

Introduzione

Si sono aperti e si aprono per noi mondi nei quali non è possibile entrare solo con lo sguardo, ma si deve entrare come fanno i primitivi, i bambini, i pazzi. Intendo dire il regno dei non nati e dei morti: il regno di ciò che può e vorrebbe venire, un regno intermedio.

Paul Klee

Le prime raccolte di poesia di Susan Musgrave, quelle che le hanno conquistato una vasta e immediata popolarità, sono uscite all'inizio degli anni Settanta, facendo dell'autrice, nata nel 1951, *l'enfant terrible* del pur aperto e spregiudicato panorama letterario canadese. La cosa che subito balza agli occhi, nell'esplorarle, è la freschezza: si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad una fantasia miracolosamente libera dai pudori, dalle censure e dalle misure adulte; capace di conservare, fra trame fascinatorie, iperboliche auto-drammatizzazioni, invenzioni grottesche e crudeli, il candore impudente, la tremenda serietà del gioco infantile. E la ferocia.

Perché la stanza dei giochi di Susan ha arredi non proprio consueti: ossa, pietre maligne, sacre, misteriose, e un arsenale macabro di portentosi feticci. Quanto ai visitatori, pochi sarebbero ammessi in un salotto borghese: ibridi, larve, cadaveri irrequieti, fragole sanguinarie, neonati rancorosi e oltraggiati, bimbe piene di ammaliante stupore, di perversa innocenza; tra il Grand Guignol e Disneyland, insomma.

Mentre la voce stessa dell'artista rifiuta ogni omaggio ai miti dell'identità, o alle lusinghe del verosimile: si moltiplica in sus-

surri infantili, in capricciosi bamboleggiamenti, gioca ad ispessirsi in lugubri anatemi, si acutizza in falsetti da finta-strega. Di volta in volta sa essere verginale, appassionata, sottomessa o sdegnosa, ma è anche, e più spesso, arrogante, dominatrice, terrificante.

Il suo gioco favorito è morire: mille volte, con *verve* inesaurita, per sfumature e variazioni infinite – evitando accuratamente quel *dolor* che rima per tradizione con *amor* –, mostrando la determinazione appassionata e coscienziosa di chi spera, alla fine, di riattingere un'unità perduta, un'amorosa complicità con il Silenzio e le Tenebre.

Giacché del quotidiano Susan non sa che farsene, ed è chiaro che rifiuta di dare all'esistente più attenzione di quanto esso meriti; il suo mondo si spalanca quasi esclusivamente alle esperienze limite: la Morte, si è detto, l'Amore. Il binomio romantico, rivisitato con una coscienza tremendamente letterale e perciò ancor più corrosiva della necessaria interdipendenza dei due termini: entrambi intesi come esperienze maiuscole, d'eccezione e d'oltrepassamento, situate in un territorio che è Altro e quasi incompatibile rispetto a quello della Prosa.

Dunque, guai a prenderle troppo sul serio certe devianze, certe nefandezze: sono soprattutto una cura disintossicante. Ben venga il melodramma giocato contro il melodramma, l'eccesso giocato contro la noia, la fantasia che oppone ai fatti e fattacci del privato le sue risorse, i suoi capricci, il suo potere di divina incoscienza. Era già tutto contenuto nel capolavoro di Michelet, *La Sorcière*, straordinario omaggio alla donna e insieme atto miracoloso di poesia e divinazione dell'animo femminile: meglio il rogo che l'accettazione dell'esistente, meglio farsi strega che chinare la testa a un dover essere che non si è scelto e non si può subire.

Guai, d'altro canto, a considerare certa amplificazione retorica, certa prassi sistematica dell'eccesso, un semplice gioco, senza il minimo spargimento di sangue, senza alcuna ricaduta sulla prassi: la Musgrave ha senz'altro avuto quella che, con

prezioso eufemismo anglosassone, si definisce “an interesting life”, e non v'è dubbio che abbia fatto della trasgressione il suo ritmo vitale.¹ Dovunque, il suo *humour* va a braccetto con la violenza, e le più “innocenti” evasioni favolistiche nascondono comunque un'insidia: il riflusso nel mistero, l'esorcismo di timori e stupori ancestrali e personali quanto mai radicati, la rivalsa nei confronti di ferite antiche ed insanabili. Secondo un vecchio detto, una delle astuzie del terrore è trasformarsi in scherzo.

Come nel seguente, cupissimo “Anatema” (“All Will Fall”):

Vecchia assassina,
mamma,
come ti spolpano.
Sotto, bevete ancora
miei piccini,
un altro po' di sangue, poi
schiattate.

Si riceve
quel tanto che
si dona: tu
mi hai dato sempre
nulla.

Sono nata
con poteri da strega e
un paio d'ali.
Qualcuno le ha
tarpate.

Accuso
anche il più nobile
degli uomini.
Accuso i preti,

¹ Detesto i pettegolezzi biografici ma non posso far a meno di accennare, almeno, al fatto che il suo terzo matrimonio si è celebrato in un penitenziario: Stephen Reid, il suo ultimo marito – persona compitissima, mi dicono, e buon narratore – è stato più volte detenuto per aver rapinato delle banche.

le sante donne
in nero.

...

Ecco perché
neppure io
do nulla.

Striscio, carponi,
fuori dalla cenere,
vorrei solo
che le ossa del costato fossero ali.

L'iniziazione, l'ostinato e continuamente minacciato rifiuto di crescere, è di fatto al centro di una serie di componimenti tra i maggiori: il più rappresentativo è forse la poesia che rivelò l'artista al mondo letterario, quand'era poco più che adolescente. Si intitola "The Spilled Child":

Ora vuoi pure
questo: che mi liberi
della bimba che sopravvive in me,
la sola parte
ancora non domata
– pulcino abbandonato
senz'ali, a strepitare
in un cantuccio –

...

persino tu
vorresti che la bimba
muoia in segreto
o che non muoia affatto,
corpo cucito al suolo
con i vermi, ...

Basta, me ne vado
e nella tetra primavera
coglierò fiori morti.
A sera, rovescerò le pietre sottosopra.

Strana, smagata, la bimba che era
in me, dura a morire
brucerà contro voglia
e molto a lungo.

Dietro ai cruenti rituali che oppongono gli amanti, dietro le velenose seduzioni, dietro le vittime uccise in santa spensieratezza (e quasi sempre resuscitate, per castigo o per picca), si avverte dunque una tenerezza ferita, una vulnerabilità di bambina tanto più autentica e dolorosa quanto più rimossa, o negata. Come nella stupenda “Primo amore” (“Finding Love”), prototipo di una lunga serie di poesie sull’argomento:

Vacillo come un bimbo
sfuggito al mare. Non è questo
che mi aspettavo io, le fiamme cupe, il sordo
sussulto della terra. Tutto
deve imparare come io l’ho sognato –
un pensiero deforme, un buio, forse,
destinato a restare senza nome.

Dal mio letto sentii
aprirsi la ferita, il mare gonfio
che vi irrompeva dentro. Ti dissi allora
la prima bugia che avevo in cuore.
La carogna di un animale inerte
si parò tra di noi.

Certo, è difficile pensare a un culto altrettanto assiduo del paradossale, a una prassi altrettanto sistematica dell’eccesso, ma non si tarda a scoprire che certa amplificazione retorica, certe predilezioni tematiche (il Gotico, il Kitsch, le situazioni limite) sono anche una risposta al mortificante ‘buonsenso’, alla misura ridotta a cliché che domina i linguaggi della tradizione: “Faisons donc toutes les grimaces imaginables” – scriveva già Rimbaud – in una sperimentazione che pare, prima ancora che artistica, psicologica ed esistenziale: un’arma di difesa contro la sofferenza e la banalità del vero; peggio, contro la pretesa che il Vissuto si identifichi necessariamente con l’Autentico.

Pur nella ricca gamma degli umori e dei toni, delle provocazioni e delle seduzioni, la poesia giovanile della Musgrave è dunque spesso una vocazione a sparire: una strategia per sopravvivere all'aggressione dei sentimenti, uno strumento per liquidare l'invadenza dell'Io. Sofferenze, umiliazioni, rivalse vi appaiono, certo, ma solo dopo esser state sottoposte a un *maquillage* puntiglioso e crudele, finché il volto dolente della donna non scompare dietro gli strati di belletto della Strega, o la maschera levigata e inespressiva della bambola: nell'esordio di "The Embalmer's Art" ("L'arte di imbalsamare/ Questa, è vera poesia"...) è da leggersi una delle più significative dichiarazioni di poetica.

Solo oltre la soglia della morte, o nei giochi smemorati e distratti dell'infanzia è possibile – per l'artista – liberarsi dalla prigione del limite, ritrovare il perduto legame con l'autentico: "La scelta è una:/ morte/ o regressione infinita." (Cfr. "È un grosso errore sposare i poeti").

E non basta: dove ogni operazione letteraria tende, in genere, ad appropriarsi del mondo, a possederlo, a costringerlo in schemi, la Musgrave preferisce invece spogliarsi lei dei propri tratti umani: la sua voce poetica si colloca, nei testi di cui soprattutto ci occuperemo,² al di qua di ogni urgenza biografica e personalistica, in uno spazio vergine, di innocenza duramente riconquistata, dove può farsi cosa tra le cose, ricettacolo, eco, prestando orecchio – al di là della chiacchiera del privato – ad *altre* voci più segrete e primordiali, voci fuori dal tempo, di inaudita intensità: "Voci uscite dal buio e dalla nebbia / Voci del ventre che mi ha concepito... / Restate qui con me ..." ³

* * *

² Per ragioni di spazio e di tempo, nonché di logiche priorità, la mia scelta abbraccia solo il primo ventennio della produzione dell'artista, privilegiando le raccolte della sua giovinezza.

³ La citazione è tratta da "Night and Fog", una delle prime poesie, che non compare in questa scelta. Cfr. *Selected Strawberries* (1977), pp. 48-9.

Malgrado la sua sostanza riconoscibilmente unitaria, e l'indubbia coerenza di fondo, la vicenda poetica della Musgrave mostra, nel tempo, una netta linea di sviluppo e di crescita: una storia complessa e affascinante che è opportuno ripercorrere, in breve, sin dall'esordio.

Il mio primo contatto con questo mondo bizzarro e un po' sinistro, eppure con tutti i segni della leggerezza e dell'organicità, fu la lettura di *Selected Strawberries and Other Poems* (1977). Il volume proponeva, con l'aggiunta di nuove poesie, un'ampia scelta della produzione pubblicata nelle tre precedenti raccolte, precoci frutti della vena poetica dell'autrice: *Songs of the Sea-Witch* (1970), *Entrance of the Celebrant* (1972) e *Grave-Dirt and Selected Strawberries* (1973).⁴

Spurio e originalissimo, *Selected Strawberries* si presenta, come i volumi successivi, diviso in sezioni alquanto eterogenee tra di loro, ognuna delle quali risponde tuttavia ad una logica tematica e formale più o meno unitaria. Evidente, in particolare nella sezione *Kiskatinaw Songs*, è l'attrazione – e la profonda reverenza – nei confronti della mitologia e del linguaggio degli indiani d'America; attrazione che si traduce nella sperimentazione di un linguaggio incantatorio, analogico e prelogico, che tenta spesso le vie perigliose dell'invocazione e della litania.⁵

⁴ Su questa raccolta, e in particolare sulla sezione *Fragole scelte* – un titolo che è in sé tutto un programma – ho pubblicato a suo tempo un saggio al quale la presente introduzione deve molto. Cfr. B. Nugnes, "Ritratto di fragola: la poesia di S. Musgrave", in *Lo specchio magico*, a cura di A. Rizzardi, Piovano, 1986, pp. 171-205.

⁵ Un certo eccesso di fiducia nel potere suggestivo ed evocativo della parola costituisce, a mio avviso, il limite più evidente della poetica dell'autrice, specie in questo volume e nel successivo. L'artista se ne lascia, a suo dire, "possedere", e il risultato è, talvolta, un dettato poetico oscuro, ai limiti dell'intelligibile. Accanto all'influsso della tradizione orale e indigena, si avverte tuttavia – in questa che rimane, a mio parere, una scrittura 'colta' – la suggestione di poeti di grande prestigio, in particolare canadesi o statunitensi: tra questi riconosciuta e riconoscibile è la presenza di Plath, Cummings, Hughes, Ginsberg, Atwood, Layton, e così via; presenza che si sposa, con effetti di bizzarra *mésalliance*, a citazioni molto birichine da fonti davvero svariate: da James Frazer a Thoreau, da Carlyle a Byron, fino a Woody Allen.

Tuttavia, la voce che si ode in questa raccolta ha già un timbro personalissimo, una libertà esuberante e irriverente, una maliziosa intelligenza. Pronta sempre a giocare e, giocando, ad evocare ancestrali timori e stupori: il primo amore, la prima morte, la prima nascita, quando il “sacro” era giovane...

Sfondo di questi componimenti (e non di rado *protagonista* di questi componimenti) è un mondo lontanissimo dalle convenzioni e convenzioni della vita urbana: il panorama grandioso della British Columbia, dove l'artista vive e opera, assunto a paesaggio della fantasia – un universo di vaste foreste, di coste selvagge, di grandi fiumi, dominato dalla ferocia e dall'arbitrio, popolato da creature acquatiche, viscosi, striscianti, di lucen-tezze petrigine o animalesche, di ibridi mostruosi. Come nel seguente ritratto di strega (“Glaistig”):

Giù in fondo alla memoria della terra
insetti in umide tane
sciamano in cerca
di cibo.

In quell'arido ventre
già da secoli alligna
un male oscuro ed insanabile.

La sua memoria è un sasso
perso in
acqua. La sua pelle,
di pesce al tatto,
ammalia il rospo
e gli altri del pantano.

In gola, nelle
membra che tralignano
solo calore
è il cuore. Gli occhi,
sul fiume tentano
di afferrare il ricordo.

Ci sono pesciolini
argentei e segreti.
Del loro sangue si riempie
il becco.

La fantasia beffarda dell'artista trascorre con leggerezza, ma anche con calcolata intenzione, sui dati, togliendo a essi ogni fisicità e garanzia, ogni allusione a sperimentate situazioni per coinvolgerli in un'incessante danza di trasformazione, dove il mondo appare – modernamente – metaforizzato all'insegna del flusso, dell'ambiguità, della contraddizione, e dove agli usurati riti del privato si contrappongono gli arbitrii e i lussi dell'inesistente.⁶

Il viscido, lo squamoso, l'inorganico sembrano in effetti attrarre la giovane poetessa più dell'umano. Il suo bestiario brulicante, affastellato, visionario, racconta l'inesausta vicenda del nascere, del morire, del rinascere, ma lascia fuori – scrupolosamente fuori – il banale intervallo del vivere. La vita appare anzi in questa poesia come un evento violento, grottesco, indecoroso: l'inizio dell'individuazione e della sofferenza, uno strappo nella purezza del non-essere. Da questa svista dolorosa l'artista prende più volte le distanze. Come in "Ripensamento" ("Afterthought"), una poesia volta a scongiurare la possibilità del concepimento:

Seme
 nuota solo nel
 vuoto
 voglio
 un buio sconfinato
 nel mio ventre,
 un nulla
 innaturale,
 non le tenere dita e i
 corpicini rannicchiati e già

⁶ Intanto, tutta una magia della metamorfosi incrina le forme stabilizzate e inerti del reale – metamorfosi biologiche e metamorfosi linguistiche: una magia dei refusi, dei disguidi che si aprono all'improvviso nell'ordito del cosmo e che, nell'atto stesso in cui fingono un'anarchia, proclamano ordini inediti. Nella sezione *Selected Strawberries*, la più francamente sperimentale, l'autrice procede per innesti, potature, trapianti, trasformando in incidente, miracolo, scherzo, i più solenni pronunciamenti della dottrina e della storia: "La massa delle Fragole/ vive una vita di quieta disperazione". Perfettamente riconoscibile è qui l'omaggio/sberleffo al Thoreau di *Walden*.

persi, tutti a crescere
 pronti per l'assurdo
 incidente
 dell'esistere – tutti
 col loro nome
 e acconci sentimenti.

Di fatto, non solo il rifiuto di crescere, ma persino il rifiuto di *nascere* – ovvero di isolarsi dall'Unità originaria, di tradire l'infinito del possibile – si trova paradossalmente al centro di una serie di componimenti tra i maggiori.⁷ Si tratta di opporre alla saggezza dei nati-morti un'innocenza senza previsioni, né memoria, né legami, né limiti.⁸ Come nel seguente esempio, rigorosamente straniato e paratattico, tratto ancora da *Selected Strawberries*:

I suoi occhi
 furono i primi
 a schiudersi sul mondo.
 Vide un gran pallone arancio
 vide
 un pezzetto di spago
 vide uccelli bianchi e neri
 levarsi come fumo dalla nebbia
 e ricadere tramutati
 in neve
 ...
 Per un pezzo
 poi non vide più nulla.

⁷ Un atteggiamento, questo, che si ritrova persino nella raccolta più recente: "The day we are born we begin/ to forget everything we know". Cfr. *Origami Dove* (2011), p. 26.

⁸ È proprio quest'ottica bambina a generare i tratti formali caratteristici di questa prima produzione, tratti che hanno motivazione non solo ritmica, ma propriamente filosofica – per lo meno nell'ambito di una filosofia del linguaggio: preposizioni, congiunzioni, legami causali sono spietatamente elisi, per quella loro tendenza a forzare un senso nel ritmo insensato dell'universo, connettendo a furia di passaggi e di ponti ciò che è per esperienza discontinuo, contraddittorio, accidentale.

L'aveva spaventata
la metafora.⁹

Intanto, la persona prediletta dalla Musgrave, il mirabolante ibrido, la strega che rinasce, come la fenice, dalle proprie ceneri, la bambina ferita che prova sempre – come a teatro – l'addio definitivo, tende, nel desiderio, ad acquisire la segreta saggezza, la greve inviolabilità della roccia. Il ritratto di donna che compare in questa scelta, “Donna a una dimensione”, precorre – non solo nelle soluzioni formali – la successiva raccolta *The Impstone* (*La pietra sacra*, 1976). La tensione verso il mondo inorganico si fa qui più che mai evidente; persino il ritmo (fatto di versi scarnificati, franti, ellittici) testimonia quel certo “farsi pietra” del linguaggio che tenta – accentuando la propria opacità – di avvicinare la parola originaria, di fare emergere i segni assoluti dell'Essere.

L'aggettivazione è ormai quasi assente; i sostantivi ricorrono da un testo all'altro con minimi spostamenti sul filo delle possibilità sinonimiche. Tale processo di ascetica semplificazione, quasi una volontà di eludere l'eccesso di espressività, la prevaricazione dei significanti,¹⁰ conduce all'adozione – davvero sistematica – di strutture sintattiche e retoriche elementari, per le quali vigono i principi ordinativi della “serie”, ovvero l'anafora, la paratassi, e così via:

Questa pietra
è la colpa
che ognuno prende
su di sé.

Questa pietra

⁹ La mia traduzione è tratta da “Strawberry at Colonus”. Cfr. *Selected Strawberries*, p. 158.

¹⁰ “I try and avoid anything too literary” – ha dichiarato l'artista. E ancora: “I think that knowledge can hurt ... can damage what is essentially an innocent response to the world”. Cfr. “Desire and Death: S. Musgrave”, *The Malabar Review*, n. 53, 1980, p. 13, p. 16.

è un pazzo genocida,
 un poeta,
 un ladro.

Questa pietra
 è un dio, un
 fiasco,
 un governo.

Questa pietra
 non significa nulla –
 non ha
 patria.¹¹

Quanto ai materiali del discorso, si tratta, in genere, delle sostanze costitutive della realtà primaria: Terra, Acqua, Pietra, appunto; di qui una certa mortificazione del lessico che si fa avaro, refrattario, ridotto a pochi grumi essenziali, grevi del loro peso terrestre ma certamente depurati da ogni intrusione soggettiva: “stone” “dark” “wind” “rain” “blood” “bone” “flesh”. E tornano a comparire, assieme ai ritmi sciamanici, gli spiriti-guida dell’universo indiano: Gufo, Rana, Balena, spesso impegnati in una surreale e onirica metamorfosi, come nei seguenti versi, tratti da “Canto spettrale” (“Ghost Song”):

Balena nel sonno
 somiglia ai morti
 quando sognano.
 L’oscurità la fa
 simile a un rospo;
 le occorre più di un volto
 per impedire ai morti di svegliarsi.

Un tempo avevo anch’io
 sembianze di balena,
 poi mi rimase solo

¹¹ Il brano citato è la terza sezione di “The Impstone”, la poesia che dà il titolo alla raccolta. L’intero componimento, diviso – come già “One-Sided Woman” – in varie sezioni, si legge, tradotto da Caterina Ricciardi, in *Poesia canadese del Novecento*, Napoli, Liguori, 1986, pp. 368-76.

la tristezza.
 Un demone
 mi ha risucchiato l'anima.
 Sono uno spettro, ormai,
 risalgo la corrente per morire.¹²

Un mutamento di rotta davvero vistoso emerge già nella raccolta successiva, a tutt'oggi la più rappresentativa, secondo me, dell'arte della Musgrave: mi riferisco a *A Man to Marry, a Man to Bury* (1979), dove i ritmi tornano a distendersi, aprendo spazi ad accensioni della fantasia mai tanto libere e sontuose, nonché ad una gamma davvero rara di accordi linguistici, di tipologie fantastiche che confermano la vitalità dell'invenzione dell'autrice. Ritorna in primo piano l'ironia, evidente nei brevi componimenti della sezione intitolata a *Becky Swan*, nell'invenzione delle gemelle siamesi invitate al picnic, delle fattucchiere capricciose, dei dispettucci tra comari delicate e non proprio innocenti, che miagolano in falsetto, pronte a mescolare la goccia di veleno al rosolio e ai confetti – come quelle che, in “Pas-satempi” (“Known for Their Bones”), si seppelliscono vive così, senza malizia, a ritmo di minuetto:

Lucy Littlecote
 con i suoi stivaletti da damina
 l'hanno scoperta giusto ieri
 murata viva in casa del Pastore.

Laggiù l'ha messa
 Madama Phillips.

Hanno scoperto gli scheletri
 in identica posa; con l'abito da sposa
 ancora indosso.

È chiaro,
 per giocare a nascondino.

¹² Anche questa poesia non figura, per ragioni di spazio, nella presente scelta. Cfr. *The Impstone*, p. 107.

Gli esiti più sorprendenti sono tuttavia da trovarsi nel respiro quasi epico dei grandiosi monologhi della sezione intitolata *The Angel Maker*, ognuno dei quali meriterebbe, forse, una menzione: dalla solennità grottesca e atroce della poesia omonima (“La fabbricante d’angeli” appare davvero un eufemismo, riferito com’è a una sordida megera che pratica aborti), alla truce e dogmatica serenità, da giudice del Sant’Uffizio, de “Il Grande Inquisitore”, inflessibile cacciatore di streghe. Certo è che in questa parata sinistra e ammaliante di creature fosche, spigolose, la poetessa dà, forse, le sue prove più memorabili; e si veda l’incubo espressionista de “Le giostre” (“Carnival”), il cui protagonista-narratore – uno dei tanti reietti che abitano questo mondo sotterraneo – è perseguitato dai ratti come un personaggio di Lovecraft:

Ricordo solo i topi,
disse lui. Nient’altro, no,
neanche le donne scialbe, affaticate
che vendevano ingressi
per il tunnel dell’amore.

Neppure i corpi delle ragazzine
fiorenti come turgide vele
sotto il cielo, o i monaci
dal saio sensuoso, che arpeggiavano
sui liuti delicati.

Neppure il venditore di palloni
col suo cane pezzato, o il giocoliere
avvinazzato, neanche il guaritore
con la pozione tra le mani.

Contavo i topi, mi ricordo.

Un luna park sordido e desolato, una vera fiera dell’incubo, attraversata tuttavia da immagini delicate e luminose, con quello straordinario equilibrio tra orrore e stupore che è tra le cifre distintive dell’immaginazione della Musgrave.¹³

¹³ In un altro componimento della sezione (“Uno strano centurione”), la pace

Così pure, memorabile è la chiusa apocalittica di “Il taglialegna, il dio del fiume ed io”, dove l’esattezza del linguaggio e il nitore della fantasia catturano al calor bianco l’intensità visionaria – mitologica addirittura – di quella ipotesi di mondo, e la malinconia del suo graduale, e inevitabile, dissolversi:

Il ghiaccio si fondeva, il mondo intero
andava alla deriva, si scioglieva. Anche il mio corpo
si stava riscaldando, il mio cuore di strega si infiammava
alla sua fredda offerta. La marea saliva
e noi seduti, a lanciare sassolini
come pescatori svogliati.

Arcani più degli angeli, il dio del fiume
il tagliaboschi ed io stavamo là a osservare
gli orsi bianchi. Fuggivano cercando
terra emersa, diretti sempre più verso l’interno
mentre il mondo finiva.
Tre superstiti senza alcun futuro, noi
restavamo a sedere indifferenti mentre il mondo finiva –
quasi che
ci fosse ancora un luogo dove andare.

La tensione verso la quiete, verso l’azzerarsi del chiasso mondano, che già appariva nei ritmi contratti di *The Impstone*, sembra ora appagata, per grazia di invenzione, in componimenti come quello appena citato, o nella casta eloquenza di “A pesca, una sera nevosa”: liriche, non a caso, dominate dal silenzio e dall’assenza di colore.

Persistono, è chiaro, elementi dell’arsenale gotico: ratti, streghe, bare (un destino forse già iscritto nell’etimo del nome: *Mus/grave*), ma la visione è comunque così circostanziata e precisa, il ritmo così sostenuto, il gusto del dettaglio così puntiglio-

sognata fin dentro l’asprezza della guerra trova perfetta espressione nelle smaglianti immagini visive (il biancospino, le bandiere): “Ricordo l’ombra sulla croce/ sospinta da calde brezze sopra l’erba calda/ e il canto dei soldati che tornavano/ a casa, finalmente,/ tralci di biancospino nell’elmetto,/ bandiere di resa”.

so che l'iperbole – figura chiave di questo universo – finisce non so come per costituirsi in una nuova misura, quanto mai congeniale all'artista.

Intanto, si moltiplicano le poesie d'amore, poesie di un'intensità quasi intollerabile, dove non si fa che ferirsi: ferirsi non per masochismo, non per incidente – ma per scelta deliberata, ritualistica; per *rispetto*, si direbbe, nella consapevolezza che l'Amore è, come la Morte, esperienza del limite, ha – quando è vero – la ferocia, la vertigine, la magia, la solennità di un rito sacro al quale sarebbe indelicato sopravvivere.

Mai come nell'amore – lo insegna, tra i miti più universali, quello, stupendo, di Ondina – mai come nell'amore è vicino il temibile spettro dell'incarnazione, la minaccia di crescere, di *consistere*, di cominciare a trascinare un corpo, di imprigionarsi in un'identità. Ne nascono sfide, duelli, pasticciati rituali che vedono alla fine l'immolazione, reale o metaforica, ma pur sempre cruenta, degli amanti.¹⁴ Tanta violenza appare d'altro canto quasi opportuna: un gesto di misericordia che libera dal sentimento della propria vulnerabilità – quando non dal dramma, ancor più intollerabile, della perdita. Come nella conclusione di “Dritto al cuore” (“Right Through the Heart”):

È amore
se trafigge così;
non c'è osso che lo possa fermare,
né barriera che ne ostacoli il corso.

Se succede, ti tocca sanguinare,
e ancora vuoi baciare, non ti arrendi,
al diavolo il carnaio,
lo vuoi abbracciare.

Vuoi che duri per sempre,
vuoi tenerlo per te;
vuoi prendere quel filino di vita

¹⁴ Si vedano, in proposito, “The Way We Were”, o l'ancor più agghiacciante festino che si consuma in “Per Charlie Beaulieu di Yellowknife”.

fra le mani

e farlo a pezzi, prima che si spenga.

Altrove il tema d'amore si affaccia invece in forme sorprendentemente immediate, come per un bisogno – scoperto, quasi patetico – di autenticità, un bisogno che non rifiuta, a tratti, neppure le forme della trascrizione “diaristica”: nomi e toponimi puntigliosamente esatti, date precise. Come nell'inizio di “Diretti a Brentwood sul traghetto di Mill Bay, 4 Novembre 1975”, dove la fragile felicità degli innamorati rifiuta ormai ogni maschera, ogni difesa anche linguistica, e assume, nel contesto, delicatezza e convinzione insospettate:

In momenti così, tutto è promesso.
Una giornata calma, luminosa.
Nemmeno un velo di foschia sui rami,
né ghiaccio tra le viscide radici.
Nulla ci mette fretta.

Traversando la baia,
ho te per mano, e non mi serve altro. ...

Quanto alle due raccolte successive, *Tarts and Muggers* (1982) – un volume che in gran parte ripresenta poesie scelte – e *Cocktails at the Mausoleum* (1985), non può dirsi sostanzialmente mutata l'essenza del mondo fantastico dell'autrice. La carica sperimentale dei primi anni appare tuttavia notevolmente smussata, e capita di scoprire, qua e là, la disinvoltura del poeta che ha meno dubbi, che *si sa* poeta, e gioca la sua partita con l'Assurdo con meno rischi, con meno angoscia, forse con meno *pathos*.¹⁵ Non di rado, tuttavia, e persino nel cuore di

¹⁵ Una menzione a parte meritano però le quattro sezioni del *Requiem per l'isola di Talunkwun* – commossa elegia sulla terra perduta e oltraggiata degli indiani Haida – dove la Musgrave unisce la sua alla voce collettiva per una causa congeniale e profondamente sentita. Il componimento si legge, con traduzione a fianco di Biancamaria Rizzardi, e breve introduzione della stessa, in *Persistenza della poesia e distruzione del mondo*, a cura di Elsa Linguanti (supplemento a *Soglie*, III, 2, 2001), pp. 16-23.

componenti che paiono poco più di un civettuolo *tête a tête* con l'incongruo, capita di scoprire gemme come questa:

... Pensavo
all'amore che muore:
quando il dolore cresce
lento come un viticcio, deformato,
abbarbicato agli anni giganteschi.¹⁶

Ancor più sensibile si fa, nel frattempo, l'accentuazione caricaturale e grottesca (spesso in funzione di una divertita, ma non meno pungente, satira del costume e degli ambienti letterari), mentre lo *humour* sfiora qua e là (come poi nel volume di prose pseudo-autobiografiche dell'autrice, *Great Musgrave*, 1989) l'elegante aneddotica, e il *collage* di situazioni bizzarre o improbabili mira a costituire, un nuovo senso, peculiarmente contemporaneo, inconfondibilmente canadese, del quotidiano in quanto ebbrezza del possibile, repertorio di potenzialità psichiche ed esistenziali pressoché illimitate.

Più omogenei e convincenti, a mio avviso, gli esiti poetici contenuti nella sezione finale di *The Embalmer's Art* (1991), molti dei quali erano usciti, l'anno prima, in una *plaquette* dal titolo *In the Small Hours of the Rain*.

In componenti come questi, epifanie dolorose e luminose, la compostezza dei ritmi non dissimula l'intensità dell'autoauscultazione, della rivelazione; ogni distanza ironica pare annullata, ogni travestimento è riposto nel baule dei guitti, e nella pacatezza dei toni affiora, forse per la prima volta, una dimensione propriamente tragica.

Nella poesia che sto per citare la crudele intimità del colloquio tra madre e figlia si allarga ad una meditazione sul fluire del tempo, il sentimento della caducità, l'inevitabile perdita della bellezza: temi eterni, trattati con una calda partecipazione

¹⁶ Il brano tradotto è tratto dalla poesia che dà il titolo alla raccolta del 1985: "Cocktails at the Mausoleum", appunto.

che li attualizza – e con la precisione dell’entomologo che infilza la farfalla.

UNA SERA S’ALZÒ IL VENTO

e cadde la pioggia. Spiai dalla persiana, con la luce
che a tratti si spegneva, mentre mamma, chiusa
nel suo silenzio, passava di stanza in stanza, accendendo
sparse candele. Ebbre sopra lo stelo le corolle
si aprivano come spose, ed io tentai
di spiegare a mia figlia come mai
non poteva più uscire a giocare in giardino.

Il pianto le scendeva sul viso come pioggia
in primavera, quando le dissi che per me la morte
è un luogo da cui si torna, quasi un’altra vita.
Non lo volle sentire, e mi
respinse. Disse che voleva essere se stessa,
sempre. Voleva che anch’io restassi come sono.

Ho raggiunto un’età che già uno scroscio
su di un prato fiorito, in primavera, può rubarmi
una parte di me. Perciò le dissi cosa cerco
di credere, da sempre: che non è vero che si muore,
mai. Raggiante, lei mi si volse incontro e, come ai fiori
di questa terra, lo splendore le scivolò di dosso.

Se dunque, col passare del tempo, la Sirena perde la sua in-
violabilità, se non sa e non può resistere al malefizio che ci vuole
incarnati, resta tuttavia nell’amore, nel dolore manifestato
qualcosa di sproporzionato e quasi importuno: si pensa alla pu-
rezza dello sguardo di Klee, a quei suoi angeli foruncolosi, con
gli occhi quadrati come acquemarine; o, altrove, a certi amanti
di Schiele che si avvinghiano e si graffiano, meccanici ed effi-
meri, gemendo la sconcia solitudine dell’amore, disperata e,
nelle intenzioni, blasfema. Nel componimento che sto per cita-
re, intitolato “The Long Way Home”, il linguaggio è piano e
misurato come non mai, e perciò tanto più diretto e più atroce:

LA LUNGA VIA DEL RITORNO

Attraversai tutta Parigi in auto, una volta.
Ventisette anni; e mi avevano avvertito
che è bene non fidarsi dei tassisti:
passano sempre
per la via più lunga.

Non sapevo che la mia vita d'allora
mi avrebbe resa come sono adesso.

Il tassista si era perduto;
o almeno, disse che ci eravamo perduti.
Io, straniera in città,
dovetti credergli:
tutta la notte in giro.

Un tempo ci tenevo ad esser donna,
di quelle che rammentano ad un uomo
quanto è bello ogni volta
quanto è dolce, e triste, e bello.

Ma poi sono soltanto quel che sono
e non ricordo come andò a finire
quella nottata, né se lo presi,
il treno del mattino,

né se l'uomo che mi aspettava
a Marsiglia era in ansia da morire
all'arrivo del treno del mattino,
né se i bimbi, se c'erano
bambini, mi baciaron sotto la pioggia.

Da allora non mi sono più perduta.
Al buio, sui *grand boulevards*,
ricordo come mi guardava: tanto
che mancò nulla gli credessi.

E poi, nel letto stretto,
cosa non avrei dato per provargli
la fiducia che avevo, quando disse
dai, fa' vedere per cosa è fatto un uomo
ed io lo feci.

C'è, in versi come questi, una così profonda conoscenza dell'intollerabile, una così intima frequentazione dei suoi luoghi e dei suoi effetti, che neppure la catarsi della parola poetica basta talvolta a renderli meno sconvolgenti; il pensiero va ancora a Schiele, a quei suoi nudi rachitici, spinosi, che non si possono guardare a lungo: donne che hanno dato via tutto, pazze d'amore, anima e corpo rivoltati come un guanto, lo sguardo dolce e stupido, impotente... Di queste ultime poesie non so né voglio sapere se riflettano o meno un'esperienza: certo è che esse *sono* esperienza.

In questa direzione muovono anche le più recenti raccolte, fino all'ultima, *Origami Dove*, uscita nel 2011. La gamma dei registri si amplia ora in direzioni anche inattese: sorprende, in particolare, la raffinata sobrietà, di impronta orientale, della sezione *Obituary of Light*, quasi una serie di delicati *haiku*;¹⁷ mentre la vocazione drammatica dell'autrice, e la sua attrazione per l'abisso, toccano frontiere difficilmente valicabili nella cruda sequenza *Heroines*, straziante successione di monologhi atroci, per parlar franco di cose dure.¹⁸

Pur nella grande varietà dei timbri (mai così vicini alla prosa) e delle maschere (mai così trasparenti), l'intensità, l'ostinata e dolente difesa della propria dismisura restano dunque, a mio avviso, la cifra costitutiva dell'universo della Musgrave: quel residuo intrattabile, irriducibile al concetto, col quale si identifica l'esperienza di solitudine intransigente e quasi terribile, di libertà fino all'impudicizia, che è per lei Poesia.

Grandi ondate di dolore, di rimorso, di rimpianto, di orrore, di pietà, e ancora e sempre di desiderio, spazzano la pagina co-

¹⁷ Un buon esempio è forse la brevissima sezione n. IX (*Spring*): "Tutto qui, forse/ quel che mi resta da fare:/ inchinarmi ai boccioli di prugna/ in certe antiche poesie d'amore/ liberamente tradotte dal cinese". Cfr. *Origami Dove*, p. 32.

¹⁸ I monologhi si ispirano alla storia di sei prostitute eroinomani dell'area di Vancouver. Frammenti di questi componimenti figurano nella colonna sonora del pluripremiato documentario *Heroines*, diretto da Stan Feingold, che a questo fine li aveva commissionati alla Musgrave.

me un fortunale estivo. L'agguato della morte, infame, imperdonabile. La malinconia della carne. Il sesso, tristissimo, mai così triste – benché di una tristezza grandiosa e quasi epica, degna dei martiri di una fede eretica, alla Bataille. E se il sangue (non sempre metaforico) torna comunque a scorrere, l'ispirazione dell'artista si radica ormai saldamente nel cuore dell'umano: nelle esperienze della perdita, del tradimento, della violenza, della follia familiare e collettiva.

Tutta un'altra galassia, dunque, gigantesca e ancora da scoprire. Un universo più adulto, più maturo, se si vuole, segnato com'è da cicatrici devastanti che nessun *maquillage* – neppure quello, sgargiante e grottesco, de “La fabbricante d'angeli” – potrà mai dissimulare. Lo lascio ad altri, o almeno a un'altra vita. Io non ho mai avuto fretta di crescere.

Barbara Nuges