

“Gli occhi pieni di tremende confessioni”. Per Anne Sexton

Descrizione

> *Our eyes are full of terrible confessions.*
>
> – Anne Sexton, *«The Black Art» (All My Pretty Ones*, 1962), nella traduzione di Rosaria Lo Russo, *«Magia nera»*

Nel settembre del 1959 **M. L. Rosenthal** recensì su «The Nation» ***Life Studies*** di **Robert Lowell** con un articolo intitolato *«Poetry as Confession»*. L’espressione indicava un contenuto: chi scrive dice di sé ciò che di solito si tace. Sexton la ereditò quasi subito e non se ne liberò più. Eppure la lettura ravvicinata dei suoi testi mostra che la parola descrive male il procedimento. **W. D. Snodgrass**, che pure fu uno dei suoi maestri, detestava l’etichetta, e **Diane Wood Middlebrook**, la biografa, ha suggerito che si adatti meglio a certi libri usciti tra il 1959 e il 1966 che ai poeti in blocco. È un modo di spostare lo sguardo dalle persone ai testi, ed è lo spostamento che qui si tenta.

La tesi è questa: in Sexton la confessione non coincide con l’esposizione dell’intimità. È un dispositivo. La voce seleziona, amplifica, mette in scena, e attraverso metafore, ritmo, immagini e personaggi il soggetto costruisce la propria identità, la discute, a volte la reinventa. Lo sapeva anche lei. Nella lettera a Snodgrass di metà novembre 1958 (***Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters***, a cura di **Linda Gray Sexton** e **Lois Ames**, Mariner Books, 2004, pp. 40-42) racconta un episodio dell’adolescenza e avverte: «I tell you this not to confess, but to illuminate».

Nata **Anne Gray Harvey** a Newton, Massachusetts, il 9 novembre 1928, Sexton sposa a diciannove anni **Alfred Muller Sexton** e ha due figlie. Dopo il primo tentativo di suicidio, nel 1956, comincia la cura con **Martin Orne**, che la incoraggia a scrivere; nel 1958 segue il seminario di Lowell alla Boston University. I libri che contano qui sono ***To Bedlam and Part Way Back*** (1960), ***All My Pretty Ones*** (1962), ***Live or Die*** (1966, Pulitzer 1967) e ***The Book of Folly*** (1972).

Gli occhi, non la bocca: «Magia nera»

«Gli occhi pieni di tremende confessioni»: chi legge questo verso si aspetterebbe un'ammissione. Il testo, invece, mette le confessioni dove non si dicono. Sono nello sguardo, accanto a mani *«azzurre e gentili»*: accumulate e trattenute, non pronunciate, il contrario dell'esposizione.

Il resto della poesia lavora per tipi. *«Una donna che scrive è troppo sensibile e sensuale»*, poi *«Nell'essenza una scrittrice è una spia. / Amore mio, così io son ragazza»*; il rovescio: *«Un uomo che scrive è troppo colto e cerebrale»*, e *«uno scrittore è un ladro»*. L'autrice si assegna una figura, la spia, come in *«Una come lei»* si assegna la strega: chi scrive non è una confessante ma un agente che osserva, raccoglie, trafuga. Poi la voce passa al plurale, *«noi»*, e le confessioni diventano una condizione comune di chi scrive, non un segreto personale. La confessione, per Sexton, è un mestiere, con i suoi strumenti e le sue maschere.

La strega: «Una come lei»

«Una come lei» entrò in ***To Bedlam and Part Way Back*** dopo una lunga lavorazione: secondo le ricostruzioni che si rifanno a Middlebrook, Sexton ne avviò la stesura nel 1957 e ci mise quasi due anni a portarla dove voleva, e le riviste l'avevano rifiutata. Middlebrook la definisce la poesia-chiave ideale del libro. L'autrice vi apriva i suoi reading e, alla fine degli anni Sessanta, chiamò «Anne Sexton and Her Kind» il gruppo che l'accompagnava. Come sfogo, un testo così lavorato ha poco di spontaneo.

Lo si vede dall'attacco: *«Sono uscita, una strega posseduta / che caccia l'aria nera, più intrepida di notte»* (traduzione di **Marina de Carneri**). Chi parla si presenta con un'identità già assunta e la porta in giro *«al di sopra delle case normali, luce per luce»*; *«creatura solitaria, con dodici dita, fuori di sé»* aggiunge un dettaglio da fiaba: due dita in più, un eccesso del corpo. Il movimento decisivo sta nella chiusa di ogni stanza. Il primo verso cambia: *«Una donna così non è una donna, del tutto»*, poi *«Una donna così è fraintesa»*, infine *«Una donna così non si vergogna di morire»*. Resta fisso solo il secondo: *«Io sono stata come lei»*.

Due scelte grammaticali fanno il lavoro. La prima è la terza persona: la donna diventa *«una donna così»*, un tipo che la società conosce e riconosce. La seconda è il tempo del verbo, *«sono stata»*, che prende e insieme mette a distanza: l'io non dice *«sono lei»*, dice di avere attraversato quella condizione e di poterla raccontare dall'esterno. Lo mostra la seconda stanza, comica e crudele, in cui la strega è una massaia: riempie le caverne *«di tegami, intagli, ripiani, stanzini, sete»*, prepara cene *«per i vermi e gli elfi: lamentandomi, riordinando il disallineato»*. La follia, qui, ha la forma della casa.

Nella terza stanza la voce non cede il posto alla vittima: parla una *«sopravvissuta / dove le tue fiamme ancora mordono la mia coscia»*. Lo Russo, nella nota alla sua traduzione di ***Trasformazioni*** (La nave di Teseo, 2023), sostiene che il sé confessionale di Sexton e di **Plath** non sia un io lirico ma una maschera teatrale. Il testo lo conferma: l'autrice indossa un costume e lo mostra come costume.

Dal fatto alla formula: «La Maledizione»

Il caso più istruttivo è un confronto. Nella lettera a Snodgrass Sexton racconta che **Nana**, che viveva con la sua famiglia ed era la sua sola amica, impazzì quando lei aveva tredici anni; allora si diede la colpa: aveva baciato un ragazzo, lo aveva detto a Nana, e subito dopo Nana «went mad». Aggiunge che a trent'anni non si sente più colpevole. Nana è, secondo la nota di Lo Russo, la prozia **Anna Ladd Dingley**. Quattordici anni dopo la stessa vicenda entra nel ***Libro della follia*** (1972), in *«La Maledizione»*, nella traduzione di Lo Russo.

Quello che il testo conserva e quello che scarta dice più di qualunque commento. Il bacio scompare, e con lui la spiegazione. Resta l'accusa, ripetuta tre volte come una formula di scongiuro: *«sei stata tu. Tu sei il male»*. Si aggiunge ciò che la lettera non conteneva, lo psichiatra *«con la bocca di Hitler»* che scavalca la ragazza sui gradini *«come un becchino»*. La colpa, che nel 1958 era dichiarata superata, nel poema diventa permanente: *«Ogni volta che sono felice / ritorna la maledizione di Nana»*. Il ricordo si trasforma in meccanismo: gli uccelli *«si trasformano in attrezzi da idraulico»*, il sonetto *«in una barzelletta sconcia»*, il nastro *«in un cappio»*.

Un dettaglio sembra fatto apposta per la tesi. Tra le frasi di gioia che fanno scattare la maledizione, accanto a *«mi sento benissimo»* e *«la vita è meravigliosa»*, c'è *«ho appena scritto una poesia»*: la scrittura stessa entra tra i detonatori. Più avanti l'autrice dice di sé: *«Tredicenne a vita, / soltanto le maschere continuano a cambiare»*. Il finale accetta il ruolo assegnato: *«Sì! Sono una criminale. / Sì! Portami in questura. / Ma prenotami una doppia»*. Nell'originale l'ultimo verso è *«But book my double»*, e chiama in causa il doppio dell'io; Lo Russo, nella nota al ***Libro della follia***, definisce Nana il «doppio identitario» di Sexton, il suo «doppio nella follia».

La stessa persona compare nel libro tre volte, ogni volta costruita in modo diverso. In *«La Maledizione»* è chi accusa; in *«Anna che era matta»* il rapporto si rovescia: la voce le chiede *«Sono stata io / a farti ammattire?»*; nella prosa *«Ballare la giga»* è un rifugio, *«Nana è gentile»*, e davanti alla notizia che vogliono *«mandare via Nana»* la bambina registra: *«Non capisco perché le persone cambino»*. Un solo fatto, tre costruzioni: la confessione funziona come un laboratorio.

Il personaggio interno: «Il Doppio»

Nello stesso libro *«Il Doppio»* (*The Other*) porta fino in fondo l'idea. La divisione dell'io è un personaggio, con un nome e un titolo: *«Sig. Doppelgänger. Mio fratello. Mio sposo. / Sig. Doppelgänger. Mio nemico. Mio amante»*. La ripetizione del titolo, come in un appello, e l'accumulo dei rapporti disegnano un'entità che non è un sintomo ma un interlocutore. La poesia comincia con un'attesa (*«Sotto le budella, gialle di fumo, / aspetta»*) e procede per occasioni: *«Quando la verità viene fuori rovesciandosi come piselli / lui riaggancia il telefono»*. Ogni scena di normalità, la verità

detta, l'allattamento, il bacio, provoca la reazione opposta, e il Doppio *«piange piange e piange»* quando lei indossa il vestito da sera.

Per interrompere il pianto c'è un rimedio teatrale: *«finché non mi metto una maschera dipinta / e sbircio la Passione di Gesù. / Allora ridacchia»*. L'io si mette in maschera per calmare la parte che lo accusa: è la stessa mossa di *«Una come lei»*, ma dichiarata come tattica di sopravvivenza. La trattativa si chiude con una resa: *«Non c'è altro da fare che consegnargli tutto»*, fino a *«anima, albero genealogico, cassetta postale»*. Poi: *«Allora posso dormire. / Forse»*. Quel *«Forse»* lascia la trattativa aperta: la pace si compra con l'identità, e non è nemmeno sicura.

Il linguaggio e il silenzio: «Voglia di morire»

Pubblicata in ***Live or Die*** (1966), *«Voglia di morire»* comincia con una risposta: *«Poiché me lo chiedi, il più delle volte non ricordo»*. Qualcuno ha domandato, e la voce risponde, mettendo poco dopo le mani avanti: *«Anche se non ho nulla contro la vita»*. Il centro del testo è un'osservazione di linguista: *«Ma i suicidi hanno un linguaggio speciale. / Come i carpentieri, vogliono sapere quali attrezzi, / non chiedono mai perché costruire»*. Chi parla non spiega le ragioni del desiderio, rifiuta di darle, e al loro posto offre una grammatica: il suicida come figura di mestiere, interessato ai mezzi più che ai fini. Il «perché» resta fuori campo; se confessare significa rivelare un motivo, questa poesia fa il gesto opposto.

Anche l'io cambia stato. Dal *«non ricordo»* si passa al plurale: *«I suicidi hanno già tradito il corpo»*. L'identità si costruisce per appartenenza a una categoria, come in *«Una come lei»*, ma qui la categoria è fatta di persone che si riconoscono tra loro, e il corpo diventa cosa: *«Perfino la cornea e gli avanzi di urina erano spariti»*.

L'ultima strofa è un catalogo di gesti lasciati a metà: i suicidi *«si incontrano, / furiosi contro la frutta, una luna gonfiata, / lasciano il pane che hanno preso per un bacio, / lasciano la pagina del libro sbadatamente aperta, / qualcosa di rimasto non detto, il telefono non riagganciato / e l'amore, qualunque cosa fosse, un'infezione»*. La poesia finisce senza conclusione. Quel *«qualunque cosa fosse»* è la frase di una voce che dichiara di non sapere, o di non voler dire, e rifiuta di fare del proprio dolore una storia chiusa. Non c'è nulla di apologetico: il testo osserva da dentro un modo di parlare e ne misura la distanza dal linguaggio degli altri.

Non una rivelazione, ma un montaggio

Messi uno accanto all'altro, i quattro testi mostrano un procedimento coerente, e il verso da cui si è partiti lo anticipa: confessioni che stanno negli occhi, non sulla bocca. Il soggetto si presenta mascherato, accusato e accusatore insieme, diviso in un personaggio, parlante per categoria e reticente sul perché. In nessun caso la voce si limita a riferire un fatto: sceglie un registro, un tempo verbale, un ritornello, una misura, e disegna un io che il lettore non può confondere con la donna che

ha vissuto. Il confronto tra la lettera del 1958 e il poema del 1972 lo prova meglio di qualunque commento.

Questo non vuol dire che la biografia sia irrilevante. Anne ha vissuto ricoveri, separazioni, lutti, e il 4 ottobre 1974, dopo un pranzo con **Maxine Kumin**, si è tolta la vita. Sono dati che pesano sulla lettura e che nessuna analisi formale può cancellare. Ma la poesia non ne è il duplicato. Trattarla come documento significa chiederle una verificabilità che non ha; trattarla come sintomo significa dimenticare che la scrittrice lavorava le sue immagini per anni e che, come mostra *«La Maledizione»*, sapeva decidere che cosa tenere e che cosa togliere di un ricordo. La confessione, in Sexton, è dunque una forma: prende dalla vita le materie e le restituisce come costruzione. Chi legge non assiste a una rivelazione, ma a un lavoro di montaggio.

Daniela Leone

* * *

© Fotografia di dominio pubblico restaurata con AI. Anne Sexton all’Università di Boston nel 1967.

Categoria

1. Poesia estera

Data di creazione
9 Novembre 2026
Autore
daniela