

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 31, 2021

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

Trovarsi «alle soglie della vita»: Ingmar Bergman riletto da Sylvia Plath

On the Brink of Life: Sylvia Plath reads Ingmar Bergman

DANIELE POMILIO

ABSTRACT

Questo saggio discute l'incontro di Sylvia Plath con il cinema di Ingmar Bergman il quale, in piena sintonia con i labirinti della psiche indagati dall'autrice, non temeva di addentrarsi negli abissi più bui della coscienza. Il radiodramma Tre donne, prodotto dalla BBC nel 1962 e adattato in forma teatrale nel 1979 da Gabriele Salvatores, prende le mosse dal film di Bergman Alle soglie della vita (1958), con una serie di variazioni tonali che qui illustro in una prospettiva intermediale.

This essay focuses on the generative encounter of Sylvia Plath with the movies of Ingmar Bergman whose acquaintance with the labyrinths of the psyche perfectly fits the inner chasms explored by the poet. The lyrical play Three Women, produced by the BBC in 1962 and adapted for stage by Gabriele Salvatores in 1979, originates from Bergman's movie Brink of Life, with a series of tonal variations which I account for in my intermedial reading.

PAROLE CHIAVE: *Ingmar Bergman; Alle soglie della vita; Sylvia Plath; Tre donne; cinema e letteratura; teatro e dramma radiofonico*

KEYWORDS: *Ingmar Bergman; Brink of Life; Sylvia Plath; Three Women; cinema and literature; theatre and radio*

AUTORE

Daniele Pomilio è specializzato al Dams Roma3 e all'AIV in sviluppo di videogame di tema letterario. Ha scritto su Dario Argento e Jim Jarmusch e prodotto fondali per artisti e poeti italiani e stranieri. Tra i suoi cortometraggi: Ho Sete (2010); il mokumentary Bunker (2013) e il documentario sul poeta e curatore MoMa Frank O'Hara, Bill Berkson and the Art Park (Mimesis, 2019). danipomix@libero.it

Alle soglie della vita (*Nära livet*) è un film di Ingmar Bergman del 1958 ritenuto dal regista un'opera minore, il cui unico pregio, come scrive in *Immagini*, andava esclusivamente attribuito all'interpretazione delle tre attrici di teatro (Eva Dahlbeck; Ingrid Thulin e Bibi Andersson), scelte per i ruoli di Stina, Cecilia e Hjördis.

Il film incontrò, tuttavia, il favore della critica, ottenendo tre premi a Cannes (per la migliore regia, per l'interpretazione delle tre attrici protagoniste e per la migliore sceneggiatura). Il lungometraggio, uscito nello stesso anno de *Il volto*, s'ispira a due racconti redatti da Ulla Isaksson, amica del regista e già autrice di due sceneggiature dei suoi film. Interamente girato in un'autentica clinica – la Karolinska di Stoccolma –, il film vede al centro dell'azione tre donne che, cinque anni dopo, Sylvia Plath pose al centro del suo poema a tre voci, *Three Women* (1963).

L'autrice statunitense vide il film di Bergman nel 1961 a Londra e ne trasse un radiodramma a tre voci trasmesso dalla BBC nel 1962, poi incluso nel 1971 nella raccolta postuma *Winter Trees*.¹ Si tratta di uno dei poemi più riusciti dell'autrice, costruito, come nella struttura del film di Bergman, su tre diverse rappresentazioni dell'esperienza di gestazione, nella prospettiva triadica ma fortemente soggettiva che illumina tre esiti diversi della gravidanza: quella conclusasi con un parto felice; una seconda interrotta da un'emorragia; e la terza, che porta a un'adozione da parte di una studentessa non ancora pronta a ricevere un figlio.²

In seguito alla sua dolorosa separazione dal marito (il poeta inglese, Ted Hughes), per l'autrice statunitense, la maternità fu vissuta come dovere sociale nel conformismo degli anni Cinquanta, in cui ogni donna diventava custode e insieme prigioniera di un mondo domestico di ostacolo alle sue aspirazioni professionali.

Questo saggio discute l'incontro di Plath con il cinema di Bergman che, in piena sintonia con i labirinti della psiche indagati dall'autrice, non temeva di addentrarsi negli abissi più bui della coscienza, avendo entrambi fatto ricorso a un ricovero psichiatrico, e affrontato un tentato suicidio e una terapia psicanalitica che segnarono fortemente la loro produzione.

¹ Il film di I. BERGMAN, *Brink of Life* (1958), anche noto come *So Close to Life*, venne proiettato all'Academy Cinema di Londra a partire da 14 febbraio 1961. L'autrice ne parla in una lettera alla madre del 7 giugno 1962 in cui annuncia il suo progetto di radiodramma: « I've had a long poem (about 378 lines!) for 3 voices accepted by the BBC Third (three women in a maternity ward, inspired by a Bergman film) which will be produced by the same man who does Ted's plays & who'll be down here to discuss production with me!». *The Letters of Sylvia Plath*, a cura di P.K. Steinberg e K.V. Kukil, Faber, London 2018, vol. II 1956-1963, p. 777. Infatti, il 5 luglio, l'autrice incontrò Douglas Cleverdon per definire la trasmissione del radiodramma, che andò in onda sul terzo canale della BBC il 19 agosto 1962, e poi in replica il 13 settembre 1962.

² «I wasn't ready, / I had no reverence [...] the face went on shaping itself with love, as if I was ready». S. PLATH, *Three Women in Collected Poems*, Faber, London 1981, p. 178. Tutte le citazioni dall'opera poetica di Plath sono tratte da questa edizione.

1. Confessionalismo e autobiografismo

L'opera poetica di Plath viene solitamente inquadrata nell'ambito della poesia confessionale che, in reazione alla censura maccartista degli anni Cinquanta, spinse diversi poeti americani a mettere in prosa poetica il racconto delle proprie crisi psichiche. A partire dai *Life Studies* (1959) di Robert Lowell, il quale fu, assieme ad Albert Alvarez, maestro di Plath, altri scrittori come Anne Sexton e Jean Stafford adottarono una forma di scabroso autobiografismo per raccontare l'argomento tabù della loro degenza in ospedale psichiatrico. Per Plath, il fatto stesso di tradurre le sue crude rivelazioni in forma poetica mirava, non meno del cinema profondamente introspettivo di Ingmar Bergman, ad intaccare la repressione politica e culturale degli anni Cinquanta, mascherata dietro il culto di rituali familiari svuotati di senso dentro una normatività domestica di pura facciata.

Sul piano tematico e visivo, anche il cinema di Bergman entra in forme dirompenti e provocatorie in sfere private e segrete, rappresentando aspetti della vita affettiva che in quegli anni rappresentavano un vero e proprio tabù. Il parto è uno di questi e, da questo punto di vista, *Alle soglie della vita* fu un film rivoluzionario nell'affrontare e tradurre in una crudezza di immagini la dimensione inesplorata del travaglio. Ad esso nessuno spettatore aveva mai assistito prima di allora, causando, nel corso della proiezione, anche svenimenti e decessi fra gli spettatori. Sul film, uscito in Italia nel 1960, fu imposta una censura ai minori di 16 anni da parte del Ministero della Cultura per le immagini, ritenute oscene, di una dolorosa visita ginecologica a cui viene sottoposta una delle tre protagoniste durante il travaglio.

La stessa volontà di trattare temi privati convenzionalmente estranei alla rappresentazione rientra nel progetto poetico plathiano, che include i tratti più crudi e allucinati della vita domestica, che ispirò una poesia in cui, come affermò in un'intervista alla BBC, un semplice dentifricio poteva avere un ruolo, non meno dei molteplici riferimenti all'arte e al cinema.³

La scelta di temi in aperto contrasto con la mistica della femminilità si associò, in Plath, alla critica del vuoto formalismo della società inglese in cui visse con i due figli anche dopo la separazione dal marito. Nella Londra dei primi anni Sessanta, non ancora investita dal radicale rinnovamento di costumi cominciato alla fine di quella decade, Plath fece sua la radicale forza introspettiva dei film di Bergman per sviluppare uno stile ribelle e senza compromessi, capace di raccontare una maternità vissuta come esperienza di solitudine e d'isolamento, e del tutto estranea alla retorica

³ Intervista di S. PLATH e di T. HUGHES alla BBC del 1961, disponibile online al link <https://www.youtube.com/watch?v=Vqhsnk6vY8E>.

soffocante del suo tempo. Nell'esplicitare i retroscena più drammatici della maternità, dagli aborti alla depressione post-partum, la sua voce poetica rovesciò i canoni domestici per manifestare, come avviene nel processo psicoanalitico, esperienze esistenziali estreme e perturbanti come la stessa follia, che anche il cinema di Bergman pone in primo piano. In *Alle soglie della vita*, anche il regista indugia sui motivi di tensione devastante che investivano il suo mondo affettivo e quello dei suoi attori, aprendo allo sguardo dello spettatore un turbinio di pulsioni che irrompe in maniera molto potente sullo schermo, nella spericolata fusione di persona e personaggio.

Durante le riprese, il regista chiese ai suoi attori di punta, come Liv Ullmann, di tenere un diario della lavorazione, in modo da sfruttare i loro sentimenti reali come materiale espressivo, in un'applicazione stringente del metodo Stanislavskij. Nel confessionalismo poetico di Plath, tale autobiografismo era destinato a tradursi nella messa a nudo di vicende brucianti della sua vita reale, nel suo tentativo, tutto bergmaniano,⁴ di disciplinare il caos delle sue pulsioni affettive attraverso l'arte. Questa pratica compositiva radicalmente soggettiva era stata lucidamente adottata nel cinema di Bergman per comprendere e raccontare i propri momenti di instabilità, indugiando in un procedimento analitico che lega inconsapevolmente *Alle soglie della vita* al poema a tre voci di Plath che da quel film prese le mosse. Così unite in un rapporto intermediale di stretta affinità poetica, le due opere puntano sulle corde sensibili di una materia viva e sui reali turbamenti della coscienza autobiografica. Ipotizzare una corrispondenza troppo diretta tra persona e personaggio sarebbe pericoloso e metodologicamente problematico, come mettono in guardia Lucilla Albano e Arianna Salatino nel numero speciale di *Imago* dedicato, per l'appunto, ai confini dell'autobiografismo nel cinema.

Tuttavia, è innegabile che il film di Bergman e l'ultima produzione poetica di Plath ci pongano di fronte a un terreno poroso di stretta interazione di arte e vita che, nel processo creativo, produce uno spericolato allineamento del soggetto autoriale con quello dei personaggi al centro della loro opera e che, nel nutrirsi di questa frizione, indusse entrambi gli autori a forzare la morale vigente per rivelare, ognuno nel suo linguaggio artistico, elementi di vulnerabilità palesemente legati alla loro vita affettiva. La pulsione autobiografica che si manifesta in modo così dirompente e traumatico nella poesia confessionale di Plath trova, come cercherò di dimostrare in questo saggio, una rispondenza introspettiva nei tormentosi percorsi del cinema di Bergman il quale, a sua volta, intraprese, negli stessi anni e in chiave psicoanalitica, un percorso artistico di analisi permanente, spesso incurante dell'integrità individuale dei soggetti coinvolti nella messinscena, da cui l'autore non era certo escluso.

⁴ Intervista di S: PLATH alla BBC del 1962 disponibile online al link <https://www.youtube.com/watch?v=g2lMsVpRh5c>.

Privilegiando i personaggi femminili nella sua indagine degli abissi della psiche, Bergman non esitò a coinvolgere le sue compagne di vita anche in momenti di trasformazione come è, appunto, la gestazione. Liv Ullmann fu sul set de *L'ora del lupo*, nel 1968, cioè nel periodo in cui, dopo la loro separazione, aspettava un figlio dal regista. Nel suo gioco ravvicinato di rispecchiamenti, in quel film la storia di un uomo viene narrata da una donna incinta: Liv Ullmann assunse il nome di Alma, lo stesso dell'infermiera che in *Persona* (1966) accusa la sua paziente, Elizabeth Vogler (il cui cognome a sua volta ricalca quello dell'illusionista ne *Il volto* e dell'ex-amante del protagonista de *L'ora del lupo*), di sfuggire alla maternità, elencandole spietatamente tutti i tentativi per evitarla. Considerando la difficoltà di Plath nel conciliare la maternità con la scrittura, risulta evidente la convergenza tra la sua percezione nevrotica della riproduzione come intralcio alla produzione creativa, e la spirale ossessiva in cui Bergman trascinò le sue attrici. Non è un azzardo ipotizzare che, in *Alle soglie della vita*, il regista individuasse nelle gestanti dei doppi femminili in cui rispecchiarsi, essendo per lui i rapporti di cura e dedizione affettiva spesso incompatibili con i set, rendendoli non meno insostenibili di quelli descritti da Plath.⁵ Il drammatico sovrapporsi di queste difficoltà esistenziali con la lavorazione dei suoi film fecero di lui, per sua stessa ammissione, un uomo in fuga da un crescente numero di mogli e figli, producendo un aperto dissidio tra gli obblighi imposti dalla riproduzione biologica e quelli indotti dalla creazione artistica, a difesa di uno spazio creativo che anche Plath immaginò come un moltiplicatore d'intensità libero dai vincoli di ogni relazione. La turbinosa vicenda esistenziale dei due autori produsse un permanente conflitto tra l'individualismo implicito in ogni creazione e la logica relazionale che regola, invece, ogni affettività. E sta proprio in questo nodo indissolubile tra arte e vita che va individuato il punto di convergenza intermediale tra le poetiche confessionali dei due autori.

2. Sussurri, grida e astri ostili

Volendo ricostruire le modalità di scrittura in cui Plath tradusse gli interni d'ospedale ritratti da Bergman in *Alle soglie della vita*, va innanzitutto invertito l'ordine che convenzionalmente attribuisce alla letteratura il ruolo di matrice del racconto cinematografico. Come sappiamo, la dissociazione schizoide tra funzione biologica e dimensione artistica venne elaborata in successione inversa nel film di Berg-

⁵ «It is a terrible thing / To be so open: It is as if my heart / Put on a face and walked into the world». S. PLATH, *Three Women*, in *Collected Poems* cit., 185.

man rispetto alla successiva trasposizione letteraria di Plath, ma in reciproca opposizione verso il mito dominante di una maternità intesa come dimensione identitaria costitutiva della soggettività femminile. La transcodificazione dal film in una forma di poesia a tre voci ma monologica nella struttura accentua, nel caso di Plath, l'intento dell'autrice di rompere con la norma sociale di una maternità coatta, lasciando riemergere luoghi bui rimossi dell'ideologia degli anni Cinquanta di cui anche il film di Bergman è rappresentativo. La guerra fredda e la relativa repressione dei costumi fu foriera di una devianza diffusa che si manifestò negli interni di una domesticità malsana e, in ultima analisi, suicida. Nel trattare di maternità nella cornice della Svezia puritana, anche Bergman illuminò la dimensione controversa assunta dalla sfera privata che Plath accentuò nella sua trasposizione poetica di *Alle soglie della vita*. In tale rielaborazione compositiva vanno però notate delle modifiche nella fabula e nella caratterizzazione dei personaggi che Plath operò nell'ambito della prosa poetica che adattò per il genere fonico del radiodramma. La versatilità intermediale del testo cinematografico di partenza e l'adattamento plathiano in una forma monologica ma sufficientemente duttile da essere rappresentata anche a teatro,⁶ – com'è nella natura delle ultime composizioni dell'autrice, concepite per essere lette ad voce alta – manifestano la versatilità di una forma letteraria che, nel suo carattere intermediale, continua a presupporre anche una messinscena. In questa sede di analisi ci interessa proprio sottolineare la vocazione drammatica e recitativa della poesia a tre voci che, nel farsi confessionale, accentua la sua carica soggettiva, postulando uno spazio scenico in cui possono muoversi le tre donne coinvolte. Nel radiodramma di Sylvia Plath, i loro tre destini divergenti, diversamente da quanto avviene nel film di Bergman, non s'intersecano né dialogano, ma sottolineano il loro isolamento, grazie alla struttura monologica delle tre voci che si alternano senza mai incontrarsi. Esse si limitano a monologare individualmente, come gli astri distanti a cui spesso rimanda l'autrice. Nella loro separatezza e fissità prossemica, la trasposizione radiofonica/poetica di Plath assume dalla narrazione cinematografica di Bergman la sua struttura triadica, aggiungendo, però, l'isolamento schizoide delle voci delle tre protagoniste che la dinamica drammatica richiesta dal cinema non avrebbe permesso, ma fu in grado di preparare la visione estenuata della maternità che di lì a poco si manifesterà nelle poesie di *Ariel* (1965). Nel suo isolazionismo monologico, è indicativo che, rispetto al modello bergmaniano, il poema a tre voci di Plath non attribuisca una denominazione specifica alle tre protagoniste, assimilandole, come le tre Parche che sono all'origine della vita e della morte, a tre volti diversi di un'unica condizione femminile.

⁶ Una versione teatrale del radiodramma di Plath fu rappresentata nel 1979 dal Teatro dell'Elfo di Milano per la regia di Gabriele Salvatores e l'interpretazione di Cristina Crippa, Ida Marinelli e Corinna Augustoni.

Gli stati di vulnerabilità che dominano la maternità nella visione plathiana rendono sin dall'inizio il reparto delle partorienti molto simile a un ospedale psichiatrico. La donna che abbandonerà il suo neonato lo vede assediato da urla graffianti e inconsolabili, tra «sussurri e grida» che in *Alle soglie della vita* trasformano l'esperienza della nascita in un'esplosione di pulsioni che l'istituzione sanitaria prova a contenere.⁷

Il velo di apparente compostezza cade davanti al neonato che lancia urli acuti come uncini, in interni d'ospedale in cui ogni gestante è al centro di un processo naturale che sfugge al suo controllo («an old tenacity»; 180) che la deforma nel nome della normatività e nel trionfo di una sanitaria piattezza che Plath identifica con il clima sottilmente distruttivo della Guerra Fredda in cui concepì il suo poema.⁸ Erte a difesa naturale della vita come montagne contro le intemperie,⁹ le tre madri in attesa condividono un destino naturale e inesorabile che le trasforma in scrigni accoglienti per una vita che cresce indipendentemente dalla loro volontà, come «gusci» pronti a lasciarsi sommergere da una marea.¹⁰ Per i loro figli saranno «a river of milk. / a warm hill» (183) esposte al loro posto a rovesci e a burrasche. E quando una di esse vedrà un'emorragia porre fine alla sua fiduciosa attesa, si trasformerà in una macabra incubatrice di cadaveri: «helpless as the sea at the end of her string [...] I am restless and useless. / I too create corpses» (182). Le madri plathiane non hanno il controllo delle loro funzioni biologiche e generatrici («I cannot contain my life»; 182) e appaiono, davanti ai flagelli di un cosmo imponderabile, soggette allo sguardo freddo di una luna, che «passa e ripassa, luminosa come un'infermiera».¹¹ Questa

⁷ «The doctors move among us as if our bigness / frightened the mind [...] I have seen the white clean chamber with its instrument. / It is a place of shrieks. It is not happy». S. PLATH, *Three Women*, in *Collected Poems* cit., 180.

⁸ «That flat, flat, flatness from which ideas, destructions, / Bulldozers guillotines, white chambers of shrieks proceed [...] Old winter-face, old barren one, old time bomb», ivi, pp. 177, 181. Allo stesso modo, il cigno sul fiume, come la luna-infermiera, condanna con sguardo severo e inquisitore «qualsiasi cosa che non sia piatta!» («anything that is not flat! They are jealous gods / That would have the whole world flat because they are»; 179), assieme alla colpevole inadeguatezza di una maternità precoce. («I wasn't ready [...] I thought I could deny the consequence / But it was too late for that. It was too late, and the face / Went on shaping itself with love, as if I was ready». Ivi, 178.

⁹ La terza voce avverte: «I am a mountain now, among mountainy women». Dopo la nascita di un figlio molto desiderato (che nel poema è l'unico a sorridere), un'altra madre si chiede come potrà fungere da naturale barriera contro il male: «How long can i be a wall, keeping the wind off? / How long can I be / Gentling the sun with the shade of my hand, / Intercepting the blue bolts of a cold moon? [...] How long can I be a wall around my green property? / How long can my hands / Be a bandage to his hurt, and my words / Bright birds in the sky, consoling, consoling? / It is a terrible thing / To be so open: it is as if my heart / Put on a face and walked into the world». Ivi, p. 185.

¹⁰ «Time breaks / And eternity engulfs it, and I drown utterly [...] sacrificial[...]. And I, a shell, echoing on this white beach / Face the voices that overwhelm, the terrible element». Ivi, p. 179.

¹¹ «She passes and repasses, luminous as a nurse». Ivi, 176.

simbologia astronomica, gelida e metafisica come gli orologi liquefatti di Dalì,¹² appartiene a un ordine meccanico che prescinde dalla natura umana.¹³

Come William Butler Yeats, che Plath ammirò, la poetessa allude al ritmo inesorabile di una natura indifferente ai destini umani che regola in maniera imponderabile nascita e fertilità, lanciando uno sguardo impassibile sul mondo degli uomini, senza preoccuparsi del loro sentire. Anche il neonato felicemente partorito dalla madre che prende per prima la parola arriva nel mondo come una meteora scagliata dal cielo: un «blue, furious boy [...] hurtled from a star» (180). L'immagine del neonato rabbioso che, non potendo ancora camminare, aleggia nell'aria,¹⁴ ricorre nella visione allucinata di Plath, dibattersi dietro il vetro che li separa dalla madre, come la bambina «rossa e rabbiosa» («red, terrible girl»; 182) che lancia urla capaci di ferire come frecce.¹⁵ Questa sinistra caratterizzazione pare originata dalle parole di Hjördis, una delle tre gestanti bergmaniane che, in *Alle soglie della vita*, parla di «bambini disgustosi», «repellenti» e «ributtanti» per i quali prova la stessa compassione che in realtà prova per se stessa, da ragazza-madre che avrebbe «preferito non essere mai nata», come confida alla dottoressa che l'incoraggia ad affrontare la maternità confidando nei sussidi di stato. La repulsione bergmaniana verso neonati intenti a «scalciare» riappare nelle poesie di *Ariel* e nel romanzo iniziatico *The Bell Jar*, quasi a frenare l'energia dirompente di una vita che sboccia, nel quadro di un immaginario tragico che, prima di entrare nella poetica plathiana, Bergman mutuò, nelle sue stridenti lacerazioni, da August Strindberg.

La sospensione cosmica in cui fluttuano queste creature è però da ascrivere alla memoria yeatsiana dell'autrice che rimane estranea alla sceneggiatura di Bergman, assieme al biancore lunare indifferente ai destini umani che, in *Tre donne* designa le infermiere che si aggirano gelidamente nel reparto¹⁶ con i loro abbaglianti camici bianchi, assimilando la condizione della gestante a uno stato patologico¹⁷ che accentua lo scollamento schizoide tra un corpo che cresce e la sua involontaria riproduzione.

¹² «The sheets, the faces are white and stopped, like clocks». Ivi, p. 179.

¹³ «The clock shall not find me wanting, nor these stars / That rivet in place abyss after abyss». Ivi, p. 182.

¹⁴ «I see them showering like stars on to the world [...]. Their footsoles are untouched. They are walkers of air». Ivi, p. 183.

¹⁵ «Her cries are hooks that catch and grate like cats [...] She is crying at the dark, or at the stars / That at such a distance from us shine and whirl [...] And from the open mouth issue sharp cries / Scratching at my sleep like arrows [...] and entering my side. / My daughter has no teeth. Her mouth is wide. / It utters such dark sounds it cannot be good». Ivi, p. 182.

¹⁶ «It is a world of snow now», dice la prima voce. Ivi, pp. 178, 181.

¹⁷ «I am slow as the world. I am very patient ». Ivi, p. 176.

La corrispondenza del reparto maternità con l'ospedale psichiatrico è, quindi, un'altra feroce rielaborazione plathiana di un tema che il suo modello cinematografico si limita a suggerire in forme meno spietate. L'autrice, che nella vita conobbe trattamenti psichiatrici ben più traumatici di quelli a cui si era sottoposto Bergman, incluso l'elettroshock, induce, nel suo poema radiofonico, anche la madre più pronta ad accogliere una nuova vita, ad associare l'esperienza del parto a un dramma femminile, ignorando la traccia diegetica della sceneggiatura di Bergman che sposta l'attenzione dello spettatore sulle creature uccise nel travaglio.

Un'altra cupa variante della versione letteraria plathiana rispetto al modello cinematografico dal quale discende sta nel percepire ogni voce di donna come un astro distante, rinchiuso in una dimensione monologica e solitaria che non conosce né dialogo né interazione («I talk to myself, myself only, set part»; 179). Come avviene nel più noto film bergmaniano, *Persona*, dove un muto transfert collega le due protagoniste distanti per ceti e destino, le gestanti di *Three Women* abitano una dimensione di solipsistica contiguità («What happens in me will happen without attention»; 176) che ricorda l'isolamento della condizione schizofrenica.

Nell'imminenza del parto, diversamente da quanto avviene ne *Alle soglie della vita*, le tre madri plathiane monologano senza comunicare: la loro è una voce unica sdoppiata in tre diverse incarnazioni che si alternano ordinatamente, una dietro l'altra, quasi a uniformare un'esperienza che non è la stessa per nessuno, anche quando è vissuta come obbligo sociale.

Anche nei film di Bergman, nella loro dimensione monologante, le attrici spesso si astraggono dal contesto istituzionale in cui sono coinvolte e, sospendendo la linea diegetica, si portano in primo piano davanti alla camera, per confessarsi. Questa tecnica drammatica di *aside* tende a teatralizzare il racconto filmico di Bergman disponendolo verso una veste introspettiva che il mezzo cinematografico, per sua natura volto a catturare solo le superfici di un'azione, di fatto scoraggia. Si pensi alla prospettiva radicalmente monologica di un film come *Persona* che, portando in primo piano il racconto individuale delle due donne ritratte, si pone in aperta dissonanza con gli spazi condivisi in cui le due continuano a gravitare, quasi ad anticipare la distanza incolmabile tra la terra e gli astri su cui insisterà Plath in *Tre donne*. Laddove, in *Alle soglie della vita*, Bergman, non opta per un radicale scollamento psicologico delle sue protagoniste, inserendole in una dialettica relazionale e più corale da cui emergono tre volti diversi dell'esperienza dell'attesa e della nascita, nella sua prosa poetica in versi liberi, Plath accentua il punto di vista radicalmente soggettivo dal cinema di Bergman affidandosi totalmente a un monologo interiore che (com'è tipico del confessionalismo degli anni Cinquanta) non prevede nessun tipo di empatia o interazione. Al contrario, malgrado i paraventi che separano i loro letti, in *Alle*

soglie della vita, le tre donne bergmaniane non restano cristallizzate in una dimensione solipsistica, ma si spiano di continuo, si pettinano a vicenda, si parlano, aiutandosi, a loro modo. In altre parole, diversamente da quanto accade in *Persona* e nella trasposizione letteraria della poetessa bostoniana, in *Alle soglie della vita* le gestanti si scambiano ruoli e umori da cui anche le infermiere non restano affatto estranee. La più felice delle donne in attesa conoscerà l'amarezza della perdita, ma anche quella più in dissidio con la maternità troverà un'occasione inattesa per riconciliarsi con il suo neonato. L'articolata tessitura drammatica che, nel film, rovescia di colpo i tre destini è efficace nel sottolineare il senso d'incertezza che l'attesa comporta ma anche l'assoluta imprevedibilità con cui la vita nasce e muore nei modi più impen-sati. Con l'eccezione di Cecilia, la cui vicenda non pare evolversi né nel film né nella sua riscrittura letteraria, essendo la madre che si allontana subito dopo la perdita del suo bambino (facendo presagire i segnali di una compromissione del suo rapporto di coppia), nel film di Bergman, il ruolo delle aspiranti madri viene invertito per cui la moglie in fiduciosa attesa (che è possibile identificare con la prima voce del poema di Plath) perderà il figlio in seguito alle violente contrazioni come se, come spiega nel film un medico fatalista, «la vita non l'avesse voluto». Per converso, quasi a compensare quella perdita, la giovane Hjördis, priva di supporti materiali e affettivi, nel finale troverà l'energia per farsi carico di una maternità indesiderata, grazie all'aiuto della madre e delle infermiere. In questo senso, le infermiere impassibili che, nel poema di Plath, monitorano le madri con la fredda attenzione degli astri («the suns and stars / Regarding me with attention»; 176) non hanno nulla delle donne solidali che troviamo nel film di Bergman, in cui sono capaci di empatia con le partorienti, aiutandole anche economicamente a realizzare i loro intenti, come fa la signorina Bette, che presta a Hjördis le cinquanta corone necessarie tornare a casa dalla madre con il suo neonato. In altri termini, se nel poema plathiano le infermiere abitano un universo muto e impenetrabile, quelle bergmaniane intercettano e assecondano con saggezza gli stati d'animo delle partorienti, spesso frustrate da circostanze sfavorevoli e da rapporti sbagliati.

Se le tre madri in attesa di Plath monologano tra altre stelle fisse di un firmamento impassibile che non offre risposte, nel film del regista svedese, ma anche in *Persona*, il continuo transfert tra le protagoniste non fa prevalere la prospettiva insulare ed estenuata di Plath, situando le sue protagoniste, pur nel suo stile introspettivo, in una dinamica relazionale. Per quanto si ritenesse un padre distratto e in fuga, l'autore di *Alle soglie della vita* non rinuncia allo sviluppo drammatico delle tre storie che affida, per l'appunto, a un'umana interazione che, al confronto, fa apparire l'orizzonte plathiano più monocorde, nella propensione solipsistica intrinseca al confessionalismo.

Ciò che invece continua ad unire i due testi, alle prese con due strumenti espressivi distinti, è il fatto di essere accomunati dalla decostruzione della mistica della

maternità, facendo corrispondere quella che Bergman definisce «la soglia della vita» a uno stato di angoscia, fino a far coincidere la vita che nasce con la morte prematura.

Nel mettere a fuoco la centralità della coscienza, con tutte le sue ombre, com'è noto, i film di Bergman tendono a privilegiare ambienti disadorni, puntando sulla recitazione nel loro studio del perturbante. Nel film liricizzato da Plath, l'ospedale ritratto è un ambiente spoglio che ha i tratti agghiaccianti di un obitorio, delimitato da muri bianchi, da porte di vetro smerigliato e dagli inestetici paraventi di linoleum, a comprova dei pochi mezzi con cui venivano realizzate le sue pellicole ma, nello specifico, anche della volontà di creare un contesto per la nascita poco confortevole, in grado di smorzare l'ottimismo forzato con cui gli anni Cinquanta guardavano alla fertilità. Un simbolo ricorrente anche nel dramma lirico di Plath è quello dei fiori che perdono la loro funzione di omaggi atti a celebrare i momenti più gioiosi dell'esistenza per apparire, nel bianco e nero in cui è girato *Alle soglie della vita*, come fiori nati d'inverno, di cui è impossibile distinguere i colori, trattandosi di fiori, «fuori stagione», come spiega Stina nel film, che li riceve da un marito tragicamente ignaro che, per le complicazioni del parto, essi serviranno a officiare un funerale.¹⁸

Il film di Bergman, che si apre sui sussurri del marito di una paziente nascosto dietro il vetro smerigliato del reparto, rimanda alla dimensione protetta e alienata dell'ospedale che Plath recupererà nel 1963 ne *La campana di vetro*: il racconto semi-autobiografico in cui la metafora invernale servirà a raccontare un deserto dell'anima in cui i fiori dei visitatori stridono come quelli che nel film di Bergman, vengono pietosamente adagiati sul seno di una donna che ha abortito, quasi fosse un cadavere. In *Tre donne*, Plath riprende appieno l'ambivalenza di questa metafora floreale che, invece di ravvivare il reparto, aggiunge, come gli stessi neonati vocianti, una presenza troppo chiassosa («They have too many colors, too much life. They are not quiet, / Quiet like the little emptinesses I carry»; 178), nello spazio invernale della coscienza («How winter fills my soul!»; 181) in cui il soggetto si aggira solitario.¹⁹

Un altro tratto isomorfo che dalla narrazione filmica fluisce in quella poetica appare nella perfetta corrispondenza tra la dimensione fisica di gestazione e quella interiore delle tre donne ritratte, e viene sottolineata nelle prime battute del film da Cecilia quando dice che quel che avviene nel corpo delle madri in attesa equivale a ciò che è «dentro di loro». Sebbene invisibile come la coscienza, l'embrione è un seme che la madre custodisce nel ventre con i suoi sentimenti e moti segreti, in una

¹⁸ «The flowers in this room are red and tropical [...] now they face a winter of white sheets, white faces». Ivi, p. 184.

¹⁹ Anche il *Racconto d'inverno* di William Shakespeare è la storia di una neonata, Perdita, che un marito allontana dalla moglie, convinto che sia stato un altro uomo a concepirla.

perfetta corrispondenza tra corpo e psiche che dai ritratti ravvicinati di Bergman si estende alle voci più solitarie dell'universo plathiano.

Il personaggio di Cecilia viene definito in *Alle soglie della vita* un'«anima squarciata», che pure allude all'invisibilità della ferita interna dell'aborto, che sfugge allo sguardo. La sua compagna di reparto, Stina, recupera più avanti la stessa violenta metafora, recitando il verso biblico «una spada ardente le squarciò l'animo», quasi in una premonizione del suo parto tragico. Nella *Genesi* (3:24) si fa riferimento alla spada ardente brandita da Dio a destra e a manca per custodire l'albero della vita, e questo rimando, evocato nel titolo dell'omonimo film di Terrence Malick (2011), rappresenta un elemento portante nella formazione puritana Bergman e Plath, i cui padri erano rispettivamente un pastore e un ombroso scienziato tedesco insediatisi nel New England.

Nelle Scritture la stessa metafora della spada rimanda alla dissociazione della coscienza nella lettera agli Ebrei (4:12) in cui si legge che la parola di Dio è «una spada a due lame che divide l'anima e lo spirito dalle giunture e dal midollo, per comprendere le ragioni del cuore». E a far sua questa frase, nel film di Bergman, è Cecilia quando accosta il suo aborto spontaneo ad «acqua che scorre senza lasciare mai traccia» e, dopo aver subito questa dolorosa ma invisibile mutilazione, si appresta a recuperare il suo autocontrollo, e a tornare alla sua macchina da scrivere, ritrovando la compostezza della routine meccanica che le restituisce la taglia di una donna che non riconosce.²⁰

Nel ricomporsi da un aborto spontaneo, anche la seconda voce del poema plathiano si vede costretta a recuperare di colpo un aspetto “normale” («I am bled white as wax. I have no attachments, / I am flat and virginal, which means nothing has happened, / Nothing that cannot be erased, ripped up, begun again [...] This woman who meets me in windows—she is neat. / So neat she is transparent, like a spirit [...] It is. It is I / Tasting the bitterness between my teeth. / The incalculable malice of the everyday»; 186), tornando alla routine impersonale del suo lavoro²¹ col rapido recupero della sua forma fisica che non fa sospettare il suo devastante senso di perdita.²²

²⁰ «There is very little to go into my suitcase. / There are the clothes of a fat woman I do not know. / There is my comb and brush. There is an emptiness. / I am so vulnerable suddenly. / I am a wound walking out of hospital. / I am a wound that they are letting go. / I leave my health behind. I leave someone / Who would adhere to me: I undo her fingers like bandages: I go ». S. PLATH, *Three Women*, in *Collected Poems* cit., p. 184.

²¹ «My black gown is a little funeral: / It shows I am serious». Ivi, 185.

²² «The mirror gives back a woman without deformity. / The nurses give back my clothes, and an identity. / I am one in five, something like that. I am not hopeless: / I am beautiful as a statistic. Here is my lipstick [...] I do not even need an holiday; I can go to work today [...] The body is resourceful». Ivi, 183-84.

Anche qui, lo scollamento tra realtà biologica e realtà interiore, che è uno dei cardini dell'intimismo radicale del cinema di Bergman e della poesia plathiana, viene assecondato dall'infermiera che, in *Alle soglie della vita*, davanti all'imponderabile esuberanza della vita e all'ineffabilità della morte, invita Hjördis a «non chiedersi tanti perché».

Con la stessa ambivalenza allegorica, nel poema plathiano, anche la madre più pacificata e pronta al mistero della nascita è «al centro di un'atrocità» («I am the center of an atrocity»; 180) e, nell'inesorabile ticchettio del tempo meccanico,²³ si percepisce come un seme pronto a spaccarsi («seed about to break» (179), «sacrificale», «(L)ike a big sea», trascinato da un'onda ineluttabile («inescapable, tidal. / And I, a shell, echoing on this white beach/Face the voices that overwhelm, the terrible element»; 179).

3. Il tempo meccanico dell'attesa

Non si può non notare che, rispetto all'opera generativa di Bergman, la scrittrice sceglie una caratterizzazione traumatica (quasi da depressione post-partum) per i neonati ritratti che, anche agli occhi della madre più felice, appaiono rabbiosi, «looking so angrily! / He flew into the room, a shriek at his heel» (181), rappresentando i volti sinistri di una poesia costantemente dibattuta tra individualità e dedizione.

Solo la prima madre in *Tre donne* si predispone alla cura del suo piccolo senza chiedergli nulla se non di diventare ciò che vorrà essere,²⁴ infondendo al nascituro tratti umani, e facendogli perdere al contatto amorevole i segni del travaglio che alla nascita copre ogni neonato di un colore livido come la rabbia. Con il feto morto ancora in grembo, la seconda voce sa partorire una morte («I make a death»; 181) ed è inseguita dal volto inespressivo di bambini mai nati²⁵ che, nell'immaginario di Plath, abitano un limbo sordo agli affetti e sostituito dal presidio di infermiere che occhieggiano freddamente, come satelliti, neutralizzando tutta l'esuberanza e la forza vitale della nascita.

²³ «There is no miracle more cruel than this. / I am dragged by the horses, the iron hooves [...] (What pain, what sorrows must I be mothering? / Can such innocence kill and kill? It milks my life [...] A power is growing on me, an old tenacity [...] I fold my hands on a mountain. / The air is thick. It is thick with this working». Ivi, p. 180.

²⁴ «I shall meditate upon normality. / I shall meditate upon my little son [...] I do not will him to be exceptional [...] I will him to be common / To love me as I love him. / And to marry what he wants and where he will». Ivi, p. 186.

²⁵ «The face of the unborn one [...] the dead one that could only be perfect / In its easy peace, could only keep holy so». Ivi, p. 178.

Nel clima sterile e invernale dell'ospedale, che in Plath ha anche il volto della depressione, i neonati sono ordinati in serie nelle loro cullette, con le etichette ai polsi.²⁶ I loro volti sono come orologi: un altro elemento disumanizzante («The sheets, the faces, are white and stopped, like clocks»; 179) che ricorda gli orologi a muro senza lancette che, in chiave onirico-surrealista, Bergman ritrae in *Sorrisi di una notte d'estate* (1955), come a scandire un tempo meccanico dell'attesa che anche in *Alle soglie della vita* determina imperscrutabilmente la vita e la morte.

Un tratto frequente dei film di Bergman è la totale assenza di colonna sonora che, in *Alle soglie della vita*, serve ad accentuare l'impatto graffiante dei vagiti dei neonati e degli urli del travaglio. Nel film, la donna che perde il figlio è ferita dall'urlo di un bambino appena nato, i cui vagiti sono «uncini» come quelli che escono dalla sala parto. Custoditi in cullette che, nel film di Bergman, si aprono come cassetti di un armadio, i neonati plathiani, come avviene anche nel film di Bergman, confondono rabbiosamente le loro urla a quelle delle loro madri in travaglio. Allo stesso modo le puerpere intente all'allattamento dei loro piccoli convivono con le ricoverate in attesa di essere dimesse dopo aborti o parti falliti. Basterebbe la dissociazione costitutiva di questo scenario a giustificare la raggelante sospensione metafisica con cui Bergman caratterizza la fusione di arte e vita nel reparto di maternità, in totale assenza di colonna sonora.

Tuttavia, nella dissonanza di voci e rumori e nella cruda routine del reparto, la pellicola non è mai scevra di un approccio umano e compassionevole, che invece Plath nega, accentuando, con l'uso insistente della metafora astronomica, gli elementi di reclusione e di disperante solitudine di questi quadri di ospedale. La seconda voce del suo radiodramma parrebbe coincidere perfettamente con il personaggio di Cecilia che, in apertura di *Alle soglie della vita*, vive un'interruzione involontaria della gravidanza che pone in questione la sua identità di donna e, nel film di Bergman, anche il suo rapporto coniugale. Tuttavia, quella di Plath si sente ispezionata dalla luna con un bisturi chirurgico,²⁷ e porta in grembo un cadavere che incarna un senso di vuoto²⁸ e più tardi identificherà con un «sole morto» («a dead sun [...] I lose life after life»; 181). Tali metafore di astri malvagi anticipano la visione del «sole nero» adottata da Julia Kristeva per descrivere la depressione (1987), definendo la distanza tonale che si produce nel passaggio intermediale dallo sguardo filmico di Bergman alla poetica plathiana la quale, nelle sue assordanti dissonanze, sceglie un esito più drammatico alla vicenda della terza madre. Laddove in *Alle soglie della vita* si mostra decisa a riprendere in mano la sua vita e le conseguenze del suo

²⁶ «They are so exhausted, they are all flat out / In their canvas-sided cots, names tied to their wrists». Ivi, p. 183.

²⁷ «I feel it enter me, cold, alien, like an instrument». Ivi, p. 182.

²⁸ «Quiet, like the little emptiness I carry [...] I shall move into a long blackness». Ivi, pp. 178, 182.

parto, la terza voce anonima di Plath si libera di tale responsabilità, tornando al college, con l'invisibile ferita che si porta dentro.²⁹

Bibliografia

Autorialità, autobiografia, autoritratto, numero speciale di «Imago. Studi di cinema e media», a cura di L. Albano e A. Salatino, II, n. 4, 2011.

A. ALVAREZ, *The Savage God*. Norton, New York 1972.

I. BERGMAN, *Immagini* [1987], trad. it. di R. Pavese, Garzanti, Milano 2009.

J. KRISTEVA, *Il sole nero. Depressione e melanconia* [1987], trad. it. di A. Serra. Donzelli, Roma 2013.

R. LOWELL, *Life Studies*. Faber, London, 1959.

S. PLATH, *Ariel*. Faber, London 1965.

EAD., *Three Women*, in *Collected Poems*, a cura di T. Hughes, Faber, London 1981, pp. 176-87.

EAD., *Winter Trees*, Faber, London 1971.

EAD., Intervista della BBC all'autrice e al marito Ted Hughes (1961), disponibile online al link <https://www.youtube.com/watch?v=Vqhsnk6vY8E>.

EAD., Intervista della BBC all'autrice (1962), disponibile online al link <https://www.youtube.com/watch?v=g2lMsVpRh5c>.

The Letters of Sylvia Plath, a cura di P.K. Steinberg, K.V. Kukil, vol. II. 1956-1963, Faber, London 2018.

Filmografia

I. BERGMAN, *Alle soglie della vita (Nära livet)*. Nordisk Tonefilm, 1958.

ID., *Persona*, Svenska, 1966.

ID., *L'ora del lupo*, Metro Goldwyn, 1968.

ID., *Sussurri e grida*, Svenska, 1972.

T. MALIK, *L'albero della vita (The Tree of Life)*, Cottonwood Pictures/RiverRoad, 2001.

²⁹ «I am solitary as grass [...] What is that bird that cries [...] I am young as ever, it says. What is it I miss?». Ivi, p. 186.