



Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 21/2024

ISSN 2284-4473

Rivista semestrale

ISSN 2284-4473

Registrazione presso il Tribunale di Trento n° 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: **Pietro Taravacci**

teseo.unitn.it/ticontre

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università di Trento)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Trento), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Lossanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordeglia (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)

INDICE DEL FASCICOLO

Saggi

We want royalties! Balzac, Dickens, Manzoni e il diritto d'autore <i>Silvia Baroni – Università di Bologna-Università di Verona</i>	7
Lovecraft lettore di Houellebecq? Equivoci e appropriazioni in <i>Contro il mondo, contro la vita</i> <i>Marco Malvestio – Università di Padova</i>	31
Il paradosso della coscienza Oblio e consapevolezza in <i>The suffering Channel</i> di David Foster Wallace <i>Maria Chiara Litterio – Università di Pisa</i>	51
Presupposti teorici e funzioni testuali della pedofilia nella narrativa di Walter Siti <i>Tommaso Dal Monte – Università di Udine-Università di Trieste</i>	75
Teoria e pratica della traduzione	
Per una poetica della traduzione in Édouard Glissant <i>Sara Aggazio – Università degli studi di Cagliari</i>	97
La lettura bilingue della poesia autotradotta Un caso di edizione bilingue <i>Entela Tabaku Sörman – Uppsala Universitet</i>	117
Lingua madre e metafora autobiografica della bambina Regressione e re-visione nella poesia di Anne Sexton <i>Cristina Gamberi – Università di Bologna</i>	135
Traduzioni al quadrato Tradurre il plurilinguismo, o il caso di Emine Sevgi Özdamar <i>Beatrice Occhini – Università di Salerno</i>	159
What I Believe di Edward Morgan Forster tra ironia e disincanto <i>Laura Chiara Spinelli – Università degli Studi di Bari</i>	183



Teoria e pratica
della traduzione



LINGUA MADRE E METAFORA AUTOBIOGRAFICA DELLA BAMBINA REGRESSIONE E RE-VISIONE NELLA POESIA DI ANNE SEXTON

CRISTINA GAMBERI – *Università di Bologna*

A partire dal 2004 la critica di area anglofona sembra tornata ad un confronto con la complessa eredità poetica di Anne Sexton (1928-1974). Il presente saggio si pone l'obiettivo di seguire questa direttrice critica per offrire un profilo biografico e letterario della poeta, indagando la valenza dell'Io poetico e le implicazioni riconducibili alla definizione di *confessional* e di autobiografico, e verificare se si possa utilizzare la categoria lacaniana di *lalangue* e quella di Julia Kristeva sul "semiotico" per analizzare i testi di Sexton. L'emergere del semiotico nei testi di Sexton pare evidente nei temi legati all'infanzia, ma anche nella capacità di innestare il rapporto con il materno e la metafora autobiografica della bambina in precise strategie linguistiche formali: attraverso l'analisi del ritmo e l'oralità, la sintassi e il lessico, emerge un lavoro con il linguaggio – qui per l'appunto ri-nominato come "lingua madre" – che fa uso di una tecnica prosodica fatta di iterazioni, ritmi cantilenanti, espressioni infantili che rievocano non a caso le strutture elementari della *baby talk* e della *nursery rhymes*.

Since 2004, Anglo-American critics seem to have returned to a confrontation with the complex poetic legacy of Anne Sexton (1928-1974). The aim of this essay is to follow this critical direction in order to offer a biographical and literary profile of the poet, investigating the significance of the poetic voice and the implications that can be attributed to the definition of the *confessional* and the autobiographical, and to verify whether one can use the Lacanian category of *lalangue* and Julia Kristeva's category of the 'semiotic' to analyse Sexton's texts. The emergence of the semiotic in Sexton's texts seems evident in the themes of childhood, but also in the ability to graft the relationship with the maternal and the autobiographical metaphor of the child into precise formal linguistic strategies: through the analysis of rhythm and orality, syntax and lexicon, emerges a work with language - here precisely re-nominated as 'mother tongue' - that makes use of a prosodic technique made of iterations, chanting rhythms, and infantile expressions that evoke the elementary structures of the baby talk and of nursery rhymes.

I INTRODUZIONE

Insieme a Robert Lowell e Sylvia Plath, Anne Sexton occupa un posto di rilievo nella letteratura del Novecento come esponente della *confessional poetry*. Caratterizzata dalla narrazione esplicita di esperienze personali di sofferenza, *confessional poetry* è una definizione suggerita dal critico e poeta Macha Louis Rosenthal che lui stesso definì «both helpful and too limited».¹ A partire dalla pubblicazione della raccolta *Life Studies* di Lowell nel 1959, la *confessional poetry* segna una svolta nella poesia formalistica e impersonale degli anni cinquanta, imponendosi per il controllo formale con cui l'alienazione personale e la perdita di riferimenti di una intera generazione vengono raccontati.

Si può affermare che la traiettoria letteraria di Sexton si intrecci con la *confessional poetry* già a partire dal 1958, anche se l'influenza di Lowell sulla scrittrice rimane questione discussa. Nel settembre del 1958, Sexton viene infatti ammessa al *Graduate writing seminar* che Lowell tiene presso la Boston Uni-

¹ MACHA LOUIS ROSENTHAL, *The New Poets*, Oxford, Oxford University Press, 1967, p. 25.

versity, a cui si uniscono nell'inverno del 1959 anche George Starbuck della Houghton Mifflin, la casa editrice che pubblicherà tutte le sue raccolte, e Sylvia Plath, con cui si creerà una amicizia destinata a durare negli anni successivi fino al suicidio di Plath nel 1963.² Importante nella formazione letteraria di Sexton è anche la partecipazione nell'autunno del 1957 al seminario di poesia presso il Boston Center for Adult Education tenuto dal poeta John Holmes, dove incontra anche Maxine Kumin, a sua volta poeta e scrittrice che le rimarrà accanto per tutta la vita.³ A proposito di influenze, Sexton riconosce infine il proprio debito letterario al poeta W. D. Snodgrass con cui ha la possibilità di lavorare nell'estate del 1958 durante l'*Antioch College Writer's Conference* che le permette di conoscere il poema *Heart's Needle* che rappresenta un'opera catalizzatrice per trovare la propria voce poetica, in cui viene data legittimità alla lacerazione personale e al dramma della separazione dalla propria figlia.⁴

Tuttavia se ci si limitasse a delineare il percorso di apprendistato solo all'interno di questi contesti formali, non si riuscirebbe a cogliere l'irriducibile complessità dell'opera di Sexton. La scoperta del linguaggio poetico non si compie attraverso un itinerario accademico, ma in una clinica psichiatrica, dove la scrittrice viene ricoverata per la prima volta nell'agosto del 1956 per tre settimane e successivamente nel novembre dello stesso anno. Dopo un tentativo di suicidio con una overdose di Nembutal riconducibile alla depressione post-partum dopo la nascita della seconda figlia Joy, è nell'ospedale psichiatrico che Anne Sexton scrive le sue prime poesie. È infatti in clinica che conosce il Dottor Martin Orne, suo terapeuta negli anni successivi, che le suggerisce di scrivere come forma di terapia per accompagnare il proprio percorso psicoanalitico nel tentativo di curare gli stati di angoscia. E dunque nei luoghi del malessere interiore e attraverso la psicoterapia che Sexton scopre la scrittura e inizia il proprio percorso poetico da autodidatta.

La voce poetica della scrittrice ha dunque origine nella sfera più personale del privato e da eventi traumatici, laddove la scrittura è strumento di esplorazione che imbriglia con il ritmo metrico il materiale caotico e incandescente

² La relazione e il debito poetico fra Lowell e Sexton rimane questione controversa anche a partire dalle parole della stessa scrittrice che nega di essere stata influenzata dal poeta affermando che all'epoca del suo primo libro non aveva mai letto le poesie di lui, ma che al contrario lei aveva fatto leggere le proprie a Lowell, prima che lui pubblicasse *Life Studies*: «Actually, Lowell can not have influenced my work with his work as I haven't read his stuff ... just listening to his ideas about other people's work. I do not feel he is influencing me – but teaching me what NOT to write – or mainly» citato in ANNE SEXTON, *To W.D. Snodgrass, 1 Feb. 1959*, in *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*, a cura di LINDA GRAY SEXTON e LOIS AMES, Boston, Houghton Mifflin, 1977, p. 53. [«Non credo che Lowell mi abbia influenzato perché non ho mai letto il suo lavoro ... ma ho ascoltato il parere che aveva sul lavoro di altri. Non mi ha influenzato – ma mi ha insegnato cosa NON scrivere, all'incirca» traduzione mia].

³ La conoscenza con Maxine Kumin (1925-2014) dà vita non solo a una fortissima amicizia che durerà per il resto della vita, ma anche a un importante sodalizio letterario: le due scrittrici infatti firmeranno assieme numerosi libri per l'infanzia: *Eggs of Things* (1963); *More Eggs of Things* (1964); *Joey and the Birthday Present* (1974); *The Wizard's Tears* (1975).

⁴ Cfr. DIANE WOOD MIDDLEBROOK, *Housewife into Poet: The Apprenticeship of Anne Sexton*, in «The New England Quarterly», 56, 4 (1983), pp. 483-503, p. 490. In particolare, Middlebrook rintraccia l'influenza di Snodgrass su Sexton in due delle più significative poesie della raccolta *To Bedlam and Part Way Back: Unknown Girl in a Maternity Ward* e *The Double Image*, poesie che sollevano interrogativi sul rapporto tra madre e figlia.

dell'inconscio, con squarci biografici di forte violenza. Alcuni anni dopo sarà proprio la stessa Sexton a riconoscere lo stretto legame fra poesia e inconscio: «Poetry, after all, milks the unconscious. The unconscious is there to feed it little images, little symbols, the answers, the insights I know not of».⁵ Sin dalla pubblicazione della prima raccolta *To Bedlam and Part Way Back* del 1960, la voce poetica di Sexton si impone per la capacità di parlare di vicende private con immediatezza, sofferenza e crudezza, «uncovering a psychic geography that is mapped internally in disintegration, despair, loss, and disconnection, and which is paralleled externally across the United States and its identified terrains of exclusion and loss».⁶ Ed è di questi luoghi che si nutre il suo universo poetico: «she created a capacious mythopoiesis for the uniquely twentieth-century form of spiritual healing and psychic epistemology represented by psychoanalysis».⁷

2 «POETIC TRUTH IS NOT NECESSARILY AUTOBIOGRAPHICAL». METAFORE AUTOBIOGRAFICHE E VERITÀ STORICA

Malgrado ciò – o forse proprio per questo aspetto – la ricezione della sua opera è stata per lungo tempo ambivalente. Alcuni critici hanno insistito sulla problematicità della mescolanza di vita vissuta e poesia, che porta infatti ad una sorta di «excessive self-dramatization, even spilling into undertones of self-pity».⁸ Lo stesso Robert Lowell, pur nel suo complesso difendendola, pone Sexton dopo Sylvia Plath per la riuscita formale:

Few women write major poetry [...] Only four stand with our best men: Emily Dickinson, Marianne Moore, Elizabeth Bishop and Sylvia Plath [...] Anne Sexton I know well [...] She is a popular poet, very first person, almost first on personality [...] Years ago, Sylvia and Anne Sexton audited my poetry classes. Anne was more herself, and knew less.⁹

⁵ BARBARA KEVLES, *The Art of Poetry: Anne Sexton*, in *Anne Sexton. The Artist and Her Critics*, a cura di JOSEPH DONALD MCCLATCHY, Bloomington, Indiana University Press, 1978, pp. 3-29, p. 20.

⁶ PHILIP MCGOWAN, *Anne Sexton and Middle Generation Poetry. The Geography of Grief*, Westport, Praeger, 2004, p. 2.

⁷ DIANE WOOD MIDDLEBROOK e DIANA HUME GEORGE (a cura di), *Introduction*, in *Selected Poems of Anne Sexton*, London, Virago Press, 1991, p. xix.

⁸ ROBERT BOYERS, *Live or Die. The Achievement of Anne Sexton*, in *Anne Sexton. The Artist and Her Critics*, cit., pp. 204-215, p. 207.

⁹ ROBERT LOWELL ET AL., *A Conversation with Robert Lowell*, in «The Review», 26 (1971), pp. 23-31, p. 26.

Il critico M. L. Rosenthal riconosce a Sexton una abilità immaginativa e tecnica, ma senza «the cultural criticism of Lowell's or Plath's».¹⁰ Anche in Italia, le prime significative letture, come ad esempio quella pregevole di Bianca Tarozzi non negano come «la legittimità dell'esposizione privata si presenta più problematica. [...] Anche a livello formale la Sexton non raggiunge spesso la concisione epigrafica di Lowell».¹¹ Mentre altri ne sottolineano come «il proprio io è oggetto di quasi feticistica esibizione e talvolta di compiaciuta 'indecent exposure'».¹² Se dunque alcuni aspetti trasgressivi della sua vita hanno giocato un ruolo controverso nella sua ricezione contribuendo a renderla una figura ingombrante, a questi si è aggiunta la pubblicazione di opere che nelle decadi successive l'hanno resa figura ancor più discussa. È il caso della biografia *Anne Sexton: A Biography* che appare nel 1991 per mano di Diane Wood Middlebrook che ne ricostruisce la vita anche accedendo e pubblicando ampi stralci delle quattro registrazioni delle sedute terapeutiche e i taccuini scritti da Sexton che erano stati depositati dalla esecutrice letteraria, la figlia Linda Gray Sexton, nella sezione *restricted* presso l'Harry Ransom Humanities Research Center dell'University of Texas a Austin.¹³ A questa biografia, fa seguito l'uscita delle memorie della stessa figlia Linda che nel volume *Searching for Mercy Street* ripercorre la propria infanzia e la relazione con la madre, ritraendo la figura della scrittrice che, vittima di un passato traumatico, si era resa anche responsabile di abusi e maltrattamenti.¹⁴

Questa breve disanima è utile a comprendere tre questioni che a nostro parere non vanno sottovalutate. La prima, e forse più ovvia, riguarda l'impatto di queste speculazioni sulla fortuna dell'artista. Si tratta di speculazioni che ne hanno di fatto offuscato, se non proprio compromesso, la comprensione dell'opera, contribuendo a cristallizzare l'immagine di Sexton come folle, malata e deviata intrappolando la scrittrice in un immaginario non sempre all'altezza della complessità e ricchezza del suo mondo poetico. In secondo luogo, il fatto che l'opera di Sexton, sia dal pubblico che da certa critica, sia stata letta come rappresentazione fedele della sua storia di vita, ha limitato gli studi su Sexton relegando la sua opera ai margini della discussione poetica. Qui si vuole al contrario articolare la complessità e la valenza dell'Io poetico per coglierne l'unicità. Seppur *confessional* e personale, la voce poetica di Sexton non è infatti da intendersi necessariamente come aderente ad eventi realmente accaduti. Si può riconoscere l'influenza di Lowell e Snodgrass per l'attenzione alle dinamiche familiari e per la complessità emotiva dell'Io, che mai fino ad allora, tranne che per i poeti *Beats*, era stata proposta con una tale intensità. Come allieva di Lowell e W.D. Snodgrass, la scrittrice segue infatti le loro orme mescolando il tono personale e intimo e riducendo la distanza fra la persona poetica e la persona autrice della poesia. In particolare, Sexton

¹⁰ MACHA LOUIS ROSENTHAL, *The New Poets*, cit., p. 133.

¹¹ BIANCA TAROZZI, *Poesia e regressione: Anne Sexton*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere di Ca' Foscari», 12, 2 (1973), pp. 355-365, pp. 356, 358.

¹² GILBERTO STORARI, *L'opera poetica di Anne Sexton*, Verona, Libreria editrice universitaria, 1983, p. 12.

¹³ DIANE WOOD MIDDLEBROOK, *Anne Sexton. A Biography*, London, Virago, 1991.

¹⁴ LINDA GRAY SEXTON, *Searching for Mercy Street. My Journey Back to My Mother, Anne Sexton*, Little, Brown & Company, 1994.

elegge il singolo essere umano narrante a soggetto/oggetto poetico e adotta una serie di efficaci metafore autobiografiche come immagini del sé fra cui spiccano, in particolare, la figura di bambina immersa in un mondo sinistro e minaccioso (o solo più raramente, incantato e benevolo) e l'immagine della strega come donna indemoniata dai poteri creativi. Tuttavia, come la stessa scrittrice afferma, è importante distinguere tra verità poetica e veridicità cronachistica e storica: «poetic truth is not necessarily autobiographical. It is truth that goes beyond the immediate self, another life».¹⁵ Nell'intervista con Barbara Kevles, Sexton afferma infatti quanto possa apparire ambiguo il termine *confessional* e sostiene di aver «confessato cose che non sono mai accadute ... Intendo che molto spesso uso la prima persona ed è però la storia di qualcun'altro».¹⁶ Sexton esercita questa possibilità di articolare la propria voce poetica attraverso l'adozione di una *persona* immaginaria in componimenti come *Unknown Girl in the Maternity Ward*, *The Moss of His Skin* e nella serie *The Jesus Papers*, dove la *speaking voice* parla in prima persona.

Si può dunque parlare di una seconda rinascita critica quando a partire dal 2004 la critica di area anglofona sembra essere tornata ad un confronto con l'eredità poetica di Anne Sexton. Seppur nella eterogeneità di prospettive adottate che vanno dall'interpretazione formalista a quella psicologica e culturale, numerosi studi sono accomunati dalla dichiarata intenzione di ristabilire e riabilitare l'opera poetica superando l'ingombro di una figura che, seppur acclamata, era già stata decisamente controversa in vita. Che sia al centro di un rinnovato interesse ne sono testimonianza numerosi studi, il primo dei quali è *Anne Sexton and Middle Generation Poetry: The Geography of Grief* di Philip McGowan che sin dall'introduzione esplicita il desiderio di riabilitare l'opera poetica «not as confessional repetitions of a writer's life».¹⁷ Mettendo in dubbio quanto possa essere appropriata la definizione di *confessional*, lo studio lamenta come a distanza di trent'anni dalla morte della poeta:

the task remains of producing a coherent and challenging analysis of her poetry. Sexton's is an art not defined through or definable by biographical or autobiographical impulses: the urge to anecdotal evidence, to catalogue Sexton's poetry as a confessional replication of her life, has thwarted Sexton studies and has consequently removed her work to the peripheries of poetic discussion.¹⁸

Pur partendo da un assunto opposto, l'analisi di Jo Gill in *Anne Sexton's Confessional Poetics* (2007) approda ad un obiettivo simile. Adottando una metodologia ermeneutica di stampo post-strutturalista, attraverso il ripensamento radicale della definizione di *confessional poetry*, Gill tenta il recupero e la riabilitazione poetica di Sexton analizzando in particolare l'archivio inedi-

¹⁵ STEVEN E. COLBURN e ANN ARBOR (a cura di), *Anne Sexton. No Evil Star. Selected Essays, Interviews, and Prose*, Michigan, University of Michigan Press, 1985, p. 103.

¹⁶ BARBARA KEVLES, *The Art of Poetry. Anne Sexton*, in *Anne Sexton. The Artist and Her Critics*, a cura di JOSEPH DONALD MCCLATCHY, Bloomington, Indiana University Press, 1978, pp. 3-29.

¹⁷ P. MCGOWAN, *Anne Sexton and Middle Generation Poetry*, cit., p. xi.

¹⁸ Ivi, p. x.

to della scrittrice composto da diari, manoscritti, la corrispondenza, le lezioni e le interviste, così come i documentari televisivi che la ritraggono.¹⁹ All' esplorazione di un lato ancora poco affrontato dalla critica è invece dedicato il volume di Paula M. Salvio che in *Anne Sexton: Teacher of Weird Abundance* (2007) analizza la professione didattica e le tecniche di insegnamento della poeta a partire da alcune questioni chiave della pedagogia femminista: la distanza appropriata tra insegnante e chi apprende, il rapporto tra chi scrive e soggetto poetico e la relazione tra vita emotiva e conoscenza.²⁰ Nei più recenti *An Accident of Hope: The Therapy Tapes of Anne Sexton* (2012) Dawn Skorzewski ritorna sul contenuto delle registrazioni delle sedute terapeutiche con il Dr. Martin Orne collegandole con brani di poesia nel tentativo di offrire una nuova interpretazione sul processo creativo dell'artista.²¹ Infine la raccolta curata da Amanda Golden *This Business of Words. Reassessing Anne Sexton* (2016) esplora la dimensione anche produttiva della vita artistica di Sexton.²² Si può affermare che anche il contesto italiano nell'ultimo decennio sia tornato a scoprire la scrittrice, a partire dalla pubblicazione nel 2016 del volume *La zavorra dell'eterno*, una raccolta che ordina cronologicamente la traduzione di un centinaio di componimenti tratti dalle dieci opere pubblicate in vita da Sexton a cura di Cristina Gamberi.²³ Nel 2021 esce la traduzione integrale di *Il libro della follia*, originariamente dato alle stampe nel 1972, nell'edizione curata da Rosaria Lo Russo.²⁴

3 UNA VOCE PER IL PROBLEMA SENZA NOME

La terza questione è invece riconducibile alla riconoscibilità della sua voce poetica in quanto voce di donna e al peso che ha avuto la condanna da parte della critica per aver mostrato aspetti ritenuti troppo personali e intimi. Ne sono un esempio le parole con cui nel 1974 James Dickey stronca la raccolta *To Bedlam and Part Way Back* che non esita a definire quasi contaminante per la nuda sofferenza che emerge dai testi della scrittrice.

¹⁹ JO GILL, *Anne Sexton's Confessional Poetics*, Gainesville, University Press of Florida, 2007.

²⁰ PAULA M. SALVIO, *Anne Sexton. Teacher of Weird Abundance*, Albany - New York, State University of New York Press, 2007.

²¹ DAWN M. SKORCZEWSKI, *An Accident of Hope. The Therapy Tapes of Anne Sexton*, New York, Routledge, 2012.

²² AMANDA GOLDEN, *This Business of Words. Reassessing Anne Sexton*, Gainesville, University Press of Florida, 2016.

²³ CRISTINA GAMBERI (a cura di), *La zavorra dell'eterno. Poesie di Anne Sexton*, Milano, Crocetti 2016 e EAD., *La Zavorra dell'Eterno*, «Poesia», 29, 311 (2016), pp. 2-13.

²⁴ ANNE SEXTON, *Il libro della follia*, Milano, La nave di Teseo, 2021, trad. it. a cura di Rosaria Lorusso.

Anne Sexton's poems so obviously come out of deep, painful sections of the author's life that one's literary opinions scarcely seem to matter; one feels tempted to drop them furtively into the nearest ashcan, rather than be caught with them in the presence of so much naked suffering.²⁵

Questa consapevolezza circa la necessità di andare contro corrente sembra emergere nel poema *To John, Who Begs Me Not to Inquire Further* in cui Sexton articola una difesa del proprio stile *confessional* di fronte all'ammonizione del proprio maestro, John Holmes, che la implora per l'appunto di non rivelare troppo di sé: «Not that it was beautiful, | but that, in the end, there was | a certain sense of order there; | something worth learning in that narrow diary of my mind, | in the commonplaces of the asylum | where the cracked mirror | or my own selfish death | outstared me».²⁶ Se si tratta dunque di una scrittura che programmaticamente confessa la limitatezza della propria esperienza personale, Anne Sexton desta scalpore e resistenza anche e soprattutto per il mettere in discussione quella sottile linea di demarcazione fra pubblico e privato che nel secondo dopoguerra funge ancora da potente paradigma nella definizione dei ruoli dominanti di genere.²⁷ In altre parole, scrivere del sé significa affrontare la femminilità della sfera pubblica, una relazione d'amore con la convenzionalità.

Anche per una donna scrittrice come Sexton non era infatti possibile eludere ciò che solo pochi anni prima Virginia Woolf aveva identificato nelle parole di "*chastity and modesty*", ovvero le procedure di restrizione, pudore, elusione e silenzio – consapevoli e non, invisibili quanto interiorizzate – che sono imposte dai dettami sociali e delimitano il confine di ciò che è ammissibile nella rappresentazione del sé femminile sulla scena pubblica.²⁸ L'opera di Sexton va infatti posizionata in un clima culturale che esalta la mistica di una femminilità che trova nell'espressione «the problem with no name» coniata nel 1963 dalla scrittrice Betty Friedan in *The Feminine Mystique*, quella stessa (im)possibilità di dare parola al proprio disagio interiore per un'intera generazione di donne bianche, americane e borghesi.²⁹ Sebbene nelle opere di Sexton la dimensione di critica politica sia solo implicita, la critica letteraria degli studi di genere ha sentito nella sua voce la possibilità di riscatto dall'assassinio

²⁵ JAMES DICKEY, *Five First Books*, in «Poetry», 97 (1961), pp. 316-20, p. 318.

²⁶ ANNE SEXTON, *For John, Who Begs Me Not to Enquire Further*, in ANNE SEXTON, *The Complete Poems* (1981), New York, Houghton Mifflin, 1999, p. 34.

²⁷ Si tratta di un tema che alcuni decenni prima aveva affrontato in tutta la sua complessità Virginia Woolf in *Professions for Women* e in *A Room of One's Own* identificando nel fantasma vittoriano noto come l'*Angel of the House* quel gioco di forze che agisce nelle donne che scrivono del sé, i diversi tipi di censura che devono affrontare, la difficoltà di negoziare la propria autorialità, la capacità di cui hanno bisogno per resistere ai giudizi critici basati su presupposti ideologici su ciò che è appropriato per una donna scrittrice e su ciò che non deve scrivere. Cfr. VIRGINIA WOOLF, *Professions for Women*, in *The Essays of Virginia Woolf*, a cura di Andrew McNeillie (vols. 1-4) e Stuart N. Clarke (vols. 5-6), London, Hogarth, 2008; EAD., *A Room of One's Own* (1929), Oxford, Oxford University Press, 2008.

²⁸ EAD., *The Letters of Virginia Woolf*, London, Hogarth, 1975-80, p. 453.

²⁹ BETTY FRIEDAN, *The Feminine Mystique*, New York, W.W. Norton and Co, 1963. Si veda anche la raccolta di saggi e riflessioni di ADRIENNE RICH, *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose, 1966-1978*, New York, London, Norton & Company, 1995.

simbolico del femminile che era stato reiterato da una tradizione che per secoli aveva attuato «un processo di svalutazione, rimozione, contenimento, reclusione, riduzione al silenzio» delle donne.³⁰ Che ci sia in gioco il confine della dicibilità al di là del quale sta il silenzio storico delle donne, fino ad allora considerate solo un “secondo sesso”, lo riconosce una critica a lei contemporanea che ricorda come la poesia di Sexton affronti «women’s secrets that do not, in the ordinary way of things, get told. [...] [s]he usually writes from the center of feminine experience, with the direct of open feelings that women, always vulnerable, have been shy of expressing in recent years».³¹ Lo riconosce anche la poeta Adrienne Rich che al momento della morte di Sexton, la celebra sia come precursora dei temi che il movimento delle donne riuscirà solo anni dopo a portare sulla scena pubblica, sia come guida per abbandonare le rovine in cui il patriarcato ha imprigionato le donne:

Anne Sexton was a poet and a suicide. She was not in any narrow or politically “correct” sense a feminist, but she did some things far ahead of the rebirth of the feminist movement. She wrote poems alluding to abortion, masturbation, menopause, and the painful love of a powerless mother for her daughters, long before such themes became validated by a collective consciousness of women, and while writing and publishing under the scrutiny of the male literary establishment. [...] *Self-trivialization, contempt for women, misplaced compassion, addiction* [...] I think of Anne Sexton as a sister whose work tells us what in ourselves we have to fight, in ourselves and in the images patriarchy has held up to us. Her poetry is a guide to the ruins, from which we learn what women have lived and what we must refuse to live any longer.³²

Se nel lavoro di Lowell e Plath il trauma e l’alienazione si concretizzavano in ambito familiare, ma erano in relazione a questioni socio-politiche e storiche più ampie come accade in *Daddy* e *Lady Lazarus*, la voce di Anne Sexton non solo emerge come più intensamente autobiografica, ma si caratterizza nel corso del decennio degli anni sessanta per il riferimento alla casa o alla sfera domestica. Il linguaggio adottato da Sexton è semplice, colloquiale, «domestic», mentre le immagini sono di frequente tratte dall’universo femminile delle occupazioni casalinghe, spesso estranee alla lirica tradizionale: «sheets, aprons, menstruation, spoons, slippers, hot dogs, black bean soup, tomato aspic. Often, the “something” Sexton searches to express through associational references is derived from the privacies of home and of body: ‘my kitchen, your kitchen’».³³

La sua è una voce che esplicitamente celebra il corpo e la sessualità di donna – come avviene ad esempio in *Celebration of My Uterus* o in *Song for a Lady* – o descrive l’abiezione del corpo malato – come in *Wanting to Die* e in

³⁰ TERESA DE LAURETIS, *Genealogie femministe. Un itinerario personale*, in *Sui Generis. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, Milano, 1996 p. 25.

³¹ LOUISE BOGAN, *Verse*, «New Yorker», 27 April 1963, pp. 173-175.

³² ADRIENNE RICH, *Anne Sexton. 1928–1974. With an Introduction by Lynn Emanuel*, in «American Poetry Review», 41, 6 (2012), p. 7.

³³ DIANE WOOD MIDDLEBROOK e DIANA HUME GEORGE (a cura di), *Introduction*, in *Selected Poems of Anne Sexton*, London, Virago Press, 1991, pp. xviii-xix.

Pain for a Daughter – o si immerge in una domesticità dell'universo femminile che è ritratto senza alcuna via di uscita – come succede nel poema dal verso libero *Housewife*. In questo componimento la scrittrice coglie la relazione simbiotica e quasi corporea delle donne casalinghe con le proprie case: «Some women marry houses. | It's another kind of skin; | it has a heart, a mouth, a liver and bowel movements». Si tratta tuttavia di una protezione che si rivela essere imprigionante,³⁴ dove ogni giorno avvengono gesti ossessivi («See how she sits on her knees all day, | faithfully washing herself down») e dove l'elemento maschile è rappresentato come intrusivo e portatore di una sessualità violenta quanto regressiva rispetto al proprio immaginario materno: «Men enter by force, drawn back like Jonah | into their fleshy mothers».³⁵

Il silenzio delle donne non è tuttavia solo il non detto, ovvero il silenzio storico a cui le donne sono state condannate, ma seguendo Teresa De Lauretis, «è anche l'indicibile, cioè il silenzio teorico della donna, la sua inesistenza quale soggetto del/nel discorso [...]».³⁶ Questa considerazione aiuta a comprendere la difficile posizione della donna artista come il soggetto che presiede alla rappresentazione. Se infatti la soggettività femminile è stata esclusa dall'atto stesso del rappresentare perché è stata costitutivamente pensata unicamente come l'oggetto della rappresentazione, l'essere donna poeta sembra dunque portare con sé l'esito di una trasgressione dei ruoli di genere dominanti. Non deve quindi sorprendere se il sé prenda le sembianze di un essere mostruoso, frammentato, abietto. In *Her Kind* l'elaborazione della propria soggettività di donna artista si compie attraverso la figura della strega laddove l'*embodiment* del doppio della poeta è sancito dal *refrain* che conclude le tre stanze di cui è composto il poema: «I have been her kind».³⁷ Se in altri poemi aveva prevalso l'inadeguatezza ad impersonare i ruoli di una femminilità addomesticata, in *Her Kind* la strega è sì l'*alter ego* dell'artista creativa, ma è anche l'essere mostruoso: è colei che si oppone alle convenzioni sociali ed è la diversa, l'esclusa, la solitaria, l'abietta che con dodici dita percorre folle la notte. Questo essere mostruoso sembra dunque il risultato di quella asimmetria a cui è stato condannato il soggetto femminile, secondo una «logica che dal tempo dei Greci domina l'Occidente che ha ricoperto» con un'unica grammatica il desiderio della donna la cui lingua è differente.³⁸ Nell'ultima stanza, Sexton si sofferma sulla sofferenza fisica inflitta alla strega con la tortura, e rivendica la tragicità dell'essere uccisa da un potere crudele e patriarcale: «A

³⁴ PAOLA BONO, *Streghe madri e sogni. Anne Sexton*, in «Via Dogana», 94, settembre 2010.

³⁵ A. SEXTON, *Housewife*, in *The Complete Poems*, cit., p. 77.

³⁶ T. DE LAURETIS, *Genealogie femministe*, cit., p. 25.

³⁷ A. SEXTON, *Her Kind*, in *The Complete Poems*, cit., p. 15. *Her Kind* diventa la poesia simbolo di Sexton durante i suoi *reading* pubblici ed è anche il nome del gruppo rock da camera, *Anne Sexton and Her Kind*, che la scrittrice forma dopo aver vinto il Pulitzer nel 1967 per accompagnare musicalmente le proprie poesie, ispirandosi alla nuova generazione di artisti rock, come Bob Dylan e Janis Joplin, a cui lei guarda come «the popular poets of the English-speaking world», citato in D. WOOD MIDDLEBROOK, *Anne Sexton*, cit., p. 305.

³⁸ SALVO VACCARO, *Introduzione. Lo sguardo e la differenza*, in *Michel Foucault e il divenire donna*, a cura di SALVO VACCARO e MARCO COGLITORE, Milano, Mimesis, 1997, p. 21.

woman like that is not ashamed to die. | I have been her kind». ³⁹ Se dunque la figura della strega rappresenta una delle più significative metafore autobiografiche che la poeta crea come immagini del sé, è al mondo dell'infanzia che la scrittura di Sexton fa costantemente ritorno. Non è un caso se è stato riconosciuto come le sue poesie siano «haunted by the specter of herself as a dependent, arrested in the past, the child with the 'night mind' or night wound», laddove in un cammino a ritroso che fa uso del linguaggio infantile, la metafora autobiografica della bambina immersa in un mondo sinistro, spesso in relazione con un materno minaccioso, le permettono di esplorare elementi insondabili del sé. ⁴⁰

4 LA LINGUA MADRE: *LALANGUE*, IL SEMIOTICO, L'ABIETTO

Con quali strategie di discorso Anne Sexton dà voce al silenzio di donna? Quali nuove pratiche del linguaggio possiamo identificare? L'ipotesi che si vuole verificare è che si possano utilizzare la categoria lacaniana della *lalangue* e i concetti di Julia Kristeva di semiotico e di abiezione per svelare la pulsione che irrompe nel linguaggio attraverso la dimensione vocalica e ritmata legata al materno e ancorata nel corpo nel tentativo di articolare l'inespresso. ⁴¹ L'ipotesi è quella di dare conto di alcuni fenomeni tematici – come ad esempio la metafora autobiografica della bambina e la centralità della relazione con il materno – che si innestano su precise sperimentazioni formali – come ad esempio l'uso di strutture sintattiche frammentate, ripetitive e olofrastiche, il *baby talk* e il ricorso alla fiaba e alle *nursery rhymes* – facendoli convergere con la lettura che offre Julia Kristeva circa il linguaggio poetico e al suo specifico potere sovversivo.

In *La Révolution du langage poétique* (1974) Kristeva attribuisce un potenziale rivoluzionario a testi di autori che aprono il processo della significanza all'ingresso di immagini deformate, di suoni e di vocalizzazioni che risalgono alle fasi pre-simboliche dell'acquisizione del linguaggio e della formazione del

³⁹ A. SEXTON, *Her Kind*, in *The Complete Poems*, cit., p. 16.

⁴⁰ ROBERT MAZZOCCO, *Matters of Life and Death*, «New York Review of Books», 3 April 1975, pp. 22-23, p. 22.

⁴¹ Il concetto di *lalangue* di Lacan viene introdotto piuttosto tardi nella sua opera, ovvero nei seminari del 1972-73, e sembra liberare uno spazio per l'eterogeneità all'interno dell'ordine simbolico. Julia Kristeva ne parla in un saggio del 1983 incluso in un volume intitolato *Psychiatry and the Humanities* dedicato a *Interpreting Lacan*, in cui l'autrice cita il saggio di Lacan per la nozione di *lalangue*, il linguaggio non totalizzabile e persino insensato della 'lingua madre', che egli distingue dalla comunicazione o dal dialogo normativi e che allinea più al presunto «reale impossibile» che all'immaginario. Nell'interpretazione di Kristeva, *lalangue* è un perfezionamento fondamentale della sua precedente interpretazione delle relazioni tra l'inconscio e la lingua. Tuttavia, sebbene «Il linguaggio è ciò che cerchiamo di sapere sul funzionamento della *lalangue*» (*Encore* 126), nella teoria di Lacan *lalangue* rimane un concetto funzionalmente tatico che lascia ancora delle domande chiave senza risposta. Cfr. JULIA KRISTEVA, *Within the Microcosm of the 'Talking Cure'*, in *Interpreting Lacan. Psychiatry and the Humanities*, a cura di WILLIAM KERRIGAN and JOSEPH SMITH, New Haven, Yale University Press, 1983, pp. 33-48.

soggetto.⁴² La sua analisi si sofferma su Mallarmé, Lautréamont, Artaud, Joyce, Borges, Céline e Proust, ma anche Dostoevskij e Kafka. In un serrato confronto con le categorie lacaniane dell'immaginario e del reale, nei suoi primi lavori Kristeva sposta l'attenzione soprattutto sul ruolo del corpo materno nel processo di nascita del soggetto, articolando il concetto di semiotico che è antecedente lo stadio dello specchio.⁴³ Il semiotico è una dimensione vocalica e ritmata legata al materno e ancorata nel corpo, propria della fase senso-motoria dello sviluppo dell'individuo (0-2 anni). Esso si esprime in suoni pre-fonetici, gesti, movimenti, ritmi, e si contrappone al simbolico costituito dal linguaggio codificato. L'interdipendenza corporea, il pianto e i ritmi astratti, i suoni e i tocchi dell'interazione simbiotica madre-bambino/a creano la dimensione definita come la «chora semiotica».⁴⁴ L'emergere della dimensione della chora materna nell'ordine simbolico avviene al prezzo della disorganizzazione (anche psichica), mentre nelle pratiche letterarie prende forma con modalità tipiche del semiotico: ecolalie, costruzioni olofrastiche, vocalizzazioni, neologismi, paragrammi, ripetizioni, onomatopoeie e sinestesie, giochi di parole e nonsense verbali, ma anche deformazioni dell'ordine sintattico e del piano semantico, che contribuiscono a creare effrazioni e effetti stranianti che incrinano la forma chiusa e lineare del linguaggio simbolico. Queste effrazioni avvengono anche a livello di strutture narrative (sul piano della storia con la fluttuazione dei punti di vista) e intertestuale (creando un'interazione con altri testi e con altri ambiti discorsivi) e nella sovversione dei generi. Da un punto di vista tematico il dolore, la paura, l'orrore, il disgusto, l'abiezione ma anche il riso e la fascinazione segnalano la presenza di emozioni che abitano i territori di confine tra semiotico e simbolico.

Insieme al concetto di semiotico, anche quello di abiezione è decisivo. Esso sta alla base della separazione dalla chora materna costituendosi nelle fasi più arcaiche del processo di significazione e della costruzione del soggetto, prima che avvenga la formazione del soggetto separato dai propri oggetti, e prima dell'acquisizione del linguaggio, in quelle fasi in cui l'individuo – che non è ancora un individuo – lotta per separarsi dalla madre e diventare autonomo. L'esito di questa separazione non è mai definitivamente acquisito e l'abietto ritorna. Il ritorno di questo materno-semiotico si incarna in persone o situazioni che suscitano in noi sentimenti ambivalenti, come orrore, disgusto, repulsione, rifiuto, ma anche attrazione e piacere. L'abietto, scrive Kristeva nel saggio *Poteri dell'orrore*, «ci confronta [...] con i nostri più antichi tentativi di distinguerci dall'entità materna prima ancora di ex-sistere al di fuori di essa grazie all'autonomia del linguaggio. Distinzione violenta e goffa, sempre in procinto di ricadere nella dipendenza da un potere tanto rassicurante quanto soffocante».⁴⁵ Quanto l'apparato teorico, che comprende i concetti di semiotico e di abietto, riesce a dare conto di alcuni fenomeni tematici e formali presenti nel linguaggio di Sexton, in particolare i fenomeni che riguardano la sperimentazione dei generi codificati, il ritmo e l'uso stesso della sintassi. L'e-

⁴² EAD., *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil 1974, trad. it. SILVANA ECCHER DALL'ECO, ANGELA MUSSO, GIULIANA SANGALLI, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio, 1979.

⁴³ EAD., *Place Names*, in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, a cura di LÉON ROUDIEZ, New York, Columbia University Press, 1980, pp. 271-294.

⁴⁴ EAD., *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 40.

⁴⁵ EAD., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, trad. it. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* (1980), Milano, Spirali, 2006, p. 15.

mergere del semiotico nei testi di Sexton pare evidente non solo nei temi ma anche nella capacità di innestare il rapporto con il materno e la metafora autobiografica della bambina in precise strategie linguistiche formali. Attraverso l'analisi del ritmo e l'oralità, la sintassi e il lessico, nelle prossime sezioni si vuole mettere in luce come dalla poesia di Sexton emerga una re-visione del linguaggio che fa uso di una tecnica prosodica fatta di iterazioni, ritmi cantilenanti, espressioni infantili che rievocano non a caso le strutture elementari della *baby talk* e della *nursery rhymes* e qui ridefiniamo per l'appunto "lingua madre".⁴⁶

5 LA METAFORA AUTOBIOGRAFICA DELLA BAMBINA

La prima raccolta *To Bedlam and Part Way Back* appare nel 1960 e già dal titolo è chiaro che si tratta di un viaggio, nel contempo reale e simbolico, all'interno di una clinica psichiatrica: Bedlam in inglese significa caos, disordine, ma anche manicomio. Il termine è infatti la deformazione del nome originale del Bethlem Royal Hospital, la prima istituzione specializzata in malattia mentale sorta a Londra in epoca moderna. Il rimando è dunque all'esperienza dell'autrice come paziente psichiatrica, a dimostrazione di quanto il libro sia intensamente privato, ma al tempo stesso bilanciato dalla rigida attenzione formale con cui la scrittrice dà forma ai suoi testi, la maggior parte dei quali è strutturata in versi e rima. Emerge qui, come altrove, uno degli aspetti centrali della poesia di Sexton, ovvero il riuscito sdoppiamento della *speaking voice* che oscilla fra pazzia e lucidità. A colpire in questi testi è infatti la capacità di Sexton di rendere credibile il punto di vista della paziente, mantenendo però la consapevolezza delle aspettative del mondo, per così dire, sano al di fuori del manicomio: attraverso una prosodia discorsiva impersonale, la voce poetica è al contempo distaccata da ciò che vede e distaccata da se stessa, ma anche completamente coinvolta. Si crea una tensione tra coinvolgimento e dissociazione.

Questa tensione prospettica è accentuata dal ricorso alla metafora autobiografica della bambina. Attraverso una voce vulnerabile, impaurita, infantile, questa metafora è usata per ritrarsi come paziente psichiatrica in un mondo sinistro e minaccioso popolato di adulti. È un regno gotico, dove l'io poetico vive in un mondo di prigionieri, caverne e cavità, luoghi chiusi «in cui sfumano i confini fra reale e fantastico, fra corpo e mente». ⁴⁷ La poesia che apre la raccolta è *You, Doctor Martin* ed è strutturata in strofe di sette versi, comuni nell'opera della Sexton. ⁴⁸ La scena è ambientata a Bedlam, l'ospedale psichiatrico, che già nelle strofe iniziali è descritto con crudo realismo come un asettico mondo di adulti («antiseptic tunnel»), gelido («the frozen gates of dinner») e poco dopo «like floods of life in frost»), dove le pazienti sono animali («foxes»). ⁴⁹ La voce poetica si rivolge allo psichiatra, figura oracolare

⁴⁶ Cfr. B. TAROZZI, *Poesia e regressione. Anne Sexton*, cit. e G. STORARI, *L'opera poetica di Anne Sexton*, cit.

⁴⁷ MARINA CAMBONI (a cura di), *La doppia immagine e altre poesie. Anne Sexton*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1989, p. 155.

⁴⁸ A. SEXTON, *You, Doctor Martin*, in *The Complete Poems*, cit., p. 3.

⁴⁹ *Ibid.*

e mitica che sorveglia con il proprio terzo occhio le pazienti che sono disposte come se fossero degli oggetti e che sono ridotte al pianto o al sonno, proprio come fossero dei neonati: «Your third eye | moves among us and lights the separate boxes | where we sleep or cry».⁵⁰ La paziente sembra instaurare con il dio-psichiatra una relazione di adorazione: «Of course, I love you; | you lean above the plastic sky, god of our block, | prince of all the foxes».⁵¹ Si assiste dunque ad un processo di infantilizzazione che si condensa quando la paziente insieme alle altre internate si descrive come una bambina in un corpo da adulta: «What large children we are | here».⁵² Le pazienti bambine, seppur disordinate, accettano l'autorità del Dottor Martin con passività e rassegnazione perché la clinica è nonostante tutto un rifugio e un luogo di protezione giacché i coltelli per tagliarsi la gola sono stati sottratti: «There are no knives | for cutting your throat».⁵³ La parte finale del componimento è dominata da una nota di rassegnata passività, sottolineata da un andamento ritmico pacato: «Am I still lost? | Once I was beautiful. Now I am myself, | counting this row and that row of moccasins | waiting on the silent shelf».⁵⁴

Sempre nella medesima raccolta, sia nella prima che nella seconda sezione, Sexton fa ricorso a quelle forme del linguaggio breve e reiterato del *baby talk*. In questi componimenti, il ritmo è sostenuto dalle ripetizioni ossessive di alcune proposizioni e dall'allitterazione, come in *Ringling the Bells* che si apre con la rievocazione di una lezione di musica a cui prendono parte le pazienti della clinica psichiatrica: «And this is the way they ring | the bells in Bedlam | and this is the bell-lady [...]».⁵⁵ Il ritmo è dato dalla struttura sintattica breve e frammentata e dalla ripetizione a inizio verso di *and*: «And this is the way they ring [...] and this is the bell-lady [...] and because the attendants make you go | and because we mind by instinct, [...] and this is the gray dress next to me [...] and this is the small hunched squirrel girl [...]».⁵⁶ Il riprodurre il suono della campana e il gesto ripetitivo del suonare contribuiscono a creare un effetto di cantilena monotona che, se da una parte richiama il ritmo giocoso della filastrocca *The House That Jack Built*, dall'altra fa da agghiacciante contrappunto all'annichilimento a cui sono state ridotte le donne adulte che sono ricoverate nella clinica.⁵⁷ La cantilena assume infatti una sfumatura non solo ossessiva ma anche angosciante quando la voce poetica si sofferma a descrivere due delle pazienti che partecipano alla lezione: la prima è ridotta ad un vestito grigio, svuotata dello spirito vitale, vittima di un disturbo mentale che le fa ripetere meccanicamente la stessa frase che qui è riprodotta attraverso

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ivi*, p. 4.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ A. SEXTON, *Ringling The Bells*, in *The Complete Poems*, cit., p. 28.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Cfr. ELLEN MCGRATH SMITH, *Anne Sexton*, in *The Oxford Encyclopedia of American Literature*, a cura di Jay Parini e Phillip W. Leininger, Oxford, Oxford University Press, 2005.

so l'ecolalia: «[...] and this is the gray dress next to me | who grumbles as if it were special | to be old, to be old».⁵⁸ La seconda figura accanto alla *speaking voice* è invece una ragazza-animale, qui uno scoiattolo, che rannicchiata quasi in posizione fetale e ameba senza più parole, partecipa alla lezione di musica totalmente immersa nel torpore mentale, regredita nell'infanzia a causa della malattia mentale e della cure: «[...] and this is the small hunched squirrel girl | on the other side of me | who picks at the hairs over her lip, | who picks at the hairs over her lip all day», dove la ripetizione del gesto ossessivo e regressivo di tirarsi i capelli sul labbro è sostenuta dalla ripetizione per due volte della stessa proposizione.⁵⁹

La sperimentazione riguarda anche i generi codificati che sono legati ancora una volta al mondo dell'infanzia. La regressione emotiva è ricreata attraverso l'espedito del citare le nenie infantili riconducibili ai ricordi della prima infanzia, come succede in *The Division of the Parts*, che tratta dell'eredità dei genitori da poco deceduti e rimanda a *Sing a Song of Six-Pence*; o come accade in *The Operation* che rievoca la filastrocca di *Humpty-Dumpty*. Questo espediente si ritrova anche in *Lullaby* dove la sovversione del linguaggio codificato si compie proprio nell'orchestrare la contrapposizione fra il titolo, che rievoca in chi legge la melodia infantile cantata per addormentarsi, e le immagini narrate nel poema che aprono invece uno squarcio di violenza.⁶⁰ La *speaking voice* è capace di sovvertire l'immaginario riconducibile alla relazione di intimità e accudimento fra madre e figlio/a, gettando una luce sinistra sulle aspettative legate al mondo dell'infanzia. Ancora una volta, la voce poetica è quella di una paziente che è ricoverata nella clinica psichiatrica e compie una regressione alla dimensione infantile nel rievocare la ninna nanna della sera. A differenza però di un'immagine rassicurante, a presiedere il rituale della sera è una anonima infermiera che cammina nel reparto psichiatrico distribuendo sonniferi: «The night nurse is passing | out the evening pills».⁶¹ La ninna nanna di Bedlam non è altro che una pillola bianca di sonnifero che regala un sonno drogato e allucinatorio in cui la regressione conduce fino alla perdita del sé: «[...] My sleeping pill is white. | It is a splendid pearl; | it floats me out of myself, | my stung skin as alien | as a loose bolt of cloth».⁶² Caratteristica di questo componimento, come di molti altri, è la chiusura con un verso breve e incisivo. Qui Sexton riprende il tema della ninna nanna infantile del titolo e conclude il testo rievocando il suono lontano di una capra che intona un "ninna nanna ninna oh" che riprende il ritornello di una antica *nursery rhymes Hush-a-bye baby*: «while the goat calls hush | a-bye».⁶³

Il viaggio a ritroso nell'infanzia ritorna in *Those Times ...* contenuta in *Live or Die* del 1966, la raccolta che verrà premiata l'anno successivo con il Pulitzer per la poesia. Si tratta di un poema in otto sezioni dal verso libero dove si assiste al confronto con la figura materna, tema su cui la scrittrice con-

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ A. SEXTON, *Lullaby*, in *The Complete Poems*, cit., p. 29.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

tinua a sostare nel corso di tutta la sua opera e che rappresenta uno degli aspetti più complessi e laceranti della sua poetica. La madre è chiaramente una presenza persecutoria e minacciosa e la relazione tra l'essere bambina e la propria "cattiva madre" costituisce un ossessivo *leitmotiv* di tutta la produzione di Sexton, che oscilla tra uno slancio caratterizzato da un'intensa matrofilia e un rifiuto e un astio connotato da una forte matrofobia, in una sorta di vero e proprio slittamento della madre nel suo doppio speculare, la matrigna.

In *Those Times ...* si crea nuovamente il movimento prospettico di una *speaking voice* che rievoca se stessa bambina all'età di sei anni. Sin dall'*incipit* l'accostamento ossimorico del cimitero di bambole richiama una scena gotica che proietta una connotazione sinistra al ricordo, e pone subito in dubbio la vivibilità di un femminile convenzionale: «At six | I lived in a graveyard full of dolls, | avoiding myself, | my body, the suspect | in its grotesque house».⁶⁴ Le bambole sono strumenti del terrore che contribuiscono all'esilio emotivo della bambina, estranea a se stessa fino ad essere estranea al proprio corpo. Un'ambientazione claustrofobica prende il sopravvento ed è più tardi ripresa dalla bambina che si racconta prigioniera della *nursery room*. La stanza del gioco si svela essere un palcoscenico tutt'altro che accogliente dove viene messa in scena la prima di una serie di contrapposizioni fra il proprio corpo, imperfetto e non adeguato rispetto ai desideri materni, e di fatto emblema della propria vulnerabilità, e le bambole, *nemesi* della bambina: perfette sì, ma senza vita.

I think of the dolls,
so well made,
so perfectly put together
as I pressed them against me,
kissing their little imaginary mouths.
I remember their smooth skin,
those newly delivered,
the pink skin and the serious China-blue eyes.
They came from a mysterious country
without the pang of birth,
born quietly and well.⁶⁵

In quanto vittima, la *speaking voice* non può né dare né ricevere piacere o conforto; il suo corpo cresce «unsurely» e nella strofa successiva la bambina maneggia le sue bambole con una violenza inusuale. In questo modo, la bambina proietta il terrore e il disagio dei propri maltrattamenti sulle bambole come vittime. Secondo Robert Mazzuccato, Sexton narra delle «humiliations of a childhood marked by early sexual distress, and dominated by the sense that she was an unwanted expediency used by her mother "to keep Father I from his divorce." She cannot really fight back, but withdraws instead. She delights in stillness, but fears everything».⁶⁶ Infatti il personaggio non si

⁶⁴ A. SEXTON, *Those Times*, in *The Complete Poems*, cit., p. 118.

⁶⁵ Ivi, p. 119.

⁶⁶ R. MAZZUCCO, *Matters of Life and Death*, cit., p. 22.

interroga sul proprio triste destino: «I did not question it | I hid in the closet as one hides in a tree» e non osa mettere in discussione i disagi del proprio ambiente e come prigioniera ed esiliata, crede di non avere il diritto a poter far appello. Preferisce piuttosto ritrarsi nelle proprie fantasie, in un mondo di fantasia nonostante questo possa essere tetto: «Stuffing my heart into a shoebox, | avoiding [...]».⁶⁷

La seconda contrapposizione è quella fra la bambina, che sa di essere una figlia non voluta, e la figura della madre. Qui la contrapposizione viene orchestrata attraverso la grandezza dei corpi delle due che si confrontano nell'umiliante rituale serale della spoliazione: da una parte il corpo materno, che sembra essere ingigantito dal potere che esercita attraverso la forza, e dall'altra l'impotenza della bambina: «until my mother, | the large one, | came to force me to undress. | I lay there silently, | hoarding my small dignity».⁶⁸ E se nelle sezioni centrali del componimento, la voce poetica sembrava aver trovato nella propria maternità un momento di riscatto e superamento della crudeltà materna, la strofa finale sembra riaffermare la ferita lasciata in eredità dal vuoto materno, con cui la *speaking voice* empatizza rievocando il piccolo vuoto che si è creato nel cuore della bambina, un punto sordo da cui è possibile ascoltare il non detto: «[...] and all that would remain | from the year I was six | was a small hole in my heart, a deaf spot, | so that I might hear | the unsaid more clearly».⁶⁹ Queste ultime righe risuonano di tristezza, frustrazione e malinconia, in quanto la donna adulta percepisce che tutto ciò che ha raccolto dall'infanzia è il proprio impedimento: un piccolo buco nel cuore, un punto sordo, che epitomizzano quella parte del sé incapace di sentire e di sperimentare le proprie emozioni adulte, poiché è consapevole dei bisogni infantili di amore e protezione che non le sono stati concessi.

Se a occupare un posto di rilievo è la dimensione del ricordo e del viaggio a ritroso narrato in prima persona verso l'infanzia, non stupisce che questo tema sia ripreso anche in *The Bells* e *The Moss of His Skin*, che si richiamano esplicitamente ai ricordi d'infanzia e all'adorazione infantile per il padre, nel tentativo, solo parzialmente riuscito, di raggiungere un sollievo emotivo rispetto a una quotidianità avvertita come insopportabile. Il frequente ricorso ai *flash back* come tentativo di fuga dal presente e come alibi della regressione di fronte a una realtà inaccettabile si coglie anche in *The Double Image*, un lungo poema in sette sezioni in cui la voce poetica, da figlia, cerca di comprendere il rapporto irrisolto con la madre (chiaramente presenza persecutoria e minacciosa) e, da madre, cerca di recuperare il rapporto con la figlia Joyce, affidata ai parenti a causa della propria malattia.

Convince qui la personificazione della follia che prende le sembianze di demoniache forze persecutorie: «Ugly angels spoke to me. The blame, | I heard them say, was mine. They tattled | like green witches in my head, letting doom | leak like a broken faucet; | as if doom had flooded my belly and filled your bassinet, | an old debt I must assume».⁷⁰ E poco oltre «Death was

⁶⁷ A. SEXTON, *Those Times*, in *The Complete Poems*, cit., p. 119.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ivi*, p. 121.

⁷⁰ A. SEXTON, *The Double Image*, in *The Complete Poems*, cit., p. 36.

simpler than I'd thought. | The day life made you well and whole | I let the witches take away my guilty soul».71 Ed ancora: «When I grew well enough to tolerate | myself, I lived with my mother. Too late, | too late, to live with your mother, the witches said».72 Ed infine: «Too late to be forgiven now, the witches said. | I wasn't exactly forgiven».73 In un continuo scambio di ruoli, si assiste a un gioco di rispecchiamenti, che prende la forma dei due ritratti appesi alla parete, colti nel *refrain*: «I had my portrait done instead».74 Ed è solo nella stanza finale che la scrittrice sembra finalmente riuscire a riappacificarsi con i propri demoni – siano essi quelli di bambina non voluta, di malata perseguitata dal rimorso, di donna giudicata dalla condanna materna per i tentativi di suicidio – riuscendo seppur debolmente a (ri)trovare se stessa:

I remember we named you Joyce
so we could call you Joy.
You came like an awkward guest
that first time, all wrapped and moist
and strange at my heavy breast.
I needed you. I didn't want a boy,
only a girl, a small milky mouse
of a girl, already loved, already loud in the house
of herself. We named you Joy.
I, who was never quite sure
about being a girl, needed another life, another
image to remind me.
And this was my worst guilt; you could not cure
nor soothe it. I made you to find me.75

6 TRASFORMARE LA FIABA

È alla luce di questo legame con l'infanzia che può anche essere interpretata la raccolta *Transformations* del 1971 che riprende alcuni fra i racconti del patrimonio fiabesco dei Fratelli Grimm e li riscrive, adottando una pratica che Adrienne Rich definirà nel suo famoso saggio *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* come «re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for woman more than a chapter in cultural history: it is an act of survival».76 La pratica della riscrittura adottata da Sexton sembra infatti rispondere al desi-

71 *Ibid.*

72 *Ibid.*

73 *Ivi*, p. 37.

74 *Ivi*, p. 38.

75 *Ivi*, p. 42.

76 ADRIENNE RICH, *When We Dead Awaken. Writing as Re-Vision*, in «College English», Vol. 34, No. 1 (Oct., 1972), pp. 18-30, p. 18.

derio di recuperare il materiale ricchissimo della fiaba per liberarne il contenuto sovversivo, ma anche per svelare quei vincoli morali e il latente condizionamento sui comportamenti sessuali che presiedono la formazione della femminilità.

Non a caso, ad aprire la raccolta è la voce narrante che si presenta nell'*incipit* di *The Golden Key* come una strega di mezza età, che non è altro che se stessa: «The speaker in this case | is a middle-aged witch, me —». ⁷⁷ Sembra dunque che Sexton riconosca la domanda 'Chi sta parlando?' come un interrogativo critico a cui deve rispondere fin dall'inizio. L'identità di strega rimanda a quella che aveva già rivendicato fin dal suo primo libro in *Her Kind*, nonché quella con cui dava inizio alle sue *performances* in giro per gli Stati Uniti durante i *reading* poetici. Tuttavia, nell'assumere la figura della strega come narratrice delle fiabe trasformate dei Fratelli Grimm, Sexton non è più la giovane e feroce voce perturbante di *Her Kind*, ma si ritrae come una strega più matura e stagionata, se non proprio saggia, che con gli occhiali da lettura abbassati sul naso, osserva con ironia e sarcasmo la crudeltà dei racconti rivelandone il vero significato nascosto.

Com'era già successo nelle opere precedenti, anche nella re-visione del mondo fiabesco sembra emergere la simpatia nei confronti del diverso, e la diversità è intesa in questa raccolta come malattia mentale frutto di un incantesimo. Ed ecco che di fronte ai personaggi minori, che diventano in queste favole figure predilette a scapito degli eroi principali, la voce sardonica della strega narratrice si incrina, lasciando il posto a un tono sofferente e compassionevole nei confronti delle proprie creature. È il caso del mostriciattolo protagonista di *Rumpelstiltskin*, la cui paternità tanto agognata ma negata sembra rattristare la *speaking voice* che dimostra nei suoi confronti più empatia rispetto ai personaggi umani:

And then the dwarf appeared
to claim his prize.
Indeed! I have become a papa!
cried the little man.
She offered him all the kingdom
but he wanted only this -
a living thing
to call his own.
And being mortal
who can blame him?⁷⁸

La sperimentazione sul genere fiabesco è doppiamente efficace. Prima di tutto Sexton ricorre all'uso di un linguaggio moderno, colloquiale, discorsivo, dal registro basso, dove il *setting* contemporaneo, svelato già dalle primissime battute, non solo serve per attualizzare la narrazione, ma contribuisce soprattutto a creare l'effetto di *detournement* in chi legge, riportando tutta l'attenzione su elementi narrativi sconvolgenti, che altrimenti un pubblico ormai assuefatto agli scontati stilemi fiabeschi non riuscirebbe più a cogliere.

⁷⁷ Ivi, p. 223.

⁷⁸ A. SEXTON, *Rumpelstiltskin*, in *The Complete Poems*, cit., p. 235.

Ciò avviene per esempio nella riscrittura di *Hansel and Gretel*. Qui è la bambina ad essere la vera protagonista del racconto, come denota il fatto che il suo nome si erge da solo in molti versi, e sono presenti chiari riferimenti testuali alla cultura popolare e consumistica nord-americana:

Gretel,
 seeing her moment in history,
 shut fast the oven, locked fast the door,
 fast as Houdini,
 and turned the oven on to bake.
 The witch turned as red
 as the Jap flag.
 Her blood began to boil up
 like Coca-Cola.
 Her eyes began to melt.
 She was done for.
 Altogether a memorable incident.⁷⁹

In secondo luogo, la scrittrice usa il repertorio ricchissimo della fiaba come veste esteriore per esplorare l'inconscio – come solo alcuni anni più tardi farà l'importante, benché controversa, analisi dello psicanalista freudiano Bruno Bettelheim in *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*.⁸⁰ Non per nulla la scelta di Sexton cade su quelle fiabe che più rivelano la presenza di temi come il rapporto madre e figlia, padre e figlia, le pulsioni sessuali e l'incesto, la follia, la corporeità, l'infanzia, ovvero tutti i temi già esplorati nel periodo *confessional*. È quindi chiaro che il recupero della tradizione fiabesca si riallaccia alla propria personale poetica in cui il mondo infantile, microcosmo magico e nel contempo sinistro, è popolato da fantasmi minacciosi e inquietanti, impersonati da genitori o da adulti che spesso sovrastano ragazze fragili o impaurite, e comunque mai al sicuro. Questo succede in *Briar Rose (Sleeping Beauty)* che racconta il sonno e la relazione fra la giovane protagonista e il padre con angoscianti risvolti incestuosi:

Little doll child,
 come here to Papa.
 Sit on my knee.
 I have kisses for the back of your neck.
 A penny for your thoughts, Princess.

⁷⁹ Ivi, p. 289.

⁸⁰ In *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales* Bettelheim analizza le fiabe adottando una prospettiva freudiana e sostenendo l'importanza simbolica ed emotiva delle storie, anche le più paurose come quelle dei Fratelli Grimm, per la crescita e lo sviluppo dei bambini. In particolare, lo stato di abbandono, la morte, la presenza di streghe e incantesimi, permetterebbe ai bambini di elaborare le proprie paure in termini simbolici con l'obiettivo di riuscire a superarle e di essere preparati per il futuro. Cfr. BRUNO BETTELHEIM, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976.

I will hunt them like an emerald.⁸¹

Risvegliata dal principe, la giovane grida «Daddy! Daddy!» e lo slittamento dalla terza persona alla prima contribuisce a creare una ambigua confusione identitaria fra la Bella Addormentata e la voce narrante:

But if you kissed her on the mouth
 her eyes would spring open
 and she'd call out: Daddy! Daddy!
 Presto!
 She's out of prison.
 There was a theft.
 That much I am told.
 I was abandoned.
 That much I know.
 I was forced backward.
 I was forced forward.
 I was passed hand to hand
 like a bowl of fruit.
 Each night I am nailed into place
 and forget who I am.
 Daddy?
 That's another kind of prison.
 It's not the prince at all,
 but my father
 drunkenly bends over my bed,
 circling the abyss like a shark,
 my father thick upon me
 like some sleeping jellyfish.⁸²

Come sarà quello di Angela Carter otto anni più tardi in *The Bloody Chamber*, il mondo fiabesco di Sexton si configura come un universo pressoché interamente incentrato sulla complessità delle figure femminili in ambientazioni gotiche: bambine minacciate, vecchie sagge e fanciulle in fiore che affrontano l'iniziazione sessuale, l'invidia e la rivalità femminile, ma anche l'amore tra donne.⁸³ Con questa raccolta Sexton contribuisce a dare avvio a una tradizione di scrittura al femminile che, seppur in forme differenti, ha indagato il materiale fiabesco nella sua stratificazione e complessità, e ha sa-

⁸¹ A. SEXTON, *Briar Rose (Sleeping Beauty)*, in *The Complete Poems*, cit., p. 290.

⁸² Ivi, p. 294.

⁸³ Negli anni successivi molte autrici americane e inglesi, come Angela Carter, Margaret Atwood, Anne Beattie, Julia Alvarez, Joyce Carol Oates, ma anche A.S. Byatt e Marina Warner, si cimenteranno nella riscrittura della fiaba, a riprova di quanto abbia pesato il lavoro sperimentale di Sexton nella riscoperta di questo genere, spesso declassato a mero intrattenimento per bambini. Per un approfondimento su riscrittura della fiaba e scrittura femminile contemporanea, si veda il saggio di MARINA WARNER, *From the Beast to the Blonde, Fairy Tales and Their Tellers*, London, Vintage, 1994 e CRISTINA BACCHILEGA, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.

puto collegare l'esplorazione dell'inconscio a una critica socio-culturale della condizione femminile, svelando come questo genere letterario abbia storicamente giocato un ruolo significativo nell'educazione sentimentale di ragazze e bambine, spesso veicolando modelli di socializzazione femminili convenzionali e stereotipati. Un esempio è l'ironia con cui la scrittrice affronta la riscrittura di *Cinderella*, strappando un sorriso anche al pubblico più scettico. Per suggellare l'inevitabile *happy ending* della protagonista con il proprio principe azzurro, la riscrittura fiabesca di Sexton sceglie di concludere con un agghiacciante ritratto della coppia perfetta: Cenerentola e il suo principe sono sì perfetti ma finti, proprio come due bambolotti in una teca da museo.

Cinderella and the prince
Lived, they say, happily ever after.
Like two dolls in a museum case,
Never bothered by diapers or dust,
Never arguing over the timing of an egg,
Never telling the same story twice,
Never getting a middle-aged spread,
Their darling smiles pasted on for eternity.
Regular Bobbsey Twins,
That story.⁸⁴

⁸⁴ A. SEXTON, *Rumpelstiltskin*, in *The Complete Poems*, cit., p. 258.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACCHILEGA, CRISTINA, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.
- BIXLER, FRANCES (a cura di), *Original Essays on the Poetry of Anne Sexton*, Arkansas, University of Central Arkansas Press, 1988.
- BETTELHEIM, BRUNO, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976.
- BOGÁN, LOUISE, *Verse*, in «New Yorker», 27 April 1963, pp. 173-175.
- BONO, PAOLA, *Streghe madri e sogni. Anne Sexton*, in «Via Dogana», 94, settembre 2010.
- CAMBONI, MARINA (a cura di), *La doppia immagine e altre poesie. Anne Sexton*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1989.
- ANGELA CARTER, *The Bloody Chamber and Other Stories*, Victor Gollancz, London, 1979.
- COLBURN, STEVEN (a cura di), *Anne Sexton. Telling the Tale*, Michigan, University of Michigan Press, 1988.
- COLBURN, STEVEN E. and ANN ARBOR (a cura di), *Anne Sexton. No Evil Star. Selected Essays, Interviews, and Prose*, Michigan, University of Michigan Press, 1985.
- DE LAURETIS, TERESA, *Genealogie femministe. Un itinerario personale*, in *Sui Generis. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, Milano, 1996.
- DICKEY, JAMES, *Five First Books*, in «Poetry», 97 (1961), pp. 316-320.
- FRIEDAN, BETTY, *The Feminine Mystique*, New York, W.W. Norton and Co., 1963.
- GAMBERI, CRISTINA (a cura di), *La zavorra dell'eterno. Poesie di Anne Sexton*, Milano, Crocetti, 2016.
- EAD., *La Zavorra dell'Eterno*, in «Poesia», 29, 311 (2016).
- GILL, JO, *Anne Sexton's Confessional Poetics*, Gainesville, University Press of Florida, 2007.
- GOLDEN, AMANDA, *This Business of Words. Reassessing Anne Sexton*, Gainesville, University Press of Florida, 2016.
- GRAY SEXTON, LINDA, *Searching for Mercy Street. My Journey Back to My Mother, Anne Sexton*, Little, Brown & Company, 1994.
- KEVLES, BARBARA, «The Art of Poetry. Anne Sexton.» *Interview with Anne Sexton*, in «Paris Review», 52, Summer 1971.
- KRISTEVA, JULIA, *Within the Microcosm of the 'Talking Cure'*, in *Interpreting Lacan. Psychiatry and the Humanities*, a cura di WILLIAM KERRIGAN and JOSEPH SMITH, vol. 6. New Haven, Yale University Press, 1983.
- EAD., *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil 1974, trad. it. SILVANA ECCHER DALL'ECO, ANGELA MUSSO, GIULIANA SANGALLI, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio, 1979.
- EAD., *Place Names*, in *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, a cura di LÉON ROUDIEZ, New York, Columbia University Press, 1980.
- EAD., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil 1980, trad. it, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 2006.
- LOWELL, ROBERT ET AL., *A Conversation with Robert Lowell*, in «The Review», 26 (1971).
- ID., *Life Studies*, London, Faber and Faber, 1959.

- MAZZOCCO, ROBERT, *Matters of Life and Death*, in «New York Review of Books», 3 April 1975, p. 22.
- MCGOWAN, PHILIP, *Anne Sexton and Middle Generation Poetry: The Geography of Grief*, Westport, Praeger, 2004.
- MCGRATH SMITH, ELLEN, *Anne Sexton*, in *The Oxford Encyclopedia of American Literature*, a cura di Jay Parini e Phillip W. Leininger, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- RICH, ADRIENNE, *When We Dead Awaken. Writing as Re-Vision*, in «College English», Vol. 34, No. 1 (Oct., 1972), pp. 18-30.
- EAD., *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose, 1966-1978*, New York, London, Norton & Company, 1995.
- EAD., *Anne Sexton. 1928-1974. With an Introduction by Lynn Emanuel*, in «American Poetry Review», 41, 6 (2012), p. 7.
- ROSENTHAL, MACHA LOUIS, *The New Poets*, Oxford, Oxford University Press, 1967.
- SALVIO, PAULA M., *Anne Sexton. Teacher of Weird Abundance*, Albany - New York, State University of New York Press, 2007.
- SKORCZEWSKI, DAWN M., *An Accident of Hope. The Therapy Tapes of Anne Sexton*, New York, Routledge, 2012.
- SEXTON, ANNE, *Anne Sexton. A Self-Portrait in Letters*, a cura di LINDA GRAY SEXTON e LOIS AMES, Boston, Houghton Mifflin, 1977.
- EAD., *The Complete Poems (1981)*, New York, Houghton Mifflin, 1999.
- STORARI, GILBERTO, *L'opera poetica di Anne Sexton*, Verona, Libreria editrice universitaria, 1983.
- TAROZZI, BIANCA, *Poesia e regressione. Anne Sexton*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere di Ca' Foscari», 12, 2 (1973), pp. 355-365.
- VACCARO, SALVO, MARCO COGLITORE (a cura di), *Michel Foucault e il divenire donna*, Milano, Mimesis, 1997.
- WAGNER-MARTIN, LINDA (a cura di), *Critical Essays on Anne Sexton*, Boston, G.K. Hall, 1989.
- WARNER, MARINA, *From the Beast to the Blonde, Fairy Tales and Their Tellers*, London, Vintage, 1994.
- WOOD MIDDLEBROOK, DIANE, *Housewife into Poet. The Apprenticeship of Anne Sexton*, in «The New England Quarterly», 56, 4 (1983), pp. 483-503.
- EAD., *Anne Sexton. A Biography*, London, Virago, 1991.
- WOOD MIDDLEBROOK, DIANE e DIANA HUME GEORGE (a cura di), *Selected Poems of Anne Sexton*, London, Virago Press, 1991.
- WOOLF, VIRGINIA, *The Essays of Virginia Woolf*, a cura di Andrew McNeillie (vols. 1-4) e Stuart N. Clarke (vols. 5-6), London, Hogarth, 2008.
- EAD., *A Room of One's Own (1929)*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- WOOLF, VIRGINIA, *The Letters of Virginia Woolf*, London, Hogarth 1975-80.
- ZUCCATO, EDOARDO, *Scavandosi l'anima con il martello pneumatico. Sulla poesia di Anne Sexton*, in ANNE SEXTON, *Lestrosa abbondanza*, Milano, Crocetti, 1996.



PAROLE CHIAVE

Anne Sexton; *Confessional poetry*; lingua madre; Julia Kristeva



NOTIZIE DELL'AUTORE

Cristina Gamberi è assegnista di ricerca presso l'Università di Bologna. È stata Visiting Fellow presso le università di Utrecht, Hull, Warwick, Norwich. Fra le sue pubblicazioni: *Impertinent Daughters in Imperial Genealogies: Doris Lessing's Autobiographical Writings* (Cambridge Scholars, 2019). Ha curato e tradotto *La Zavorra dell'eterno. Poesie di Anne Sexton* (Croce-tti, 2016) e *Il giorno che morì Stalin* di Doris Lessing (ETS, 2014).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CRISTINA GAMBERI, *Lingua madre e metafora autobiografica della bambina. Regressione e re-visione nella poesia di Anne Sexton*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 21 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.