Rugby Street», «Fishing Bridge», «The Minotaur» e «A Picture of Otto» per ricostruire quei paesaggi caleidoscopici e la visione del mondo generati dal repertorio mitico e letterario cui attingono entrambi i poeti.

«18 Rugby Street» è la prima poesia a riferirsi al mito. È una delle molte che ha come punto di partenza un luogo in cui Hughes e Plath hanno

particolare in *Birthday Letters*: «The idea of meditation as a conjuring, by ritual magic, of hallucinatory figures – with whom conversations can be held, and who communicate intuitive, imaginative vision», «The idea of drama as a ritual manipulation for the soul», «The idea of a syncretic mythology, in which all mythological figures and events are available as a thesaurus of glyphs or token symbols» (32-33) e così via. Hughes era particolarmente attratto dal sistema della memoria dei neoplatonici, specialmente il «memory theatre», per lui «the metaphor of a theatre for the structured image system [...] of the Occult Neoplatonist [...] is apt» (*ivi*, 32). L'uso mitico delle parole proprio di Hughes (le parole come icone verbali) e la loro organizzazione drammatica suggerisce che il suo interesse verso il neoplatonismo riflette anche la sua poetica e la natura di memoriale di *Birthday Letters*. Alla base dell'affiliazione al neoplatonismo di Hughes sembra esserci l'idea che l'immagine riesca a fornire l'accesso a una realtà più ampia e più volte cita l'affermazione di San Tommaso d'Aquino: «Memory techniques of the kind I have described, using strongly visualized imagery, were invented in the ancient world and became the basis of learning in the Christian Middle Ages [...]. They were taken for granted, regarded as essential, and developed further by such giants of learning as St Thomas Aquinas [...] the patron saint of memory system, and who made the unforgettable remark: 'Man cannot understand without images'» (Hughes 1997, XV). Secondo questa dichiarazione, l'arte e l'illusione aprono la strada alla percezione del reale.

⁴ Hughes 1992, 70.

⁵ *Ibidem*.

vissuto o che hanno visitato⁶. In linea di principio, le poesie legate agli spazi tendono a essere più lunghe e ad avere uno stile più rilassato e digressivo rispetto a quelle che meditano su temi più generali.

La poesia racconta il secondo incontro con Plath e l'occasione in cui hanno il primo rapporto sessuale. Il tutto accade il 23 marzo 1956, come si legge nei *Journals*⁷, il giorno in cui Plath visita Hughes a Londra prima di andare a Parigi dove spera di incontrare il suo amato Richard Sassoon. Hughes sposta la data dell'incontro nel giorno del compleanno di Otto Plath, il 13 aprile: «April 13th, your father birthday. A Friday»⁸. Qui Hughes non sta semplicemente imponendo la sua lettura dell'evento ma ritorna anche alle parole di Plath. L'incontro che descrive non è accaduto il 13 marzo, ma sembrerebbe, da un'altra voce dei diari, il 13 aprile 1958:

TODAY: is an anniversary. Two years ago, on Black Friday the 13th, I took a plane from Rome through the mist-shrouded sky of Europe, to London – renounced Gordon, Sassoon – my old life – & took up Ted and my resurrection came about with that green and incredible Cambridge spring.⁹

Nella poesia Hughes ritorna sul significato di questa data per via delle metafore di rinascita e resurrezione create dalla poetessa che gli consentono di insinuare nel loro rapporto una sorta di maledizione proprio come la nascita del Minotauro.

Nella prima sezione, la voce poetica descrive la casa al 18 di Rugby Street:

I think of that house as a stage-set –
Four floors exposed to the auditorium.

⁶ Queste includono: «St. Botolph's», «Fidelity», «Your Paris», «You Hated Spain», «55 Eltisleys», «Wuthering Heights», «Flounders», «Child's Park», «9 Willow Street», «The Badlands», «Fishing Bridge», «The 59th Bear», «Grand Canyon», «Karlsbad Caverns» and «Stubbing Wharfe».

⁷ Il riferimento alla notte trascorsa con Hughes è omesso nella edizione da lui curata dove si legge: «Arrived in Paris early Saturday evening exhausted [omission] [...] and thought at the end that the sweetly burbling Janet Drake with her big dark eyes [...]» (Hughes - McCullough 1993, 134). L'omissione che si può leggere invece nell'edizione integrale del diario è la seguente: «Arrived in Paris early Saturday evening exhausted *from sleepless holocaust night with Ted in London* & thought at the end that the sweetly burbling Janet Drake with her big dark eyes and pointed white pixie face would drive me absolutely mad» (Kukil 2000, 561, corsivo mio).

⁸ Hughes 1999, 40. Ho deciso di usare l'edizione Mondadori con testo a fronte perché ha una bella e interessante introduzione di Nadia Fusini nonché una traduzione, di Anna Nadotti, che riesce a conservare tutta la complessità del testo. I riferimenti nel testo saranno indicati dal numero di pagina e dei versi.

⁹ Hughes - McCullough 1993, 214.

On all four floors, in, out, the love-struggle
 In all its acts and scenes, a snakes and ladders
 Of intertangling and disentangling
 Limbs and loves and lives. Nobody was old.
 An unmysterious laboratory of amours.
 Perpetual performance – names of the actors altered,
 But never the parts. They told me: «You
 Should write a book about this house. It's possessed!
 Whoever comes into it never gets properly out!
 Whoever enters it enters a labyrinth –
 A Knossos of coincidence! And now you're in it».
 The legends were amazing. I listened, amazed. (38, vv. 3-16)

Hughes ricorda la casa come «a stage-set»: ciò implica che, in retrospettiva, egli concepisce le loro vite come un dramma e la poesia viene a rappresentare specularmente uno degli scenari su cui è costruito il dramma di *Birthday Letters*. Allo stesso modo, in «St. Botolph's», egli descrive il loro primo incontro come la scena di un film:

The hall
 Like the tilting deck of the Titanic:
 A silent film, with that blare over it. Suddenly –
 Lucas engineered it – suddenly you. (28, vv. 27-30)

Qui la scena è premonitrice in modo più esplicito. Hughes la introduce dopo avere fatto l'elenco della posizione dei pianeti in quella data e l'affermazione di Lucas che «manovra» l'incontro dà ulteriore peso al ruolo loro assegnato di marionette nel dramma del destino, soggetti di qualche misteriosa orchestrazione¹⁰.

In «18 Rugby Street», Hughes non ricorda semplicemente la casa, ma offre un'immagine di quel ricordo: «I *think* of that house *as* a stage-set» (corsivo mio). L'uso di «as» o più spesso «as if» è frequente nelle poesie e sta a indicare che il poeta non ha la pretesa della corrispondenza esatta fra le sue impressioni, l'interpretazione e l'esperienza, ma punta piuttosto alla lacuna fra queste fasi di ricostruzione e alla natura precaria sia delle cose che sono davanti agli occhi ora sia del ricordo. L'immagine della ca-

¹⁰ La menzione del *Titanic* richiama naturalmente la poesia di Hardy «The Convergence of the Twain», in cui l'incontro della nave con l'*iceberg* è figurato come la collisione disastrosa di «two emispheres» (v. 33), un'ingiunzione dello «Spinner of the Years» (v. 31). L'allusione alla poesia di Hardy coglie la peculiare combinazione di accidentale e fatalistico che retrospettivamente sembra caratterizzare il loro incontro come «star-crossed»: «That day the solar system married us / Whether we knew it or not» (vv. 24-25).

sa «exposed» è una riflessione speculare della interiorizzazione metaforica della casa in cui le pareti sono buttate giù. Pensando a quel luogo, Hughes non ricorda solo la vita trascorsa lì ma lo vede nella sua interezza e simultaneamente – «Four floors exposed to the auditorium» – da una prospettiva generale, in cui la sua storia diventa parte di un dramma più grande che ha per titolo «the love-struggle». Nella sezione iniziale sono attivati una serie di parallelismi fra l'amore e il labirinto, l'amore e il dramma e, l'amore e l'alchimia, per cui la casa diventa «An unmysterious laboratory of amours». La «love-struggle» è vista come un labirinto di «intertangling and [...] / disentangling [of] / Limbs and loves and lives» (38, vv. 7-8) e qualche verso dopo la stessa casa, uno «stage-set» per la rappresentazione dei vari amori, è descritta con l'immagine «A Knosso of coincidence!».

L'immagine del «tangling» e sue varianti ricorre in *Birthday Letters* così come nelle poesie di Plath. In «Full Fathom Five», per esempio, il lessema «tangle» è caratterizzato come labirintico:

Waist down, you may wind
 [...]

One Labyrinthine tangle [...]. (131, vv. 36-37)

Ci sono echi verbali simili anche in una delle prime poesie di Plath, «Two Lovers and a Beachcomber by the Real Sea»: «Thoughts that found a maze of mermaid hair / Tangling in the tide's green fall» (470, vv. 5-6). Già in questa, Hughes riconosce la cifra stilistica e tematica di due o più parole o immagini (qui «maze» e «tangle») che occorrono insieme e che il lettore riscontra anche in *Birthday Letters*¹¹. In «18 Rugby Street» Hughes, rendendo la «lotta d'amore» un dramma che si ripete senza fine sullo stesso palcoscenico, insinua l'idea che il rapporto con Plath è parte di un qualcosa di più grande, una manifestazione momentanea di un particolare impulso, in linea con il concetto di universo di Schopenhauer in cui ogni cosa è

¹¹ Per Hughes, Plath è la quintessenza dello scrittore «mitico». Nell'«Introduzione» a *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* egli definisce la differenza fra l'artista mitico e quello realista e usa Plath come esempio di quello mitico poiché i miti che la poetessa usa non sono semplicemente illustrativi ma trovano profonda risonanza nella sua vita e, nel parlare della transizione dalle poesie di «Ariel» a «Sheep in Fog», afferma: «her metamorphosis of Phaeton into Icarus which a realist might notice as a pretty piece of myth-kitty counterpoint, and use as an illustrative clever metaphor, was for her the crucial episode of her soul's myth – in the most literal sense a life-and-death emergency trying to communicate itself. There is no getting round the fact that these poems are valued as they are because it was so. Which tells us why an author's 'myth' is worth searching out. This blood-jet, autobiographical truth is what decides the difference in value between a myth (or any other image) as used by a realist and the mythic image as it appears in a truly mythic work» (Hughes 1992, 42).

drammatizzata e in costante ricerca di forma ¹². Nel saggio «Myth and Education» Hughes scrive:

Now and again we are made aware of what seems to be an even larger drama of moods and energies which it is hard to name – psychic, spiritual, cosmic. [...] We can guess [...] that all these interinvolved processes [...] are talking incessantly, in a dumb radiating way, about themselves, about their relationships with each other, about the situation of the moment in the main overall drama of the living and growing and dying body in which they are assembled and also about the outer world, because all these dramatis personae are really striving to live, in some way or the other, in the outer world. ¹³

In «18 Rugby Street», nel descrivere la casa «possessed», Hughes introduce il motivo della casa stregata, su cui ritornerà, e attiva anche l'idea dell'amore come «possessione», facendo seguire la descrizione della casa come «posseduta» subito dopo i versi che raccontano cosa accade in quel luogo: «[...] ladders / Of intertangling and of disentangling / Limbs and loves and lives» ¹⁴ (38, vv. 6-8). La forza primaria che anima tutte le cose è per Hughes la stessa di cui scrive Dante alla fine della *Divina Commedia*, «l'amor che move il sole e le altre stelle», e che il poeta sceglie a sua volta per chiudere l'opera critica più importante *Shakespeare and The Goddess of Complete Being*:

Already my Desire and Will were rolled –
Even as a wheel that moveth equally –
By the Love that moves the sun and the other stars. (504)

Amore e dramma sono in parallelo anche «Setebos»:

Who could play Miranda?
Only you. Ferdinand – only me.
And it was like that, yes, it was like that.
I never questioned. Your mother
Played Prospero, flying her magic in
To stage the Masque, to bless the marriage [...]. (268, vv. 1-6)

Qui Hughes e Plath hanno il ruolo di Ferdinando e Miranda, attori in un dramma più grande orchestrato dall'esterno. Nella *Tempesta*, l'incontro tra

¹² Nell'intervista a Hughes in appendice al volume di E. Faas, *Ted Hughes: The Unaccommodated Universe*, si legge: «The only philosophy I have ever really read was Schopenhauer. He impressed me all right» (Faas 1980, 205).

¹³ Hughes 1995 (1994), 145.

¹⁴ È evidente che «l'intreccio di corpi e amori e vite» è ulteriormente sottolineato dalla parallelismo fonico dei tre lessemi «limbs», «loves» «lives» uniti anche ipotatticamente.

Miranda e Ferdinando (concertato da Prospero) e l'innamoramento (che Prospero non può garantire) opera meta-testualmente per commentare, attraverso la nozione della magia come arte, sui poteri dell'arte: il mago Prospero è il sostituto della figura dell'artista, tema che si sviluppa in tutta l'opera shakespeariana. L'epilogo, in cui Prospero invoca la benevolenza del pubblico che a questo punto ha il compito di liberarlo dall'isola-palcoscenico, va oltre le sue abilità magiche. Anche *Birthday Letters* richiede un prologo simile all'epilogo di Prospero. Lo stupore con cui Hughes entra nella casa in «18 Rugby Street» dovrebbe essere lo stesso del lettore dal momento in cui entra nel labirinto del testo. Per entrare in ogni testo e, per analogia, per innamorarsi, è necessaria una certa «suspension of disbelief» indotta ma non assicurata dall'azione della «magia».

Nella poesia a Hughes viene chiesto: «You / Should write a book about this house. It's possessed! / Whoever enters it never gets properly out!» (38, vv. 11-13). Ne risulta una evidente ironia fra la richiesta di allora di scrivere un libro e la scrittura di ora di scrivere la poesia. L'implicazione è che Hughes, essendo entrato nella casa labirinto ne viene posseduto, e il risultato di questo possesso e del suo amore è la poesia che scrive e, di rimando, l'intera raccolta. L'invito a scrivere un libro non è semplicemente parte di un dialogo ma è funzionale all'idea del poeta di mettere insieme una serie di importanti motivi: possesso, scrittura, il labirinto e il fato/coincidenze, tutti uniti in questi versi, in particolare qui il legame fra la scrittura e la possessione demoniaca che si percepisce in tutta la raccolta.

Hughes chiude la prima sezione della poesia con i versi «The legends were amazing. I listened amazed», che «maze» sia contenuto in «amazement» non è evidentemente casuale poiché la ripetizione conferisce ulteriore carico semantico alle parole, e questo tipo di eco, che sembra puramente verbale, è una strategia ricorrente in un poeta come Hughes per il quale «the materialization of a fox or a hawk in a [...] poem is an act of language and imagination»¹⁵. Di frequente connessioni più profonde sottendono queste allusioni: «amazement» rinvia a un senso di meraviglia (che riecheggia anche alla fine di «18 Rugby Street») e alla «sospensione dell'incredulità» a sua volta legata, sovente, al dramma e all'amore, e qui,



per unif. nel vol. si omette il segno [...] immediatamente dopo le virgolette, in apertura della citazione inserita (anche se non è inizio testo dell'autore citato)

¹⁵ Bentley 1998 (1999). Secondo Bentley: «at the same time as Hughes poems refer outside themselves they also display a marked uneasiness [...] with language as a means of representation, more often than not calling attention to the act of representation itself, in other words, the creative act: it is as if the act of creating meaning is the significant thing here, over and above the signified meanings of the poems» (*ivi*, 1).

specificamente, al labirinto. Entrare nel labirinto – ciò che Hughes sta per fare – richiede un certo stupore e/o predisposizione e la poesia, dopo aver stabilito il senso di sbalordimento, procede con la descrizione della vita di Hughes nella casa-Knosso.

La seconda sezione elabora l'«intertangling and disentangling» di amori e vite dei suoi inquilini e si entra più nei dettagli. Mentre nella prima parte, Hughes aveva presentato uno spazio unico che permetteva un'osservazione più ampia, qui, col senno di poi, annota le storie che si intrecciano parallelamente alla sua. Si percepisce di nuovo l'ironia fra la consapevolezza di allora e quella di ora. Ricorda la ragazza belga alla quale non aveva prestato molta attenzione – era semplicemente una straniera di cui sapeva poco – ma il cui destino ha un'insolita contiguità con quello di Plath. Anche lei si suiciderà col gas nello stesso anno di Sylvia, «seven years in the future» (v. 36). Va notato che Hughes ripensa il suicidio di Plath che avverrà sette anni dopo attraverso la storia di un'altra inquilina del palazzo, Susan, quasi ad assicurarsi che il lettore colga le similarità a prescindere dal contesto biografico di *Birthday Letters*. Si sofferma con greve ironia, data la prospettiva del presente in cui può ricongiungere tutte le fila del dramma, sulla estraneità della ragazza:

She was nothing to do with me. Nor was Susan
 Who still had to be caught in the labyrinth,
 And who would meet the Minotaur there,
 And would be holding me from my telephone
 Those nights you would most need me. On this evening
 Nothing could make me think I would ever be needed
 By anybody. Ten years had to darken,
 Three of them in your grave, before Susan
 Could pace that floor above night after night
 (Where you and I, the new rings big on our fingers,
 Had warmed our wedding night in the single bed)
 Crying alone and dying of leukaemia. (40, vv. 37-48)

Sembrerebbe che Hughes non conoscesse Susan allora – certamente non abitò in quella casa nello stesso periodo – «non era ancora stata presa nel labirinto». Ancora una volta la casa è in stretta relazione col labirinto e ora è menzionato anche il Minotauro. Strani contrasti e paralleli sono stabiliti fra la vita di Susan e quelle di Ted e Sylvia, e la morte della donna – nella stanza in cui hanno trascorso la prima notte di nozze – retrospettivamente getta un'ombra sul loro matrimonio e sull'atto d'amore che è ripetutamente connesso alla casa. Il labirinto diventa un luogo di morte e di desiderio a

un tempo, come nella lettura di *Fedra* di Plath¹⁶. Non ci sono solo paralleli fra le loro vite, in quanto abitanti della stessa casa, soggetti allo stesso destino, ma la vita di Susan «intertangles» con la vita di Hughes e Plath influenzandola – come si legge nei versi non troppo chiari, che ella «would be holding me from my telephone / Those nights you would most need me» (40, vv. 40-41).

Solo nella terza sezione, Hughes presenta la propria «love-struggle». Sta aspettando Sylvia, di passaggio a Londra prima di andare a Parigi dove la donna spera di incontrare Richard Sasson, fino a quel momento il suo più grande amore. Quando arriva in Francia, Sasson è partito senza lasciare alcuna traccia di sé. L'idea di Hughes del viaggio di Plath è completamente errata:

I guessed you were off to whirl through some euphoric
 American Europe. Years after your death
 I learned the desperation of that search
 Through those following days, scattering your tears
 Around the cobbles of Paris. I deferred for a night
 Your panics, your fevers, your worst fear –
 The toad-stone in the head of your desolation.
 The dream you hunted for, the life you begged
 To be given again, you would never recover, ever.
 Your journal told me the story of your torture. (40, vv. 52-61)

Hughes mette in rilievo la differenza fra la comprensione di allora e ciò che comprende dopo aver letto i diari: Plath, che credeva di conoscere, le sembra una estranea in retrospettiva. La descrizione della «ricerca disperata», «delle lacrime sparse» riecheggia in «Your Paris» dove è direttamente collegata al mito del Minotauro:

You Paris

Was a desk in a pension
 Where your letters
 Waited for him unopened. Was a labyrinth
 Where you still hurtled, scattering tears.
 Was a dream where you could not

¹⁶ Si confronti una lettera di Plath alla madre del 9 marzo 1956 in cui le scrive della poesia «The Pursuit»: «It is, of course, a symbol of the terrible beauty of death, and the paradox that the more intensely one lives, the more one burns and consumes oneself; death, here, includes the concept of love, and is larger and richer than mere love, which is part of it. The quotation is from Racine's *Phédre*, where passion as destiny is magnificently expressed» (Plath 1977, 222).

Wake or find the exit or
 The Minotaur to put a blessed end
 To the torment. (76, vv. 67-75)

Guardando indietro, Hughes ritrae Plath nella ricerca spasmodica di Sasson come predestinata al fallimento in un labirinto senza uscita, proprio come la Susan di «18 Rugby Street». Ancora una volta l'amore è labirintico, un luogo metaforico o uno «stato» da cui non c'è fuga. In «18 Rugby Street» la «casa» è solo un nome che fornisce un contesto per una visione d'insieme generale: tutti quelli che vi abitano hanno destini che si intrecciano, vicini o paralleli. È come la casa di una tragedia, dove la maledizione si tramanda tra i membri di una dinastia, essa attiva una visione generale dove il destino di ognuno è visto come parte di qualcosa di più grande: la casa-Knosso è un simbolo del destino tanto quanto lo è il labirinto¹⁷.

In «18 Rugby Street» è introdotto anche il motivo della «pietra di rospo», «the toad-stone in the head of your desolation» (42, v. 58) usato in modo insolito perché normalmente la pietra rimanda a qualcosa di positivo, tuttavia, come altri oggetti apotropaici, la valenza oscilla tra bene e male e tale intrinseca ambiguità è sfruttata sia da Hughes sia da Plath¹⁸.

Nel verso 63 Hughes descrive la ricerca di Sasson con «raging faith» e si augura che Sylvia possa trovarlo

[b]y clairvoyance, by coincidence
 Normally child's play to a serious passion.
 This was not the last time it would fail you. (42, vv. 64-66)

La «fede rabbiosa» di Sylvia è l'esemplificazione di ciò che Freud definisce in *Totem e Tabù* come «l'onnipotenza dei pensieri, la fiducia incrollabile nella possibilità di dominare il mondo e la refrattarietà alle pur facili esperienze che potrebbero far capire all'uomo la posizione reale che egli occupa nel mondo»¹⁹. Per Freud ciò che fanno i bambini quando giocano rimane negli adulti nel solo ambito dell'arte:

L'onnipotenza dei pensieri si è conservata nella nostra civiltà soltanto in un settore: quello dell'arte. Solo nell'arte succede ancora che un uomo dilaniato da desideri realizzati qualcosa di simile al soddisfacimento, e che questo gioco –

¹⁷ Anche nelle traduzioni dell'*Edipo* e dell'*Agamennone* Hughes aggiunge al testo originale l'immagine del destino come labirinto.

¹⁸ Per il legame, indefinibile e sfuggente, fra il motivo della pietra-rospo, il gioiello al centro della fronte e il rapporto del poeta con la morte si vedano le poesie «The Rival» e «The Jailer» di Plath e «The Prism» di Hughes.

¹⁹ Freud 2013, 88.

grazie all'illusione artistica – evoca reazioni affettive, come se fosse una cosa reale. Si parla a ragione di magia dell'arte e si paragona l'artista a un mago.²⁰

«Fate Playing» (p. 62), ad esempio, racconta l'occasione in cui la fede di Plath sembra aiutarla a realizzare ciò che più desidera, incontrarlo. C'è un fraintendimento fra lei e il poeta per cui non lo trova nel luogo dell'appuntamento e quando alla fine si vedono, Hughes comprende cosa vuol dire essere un «miracolo»:

As if I had come back from the dead
 Against every possibility, against
 Every negative but your own prayer
 To your own gods. There I knew what it was
 To be a miracle. (64, vv. 28-32)

Ciò che Hughes descrive qui e in «18 Rugby Street» come tipico dello stato dell'amore è «l'onnipotenza del pensiero». In «Fate Playing» è ripetuto anche il sintagma «scattering tear», e ciò dà forza all'associazione tra questa poesia, «18 Rugby Street» e «Your Paris» il tipico modo di Hughes di creare rapporti intratestuali tesi a sottolineare il carattere autoriflessivo delle sue poesie che non offrono la propria visione del mondo ma un mondo che in esse si rappresenta come linguaggio.

In «18 Rugby Street» anche Hughes si comporta come un amante che soffre di «onnipotenza del pensiero» invocando Plath e perfino provando a «corrompere» il destino:

Meanwhile, there was me, for a few hours –
 A few pence on the fare, for insurance.
 Happy to be martyred for folly
 I invoked you, bribing Fate to produce you.
 Were you conjuring me? I had no idea
 How I was becoming necessary,
 Or what emergency surgery Fate would make
 Of my casual self-service. (42, vv. 67-74)

La metafora introdotta dal verbo «to conjure» unisce evidentemente la magia, l'arte e l'amore. Il destino rende Hughes, che si offre nel ruolo di amante, un «emergency surgery», un sostituto di Sasson. Hughes aveva già fatto allusione agli effetti devastanti della fine della relazione di Sylvia in «Trophies», posta immediatamente prima di «18 Rugby Street», che inizia con un riferimento intertestuale: la pantera dell'*incipit* è la personificazione

²⁰ *Ivi*, 88-89.

oggettivata della passione della poesia di Plath «Pursuit», «a full-page poem about the dark forces of lust; [...] It is dedicated to Ted Hughes»²¹. La poesia, scritta due giorni dopo che i due si erano conosciuti, presumibilmente riporta il tipo di passione che l'uomo aveva già ispirato nella donna e riflette il modo in cui Hughes era comunemente percepito, sorta di Heathcliff dell'epoca moderna. Il giaguaro, strettamente collegato alla pantera, come materializzazione del potere animale sarebbe diventata una delle immagini più famose di Hughes. È evidente che entrambi si stavano muovendo nella stessa direzione, verso una poesia della violenza, così definita da più parti, prima ancora di incontrarsi. Il concetto di amore di Plath qui è fortemente influenzato dalla lettura di Racine, e la poesia ha in epigrafe una citazione tratta da *Fedra*, la tragedia che Sylvia stava leggendo quando incontra Hughes: «Dans le fond des forêts votre image me suit» tradotta da Hughes nella sua *Fedra*, «Everywhere in the woods your image hunts me». La poesia segue l'idea di «Passion as Destiny» – il titolo di un *paper* su Racine che Plath scrisse in quel periodo, come si legge nei diari – in cui amore e morte sono visti indissolubilmente legati; la pantera, che rappresenta la passione, «stalks me down: / One day I'll have my death of him»²². Plath assume il concetto raciniano di amore secondo cui la passione è divorante, un «fatal holocaust» come scrive nei diari²³ e si potrebbe ipotizzare che è con questa idea di amore che la loro storia fosse concepita almeno da parte di lei²⁴. La notte cui si riferisce in «18 Rugby Street», il primo incontro sessuale con Hughes è descritta da Plath nella versione integrale del diario «a holocaust night»²⁵.

Lo stesso concetto di amore è espresso nelle lettere a Sasson²⁶, e in «Trophies» Hughes mostra di essere consapevole del dolore vissuto da Plath alla fine della loro storia:

²¹ Hughes - McCullough 1993, 116.

²² Plath 2015 (1981), 22, vv. 1-2. Questa raccolta verrà citata con la sigla CP (*Collected Poems*).

²³ Hughes - McCullough 1993, 126.

²⁴ Se Hughes non considera specificamente l'amore come una forza diabolica che divora, è pur vero che la sua visione è quella di un mondo governato da forze demoniache più grandi di quelle umane. La poesia su una creatura simile alla pantera, «The Jaguar» (p. 19), probabilmente l'esponente più famoso di questo mondo, esprime la stessa idea come anche «Ghost Crabs» (p. 149) e «The Bear» (p. 160). Nella sua opera più tarda su Shakespeare, egli considera l'amore più precisamente una forza possessiva troppo grande per l'essere umano da comprendere e percepire. I riferimenti delle pagine sono al volume, Hughes 2003.

²⁵ Kukil 2000, 629.

²⁶ Estratti di queste lettere sono incluse nei diari. Si vedano le pagine 107 ss. In cui paragona se stessa a Fedra e usa un linguaggio che Hughes giustamente definisce uno sfogo violento. Plath scrive a Sasson che è «appalled that [...] you could leave me thus cut open,

The panther? It had already dragged you
As if in its jaws, across Europe.
[...]
Crushed your trachea, strangled the sounds. The Rorschach
Splashing of those outpouring stained
Your journal pages. Your effort to cry words
Came apart in aired blood. (34, vv. 1-2, 8-11)

La scrittura di Plath così come descritta da Hughes non è ispirata né da Sasson né da Hughes ma da una forza più grande di entrambi. In «Trophies» Hughes diventa il giocattolo di quella stessa forza, sebbene non lo sappia al momento: immaginando se stesso forte, vincitore di trofei (gli orecchini della donna, la fascia per capelli). In realtà, entrambi sono diventati i trofei della forza. Qui egli unisce il sangue e la scrittura: la scrittura di Plath esprime cosa è più vitale e urgente per lei, «the blood-jet is poetry» come in «Kindness»²⁷. La sua espressione è così forte e potente, che dopo quarant'anni Hughes riesce ancora a percepire la forza che guidava la poetessa:

After forty years
The whiff of that beast, off the dry pages,
Lifts the hair on the back of my hands. (34, vv. 15-17)

Se la scrittura di Sylvia è guidata da una forza animale è pur vero che un testo è fondamentale per lei in questo periodo. Si tratta di *Fedra*, una tragedia che tocca in modo inquietante la passione sessuale e la forza che ne deriva prefigurate attraverso il bestiale, come sostiene Hughes in *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. L'allusione di Hughes contestualizza in modo appropriato la poetica del sacrificio di Plath e suggerisce che una lettura può essere una grande ispirazione altresì determinante²⁸.

Alla fine di «18 Rugby Street» Hughes arriva a descrivere il loro incontro: «I can hear you / Climbing the bare stairs, alive and close» (42, vv. 74-75), ri-creando così una situazione vivida e drammatica, come se Sylvia fosse presente nel momento in cui si rivolge a lei. Il punto focale cambia radicalmente, dalla visione impersonale della casa-auditorium si passa a una descrizione più ravvicinata che muove dal volto di Plath:

A blueish voltage –
Fluorescent cobalt, a flare of aura

my heart utterly gone, without anaesthetic or stitching; my vital blood was spilling on the barren table, and nothing could grow» (Hughes - McCullough 1993, 122).

²⁷ Plath 1981, 383, v. 18.

²⁸ Nel diario di Sylvia si legge: «my Phèdre with her dark flame and that billowing cloak of scarlet which was blood offered and blood spilt» (Hughes - McCullough 1993, 139).

That I later learned was yours uniquely.
 And your eyes' peculiar brightness, their oddness,
 Two little brown people, hooded, Prussian,
 But elvish, and girlish and sparking
 With the pressure of your effervescence.
 Were they family heirlooms, as in your son?
 For me yours were the novel originals.
 And now at last I got a good look at you.
 Your roundy face, that your friends, being objective,
 Called «rubbery», and you, crueller, «boneless»:
 A device for elastic extremes,
 A spirit mask transfigured every moment
 In its own seance, its own ether.
 And I became aware of the mystery
 Of your lips, like nothing before in my life,
 Their aboriginal thickness.
 Broad and Apache, nearly a boxer's nose
 Scorpio's obverse to the Semitic eagle
 That made every camera your enemy,
 The jailor of your vanity, the traitor
 In your Sexual Dreams Incorporated,
 Nose from Attila's horde: a prototype face [...]. (44, vv. 83-106)

verificare
 correzione
 (testo eliminato
 e testo inserito)

La focalizzazione è principalmente sugli occhi della donna che lo perseguitano per tutto il testo. Ora, egli si chiede se quegli occhi siano una eredità, «family heirlooms, as in your son» (v. 90), ma a quel tempo per lui sono semplicemente «the novel original» (v. 91). Hughes ignora sia gli occhi del padre sia la precedente relazione con Sasson, tutto per lui esiste in una prospettiva fresca, genuina, quella di un nuovo coraggioso mondo.

«I got a good look at you» (v. 92) ribadisce l'atto del guardare, «Roundy» (v. 93) l'aggettivo scelto dal poeta per descrivere il suo viso – piuttosto che l'attributo degli amici «rubbery» (v. 94) o «boneless» come lo definisce Sylvia – diventa il complimento più grande²⁹, poiché descrive la forma del globo terrestre che il suo viso magnificamente malleabile e capace di grande trasformazione, sembra contenere. La duttilità del suo volto lo rende

[a] device for elastic extremes,
 A spirit mask transfigured every moment
 In its own séance, its own ether. (44, vv. 95-97)

²⁹ Paulin (1992) spiega il significato della scelta di «roundy» da parte di Hughes attraverso le varie allusioni di *Birthday Letters* a Gerald Manley Hopkins.

Hughes lo esalta considerandolo l'origine della creazione e paragonandolo alla variabilità costante del mare³⁰:

It was never a face in itself. Never the same.
It was like the sea's face – a stage
For weathers and currents, the sun's play and the moon's. (44, vv. 112-114)

La similitudine tra il suo viso e il mare richiama alla mente «Full Fathom Five» di Plath dove la faccia del padre si confonde con la superficie del mare:

Old man, your surface seldom.
Then you came in with the tide's coming
When seas wash cold, foam –

Capped: white hair, white beard, far flung,
A dragnet, rising, falling, as waves
Crest and trough. (CP, 131, vv. 1-6)

In seguito il volto del padre, al quale la poetessa si rivolge, è esplicitamente descritto come la superficie del mare:

For the archaic trenched lines
Of your grained face shed time in runnels:
Ages beat like rains

On the unbeaten channels
Of the ocean. (CP, 132, vv. 25-29)

«Surface» nel primo verso di «Full Fathom Five», contiene «face», echi linguistici che anche Hughes usa abbondantemente in *Birthday Letters*, come in questo caso con il lessema «play» che si riallaccia ai precedenti occorrenze dell'immaginazione drammatica mettendo insieme varie connotazioni. «Play» in «the sun's play» ha un doppio significato, suggerisce «il gioco della luce» sulla superficie dell'acqua che rivela la duttilità del volto di Plath, e «play» come rappresentazione, perché il viso è anche uno «stage». Implicitamente, il mondo è il palcoscenico dei movimenti del sole, concepiti come una *performance*. Il mondo come «stage» è sotteso all'intera descrizione ed è connesso alla variabilità del volto di Sylvia e alla visione dell'amore espressi in questa poesia.

³⁰ Anche se non è l'origine letterale della creazione, il mare è frequentemente visto metaforicamente come la culla della creazione artistica. Almeno è così che lo vede Plath, immagine del subconscio dell'artista e luogo primario di metamorfosi, come attesta il diario quando descrive «the sea [...] a central metaphor for my childhood, my poems and the artist's subconscious» (Hughes - McCullough 1993, 222).

Ora non è più la casa a essere un palcoscenico. Come Hughes si focalizza sulla sua storia d'amore, la prospettiva cambia e il volto di Plath diventa il palcoscenico dell'amore assumendo una natura iperbolica che comprende mare e cielo: il volto di Plath diventa il mondo (se non addirittura il cosmo) in cui può osservare varie costellazioni. Si ricordi la descrizione di Hughes del «Divine Love» che segue a commento del discorso del *theatrum mundi* di Prospero nella *The Tempest*, in *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*:

These our actors,
 As I foretold you, were all spirits and
 Are melted into air, into thin air:
 And, like the baseless fabric of this vision,
 The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
 The solemn temples, the great globe itself,
 Yea, all which it inherit, shall dissolve
 And, like this insubstantial pageant faded,
 Leave not a rack behind. We are such stuff
 As dreams are made on, and our little life
 Is rounded with a sleep. (*The Tempest*, iv.i., 148-158)

This agglomeration of forces, adaptable to every human mask, essentially innocent and amoral until embroiled in the moralizing, distorting passions of human limitation and polarity, unfathomable in existential being, at bottom simply the *prima materia* of creation and inseparable from it, is for Bruno, and, as I shall argue, for Shakespeare too, Divine Love – the ectoplasmic or magnetic, vital substance of the Goddess of Complete Being herself.³¹

Anche nella descrizione del viso di Plath, il mondo e il palcoscenico occupano lo stesso luogo, uniti in una visione unica, «A spirit mask transfigured every moment / In its own séance, its own ether» (44, vv. 96-97), «a prototype face» (v. 107) che allude abbastanza chiaramente alla «*materia prima* della creazione» e anche all'antica divinità della fertilità come la Venera di Willendorf alla quale Sylvia è paragonata in «Remission». Il mondo diventa un *mask* di qualcosa di più grande e ineffabile, personificato qui da Plath. Ciò è congruente con la visione del mondo shopenaueriana di Hughes come l'attività e la drammatizzazione di forze demoniache che sono alla continua ricerca di espressione attraverso una forma o l'altra (come nella «love-struggle»). Anche qui, il mondo non è governato da una cieca *Immanent Will* di hardiana memoria ma piuttosto da un più positivo «Di-

³¹ Hughes 1992, 23-24.

vine Love». Hughes esemplifica una visione simile del funzionamento del mondo come dramma del possesso nella sua *Phèdre* dove ricorre frequentemente alla parola «possessed» per descrivere lo stato dell'amore, anche quando non c'è nel testo di Racine, conferendogli così una connotazione più cupa³².

In «18 Rugby Street» Hughes, guardando il viso di Plath, «become[s] aware of the mystery / Of [her] lips, like nothing before in [his] life (44, vv. 98-99). La sua prospettiva è cambiata completamente; mentre la casa-palcoscenico era un «unmysterious laboratory of amours», il suo viso è invece un luogo di mistero:

It was never a face in itself. Never the same.
 [...]

 Never a face until that final morning
 When it became the face of a child – its scar
 Like a Maker's flaw. But now you declaimed
 A long poem about a black panther
 While I held you and kissed you and tried to keep you
 From flying about the room. For all that,
 You would not stay. (44, vv. 112-121)

La «lunga poesia su una pantera nera» è «Pursuit» di Plath. Molte immagini di questa poesia sono echeggiate in «18 Rugby Street», come se Hughes stesse letteralmente inseguendo Plath mentre svolazza per la stanza declamando i versi della sua poesia; il rumore del suo arrivo su per le scale «Babbling to be overheard» (42, v. 76) come se in procinto di attaccare, e «coming over the top in your panoply» (v. 78), richiama il passo della pantera predatrice sulle scale alla fine della poesia di Plath:

The panther's treads on the stairs,
 Coming up and up the stairs. (CP, 22-23, vv. 49-50)

Nella penultima sezione della poesia, Hughes ritorna alla cicatrice di Plath:

Falling
 In the roar of soul your scar told me –
 Like its secret name or its password –
 How you had tried to kill yourself. (44-46, vv. 127-130)

³² Nella famosa scena della confessione, Hughes usa la parola «possessed» per descrivere lo stato d'amore due volte e quasi in successione. Traduce le parole di Hyppolytus a Fedra su Teseo, «Toujours de son amour votre âme est embrasée» con «his love possesses you». Lei risponde: «Oui, Prince, je languis, je brûle Thésée», reso da Hughes: «Prince, you are right. I am possessed. I sicken for Theseus» (Hughes 1998, 31).

Egli immagina che si tratti di un tentativo di suicidio e una stella, che lui rifiuta perché «A poltroon of a star» (46, v. 134) lo avverte di tenersi alla larga. Il suo atteggiamento semiserio verso le stelle ricorda il catalogo astrologico che apre «St. Botolph» dove dichiara che «That day the solar system married us» (26, v. 24). In «18 Rugby Street» i due invece sembrano ribellarsi alle stelle:

And I heard
 Without ceasing for a moment to kiss you
 As if a sober star had whispered it
 Above the rumbling, revolving city: stay clear. (46, vv. 130-133)

Alla fine della poesia Hughes riprende il suggerimento del volto di Plath come il nuovo mondo cui aveva già accennato:

You were a new world. My new world.
 So this is America, I marvelled.
 Beautiful, beautiful America! (46, vv. 138-140)

La poesia chiude con un riferimento a «Elegy XIX» di John Donne³³ e all'idea di esplorazione e possesso fisico, e anche con una eco all'esclamazione di Miranda «O brave new world». Si può affermare che alla fine del testo il poeta unisca il motivo della ricerca nel labirinto con l'esplorazione del nuovo mondo. Il mito di un nuovo mondo edenico è un altro mito che ricorre nella raccolta. L'America, nella persona di Plath sarà per Hughes il suo «nuovo mondo». Questa immagine ritorna significativamente anche nelle lettere di Plath alla madre su Racine e sulla poesia «Pursuit». Parlando del suo amore per Sasson, Sylvia scrive:

[...] until someone can create worlds with me the way Richard can, I am essentially unavailable. [...] All the growing visions of beauty and new world which I am experiencing are paid for by birth pangs. The idea of perfect happiness and adjustment was exploded in Brave New World; what I am fighting for is the strength to claim the «right to be unhappy» together with the joy of creative affirmation [...].³⁴

In «18 Rugby Street», Hughes sembra essere entrato in un mondo nuovo, ma detto mondo è anche uno Knosso dove egli sarà posseduto. Sul nuovo mondo immaginato guardando il viso di Sylvia ricade l'ombra di una cicatrice «scar / Like a Maker's flaw» (44, vv. 116-117). «Falling», mentre

³³ «O my America! my new-found land, / [...] / How blest am I in this discovery thee!» (Abrams 1993, I, 1102, vv. 27, 30).

³⁴ Plath 1978, 224.

si baciano in atteggiamento ribelle contro le stelle e compiendo quindi un passo trasgressivo verso la conoscenza, diventano eredi di un mondo fondamentalmente imperfetto e fallace piuttosto che gli abitanti di uno nuovo. Il mito della caduta, alluso spesso nel volume, è qui legato all'idea di «possessione», di una casa «perseguitata» che è metafora del destino piuttosto che di dimora: il peccato originale, la maledizione dell'uomo, che lo unisce a tutti gli altri uomini, diventa una persecuzione da cui non si può sfuggire. È simile alla maledizione che si trasmette ai membri di una famiglia di generazione in generazione come nella tragedia classica, come in *Fedra*. Questa maledizione è a sua volta legata all'amore in «18 Rugby Street» ed è questo legame che possiede Hughes alla fine della poesia. Il concetto di amore come maledizione è contiguo all'idea di amore come dolore e redenzione; nella poesia di Plath «Poem for a Birthday», un'allegoria della sua rinascita psichica dopo il tentato suicidio: «Love is the uniform of my bald nurse. / Love is the bone and sinew of my curse»³⁵.

I motivi del labirinto e del nuovo mondo introdotti in «18 Rugby Street» si ritrovano ancora insieme in «Fishing Bridge» che, come la poesia appena analizzata, ha il suo centro metaforico nel volto di Plath. La poesia descrive un evento accaduto durante una visita a Yellowstone mentre sono in America nel 1959 che li vede «naïve pioneers». Essa si apre con l'immagine della soglia che è sia metaforica sia letterale: sono «quasi» da qualche parte, sono «quasi felici»³⁶:

Naïve pioneers,
 We had no idea what we were seeing
 When we watched the cut-throat beneath our boat,
 Marching, massed, over the sunken threshold
 Of the Yellowstone. (174, vv. 3-7)

Retrospektivamente «cut-throat» veicola una nota di pericolo e il fatto che non capiscano cosa stia accadendo sotto la barca suona abbastanza minaccioso. La combinazione di dichiarata ignoranza e conoscenza posteriore è ricorrente in *Birthday Letters*.

³⁵ Sono i versi dell'ultima poesia inclusa nella serie di «Poem for a Birthday» dal titolo «The Stones» (CP, 197, vv. 42-43). L'idea di amore come maledizione sembra essere anche dietro la visione di Hughes del «Divine Love» in *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, dove egli ne rintraccia il meccanismo nella dinastia maledetta. La sua interpretazione di *Fedra* non è semplicemente che la figlia è maledetta dalla madre ma che ella è anche il veicolo dell'amore divino che si realizza attraverso lei e la sua famiglia.

³⁶ Similmente la felicità sembra fuori dalla loro presa anche in «9 Willow Street» e «Flounders».

L'immagine che Hughes cristallizza di questo momento è quella di una Plath felice e spensierata, che cammina lungo la riva del lago:

What I remember

Is the sun's dazzle – and your delight
Wandering off along the lake's fringe
Towards the shag-headed wilderness
In your bikini. There you nearly
Stepped into America. You turned back,
And we turned away. That lake-mouth
Was only one of too many thresholds – [...]. (174-176, vv. 19-26)

L'«America» è resa una entità mitica e dipinta positivamente dal ricco potenziale, ma loro si voltano e hanno solo uno sguardo fugace sulle sue promesse, sorta di breve visita della felicità rappresentata come un orologio americano in «9 Willow Street»:

Happiness

Appeared – momentary
Peered at your window
Like a wild migrant, an oriole,
a tanager, a humming-bird – pure American,
Blown scraps of the continent's freedom –
But off course and gone
Before we could identify it. (146, vv. 65-72)

In «Fishing Bridge» continuano nel loro sonnambulismo:

We half-closed our eyes. Or held them wide
Like sleepwalkers while a voice on a tape,
Promising, directed us into a doorway
Difficult and dark. The voice urged on
Into an unlit maze of crying and loss. (176, vv. 28-32)

La raffigurazione ricorrente in *Birthday Letters* di due sonnambuli indica che il mondo in cui vivono sembra a Hughes, il più delle volte, un incubo o un sogno e dà anche la misura della loro determinazione nella ricerca dell'io e della poesia, talvolta sin troppo ostinata e cieca. Ognuno si muove nella direzione intrapresa come in sonno, posseduto da un sogno. In «A Dream», per esempio, il dormiente è visto procedere con la inevitabilità e la necessità delle «fixed star» del destino:

Not dreams, I had said, but fixed stars
Govern a life. A thirst of the whole being,
Inexorable, like a sleeper drawing
Air into the lungs. (234, vv. 6-9)

Hughes mutua «Fixed Stars» direttamente dalla poesia di Plath, «Words», dove le parole ribelli e sempre risonanti, sono poste contro «le stelle fisse che governano una vita»:

Words dry and riderless
The indefatigable hoof-taps.
While
From the bottom of the pool, fixed stars
Govern a life. (CP, 384, vv. 16-20)

Il corso delle loro vite condotte come in sogno e/o incubo ricorre anche in «Stubbing Wharfe» e «Error», entrambe le poesie hanno come argomento il rientro dall'America, visto come un errore, la strada senza uscita del labirinto. In «Stubbing Wharfe» echeggia la lingua di «Fishing Bridge»: Plath aveva gettato via «[t]he sparkle of America, pioneer / In the wrong direction» (210, vv. 13-14). La traiettoria della loro vite è quella di un treno descritto come «sleeper», e ciò connette il treno con la *imagery* pervasiva del sonnambulismo:

Our flashing inter-continental sleeper
Had slammed into a gruesome, dead-end tunnel. (212, vv. 25-26)

Il «tunnel» senza via di uscita combacia perfettamente con gli altri riferimenti presenti nel testo, tutti parte del motivo del labirinto. In «Error» è lo stesso titolo a suggerirlo, è facile pensare che Hughes fosse assolutamente consapevole del significato classico di «error» come «wandering». In questa poesia Hughes porta Plath nella sua «dreamland»:

I brought you to Devon. I brought you into my dreamland.
I sleepwalked you
Into my land of totems. Never-never land:
The orchard in the West. (246, vv. 1-4)

Come implicato in «Stubbing Wharfe», la mitica terra di sogno di Plath è l'America, specificamente la costa di Nauset. L'«orchard in the West» di Hughes è in parallelo con la *dreamland* americana e ha anche composite risonanze mitiche: la mitica *westcountry* dell'Inghilterra delle leggende arturiane, il giardino delle Esperidi, personificazione delle lontane onde oceaniche occidentali, la ricerca di Enea di una terra in occidente dove rifondare Troia. In *Birthday Letters* il mondo dei sogni di Hughes e Plath è molto simile, in quanto «never-never land» (v. 3), a un luogo mitico. Già in «Stubbing Wharfe» è suggerito che l'America di cui Plath ha nostalgia e più letteraria che reale, una «sfera lorenziana» «*Laurentian globe / Lit the crystal globe you stared into / For your future*» (214, vv. 61-63, cor-

sivo mio). In «Error» si vedono su traiettorie diverse, posseduti da visioni diverse, lui che cerca di creare il suo «frutteto dell'ovest», lei che ci sbatte violentemente contro:

The flashing trajectory,
The trans-continental dream-express
Of your adolescence – had it
Slammed to a dead-end, crushing halt, fatal,
In this red-soil tunnel? (246, vv. 16-20)

Le «dead-ends» descritte in «Stubbing Wharfe» e «Error» creano un gioco di parole con la fine della loro ricerca congiunta e della vita insieme – la morte di Sylvia. Si sono risvegliati alla morte (la fine devastante dei loro sogni e del loro sonnambulismo) che sono indizi e variazioni del corso senza via d'uscita descritto in una prospettiva più ampia in «Fishing Bridge». Retrospectivamente, il loro viaggio è visto come in sonno e ciò che li ha accolti ha la caratteristica traumatica del risveglio. Risveglio che si traduce in un trauma continuo per Hughes, il suo presente senza scampo in cui si imbatte nel labirinto della sua scrittura – una ricerca del passato e di alcune immagini mitiche che lo perseguitano che riflette il metodo di scrittura che nelle sue parole significa: «to find a thread and draw the rest out of a hidden tangle»³⁷. Immagini della strada senza uscita ricorrono anche nei suoi scritti critici. In «The Poetic Self», il saggio su T.S. Eliot, egli afferma che il poeta, agli esordi, raggiunge «dead end after dead end»³⁸. Nel parlare dei personaggi di *Gaudete*, dice che questi vanno incontro a «strade senza uscita» incapaci di redimere la situazione, «the whole situation being impossibly crystallized in the immovable dead end forms of society and physical life»³⁹. L'energia trascendentale, di cui parla diffusamente, che guida le sue parole affinché i personaggi di *Gaudete* trovino una qualche redenzione, combacia perfettamente col suo tentativo in *Birthday Letters* di scrivere lettere a Plath per ricreare una corrente fra loro.

In «Fishing Bridge» entrambi sono incitati da una «voce» che li spinge:

The voice urged on
Into an unlit maze of crying and loss.
What voice? «Find your souls», said the voice.
«Find your true selves. This way. Search, search».
The voice had never heard of the shining lake.

³⁷ Bere 1998.

³⁸ Hughes 1995 (1994), 273.

³⁹ Faas 1980, 215.

«Find the core of the labyrinth». Why? What opens
At the heart of the maze? Is it the doorway
Into the perfected vision? Masterfully
The voice pushed us, hypnotized, bowing our heads
Into its dead-ends, its reversals,
Dreamy gropings, baffled ponderings,
Its monomaniac half-search, half-struggle,
Not for the future – not for any future –. (176, vv. 31-43)

La «voce», in quanto personifica ciò che li sospinge, è come un demone possessivo e, in quanto tale, è coerente con la loro poetica. Plath esplora resoconti di antropologia⁴⁰ sulle possessioni demoniache nella ricerca della sua «voce» e sin da molto giovane articola l'idea che lo scrittore è guidato da una particolare voce diabolica. Una poesia, scritta intorno ai sedici anni in cui spiega il suo fine, recita:

You ask me why I spend my life writing?
[...]
I write only because
There is a voice within me
That will not be still.⁴¹

Come l'epigrafe a *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* suggerisce, anche Hughes concepisce la poesia come letteralmente vocazionale, «the voice of Eros» («The Poetic Self»), «the voice of Ariel» («Sylvia Plath and Her Journal»)⁴².

In «Fishing Bridge» e in «18 Rugby Street», Hughes unisce il labirinto alla possessione. Ma qui, piuttosto che entrare in un labirinto ed esserne posseduto, sono già posseduti e si ritrovano in un labirinto di «perdite», il che implica anche l'equivalenza fra «possession» e «loss» altro importante connubio in *Birthday Letters*.

La voce come analogo della poesia si sente anche in «Flounders» dove entrambi fanno ciò che la poesia ordina loro di fare. Di nuovo hanno solo

⁴⁰ Si vedano i *Journals* alla data del 27 agosto 1958: «I am in the middle of a book on demoniacal possession – cases extremely diverting – but also inspiring – *metaphors* for states of human experiences as well as the experience itself – as Aphrodite is the personification of lust and rending passion, so these visions of demons are the objective figures of angers, remorse, panic: *Possession: Demoniacal and Other: Oesterreich*. (94)» (Hughes - McCullough 1993, 256, corsivi nel testo citato).

⁴¹ Plath 1978, 34-35.

⁴² Hughes 1995 (1994), 268 e 183.

uno sguardo fugace sulla felicità, un'esperienza che diventa emblematica, una versione miniaturizzata di ciò che dovrebbe essere:

How tiny an adventure
 To stay so monumental in our marriage,
 A slight ordeal of all that might be,
 And a small thrill-breath of what many live by,
 And a small prize, a toy miniature
 Of the life that might have bonded us
 Into a single animal, a single soul –

It was a visit from the goddess, the beauty
 Who was poetry's sister – she had come
 To tell poetry she was spoiling us.
 Poetry listened, maybe, but we heard nothing
 And poetry did not tell us. And we
 Only did what poetry told us to do. (132, vv. 44-56)

La voce dice loro di cercare l'anima e l'io e, secondo l'idea che entrambi hanno della poesia, io e scrittura sono inseparabili. Anche la poesia di Plath è vista come parte della ricerca dell'«io» e in *Birthday Letters* il loro viaggio in America diventa l'emblema della ricerca del *self* di Sylvia. In «The Badland», questo viaggio è esplicitamente descritto come un viaggio alla ricerca del sé, la poesia inizia, «Right across America / We went looking for you» (164, vv. 1-2), dove «you» è naturalmente Plath, ma ciò che scoprono coincide con una visione negativa dell'America:

Empty, horrible, archaic – America.
 Planetary – before the eye touched it.
 A land with maybe one idea – snake. (168, vv. 90-92)

La visione dell'America di «The Badlands» è esattamente il contrario di quella prefigurata in «18 Rugby Street»: «Beautiful, beautiful!» e in quanto Sylvia stessa è l'America, è anche il contrario della visione che Hughes ha di lei in quella poesia. In «The Badlands» il nuovo mondo presupposto è di nuovo «flawed», ha «one idea – snake». Il luogo è inquietante, un universo emblematico: il suo vuoto intensifica ogni suono, come quello del «solitary mouse» che lotta ferocemente «through the maze of the thorn-bush».

Alla fine della poesia, Plath suggerisce che la vita è terribile e i versi si chiudono su un cielo scuro:

the whole landscape wore it
 Like a plated mask. «What is it?»
 I kept saying. «What is it?»
 [...]

«Maybe it's the earth»,
You said. «Or maybe it's ourselves.
This emptiness is sucking something out of us.
Here where there's only death, maybe our life
Is terrifying. Maybe it's the life
In us
Frightening the earth, and frightening us». (172, vv. 130-132, 136-142)

In «Fishing Bridge» la voce che li guida li spinge lontano dal lago rilucente, non li conduce a varcare la soglia. In retrospettiva, tuttavia, la ricerca dell'io è talvolta vista negativamente come «monomaniacale». La voce dice loro di cercare il «cuore» del labirinto. Essi non sanno cosa c'è lì ma sono semplicemente guidati verso ciò che è nel centro. Altra immagine della determinazione, qualità che Hughes riconosce e sottolinea più volte in Plath. Qui i versi «What opens / At the heart of the maze? It is the doorway / Into the perfected vision» (176, vv. 36-38) aggiungono ironia nel contesto della morte di Plath, poiché quel «perfected» richiama l'inizio di una poesia di lei «Edge» che descrive una donna morta somigliante a un'opera d'arte, un bassorilievo. Insieme al suo suicidio, col quale ha una misteriosa correlazione, la poesia ha contribuito a trasformare la stessa Plath in una figura mitica. Alla luce di «Edge», la nozione di una visione perfetta assume toni sinistri.

La «perfected vision» alla fine del viaggio richiama alla mente Dante, naturalmente. Hughes costruisce la loro *quest* come una ricerca di perfezione e fa ripetutamente riferimento al sommo poeta, in particolare in «Karlsbad Caverns», una poesia molto simile a «Fishing Bridge» e «Flounders», dove si presenta un incidente che a guardarlo ora diventa emblematico. In essa, ironicamente il pipistrello cieco sembra più sensibile degli umani di contro ai sonnambuli, Hughes e Plath, di «Fishing Bridge»:

Those bats had their eyes open. Unlike us,
They knew how, and when, to detach themselves
From the love that moves the sun and the other stars. (200, vv. 50-52)

Non solo la poesia è scritta approssimando la terzina dantesca, il suo verso finale ripete pedissequamente la chiusa del *Paradiso* e ne prende in prestito la stessa visione dell'amore come guida.

La penultima sezione di «Fishing Bridge» si conclude in modo sin troppo definitivo con la frase spezzata «Not for the future – not for any future –». Come in «The Earthenware Head» l'orologio è fermo, e la conoscenza retrospettiva del passato ha congelato tutte le speranze per qualsiasi

altro futuro. Il tempo si è arrestato al momento in cui Hughes è di fronte all'immagine del volto morto di Sylvia. Hughes si chiede ora se il centro del labirinto sia laddove tutte le cose sono ferme:

Till it stopped. Was that the maze's centre?
 Where everything stopped? What lay there?
 The voice held me there, by the scruff of the neck,
 And bowed my head
 Over the thing we had found. Your dead face.
 Your dead lips, pale. And your eyes
 (As brown-bright, when I lifted the lids,
 As when you gazed across that incandescence)
 Unmoving and dead. (176, vv. 44-52)

Dove tutto si ferma è presumibilmente la morte di Plath, e ciò che si ferma è la loro vita insieme, la ricerca congiunta in nome della poesia, costretti dalla voce che li induceva a cercare la loro identità. La voce si placa, ragge-lando Hughes e «facendogli piegare il capo sulla cosa trovata», il volto privo di vita di Sylvia. È una visione di terrore e la voce è simile all'urlo animale in «Setebos» e in «The Minotaur» che gli fa «drizzare i peli sulla nuca».

È una feroce ironia che tale visione sia il risultato di tutto ciò che hanno cercato: il centro del labirinto in cui egli abita ora è l'immagine degli occhi di Sylvia che da quel momento lo perseguitano e il luogo in cui ritorna inesorabilmente nel testo:

And your eyes
 (As brown-bright, when I lifted the lids,
 As when you gazed across that incandescence)
 Unmoving and dead. (176, vv. 49-52)

Il volto di Plath, è ciò che metaforicamente affronta nella sua ricerca poetica improvvisamente interrotta, e lui risponde rivolgendosi a lei, in queste poesie, come fosse ancora lì. La fine di «Fishing Bridge», la strada senza uscita, è resa ancora più drammatica perché coincide col senso del fallimento del qui che ha reso concreta la morte. I due livelli temporali, la descrizione immaginaria di ciò che è accaduto nel passato adombrata da ciò che fa nel presente rende l'impatto della poesia più forte e duraturo.

«The Minotaur» termina con la tragica visione di Plath morta, al centro del labirinto e, come in «Fishing Bridge», ancora una volta è la poesia ad averli guidati. La poesia prende le mosse da un evento in cui Plath, arrabbiata con Hughes, spacca un tavolo con uno sgabello. L'incidente è significativo per Hughes poiché ci torna in «The Bird» e in «Telos». In «The Minotaur» le dice che questa furia è ciò che manca alle sue poesie e

che se riuscisse a metterla dentro «we'll be away». L'uso di «we» mostra di nuovo che in *Birthday Letters* la poesia di Plath è considerata un'impresa comune – il suo sviluppo come qualcosa cui entrambi i poeti stavano lavorando con assiduità – e Hughes è destinato a essere per lei sia musa e sia padre come Sylvia scrive nei diari quando cerca un titolo per il suo nuovo libro:

Another title for my book: Full Fathom Five. It seems to me dozen of books must have this title. But I can't offhand remember to my own father, the buried male muse and god-creator risen to be my mate in Ted.⁴³

In retrospettiva Hughes vede il suggerimento che le ha dato con orrore. Dice, «Deep in the cave of your ear / The goblin snapped his fingers» (238, vv. 14-15). L'immagine è sinistra: qualcosa di impercettibile e demoniaco è posto in azione, oltre la percezione di Hughes, «Deep in the cave of [her] ear», e «goblin» suggerisce in genere uno spiritello maligno. Il suo essere «nella caverna dell'orecchio» implica che è parte della sua coscienza, e in particolare della sua coscienza poetica. L'immagine della caverna scura, specialmente una in cui si apposta un diavoletto, evoca il motivo del labirinto buio, «an unlit maze of crying and loss» (176, v. 32), prefigurato in «Fishing Bridge», e il Minotauro che vi abita. Otto, è stato già detto nella casa-Knosso di Rugby Street, è una minaccia ma anche parte dell'ispirazione di Plath, immerso nel mare, immagine del subconscio dell'artista. La suggestione è che lo spiritello che si nasconde nell'orecchio sia Otto in quanto personifica un aspetto peculiare della sua ispirazione poetica.

Hughes dà allo spirito qualcosa che agisce come catalizzatore, attivando una catena che non si riesce a bloccare: Egli si chiede: «So what had I given him?» e la risposta si rivela nelle due stanze che seguono la domanda e che si concludono con l'immagine del cadavere di Plath:

The bloody end of the skein
 That unravelled your marriage,
 Left your children echoing
 Like tunnels in a labyrinth,

 Left your mother a dead-end,
 Brought you to the homed, bellowing
 Grave of your risen father –
 And your own corpse in it. (238-239, vv. 17-24)

⁴³ Hughes - McCullough 1993, 222.

Ancora una volta, come in «Fishing Bridge» e «The Blue Fannel Suit», la chiusa della poesia con l'immagine o l'accenno alla morte di Plath è centrale nel generare un effetto poderoso.

Ci sono un gran numero di rovesciamenti della storia canonica del Minotauro e del labirinto: la matassa è insanguinata piuttosto che d'oro e conduce Plath al centro del labirinto, dove troverà la morte piuttosto che una via d'uscita. Hughes si dà il ruolo di Arianna, colei che dà il filo, e Plath quello di Teseo che deve cercare la strada. Data la relazione extraconiugale di Hughes e l'effetto devastante che ebbe sulla poesia di lei, sarebbe più consono vedere Plath come una Arianna, icona della donna abbandonata⁴⁴, e Teseo, il noto adultero, come Hughes, anche se alla fine sarà lui a essere abbandonato da Sylvia con la morte come si allude abbastanza chiaramente nella poesia.

Nel testo di «The Minotaur», il «table-top» è prolettico del tavolo che Hughes dà a Plath in «The Table» e ci sono numerose eco fra queste poesie. Hughes fornisce la fine misteriosa della matassa come fa con il «table-writing» che aveva costruito per lei:

With a plane
 I revealed a perfect landing pad
 For your inspiration. I did not
 Know I had made and fitted a door
 Opening downwards into your Daddy's grave. (280, vv. 9-13)

Sia il piano del tavolo sia la fine del filo conducono Sylvia alla tomba di Otto ed entrambi gli oggetti, malauguratamente, sono forniti da Hughes. In «The Minotaur» Sylvia che rompe il tavolo anticipa, come detto, lo stesso incidente in «The Table» dove, in più, la sua penna diventa uno strumento con cui esprime la sua rabbia al pari dello sgabello in «The Minotaur», e la rabbia è vista come ispirazione. Ciò che Hughes fornisce in entrambe le istanze è assistenza e ispirazione alla sua scrittura, ma la sua scrittura evoca la figura del padre. In «The Table» Hughes scrive:

It did not take you long
 To divine in the elm, following your pen,
 The words that would open it. Incredulous
 I saw rise through it, in broad daylight,
 Your Daddy resurrected. (280, vv. 19-23)

⁴⁴ Ci sono numerose immagini di Arianna abbandonata sull'isola di Naxos nell'arte figurativa occidentale. In particolare mi riferisco a De Chirico, uno dei pittori preferiti da Plath, maestro di malinconia, per il quale il mito di Arianna fu un'ossessione.

L'immagine del padre che risorge è la stessa alla fine di «The Minotaur» – «the horned, bellowing / Grave of your risen father» (240, vv. 22-23) – e anticipa anche Otto «rising» dalla sua bara che si ritrova intrecciato con Hughes in «A Picture of Otto». In tutte, inoltre, echeggia l'idea di Plath di innalzare il padre attraverso la sua arte.

La matassa di sangue è la metafora a cui ricorre Hughes per la scrittura di Plath che, nella sua visione, conduce la donna alla tomba del padre e in seguito alla propria. Altrove in *Birthday Letters* la scrittura di Plath è descritta come qualcosa che lascia una traccia di sangue dietro di sé o che si nutre di sangue. L'immagine del sentiero di sangue e di uno sgabello da cucina usato come martello in «The Minotaur» è presente anche in «Telos». Qui il sangue precipuamente denota la scrittura e la ricezione della sua poesia, la combinazione delle due cose perseguita Hughes. Presumibilmente lo scenario fantastico che il poeta crea in questi versi parla sia della propria esperienza sia di quella di Plath:

Bloodprints
 Of your escaping heel
 Signed the street-scene snowscape Alpha.
Anyhow,
 Anywhere to lose
 The Furies of Alpha [...]. (360-362, vv. 24-29)

In «The Minotaur», la parola «skein», nel contesto del motivo del labirinto, richiama alla mente «Full Fathom Five» di Plath. Qui l'io poetico si rivolge al padre morto e allude alla ricerca impossibile di recuperare lui e il «mito delle origini» che rappresenta:

Miles long
 Extend the radial sheaves
 Of your spread hair, in which wrinkling skeins
 Knotted, caught, survives [...].
 The old myth of origins
 Unimaginable.
 [...]
 Waist down, you may wind
 One labyrinthine tangle. (CP, 131-132, vv. 6-11, 33-34)

«Bellowing» in «The Minotaur» anticipa il «bellow» della voce di Plath (l'urlo sia suo sia di suo padre) in «Setebos»:

I heard

The bellow in your voice
 That made my nape-hair prickle when you sang
 How you were freed from the Elm. I lay
 In the labyrinth of a cowslip
 Without a clue. I heard the Minotaur
 Coming down its tunnel-groove
 Of old faults deep and bitter. King Minos,
 Alias Otto – his bellow
 Winding into murderous music. (270, vv. 25-34)

Anche questa poesia ritorna a «Full Fathom Five» di Plath e alla fonte ispiratrice, *The Tempest*. Il penultimo rigo della poesia di Sylvia – «Father, this thick air is murderous» rinvia alla descrizione dell'urlo di Otto/Minotauro, «his bellow / Winding into murderous music» in «Setebos» (270, vv. 31-32). Per Hughes «Full Fathom Five» è una poesia emblematica poiché è la prima volta che Plath tratta suo padre nel ruolo mitico di un dio del mare ed è l'emergere di Otto dal mare del subconscio della figlia che Hughes ritrae in «The Minotaur» come il suo assassino. L'urlo, specie in associazione con il bestiale Minotauro echeggia «The whiff of that beast» («Trophies», 34, v. 15) che Hughes ancora percepisce nella poesia di Plath quarant'anni dopo. Questa «zaffata» osservabile nella prima poesia di Plath sotto l'influsso di *Fedra*, è pienamente realizzata nell'urlo del Minotauro che ancora si sente nella sua poesia più tarda.

Sia «The Table» sia «The Minotaur» finiscono con immagini di abbandono. In «The Minotaur» i figli di Plath e la madre sono «Left» (la parola è ripetuta due volte e per due volte a inizio verso) e in «The Table» Hughes descrive se stesso mentre aiuta Plath nella ricerca del padre per poi «Leaving [her] to him» dell'ultimo verso (282). Anche in questo caso il drammatico atto del «lasciare» è enfatizzato dalla posizione del verbo a inizio verso cui si aggiunge la strategica scelta dell'ultimo verso che assume tutto il peso semantico. La descrizione dei bambini di Plath «Left your children echoing / Like tunnels in a labyrinth» (238, vv. 19-20) concorda con la descrizione di Frieda in «Life After Death» come una ferita e anche con la descrizione di lei, non ancora nata, come sospesa «In her quaking echo-chamber» (194, v. 63) in «Grand Canyon».

Nella chiusa di «Fishing Bridge», Plath è condotta alla visione della sua morte con l'aiuto di Hughes. L'immagine composita del cadavere di Plath e della tomba del padre suggerisce che il Minotauro che lei ha trovato è parte di se stessa piuttosto che qualcosa di estraneo. Qui Hughes prefigura l'impressione, espressa nella sua visione d'insieme delle ultime poesie di

Plath in «Sylvia Plath: The Evolution of 'Sheep in Fog'»⁴⁵, del corpo di Otto come «the Chrysalis of the voice», la voce di Ariel appunto. Voce di cui lo stesso Hughes si nutre, e in «A Picture of Otto» suggerirà che la figura di Otto/Minotauro è anche parte del suo io oltre che di quello della figlia. La poesia riflette il motivo esplicito del labirinto di «The Minotaur» e ribadisce il legame latente fra scrittura e labirinto. Inoltre, i componimenti sono legati dallo stesso tipo di stanza (inusuale in *Birthday Letters*) che dà manforte alla già evidente associazione tematica.

«A Picture of Otto» ha come punto di partenza un ritratto cui si riferisce anche Plath in «Daddy», a «picture of Otto» appunto. Le parole di apertura, «You stand there at the blackboard» ripetono testualmente un verso della poesia di Sylvia, «You stand at the blackboard, daddy». «Daddy» se letta letteralmente, con una semplice identificazione fra io poetico e poeta, entro il contesto biografico, è anche, subdolamente, il ritratto di Hughes. Scritta il 12 ottobre 1962, il giorno dopo che egli lascia la loro casa, Court Green, sembra avere origine dalla rabbia di Sylvia verso la nuova relazione del marito e rinnova il dolore dell'abbandono del padre. La figura del padre è ovviamente più ampia della vita, ma la contestualizzazione biografica ha incoraggiato letture che la identificano con l'Otto reale. Inoltre, il ritratto a cui Plath si riferisce in «Daddy» è riprodotto in *Letters Home*, e così largamente diffuso da generare le tante e sin troppo note zavorre extratestuali. Nella poesia di Plath la menzione della foto conduce quasi immediatamente all'introduzione della figura padre-marito surrogata che da questo momento è identificata con Hughes:

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 the 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.

⁴⁵ Hughes 1995 (1994), 191.

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. (CP, 317, vv. 51-67)

Questo «man in black» del ritratto diventa il modello per «man in black». In «A Picture of Otto» Hughes ritorna a «Daddy» e alla fotografia sulla lavagna e affronta il ritratto come fosse il suo doppio o il suo fantasma.

Nella prima stanza Hughes si rivolge a Otto come «Lutheran minister manqué»: Otto aveva studiato per la carriera ecclesiastica ma, convinto dalla teoria evuzionista di Darwin, considerata eretica dalla chiesa luterana, abbandona gli studi teologici e prosegue con lo studio delle api, suo primo interesse, diventando un esperto entomologo e accademico. Nella descrizione di Otto, Hughes si focalizza su aspetti del *background* di Plath – «an atmosphere of tense intellectual competition and Germanic rigour»⁴⁶ – e sulle affiliazioni religiose e culturali – che ripetutamente associa con le difficoltà della poetessa.

Hughes si immagina in un confronto con il fantasma di Otto mentre è alla ricerca di Sylvia:

A big shock for so much of your Prussian backbone
As can be conjured into poetry
To find yourself so tangled with me —
Rising from your coffin, a big shock
To meet me face to face in the dark adit
Where I have come looking for your daughter. (396, vv. 5-10)

La metafora dell'incantesimo è ormai facilmente assimilabile alla poesia di entrambi. È la poesia di Plath, «Daddy», che evoca come per incanto il fantasma di Otto dalla tomba (come in «The Minotaur», «The Table» e «The Cast» rendono chiaro) e lo aggroviglia a Hughes. Qui anche Hughes consapevolmente invoca Otto, rivolgendosi a lui e chiamandolo dal regno dei morti. Lo scenario che Hughes immagina, di due uomini che si incontrano, può tuttavia realizzarsi solo sulla pagina. Il «dark adit» dove Hughes è andato a cercare sua figlia, è sia la poesia di Plath sia la propria. Del resto nel testo è spesso implicato che la ricerca di lei si attualizza solo attraverso il ritorno alle sue opere. Implicitamente, la poesia di Plath diventa un tunnel labirintico in cui entrambi, Hughes e Otto, sono catturati, imprigionati. Plath nutriva la minaccia di essere catturata nei testi poetici di altri, persi-

⁴⁶ Hughes 1995 (1994), 162.

no nei confronti della tradizione più volte considerata una tortuosa struttura labirintica⁴⁷.

«A Picture of Otto» è la quart'ultima poesia della raccolta e ancora una volta si rappresenta la ricerca di Sylvia. Il movimento dialettico tra la riesumazione del passato e il presente annunciato in «Fulbright Scholars» in cui Hughes intraprende il viaggio tra le manifestazioni dell'*ekphrasis* – protese a individuare le relazioni tra l'immagine visiva e l'atto verbale – giunge qui al momento in cui Hughes incontra il suo doppio, nuovamente attraverso una fotografia, e lo riconosce come parte di sé. Non vede Plath, ma si ritrova solo un fantasma, il suo doppio, il quale si presenta, come l'io poetico in «Strange Meeting» di Wilfred Owen, da solo.

La parola «tangles», componente di quell'intenso lavoro interstuale, è reminiscente della poesia di Plath «Full Fathom Five» e del suo groviglio labirintico. Qui, la scrittura – di Plath prima e poi di Hughes – è essa stessa labirintica, una maglia della rete in cui sono rimasti impigliati lui e Otto. Lo «shock» di Otto nel vedersi invischiato con Hughes è simile alla sorpresa che Hughes sente quando si confronta con la sensazione di diventare l'oggetto di una fotografia (quindi altro da sé) mentre è invaso da Otto in «Black Coat»: «I did not feel / How, as your lenses tightened, / He slid into me» (204, vv. 46-48). Lo «shock» – la parola appare due volte e incornicia la seconda stanza imponendosi come la cifra predominante dell'incontro – e il loro giungere «face to face» (III stanza) suggerisce una vera e propria scena di agnizione. È il culmine di uno shock di auto-identificazione che attraversa tante poesie – per esempio «Your Paris» che termina con il pronome «me», e «St. Botolph» che chiude con: «The me beneath it for good». Queste poesie diventano sguardi nello specchio, osservazioni focalizzate sull'arte della scrittura e sul come trasfigurare gli aspetti della realtà circostante in forma scritta, in poesie autoritratti, secondo la descrizione di Hughes del lavoro dell'artista mitico vale a dire il rivelarsi di successivi «self-portrait» della «mythic personality»⁴⁸.

Nella seconda stanza, Hughes «face to face» con Otto richiama «The Earthenware Head» dove aveva immaginato che Plath si riconciliasse con suo padre morto, «Face to face [...] kisses the Father», una sorta di fantasticheria indiretta della sua riunione con Sylvia con la premessa che Hughes e

⁴⁷ Sulla influenza reciproca tra i due poeti, si veda l'interessante volume di Heather Clark, dal titolo bloomiano *The Grief of Influence* in cui il dialogo artistico tra i due poeti, nelle parole della studiosa «advance[s] our readings of Plath's and Hughes's work and deepen our awareness of how collaboration and rivalry lead to autonomous artistic development» (Clark 2011, 13).

⁴⁸ Hughes distingue fra «The mythic and realist personality» in *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* (Hughes 1992, 35 ss.).

Otto sono chiaramente l'uno il «doppio» dell'altro in «A Picture of Otto». Come in «The Earthenware Head», qui la riconciliazione con il padre è concepita dopo la morte, nel «tunnel» che è la «cripta» di famiglia (396, v. 11). La poesia di Hughes guarda verso la sua morte e si interroga sulla riconciliazione con Plath, sulla pagina o nell'aldilà⁴⁹. Questo è chiaramente il regno dei morti: Hughes incontra Otto che, in «Setebos» è detto anche «King Minos», il giudice leggendario dell'aldilà e anche padre di Fedra con la quale Plath è identificata.

L'immagine di camminare lungo il tunnel richiama alcuni versi di «Setebos» che, come si è detto, è l'altra poesia in cui è nominato Otto:

I heard the Minotaur
 Coming down its tunnel-groove
 Of old faults deep and bitter. King Minos,
 Alias Otto - his bellow
 Winding into murderous music. (270, vv. 28-32)

La menzione del tunnel segnala «Strange Meeting» di Owen, una poesia sottesa questa e che si apre:

It seemed that out of battle I escaped
 Down some profound tunnel [...].⁵⁰

L'io poetico di «Strange Meeting» si ritrova negli inferi: «And by his smile, I knew that sullen hall - / By his dead smile I knew we stood in Hell» (1846, vv. 9-10). Qui incontra un uomo morto (un soldato tedesco, presunto nemico) che lo fissa con «piteous recognition» (v. 7). L'uomo, al quale l'io si rivolge come a uno «strange friend» e che, apprende, è qualcuno contro il quale ha combattuto e ucciso, nelle parole di Hughes «turns out to be himself»⁵¹. Uno scenario simile è evocato nella poesia di Hughes:

⁴⁹ Torna in mente l'incontro tra Enea e Didone nel regno dei morti e Didone che torna dal suo primo marito Sicheo senza guardare negli occhi Enea. Per Hughes la storia di Didone è «the ur-tragedy behind The Tempest» (Hughes 1992, 441), che, secondo lui, mostra Shakespeare che cerca di venire a termini con la Dea rifiutata, di cui la suicida Didone è la personificazione. Il modello di Enea che discende negli inferi per incontrare Didone solo per accettare la separazione definitiva da lei e ritornare nel mondo dei vivi potrebbe essere un modello migliore per il progetto di Hughes rispetto alla discesa di Orfeo per riprendersi la moglie. Orfeo, notoriamente, è afflitto fallito, mentre Enea è uno dei pochi che riesce a tornare dal regno dei morti, essendo stato messo in guardia dalla Sibilla, prima di discendere in quel luogo, su quanto sia più difficile l'ascesa rispetto alla discesa.

⁵⁰ «Strange Meeting» di Wilfred Owen, in Abrams 1993, II, 1846, vv. 1-2.

⁵¹ In «Unfinished Business» Hughes afferma a proposito della poesia di Owen: «The enemy was not German. The only German in his poem - in 'Strange Meeting' - is one he

I never dreamed, however occult our guilt,
Your ghost inseparable from my shadow
As long as your daughter's words can stir a candle.
She could hardly tell us apart in the end.
Your portrait, here, could be my son's portrait.

I understand – you never could have released her.
I was a whole myth too late to replace you.
This underworld, my friend, is her heart's home.
Inseparable, here we must remain,

Everything forgiven and in common –
Not that I see her behind you, where I face you,
But like Owen, after his dark poem,
Under the battle, in the catacomb,

Sleeping with his German as if alone. (396, vv. 12-25)

Il rapporto intertestuale con «Strange Meeting» è fitto: il riconoscere che l'ombra di Hughes e il fantasma di Otto sono inseparabili (l'uno il doppio dell'altro o diventati tali nei testi di Plath), così come la scena dell'incontro con Otto, «Everything forgiven and in common» destinato ad abitare lo stesso luogo, la morte. Anche l'appello «my friend» richiama il verso di Owen, «I am the enemy you killed, my friend» (1847, v. 40).

La sintassi dell'ultima stanza di «A Picture of Otto» è ambigua: non si comprende se Hughes vede se stesso o Plath «like Owen»; a partire da «This underworld, my friend, is her heart's home» il «we» in «Inseparable, here we must remain» presumibilmente si riferisce a tutti e tre: Hughes dorme con il suo tedesco (Sylvia) e lei con il suo (Otto). È suggerito qui, in un continuum ciò cui Hughes aveva già accennato in «The Minotaur» e cioè che Otto è evidentemente parte della loro coscienza condivisa.

Nell'affermare che Plath non può tenerli separati, Hughes sembra dar ragione a ciò che Heaney sostiene in «A Wounded Power Rises from the Depths»:

Sylvia Plath's psychology/pathology, in which the poet sees himself reincarnated by his wife in her unconscious as her dominant father, Otto Plath, a figure who also represents at that dream level her first betrayer (he had died and left her when she was a child).⁵²

has been made to kill, who calls him 'my friend', and who turns out to be himself» (Hughes 1995 [1994], 43).

⁵² Heaney 1998.

Questo «dream level» in cui il padre di Plath ha acquisito significanza mitica per lei è il mito riferito in «A Picture of Otto» che non può essere sostituito né rimosso, Hughes può solo diventare parte di esso.

Hughes non solo paragona se stesso / Sylvia allo *speaker* della poesia ma anche allo scrittore:

like Owen, after his dark poem,
Under the battle, in the catacomb

Sleeping with his German as if alone. (398, vv. 23-25)

«Strange Meeting» si chiude con «Let us sleep now....»; immaginando Owen che dorme «con il suo tedesco», Hughes pone Owen nella sua poesia così che nella ri-scrittura la poesia e la vita di Owen si sovrappongono e diventano mitici.

Owen fu ucciso in guerra non molto dopo aver scritto «Strange Meeting» e, tragicamente, una settimana prima dell'Armistizio. Ciò rende la poesia, che descrive un viaggio oltre la morte, sinistramente profetica e conferisce ulteriore forza al suo tema, gli orrori della guerra:

«Strange friend», I said, «here is no cause to mourn».
«None», said the other, «save the undone years,
The hopelessness. Whatever hope is yours,
Was my life also; I went hunting wild
After the wildest beauty in the world,
Which lies not calm in eyes, or braided hair,
But mocks the steady running of the hour,
And if it grieves, grieves richlier than here.
For by my glee might many men have laughed,
And by my weeping something had been left,
Which must die now. I mean the truth untold,
The pity of war, the pity war distilled. [...]». (1846, vv. 14-25)

Non solo la visione della morte, retrospettivamente, sembra una premonizione della morte imminente e precoce di Owen, ma il messaggio della poesia assume una valenza inquietante per il riferimento agli anni «undone» di Owen con la conseguente perdita per la poesia inglese. Come la poesia di Plath, quella di Owen acquisisce una «Blood-jet, autobiographical truth»⁵³. Entrambi, Plath e Owen, sono figure iconiche sulla base della coincidenza fra la loro poesia e la loro vita e sono uniti anche nella morte prematura con gran parte del loro potenziale ancora da realizzare.

⁵³ Hughes 1992, 42.

Un'altra ragione per cui Hughes ha in mente Owen quando si confronta con il proprio destino poetico, è l'allusione alla I Guerra Mondiale. Nel venire faccia a faccia con il fantasma di Otto, Hughes si confronta anche con il più perseguitante degli spettri della sua vita e della sua poesia: la Grande Guerra di cui scrive in una riflessione sull'opera di Owen e di altri *war poets*: «The First World War goes on getting stronger – our number one national ghost. It's still everywhere, molesting everybody»⁵⁴. Il legame tra il fantasma di Otto e quello della I Guerra Mondiale diventa oltremodo suggestivo del destino poetico di Hughes e di cosa lo condusse a Plath.

Formalmente, «A Picture of Otto» colpisce perché non è diretta a Sylvia ma a Otto e per questo, come già detto, si richiama a una delle più note poesie apostrofiche di Plath «Daddy». L'uso di Hughes della forma apostrofica è ben spiegato dai suoi commenti sull'origine delle poesie che compongono la raccolta *Birthday Letters*, contenuti nella lettera che invia ai giudici del *Forward Poetry Prize* nel 1998:

My book is a gathering of the occasions – written with no plan over about 25 years – in which I tried to open a direct, private, inner contact with my first wife... thinking mainly to *evoke her presence to myself, and to feel her listening*. Except for a handful, I never thought of publishing these pieces until last year, when quite suddenly I realized I had to publish them, no matter what the consequences.⁵⁵

Nel chiamarle lettere, Hughes rende il testo ancora più drammatico poiché, è noto a tutti, la parola scritta è un mezzo di significazione in assenza, cosicché l'assenza di Sylvia è amplificata nello stesso momento in cui il poeta tenta di colmarla. In «A Picture of Otto» Hughes si rivolge a Otto, stranamente una poesia che ha nel titolo la parola «ritratto» del destinatario, la qual cosa indica una situazione più complessa del semplice tentativo di comunicare con una persona assente. L'effetto primario della scelta di Hughes di rivolgersi a Plath è di creare, ancora una volta, l'illusione della sua presenza. Tale finzione è spesso invalidata alla fine delle poesie nei momenti meta-poetici in cui i versi chiudendosi su se stessi confessano la propria essenza di parole che non riescono a dissipare la solitudine di Hughes né il senso di frustrazione.

In «A Picture of Otto» ciò è tematizzato e intensamente drammatizzato: Hughes alla ricerca di Plath, attraverso «the dark adit» della sua poesia, incontra solo il fantasma di Otto che si rivela essere il suo doppio ed è la-

⁵⁴ «National Ghost», in Hughes 1995 (1994), 70.

⁵⁵ Citata in apertura di Churchwell 2001, corsivi miei.

sciato con lui «as if alone». Non «vede» o non riconosce Plath ma affronta Otto metaforicamente e ciò diventa un confronto col suo Io e con il suo destino poetico che lo vede rimanere invischiato sulla pagina con Sylvia e suo padre.

Queste lettere non sono solo il tentativo di comunicare con una persona assente, piuttosto esprimono lo sforzo del poeta di confrontarsi con le zone d'ombra e inarticolate dell'io, di cui Sylvia è senz'altro parte. Sono «lettere» nel senso in cui descrive Hughes il fare poesia nell'intervista con Faas:

We go on writing poems because one poem never gets the whole account right. [...] In the end, one's poems are ragged dirty undated letters from remote battles and weddings and one thing or another.⁵⁶

È emblematico che i meccanismi dello scrivere siano resi evidenti in «A Picture of Otto», la quart'ultima poesia della raccolta quasi a significare la riconciliazione con il suo destino poetico. Si tratta, come si è cercato di dimostrare, di un caso molto particolare di autobiografia poiché con *Birthday Letters* Hughes scava nelle possibilità del testo, imbrigliato in un reticolo di unità da comporre e scomporre da cui si dischiude un interesse sempre più accentuato per i sistemi linguistici dove i nessi e una scrittura come specchio dell'atto dello scrivere determinano una costruzione verticale dal discorso poetico a discapito dell'evoluzione lineare del piano tematico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | | |
|--------------------------------|---------------------|--|
| inserito rif. bibliogr. | Abrams 1993 | M.H. Abrams (ed.), <i>The Norton Anthology of English Literature</i> , 6th ed., I-II, New York - London, Norton, 1993. |
| | Bentley 1998 (1999) | P. Bentley, <i>The Poetry of Ted Hughes. Language, Illusion & Beyond</i> , London - New York, Longman, 1998 (repr. 1999). |
| | Bere 1998 | C. Bere, «Owing the Facts of His Life: Ted Hughes's 'Birthday Letters'», <i>Literary Review</i> 41, 4 (1998), 556-561 (edizione online). |
| | Berry 2002 | D. Berry, «Ted Hughes and the Minotaur Complex», <i>The Modern Language Review</i> 97 (2002), 539-552. |

⁵⁶ Faas 1980, 204-205.

- inserito rif. bibliogr.**
- Churchwell 2001 S. Churchwell, «Secrets and Lies: Plath, Privacy, Publication and Ted Hughes's Birthday Letters», *Contemporary Literature* 42, 1 (2001), 102-148.
- Clark 2011 H. Clark, *The Grief of Influence. Sylvia Plath and Ted Hughes*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Faas 1980 E. Faas, *Ted Hughes: The Unaccommodated Universe*, Santa Barbara (CA), Black Sparrow Press, 1980.
- Freud 2013 S. Freud, *Totem e Tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici 1912-13*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- Heaney 1998 S. Heaney, «A Wounded Power Rises from the Depths», *Irish Times*, Jan 31, 1998.
- Hughes 1992 T. Hughes, *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, London, Faber and Faber, 1992.
- Hughes 1995 (1994) T. Hughes, *Winter Pollen Occasional Prose*, London, Faber and Faber, 1995 (1994).
- Hughes 1997 T. Hughes (ed.), *By Heart. 101 Poems to Remember London*, Faber and Faber, 1997.
- Hughes 1988 T. Hughes, *Phèdre by Racine: A New Version*, London, Faber and Faber, 1998.
- Hughes 1999 T. Hughes, *Lettere di compleanno*, Milano, Mondadori, 1999.
- Hughes 2003 T. Hughes, *Collected Poems*, ed. by P. Keegan, London, Faber and Faber, 2003.
- Hughes - McCullough 1993 T. Hughes - F. McCullough (eds.), *The Journals of Sylvia Plath*, New York, Ballantine Books, 1993.
- Hunter 2003 D. Hunter, «Poetics of Melancholy and Psychic Possession in Ted Hughes's 'Birthday Letters' and Other Haunted Texts», *Partial Answers* 1, 1 (2003), 129-150.
- Kukil 2000 K.V. Kukil (ed.), *The Unabridged Journals of Sylvia Plath 1959-1962*, New York, Anchor Books, 2000.
- Paulin 1992 T. Paulin, «Laureate of the Free Market? Ted Hughes», in *Minotaur: Poetry and the Nation State*, London, Faber and Faber, 1992, 252-275.
- Plath 1978 S. Plath, *Letters Home*, London, Faber and Faber, 1978.
- Plath 2015 (1981) S. Plath, *Collected Poems*, London, Faber and Faber, edizione ebook, 2015 (1981).