

Gabriele Frasca

## Cerimonia dopo un'incursione col fuoco

di Dylan Thomas

---

I.

Mestessi

Quelli che in pianto

Compiangono

Fra le strade immolate al rogo dell'infaticabile morte

Un bambino di poche ore

Ancora impastata la bocca

Carbonizzata sul bruno grembo della fossa

Che la madre incavò, e le braccia focose.

Per cominciare

Coi canti

Si cantino

Le tenebre di nuovo appiccate al principio

Quando la lingua prese e accennò cieca,

Fu smorzata una stella

Nei secoli di quel bambino

Che i mestessi adesso compiangono, e mai miracolo porrà  
rimedio.

Perdona

A noi perdona

La tua morte che possano i mestessi che credono

Contenerla in una grande piena  
Finché non torni a zampillare il sangue,  
E canti mentre germogliano i chicchi la polvere  
Come un uccello, man mano che dentro  
Cresce nel nostro cuore la tua morte.

Piangendo  
L'estremo  
Tuo pianto,  
Bambino oltre il canto del gallo, lungo la strada che il fuoco  
costrinse  
Celebriamo il volo del mare  
Nel corpo venuto a mancare.  
È amore l'ultima luce profferta.  
Oh seme dei figli nel lombo del nero residuo che resta.

## II.

Non so  
Se Adamo od Eva, se il sacro manzo adorno  
O la candida agnella  
O la prescelta vergine  
Stesa nella sua neve  
Sull'altare di Londra  
Fosse il primo a morire nella brace  
Di quel piccolo cranio,  
Oh sposa e sposo  
Oh Adamo ed Eva che insieme giacete  
In pace  
Nel mesto seno della lapide  
Bianca come lo scheletro  
Del giardino dell'Eden.

Io so che la leggenda  
Di Adamo ed Eva nemmeno un istante  
Nel mio ufficio si tace  
Per gl'infanti defunti  
Per quel solo bambino  
Che fu prete ed accolti,  
Verbo, cantori e lingua nella brace  
Del suo piccolo cranio,  
Che fu la notte  
Della caduta del serpente  
E il frutto che sembrava un sole,

Uomo e donna disfatti,  
Il principio di nuovo sparso in tenebre  
Spoglio come i vivai  
Del giardino di terre incolte.

### III.

Dentro le canne d'organo e le guglie  
Di cattedrali irrorate di luce,  
Dentro le bocche fuse dei galli banderuola  
Sospinti in cerchio da dodici venti,  
Nell'orologio morto a bruciare la sua ora,  
Sopra l'urna dei sabba,  
Sul turbinio del fossato dell'alba,  
Sui tuguri del sole e i sobborghi del fuoco  
E i selciati dorati nel riposo dei requiem,  
Dentro il pane d'un campo di spighe di fiamma,  
Dentro il vino che brucia come brandy,  
Le masse di quel mare  
Le masse di quel mare sotto  
Le masse di quel mare procreante  
Eruttino, zampillino, penetrino a intonare in eterno  
Gloria gloria gloria  
Al resecante definitivo regno del tuono della genesi.

Apparsa per la prima volta sulla rivista "Our Time" nel maggio del 1944, e scritta dunque (probabilmente a Londra) nei primi mesi di quell'anno, *Ceremony After a Fire Raid* fa parte di quel contingente di poesie più esplicitamente connesse alla guerra, e ai devastanti effetti dei bombardamenti (in ordine di stesura: *Deaths and Entrances* dell'agosto del '40, *Among Those Killed in the Dawn Raid Was a Man Aged a Hundred* dei primi mesi del '41, la nostra *Ceremony, Holy Spring* dell'autunno del '44, e infine *A Refusal to Mourn the Death, by Fire, of a Child in London* dei primi mesi del '45), che avrebbero finito con l'intessere la tela traumatica di una raccolta, *Deaths and Entrances* per l'appunto, la cui pubblicazione era stata prevista dalla casa editrice Dent per l'inizio del '45, e dunque ancora nel pieno delle ultime drammatiche fasi del conflitto. Polvere alla polvere, e guerra alla guerra. Fu solo dunque a causa degli ultimi ripensamenti di Dylan Thomas sulle bozze (meritevoli quanti altri mai, se gli consentirono di aggiungere a libro quasi stampato il te-

stacoda della malinconica *Fern Hill*), che il volume apparve però solo l'anno che seguì la fine delle ostilità. Il 1946 sarebbe divenuto pertanto l'anno della piena consacrazione del poeta gallese; la Dent, che aveva previsto per il volume una tiratura di tremila copie (il libro di esordio dell'allora giovanissimo Thomas, *18 Poems*, era stato edito nel 1934 in soli 250 esemplari), fu difatti costretta nel giro di un mese a ristamparne altrettante, e poté con un sospiro di sollievo tirare fuori dai magazzini le giacenze delle due (per quanto osannate dalla critica) più sfortunate raccolte precedenti, *Twenty-five Poems* (1936) e *Map of Love* (1939), e dell'altrettanto semiclandestino libro di racconti, *Portrait of the Artist as a Young Dog* (1940). Ma la fortuna di *Deaths and Entrances* (bissata dalla pubblicazione quello stesso anno per le edizioni New Directions di *Selected Writings*, primo passo di quello che, nel bene e nel male, sarebbe divenuto il destino americano di Thomas) non si dovette tanto alla nuova stagione decisamente meno "esoterica" di una poesia che si era del resto nel corso del tempo affermata proprio per la potenza perseguita dall'oscurità delle sue immagini, quanto per l'effetto di trascinamento, diciamo così, popolare di quelli che lo stesso poeta, in una sua lettera, avrebbe definito «i miei nitriti via etere». Dylan Thomas aveva difatti nel frattempo scoperto quello che sarebbe divenuto nel giro di poco il suo più potente strumento umano, la voce (non aveva difatti scelto di scrivere, come avrebbe dichiarato in un'intervista americana, «per l'udito»?), e la macchina che avrebbe dato alla sua poesia la forza di un autentico *genesis' thunder*: il microfono.

Certo la lungimirante BBC svolse per davvero un ruolo centrale nell'intera produzione di Thomas (come di tanti altri autori di lingua inglese a lui contemporanei), se addirittura in una sera di giugno del 1933, a séguito di un concorso di poesia bandito dalla stessa emittente, venivano trasmessi dal National Programme i versi di *The Romantic Isle* (poesia, poi rifiutata, che fu fra le prime con cui l'allora diciottenne poeta varcò i confini del Galles); e se si considera che solo quattro anni più tardi Dylan Thomas sarebbe apparso di già in voce, leggendo poesie sue e di altri, in una trasmissione radiofonica interamente a lui dedicata. Ma fu ovviamente durante il periodo bellico (quando l'emittente inglese, in piena "guerra delle onde", arrivò a contare fino a 11.600 addetti) che Thomas trovò nella BBC non solo un sostegno economico (a partire dal '40, con una serie di brevi copioni per il South American Service, e una pletora di altre collaborazioni) ma anche la possibilità, unitamente al suo impiego nella casa di produzione Strand Film come soggettoista (e talvolta persino regista) di documentari, di dimostrare di essere uno scrittore impegnato sul fronte interno, circostanza che lo avrebbe esentato

dal prestare servizio civile in qualche fabbrica (era stato difatti esonerato dall'esercito, o meglio definito di III Grado, cioè difficilmente abile, probabilmente a causa non tanto di una di già conclamata propensione all'alcol, ma di una congenita debolezza polmonare). La radio acquistò in simili congiunture sempre più importanza nella produzione di Dylan Thomas (il primo copione radiofonica di ampio respiro, *Reminiscences of Childhood*, è del 1942), e divenne la sua attività principale proprio a partire dall'anno di stesura di *Ceremony After a Fair Raid*, quando questi scrisse e (per la prima volta) interpretò l'originale radiofonico *Quite Early One Morning* (che, inseguendo con la sua voce convocante il risveglio di un paesino del Galles, può essere considerato la prima tappa di avvicinamento al radiodramma *Under Milk Wood*, autentico capo d'opera e picco dell'intera poetica inaugurata appunto con i versi di *Deaths and Entrances*). Da quel momento in poi la BBC, che pure inizialmente parve non avere molto apprezzato quella "poetica voce ansante", scoprì la forza della recitazione "sillabica" e ritmica di Dylan Thomas, come poeta e persino come attore, al punto tale che la nascita giusto nel 1946 del programma culturale dell'emittente (il mai troppo lodato *Third Programme*) lo vide immediatamente fra i protagonisti della prima produzione drammatica, il *Comus* di Milton (masque del 1634). In quello stesso giorno, d'altronde, nel concerto inaugurale mandato in onda dal nuovo canale, che era l'*Ode a santa Cecilia* di Henry Purcell del 1683, debuttava in radio anche Alfred Deller, con la sua incredibile e allora inaudita voce da controttenore. Il Terzo Programma della BBC, in piena sbornia postbellica barocca, stava, insomma, dotando i suoi microfoni delle voci più consonne al medium.

Con l'eco montante delle sue interpretazioni (persino Satana nella resa radiofonica di *Paradise Lost*, o Aristofane in un pastiche aristofanesco di Louis MacNeice), delle sue esecuzioni (della sua stessa poesia, e di quella di altri poeti, ma con una predilezione, come notò l'allora funzionario dell'emittente Roy Campbell, per gli autori più immaginifici e sonori, da William Blake a Gerald Manley Hopkins), e delle recitazioni degli originali radiofonici che continuavano a essergli commissionati (solo nel '46 due importanti trasmissioni: *The Londoner* e *Margarate - Past and Present*; poi, l'anno dopo, sarebbe stata la volta di un altro piccolo capolavoro sulla strada di *Under Milk Wood*: l'impossibile nostos, allucinato in una diffrazione di voci, di *Return Journey*), Thomas era dunque diventato, durante il periodo della prima diffusione di *Deaths and Entrances*, un autentico fenomeno mediatico (nel 1951, a seguirne la traiettoria persino nel bacino più generalista, sarebbe addirittura finito in una trasmis-

sione a quiz sul Light Programme dell'emittente, *Say the Word*; e nell'agosto del '53, poco prima di morire, avrebbe fatto in tempo ad apparire nella neonata televisione per leggere il racconto *The Story* in un programma intitolato *Speaking Personally*). Le sorprendenti vendite della raccolta, già nel '46, non tenevano dunque dietro a un poeta dalla fama un po' bizzarra ma comunque consolidata; inseguivano piuttosto una Voce che, data la funzione svolta in tutti quegli anni dalla radio, continuava a parlare al fronte interno. Perché l'avvento della «sera incendiaria», intravista, o annunciata, nella poesia del '40 che dà il titolo alla raccolta, i radioascoltatori ne saranno stati certi, e ancora di più quelli fra loro che acquistarono il libro, non s'era ancora compiuto, malgrado la pioggia di fuoco patita dalla nazione (e «generosamente» contraccambiata). Dopo Hiroshima, la spartizione di Yalta, l'ultima zampata con cui Churchill aveva inaugurato la guerra fredda a Fulton, e quel McMahon Act con cui gli USA avevano estromesso la Gran Bretagna dal progetto Manhattan (dando così via libera all'autonoma sperimentazione inglese sul nucleare, che avrebbe in qualche strano modo facilitato anche quella sovietica), e dopo l'innalzarsi in volo, con orgoglio tutto britannico, del turbogetto De Havilland, primo aereo a infrangere proprio in quel 1946 la barriera del suono (come avevano già fatto l'anno prima i missili V-2 piovuti su Londra), quella «sera incendiaria» incombeva ancora su tutti. La Voce, che dal flusso radiofonico trovava la sua momentanea tregua sulla pagina tipografica, non poteva allora che continuare a invitare gl'interconnessi a scrutare il cielo in quella oramai perenne, e sempre comunque imminente, sera o vigilia di morti ed ingressi («on almost the incendiary eve / of deaths and entrances»).

Perché il nemico alla fine, come non c'era mai stato, non con la sua carne cruentabile quanto meno, e non in quel fronte interno, continuava a non esserci (dov'è la presenza del nemico, persino in *Deaths and Entrances*, se «near and stranger», vicino e straniero, sono entrambi, «wounded on London's waves», alla ricerca disperata di «your single grave», della fossa insomma individuante che attende ciascuno?), ovvero, se c'era, era in realtà penetrato molto prima della paventata invasione che Thomas, come tanti suoi connazionali, aveva ritenuto imminente, con la profonda emozione e l'orrore dei primi bombardamenti di Londra, in quell'agosto del 1940 in cui andava componendo la poesia che avrebbe infine posto a vessillo dell'intera raccolta. Gl'«ingressi» minacciati nel titolo non sono dunque a ben vedere quelli delle allora invincibili truppe tedesche, ma, incastonati come risultano alle morti, rovesciano piuttosto, con il parossismo proprio di ogni guerra (cui in quell'occasione s'ag-

giungeva l'esplosiva scoperta, preannunciata per tempo da un inquietante romanzo di H.G. Wells, di quanto persino dal cielo, sede deprivata di ogni speranza, non si potesse che attendere morte), l'ineluttabile traiettoria womb-tomb desunta (come già, ad esempio, nella giovanile corona di sonetti *Altarwise by Owl-light*) dall'amato John Donne. Non aveva difatti giusto quel «maestro di terrenità» (come il giovane Thomas aveva definito per tempo il grande poeta metafisico in una lettera a Pamela Johnson) scritto nell'ultimo dei suoi sermoni, *Death's Duel*, che ogni nascita, ogni fuoriuscita dalla tomba del grembo, altro non era che un ingresso («an entrance»), anzi una consegna a una morte ulteriore («a delivery over to another death»)? La morte sotto i bombardamenti, lungo la non identificabile e mutevole linea di fuoco del fronte interno, insomma, nella visione del poeta gallese (che solo dopo molti ripensamenti aveva del resto rinunciato all'idea di dichiararsi obiettore, non riconoscendo altro in quel conflitto, magari per influsso dell'amico socialista Bert Trick, che la stupida violenza delle sanguinarie classi dirigenti d'Europa), precede il parto con cui tutti nasciamo alla morte, in una sorta di genesi rovesciata (come esplicherà proprio *Ceremony After a Fire Raid*) responsabile di una nuova separazione (le tenebre dalla luce, questa volta), e di un diverso piano di creazione, in cui nascere non equivarrà a nascere alla morte, ma nella morte già comminata. Dalla tomba al grembo, insomma, è questa la nuova traiettoria inventita che *Deaths and Entrances* consegna al tu che chiama in causa (quel tu sostanzialmente inedito, a quell'altezza, nelle poesie di Dylan Thomas, sebbene volto, a saldare immediatamente il debito alle apostrofi barocche, nella singolarità di un sepolcro), non prima però di aver attraversato il significante sottaciuto in tutti questi versi. Quella parola, insomma, che ci aspetteremmo, così fortemente risemantizzata in tutto quel periodo da una progressione tecnologica e da una pianificazione industriale quasi più rapide dei loro effetti, ebbene proprio quel sostantivo in questi versi non c'è, eppure ritorna costantemente (fra tuoni e fiamme) a denunciare la missione di morte del cielo (come sarà stato sorprendentemente penoso dovere imparare, come fece quella generazione, a temere quel lembo d'infinito dove sempre l'occhio del moribondo s'arresta), per riverberarsi infine terzo, e assente, represso e dunque paradossalmente vitale, nell'oramai irrigidita antitesi barocca: *bomb*, e dunque il cratere, *tomb-womb*, che accoglierà il nostro seme. A te cui la guerra destina un'identità di tomba («your single grave»), ripete il ritornello sotteso in tutti questi versi, non c'è bomba che non incavi un nuovo grembo. Polvere alla polvere, guerra alla guerra. Di fronte alla morte che giunge dal cielo come il seme del Verbo, ogni vittima

immeritevole non può contrapporre parola, perché, rimpicciolita e contorta com'è dal fuoco («fire-dwarfed») è ridotta a un infante («a child of a few hours») che chiede che la sua bocca ancora impastata («its kneading mouth») possa essere attraversata da un'altra voce, e altrettanto *on the air* del devastante tuono divino, che sappia dare canto alla cerimonia (cerimonia, attenzione, non elegia), sia pure quella del rifiuto del pianto. La questione della testimonianza, questione primaria nella stagione delle guerre calde o fredde, è lo scoglio di carne e metallo dove s'incaglia la grande forza materica della poesia di Dylan Thomas: non c'è canto testimoniale, a seguire l'ultima nata di queste poesie di fiamme (*A Refusal to Mourn the Death*), non a caso però anteposta nella raccolta alle altre, che nella sua scelta di trovare la parola giusta non sia giustificazione della morte, «a grave truth», una verità per l'appunto grave e tombale che donerebbe l'oltraggio di un senso a una fine comunque innaturale quanto alla lettera insensata. E invece: «after the first death, there is no other». Il rischio di ogni testimonianza, questo s'annida contraddittoriamente (o a volo d'antitesi) nell'inversione della traiettoria barocca, è quello di dare alla morte una vita più viva di quella che nasce alla morte.

Si è soliti ritenere la presunta maggiore “chiarezza” delle poesie confluite in *Deaths and Entrances*, rispetto agli intrecci figurali della precedente produzione di Dylan Thomas (ma basterebbe l'orgiastica *Ballad of the Long-legged Bait* della primavera del '41 a dimostrare quanto risulti di comodo una tale bipartizione), come un esito del clima bellico (se mai prefigurato dalla svolta realistica del *Portrait*), quasi che una sorta di coazione all'unanimità rappresenti nel mondo dell'arte l'istanza “affratellante” che sul piano economico s'incarna nel cosiddetto “comunismo di guerra” (e al livello politico in un governo di unità nazionale; divenuto in quello presieduto da Churchill addirittura pensiero unico, come mai in democrazia, dopo l'adesione allo sforzo bellico dei comunisti conseguita all'operazione Barbarossa). Certo ciò che colpisce immediatamente nella raccolta del '46, a differenza delle precedenti, è la sua sostanziale unità “narrativa”, quasi in odore di canzoniere, sorretta dalla costanza di due temi predominanti, quello che si potrebbe definire “matrimoniale” e quello per l'appunto bellico, risolti sicuramente nel valore testimoniale dei versi dedicati al figlio Llewelyn (*This Side of the Truth*, della primavera del '45) ma vigorosamente connessi soprattutto nella poesia che svolge funzione di fulcro dell'opera, *On a Wedding Anniversary* (presumibilmente dell'estate del '40, e dunque dello stesso periodo della poesia che ha dato il titolo al libro), dove la casa che accolse i coniugi per tre anni sintonizzati



sui propri stessi voti («two / who moved for three years in tune / down the long walks of their vows») è divenuta bersaglio dell'ingiusta pioggia («wrong rain») che, nella solita inversione della genesi, rovescia morte dalle nuvole del cielo («from every true or crater / carrying cloud, Death strikes their house»).

Se da un punto di vista formale l'officina di Thomas appare più smaliziata, certo, ma sostanzialmente la stessa in funzione nella precedente produzione (isofonia perseguita con tutti i mezzi, a partire dal privilegio della rima, fonosimbolismo radicale e innovativo, rimartellamento dell'allitterazione fino all'anagramma, tendenza in qualche modo memore della prosodia gallese al sillabismo, predilezione per le parole equivoche), e le "fonti" finiscano in buona sostanza col ricondurre alle solite sorgenti (Donne, Blake, Hopkins e, minimo comun denominatore, la ritmica prosa secentista della King James' Bible), è sul piano figurale, e su quello ancora più importante del soggetto alla figura, che è possibile reperire il senso della svolta. La sussunzione del proprio corpo come istanza materialista dell'io lirico delle prime raccolte (quel «Me-the-body» che sostituì l'adolescenziale "io simbolista" sin dalle cosiddette poesie "anatomiche" del '33 confluite poi in *18 Poems*), se ancora fa capolino qua e là, per ricevere se mai un nostalgico saluto in *Fern Hill* («oh mentre ero giovane e docile nella misericordia dei suoi mezzi / mi trattenne verde e moribondo il tempo / sebbene come il mare cantassi nelle mie catene»), che raggela nel tempo perduto quella «forza che nella verde miccia» aveva spinto minacciosa, nelle poesie del decennio precedente, la sua «green age»), lascia piuttosto il posto a un'autentica voce disincarnata, vuoi nel raddoppio dispersivo (di liquidi, sogni, ossessioni) del corpo coniugale, vuoi nel «nero residuo che resta» («the black husk left») della carne accartocciata dal fuoco. Quanto alle immagini, hanno smesso di susseguirsi vertiginose assecondando un montaggio chiaramente di tipo (non surrealista ma) cinematografico; con le dovute eccezioni (le già menzionate *Ballad* e *Fern Hill*, e anche *A Winter's Tale*, del '44), ogni poesia si limita adesso a una sola immagine, chiaramente erotica, anzi pornografica, sospesa fra congiungimenti e resecazioni (si tratta per l'appunto di sesso) sul piano (de)generativo che è l'elemento che mescola la tematica matrimoniale a quella bellica, e che la voce disincarnata mette allo scoperto (con un falsetto latamente gnostico) nel concetto ossessivo di come la funzione genitoriale non sia altro che un servomeccanismo della morte, da cui risalire (psicoticamente) fino ai primi parenti («I know the legend / of Adam and Eve is never for a second / silent in my service / over the dead infants»).

Un'immagine erotica eterea di corpi straziati muti, e una voce estra-

nea che la (non li) trascorre ad animare: non è questa la radio? E soffiare nel microfono la vita che viene sempre a mancare, come mancano talvolta le parole («bereft» non “bereaved” verrà definito il corpo accartocciato del bimbo di *Ceremony*), non sarà il compito pietoso che Dylan Thomas affiderà a *the first voice*, la joyciana voce didascalica (si pensi, in cerca di fonti, all’episodio dell’Ulysses per convenzione intitolato “Circe”, sarabanda di allucinazioni grammofonate) capace di tenere insieme, e frequentare, la comica erotomanica comunità di vivi e morti di *Under Milk Wood*? Questa voce disincarnata ha dunque un’origine radiofonica (è una Voce, per suo statuto morta, che parla amplificata nelle retroguardie di un’infinità di anonimi interconnessi, non certo il sussurro da moribondi che a stento delizia gli sparuti lettori di un poeta *d’avant-garde*), e si dichiara non a caso proprio in *Quite Early One Morning* (conversazione radiofonica scritta, si è detto, e letta nello stesso anno di *Ceremony*), nel mentre che fruga (non il paesello della pagina ma) un paesino al risveglio, come quella di uno straniero che viene dal mare («I walked through the street like a stranger come out of the sea»), e dunque praticamente con gli stessi termini attribuiti al nemico in *Deaths and Entrances* (e ai morti in *Under Milk Wood*). Una voce estranea, allora, come quella degl’invasori sopravvissuti, o dei fantasmi dei morti che tornano (chi sopravvive alla guerra sarà sempre un invasore, reduce o nemico, e in quanto tale condannato a scavare ovunque «grave truths»), e dunque «an inquisitive shadow determined to miss nothing»: il corpo, prosciugato dei suoi succhi generativi, si riduce nelle ultime opere (radiofoniche o radiofonate) di Thomas all’ombra condannata a percepire, senza alcuna possibilità di stornare l’attenzione. Polvere alla polvere, guerra alla guerra... e un corpo ridotto a una camera, cieca e fissa.

Così, in *Ceremony*, l’immagine è una sola, ed è quella che i «mestessi» («myselves», a questa diffrazione dei punti di vista si riduce il mito interpersonale di «Me-the-body») compiangono nella prima strofa: un bambino, un poppante con la bocca ancora impastata (perché non gli fu dato il tempo di sciogliere la lingua alla parola, certo, ma anche perché masticherà da adesso solo terriccio e detriti), è lì fra le macerie, che altro non sono che roghi offerti alla morte instancabile, «charred on the black breast of the grave / the mother dug», carbonizzato al petto della madre nella tomba scavata dal corpo di lei (e già Ariodante Marianni segnalava accortamente quanto il rintocco funebre del passato del verbo *to dig* equivocasse, dal momento che il sostantivo *dug* equivale a capezzolo, una sorta di allattamento alla morte). Composta l’immagine, tutto il resto della poesia è per davvero una cerimonia,

comprensiva di canti e celebrazioni (le altre tre strofe della prima parte), di un'omelia da ufficio funebre (la seconda parte), e dell'inno travolgente che conclude il componimento, al punto tale che l'intera tecnica potrebbe essere riassunta col titolo (a sua volta, e a suo modo, radiofonico) di un altro poemetto della raccolta, *Vision and Prayer*, il celeberrimo carne figurato dell'autunno del '44 che mette in gioco, diluendoli ed estenuandoli, gli stessi elementi (*bomb-tomb-womb* (la nascita alla morte di un bimbo minacciato dal fuoco del cielo, nel sempre di nuovo resecante regno del tuono delle genesi, per il quale implorare che non ci sia seconda vita, e nuovo ingresso nella morte) di *Ceremony* e della successiva *A Refusal to Mourn the Death*.

Sebbene la disposizione di queste poesie nella raccolta (e poi, con ulteriori scosse di assestamento, in *Collected Poems*) abbia sapientemente occultato, sostanzialmente invertendola, la progressione di tuono che romba in *Deaths and Entrances* (quasi a rispecchiare nel montaggio l'effetto più vistoso dello sfondamento della barriera del suono, quello che posticipa il fragore all'esplosione), chi volesse seguire le date di stesura di queste poesie, e compararle con il materiale bellico piovuto dal cielo, non tarderebbe a trovare, fra questi versi e l'escalation dei cosiddetti bombardamenti strategici, connessioni sorprendenti (a motivare le quali non sarà superfluo ricordare che nei primi tre anni di guerra in Gran Bretagna persero la vita più civili che soldati). Se, difatti, la poesia che dà il titolo alla raccolta (preannunciata dall'allarmata *When I Woke, the Town Spoke* e dall'equivoca *There Was a Saviour*, entrambe scritte, con la palpabile angoscia della guerra dichiarata, fra la fine del '39 e l'inizio del '40) consegue alle prime incursioni aeree (tutte diurne) sui porti di Plymouth e Portsmouth, e *Among Those Killed in the Dawn Raid* (con *On a Wedding Anniversary*) risente invece dei bombardamenti (oramai tutti notturni, a partire da quello massiccio su Londra del settembre del '40, e quindi concentrati non tanto sugli obiettivi militari quanto indiscriminatamente sulle città) che avrebbero dato vita progressivamente ai cosiddetti "Baedeker raids" (con cui i tedeschi colpirono le più note località britanniche, Swansea compresa), toccherà giusto a *Vision and Prayer* cantare a suo modo «the cloud climb of the exhaling tomb» delle prime V-1 lanciate su Londra dalla Luftwaffe a partire dal 12 giugno del '44 (solo una settimana dopo lo sbarco in Normandia), così come all'estremo rifiuto contenuto in *A Refusal to Mourn the Death* tematizzare invece, e siamo nell'agosto di quell'anno, l'effetto devastante delle V-2, i famosi razzi parzialmente radiocomandati dell'esercito tedesco che, temibili com'erano, avrebbero comunque dovu-

to precludere ad armi ancora più micidiali (fino a quella V-4 ribattezzata Rheinbote, messaggero del Reno, che i tedeschi non fecero in tempo a lanciare su Londra, ma cui probabilmente si deve il titolo del romanzo con cui Thomas Pynchon si sarebbe decenni dopo avventurato nella zona oscura degli ultimi mesi di guerra in Europa, *Gravity's Rainbow*).

La nostra *Ceremony After a Fire Raid* risente invece di una ben più complessa emozione, dal momento che proprio nei mesi in cui fu scritta (i primi del '44), in cui comunque continuavano le incursioni aeree della Luftwaffe sul territorio britannico, non pochi capi della chiesa anglicana (e persino qualche politico meno "unanimista") avevano denunciato pubblicamente, e con molto clamore, che i poderosi attacchi aerei su Berlino ordinati sin dalla fine del '43 dal comandante delle forze aeree Sir Arthur Harris (noto, neanche a dirlo, come "Bomber Harris"), volti a colpire essenzialmente i civili per fiaccare il morale del nemico (il 2 agosto di quell'anno la RAF avrebbe del resto pianificato un'operazione dal nome involontariamente thomasiano, *Thunderclap*, sottotitolandola, a scanso di equivoci, "The Attack on German Civilian Morale"), difficilmente avrebbero potuto essere giustificati da un punto di vista etico. A questa altezza, dunque, lo svanimento del nemico nei versi di Thomas non deriva dall'amara constatazione di quanto una guerra sia in realtà soltanto un mortale diversivo alla lotta di classe (né tanto meno dall'emozione provocata dall'arrivo di missili privi di pilota), ma consegue probabilmente alla consapevolezza che tutte le vittime civili dei bombardamenti aerei, a Londra come a Berlino, non possono che essere egualmente "myself": un fronte interno, contrariamente alle sempre mobili linee del fronte, non ha un'estensione territoriale, e per quanto possa sembrare paradossale, non s'identifica nemmeno con una nazione, e soprattutto non conosce l'identità del nemico. È una condizione di vulnerabilità, anonima intima e collettiva, che si riconosce nello spazio insostanziale di una cerimonia (qual è la visione di un film di propaganda, o l'ascolto della radio).

Dall'immagine del bambino stretto con braccia di fiamme al suo grembo-tomba, a Londra (ma potrebbe essere una qualsiasi altra città bombardata, e la scena non cambierebbe), scaturisce allora non a caso in *Ceremony* una sorta di canto universale, quello della genesi rovesciata si diceva, o meglio di quel processo di decreazione del mondo che torna ora ad appiccare le stesse tenebre che precedettero l'accensione del Verbo («when the caught tongue nodded blind»). A ogni morte, insomma, è una porzione di luce (parlata) che viene sottratta, per sempre, perché non v'è resurrezio-

ne possibile («and miracles cannot atone»), così come non v'è chi sopravviva che non ne sia responsabile («forgive / us forgive / us your death»: per ogni vittima di guerra, chiunque sopravvive è l'estraneo, «the stranger» che cerca «your single grave»). Magari coloro provvisti di fede cristiana («myself the believers»), come quei religiosi che avevano fatto sentire la loro voce in quei mesi, potranno ritenere che questa morte immeritata e improvvisa (come tutte, la guerra non fa che accelerare un processo entropico che parrebbe, a seguire entrambi i temi principali di *Deaths and Entrances*, una sorta di eccesso di creazione, o una sua disfunzione blastica, da cui non è esente nemmeno l'ambiguo redentore, giunto come si sa a portare la guerra, di *There Was a Saviour*) sia semplicemente da aggiungere a tutte le altre in attesa della resurrezione della carne (quando «the blood shall spurt»), finendo così col volgere ogni granello della polvere dei corpi disfatti nel chicco di grano cui è destinato morire, secondo la nota immagine giovannea, se vuole dare «molti frutti» (con la sua predilezione per la contrapposizione fra luce e tenebre, è ovviamente quello di Giovanni il vangelo più volte evocato nei testi di Thomas). Ma ogni morte, anche inquadrata in una simile prospettiva, lascia deserto il cuore di chi sopravvive (a incavare «grave truths»), e quella di un bambino ancora di più, perché sottrae al plasma universale che fa costantemente capolino (persino con le sue derive psicotiche) in questa raccolta (quel mare, che nel quartultimo verso diviene esplicitamente «the infant-bearing sea», che qui si ritrae a volo, specchio com'è del cielo, dal corpo del piccolo cadavere) un'appendice di carne che, ridotta a un nero residuo dai lombi improduttivi, non potrà più a sua volta propagarlo, per diffondere con esso l'unica luce che rischiarava le tenebre decreative, quella dell'amore pronunciato («love is the last light spoken»). La generazione e la corruzione dei corpi è qualcosa che avviene al buio, nelle tenebre della macchina del mondo; l'amore, invece, barlume di luce, è un affare di parole, siano pure quelle con cui maledire, con «fierce tears», il morire stesso della luce (come in *Do Not Go Gentle Into That Good Night*, struggente poesia sulla malattia del padre scritta nel maggio del 1951 ma inserita in *Collected Poems* stranamente nell'area di *Deaths and Entrances*, al posto della soppressa *Paper and Sticks*): anzi alla fin fine a questo servono le parole, e la spola poetica che le tesse, a mettersi di traverso agli ingranaggi della macchina. La cerimonia, insomma, giunge a colmare col proprio canto quel «di meno di parole» che è il simbolo, e il sintomo, della genesi rovesciata.

Pertanto i due elementi generativi su cui si sofferma l'ufficio funebre (anzi l'omelia) della seconda parte della poesia, quello che ri-

manda ai primi parenti, e al loro incipitario destino di morte, e quello vegetale (è sempre in azione, come nei primi versi di Thomas, «the force that through the green fuse drives the flower», sebbene sia diventata adesso una forza sterile, e non potrebbe essere altrimenti, se *Ceremony* altro non appare, alla fin fine, che la palinodia di tante poesie giovanili, a partire da *I Dreamed My Genesis*), trovano non a caso il loro centro nel cervello carbonizzato del bambino («in the cinder of the little skull», unico verso ritornello dell'intera composizione). La lunga sequela di sacrifici alla morte («the adorned holy bullock / or the white ewe lamb / or the chosen virgin»), per cui ogni luogo del mondo (non solo Londra) è un altare, è anche a ben vedere la catena costitutiva nei secoli di quell'ultima appendice di carne del plasma generante, anzi di più, di quella soffice macchina che, magari appena stimolata, era già pronta ad accogliere la «cerimonia» («priest and servants, / Word, singers, and tongue») con cui le parole, parole d'amore, e di luce (non sono proprio le parole «the fruit like a sun»?), avrebbero cantato la coniugalità nelle tenebre di «man and woman undone», di quell'alternarsi insomma di generazione e corruzione che non ha altrimenti voce, ma è solo una lapide bianca, senza un nome, nel giardino dell'Eden dove riposano i primi genitori, o piuttosto la bella antitesi barocca (o esplicito *wit*) dei vivai («nurseries»!) di giardini di terre deserte («wilderness»).

L'ultima sezione della poesia, quella che lo stesso Thomas definì in una lettera a Vernon Watkins «a voluntary» (cioè l'assolo di organo alla fine di una funzione liturgica) è allora, fino al perentorio pentametro giambico che la chiude («the sundering ultimate kingdom of genesis' thunder»), un turbinio per rombo di tuono (per voce amplificata, cioè) di frammenti di immagini contorte e bruciate dal fuoco. E se in esse non manca certo un acceso realismo (sono proprio le scene di una città al risveglio dopo un bombardamento notturno, così come avrebbero potuto essere descritte nell'emotività da fronte interno di un servizio radiofonico, con tanto di orologio infranto che continua a segnare l'ora in cui la morte cominciò a piovere dal cielo), e un tropo (un *conceit*, per rimanere dalle parti dei poeti metafisici) in grado di contenerle tutte nella solita compressione degenerativa («a wheatfield of flames»), non difetta in loro nemmeno quella verniciatura equivocamente eucaristica (che immette un po' di «messa» in quelle «masse» dirompenti conclusive) con cui il pane e vino, ustorî come sono, parrebbero preludere a una mensa di morte, proprio nel momento stesso in cui contraddittoriamente bruciano di quel di mare di fermenti che, spingendo «under / the masses of the

infant-bearing sea», viene infine convocato a cantare le glorie di un regno definitivo («ultimate», come «ultimate deterrent», per rimanere dalle parti del linguaggio bellico tanto in voga in quel periodo) dove il tuono della genesi (l'ultima bomba caduta a seminare morte, certo, e quella prima che inferse la vita) possa continuare (elemento da elemento, e sesso da sesso) il suo lavoro di separazione. Triste topica freudiana, se si vuole, ben al di là del principio di piacere, ma con qualcosa in più: perché se il tuono della bomba è l'eco distorta del Verbo (e della vita), la Voce *on the air* replica e contempla l'uno e l'altra.

È un fatto, ora testimoniato dalla pubblicazione da parte della storica casa discografica Caedmon dei nastri contenenti le registrazioni di molte delle tantissime performance tenute dal '50 al '53 dal poeta gallese sul suolo americano (ben quattro tournée, l'ultima fatale, e tutte con impegni da un capo all'altro del paese paragonabili a quelli di un concertista di grido... anticipando di un decennio i Beatles, la prima autentica British invasion è quella di Dylan Thomas), che l'intero contingente esplicitamente bellico di *Deaths and Entrances* abbia costituito uno dei cavalli di battaglia delle esecuzioni di Thomas nelle università e nelle istituzioni culturali statunitensi, dove questi in fin dei conti riproduceva dal vivo il repertorio delle sue letture poetiche alla BBC (anche in queste occasioni, difatti, le sue poesie costituivano solo una piccola parte del programma, rispetto alle letture delle opere dei poeti da lui più amati). Né va dimenticato che, contrariamente a quanto per lo più avveniva ancora in quegli anni in Europa (dove la voce del poeta, malgrado quanto si fossero sgolati per quasi mezzo secolo futuristi e avanguardie, si riteneva sufficiente nella sua "naturalizza"), le letture americane prevedevano di già l'uso del microfono, e persino, come testimoniano appunto queste registrazioni, dell'appena diffuso a tutto campo nastro magnetico.

Tantissimi, si sa, sono gli aneddoti fioriti intorno a queste letture, compiute per lo più in stato di ebbrezza, e non poche registrazioni testimoniano gli effetti dei party che gli accademici americani sciaguratamente programmavano prima degli incontri previsti solitamente per la sera, o dei pub nei quali comunque Thomas si sarebbe intrufolato durante il tragitto tra una performance e l'altra; ma per quanto disastroso potesse risultare l'inizio di ogni esecuzione (con il poeta che rovesciava per sbaglio la caraffa d'acqua sul tavolo, o barcollava soggognando dietro il suo presentatore, o biascicava qualche parola d'introduzione del tutto incomprensibile), una volta attivato il congegno voce-microfono, se mai dopo un'allarmata presentazione dell'azzimato docente di turno (e chi, con

l'aria che tirava, preferiva prevenire il disastro scomodando le nebbie druidiche del Galles, chi invece gli effetti traumatici della guerra sulle popolazioni britanniche, chi con minore fantasia la congenita estrosità dei poeti), sera dopo sera sarebbe avvenuto il miracolo. Davanti al microfono, per quante sostanze alcoliche avesse ingerito il poeta, la voce tornava insomma a scorrere chiara e a scandire le sue (per la prosodia anglosassone) inusitate cadenze; perché la lettura di Thomas, è utile saperlo, non è vigorosa per potenza di emissione ma per un perseguito sillabotono (quale quello in opera nell'esecuzione della metrica romanza, per intenderci), che dona così la stessa dignità accentuativa a ogni singola parola (una piccola dichiarazione di poetica performativa si nasconde dunque nella battuta con cui Samuel Bennet, il personaggio principale del romanzo incompiuto *Adventures in the Skin Trade*, risponde alla domanda di George Ring su dove avrebbe fatto cadere l'enfasi in un verso: «I think», ci dice, «I'd put about the same emphasis on all the words»). Con la medesima enfasi su tutte le parole, anche per i testi non suoi (ma sarà facile immaginare come brillavano, con quella lucidatura, i versi di poeti come Hopkins), Thomas donava spesso l'impressione di rendere anche le poesie più complesse semplici, e di disambiguare non pochi luoghi sintatticamente complessi (persino l'estensore delle pagine che state leggendo ha ricevuto più di un aiuto, traducendo per questa occasione *Ceremony*, dall'ascolto di una di quelle registrazioni). Ma quale che fosse il programma prescelto (Thomas aveva l'abitudine di portare molti libri con sé, e di decidere dunque al momento le poesie da leggere), prima o poi nel corso della serata sarebbe esploso il tuono della genesi, con la sua carica di funereo erotismo. L'effetto era devastante: quando Dylan dava fiato in America alle poesie belliche di *Deaths and Entrances*, a dar credito a un pungente commento della moglie Caitlin che l'aveva accompagnato in occasione della seconda tournée, riusciva, e sempre prima dei Beatles, «a far rimbombare tuoni a luci rosse nei reggiseni e negli slip deliziati delle adolescenti».

Del resto fu proprio grazie e questa capacità di galvanizzare (ed erotizzare) l'uditorio (al Centro per la Poesia di New York, lì dove avrebbe durante il terzo e quarto viaggio rappresentato con inimmaginabile successo per ben quattro volte la versione "oratorio" di *Under Milk Wood*, già in occasione della seconda tournée fu necessario usare gli uscieri per proteggerlo dall'assalto degli ammiratori) che Dylan Thomas divenne il primo poeta a barattare la carta per il vinile. Tutto si dovette, come si sa, all'iniziativa di due ventiduenne assai determinate, Barbara Cohen (che lavorava per una



piccola casa editrice) e Marianne Roney (impiegata invece in una casa discografica), che avevano avuto l'intuizione che ci sarebbe stato un futuro per le registrazioni su disco di poesia e che, avendola ascoltata dal vivo, ritenevano che la voce del poeta gallese rappresentasse un buon inizio per la loro intrapresa (dal momento che ovviamente nessuna casa discografica le prese in quell'occasione sul serio, le due fondarono coi loro risparmi giusto la Caedmon Records). E inevitabilmente, incidendo il 22 febbraio del 1952 quello che sarebbe stato il suo primo disco (il secondo lo avrebbe registrato, sempre per la Caedmon, nel maggio dell'anno successivo), il solito Thomas sbronzo ma impeccabile dinanzi al microfono, dopo aver letto il racconto *A Child Christmas in Wales* (che avrebbe occupato la prima facciata del 33 giri), e aver registrato in sequenza *In the White Giant's Thigh* e *Do Not Go Gentle Into That Good Night* (entrambe scritte da poco), non riuscì a non ritornare dalle parti di *Deaths and Entrances*, completando il disco con *Ballad of the Long-legged Bait*, *Fern Hill* e ovviamente la nostra *Ceremony*. Prima o poi, insomma, il congegno voce-microfono («a tongued puffball», per dirlo con un verso dell'Author's Prologue anteposto a *Collected Poems*) avrebbe sempre rivelato nelle performance di Dylan Thomas (dal vivo o in studio che fossero) la sua nascita traumatica; e nell'estendere il fronte interno surriscaldato britannico al tutto sommato sonnacchioso e tiepido fronte del consenso delle «casalinghe d'America» (alle quali non a caso John Ford aveva all'epoca del conflitto chiesto ai documentaristi di rivolgersi), il poeta gallese portava la guerra anonima e micidiale nel regno della phony war, dei cadaveri avvolti, e occultati, nelle bandiere, e dei tanti reduci oramai inadatti al rinato trionfalismo nazionale. E come se non bastasse, consegnava pure ai ragazzi che accorrevano ad ascoltarlo, a partire dagli allora giovanissimi poeti di quella che sarà la beat generation, non solo una modalità orale di disseminazione della poesia (che questi non mancheranno di applicare a tutto campo), ma addirittura il significativo represso che, incrociando la vergogna di Hiroshima, avrebbe fatto presto proprio in quelle nuove generazioni ad esprimersi: *bomb*. La guerra, quella che infuria dal cielo, quella che ha incuneato la morte nella vita, era questo che annunciava ogni qual volta tornava a intercettare il suo congegno la Voce on the air, non era finita, restava, come tuttora rimane, esattamente la stessa. «After the first death, there is no other».