

Per «amore dell'Uomo e in lode di Dio»: onanismo e religiosità sotto la lente dell'eroicomico nel giovane Dylan Thomas

Alfredo Palomba

Il corpo sovvertito

La vicenda poetica del primo Dylan Thomas è strettamente intrecciata con quella biologica (e fisiologica) dell'autore stesso, col "poeta grassoccio", quel Bunthorne protagonista dell'opera comica *Patience* (1881) di Arthur Sullivan e William Schwenck Gilbert, al quale il critico William York Tindall lo associa nel suo studio sistematico dell'opera poetica thomasiana (cfr. Tindall 1996: 4). Gaetano Zenga scrive che «Thomas vide nei processi della biologia una sorta di magica trasformazione che produce unità dalla diversità e continuamente egli cercò nella sua poesia un rituale poetico per celebrare questa unità» (Zenga 2006: 152). I suoi ultimi anni di vita riguardarono, fra l'altro, l'epopea tragicomica di un corpo divenuto via via grottesco, da aggraziato ed esile che era stato durante la prima giovinezza, e di un uomo che guardava sgomento alle trasformazioni graduali del suo fisico, commentandole spesso e volentieri, nei vari modi che l'occasione e l'ispirazione poetica gli fornivano. Sul finire del 1949 l'amico Glyn Jones andò a trovare Thomas nella sua nuova casa; Paul Ferris riporta, nella biografia dedicata al poeta, la reazione di Jones alla vista di Thomas:

[Jones] rimase scioccato come sempre succedeva ai vecchi amici che non lo vedevano da anni: "I suoi denti, che cercava di nascondere quando sorrideva, non erano sani, il suo naso era diventato enorme, la faccia gonfia e pallida. Aveva un aspetto comico, e tenero, e terribile". (Ferris 2008: 275)

In un monologo radiofonico scritto per gli ascoltatori statunitensi, Thomas ironizzava sui lindi studenti dei college americani, coi loro capelli a spazzola, «ognuno con almeno trentasei denti terribilmente bianchi» (*ibid.*); e infieriva sui suoi disagi fisici e in particolare sullo stato acuto dei suoi problemi dentali quando, a una giornalista che lo intervistava, disse qualcosa del tipo: «Dica che mi sto incalvendo e sdentando» (*ibid.*: 417). 'Boteriano' è invece il tratteggio che ne fece Igor Stravinsky, che col poeta si incontrò a Boston perché approntasse un libretto per un'opera di cui poi non si fece nulla:

Il volto e la pelle avevano il gonfiore provocato dall'eccesso del bere. Era più basso di quanto m'aspettavo, non più d'un metro e sessanta, con un grosso sedere sporgente e la pancia. Il naso era un bulbo rosso e gli occhi erano vitrei. (Thomas 1970a: 32)

Altra eloquente descrizione delle grossolane fattezze del poeta, stordito per di più dall'alcol, è quella lasciata dallo scrittore Jack Lindsay, il quale ne ricorda la «maschera da maiale, con le labbra carnose e il grugno, le grandi mani bianche che si dibattevano, i grandi occhi marroni che si facevano ancora più sporgenti» (in Ferris 2008: 225). Trasuda animalesca vitalità anche l'impressione che ne ricevette la poetessa e critica letteraria Edith Sitwell:

La prima volta che lo vidi mi parve che a Rubens fosse improvvisamente venuta la fantasia di dipingere un giovane Sileno. Non era alto ma era molto massiccio e dava un'impressione di straordinaria forza, robustezza e traboccante vitalità. (I suoi ciuffi d'ambra rossiccia, forti come i ciuffi sulla fronte d'un torello, il suo portamento fiero ma non sprezzante,

conferivano a tutto l'insieme un maggior risalto). (in Thomas 1970a: 32)

La stessa relazione che per tutta la sua vita Dylan intrattenne col bere, prima ancora della sua produzione in poesia e in prosa, ne mette in risalto la forte volontà di ribaltare le consuetudini sociali e i precetti religiosi ben radicati nel tradizionalista Galles Meridionale della prima metà del Novecento. L'inizio dei suoi rapporti con l'alcol, se si pensa all'età in cui egli cominciò a bere troppo e troppo di frequente, è facilmente assimilabile alla volontà di un sedicenne di provincia fondamentalmente introverso che desiderava dimostrare di essere entrato a far parte del mondo degli adulti, affogando le insicurezze virili in qualche pinta di birra, nel rispetto tanto della "tradizione" della sua terra, «una regione di bevitori di birra» (Ferris 2008: 87), quanto dello stereotipo del poeta e narratore libertino e ubriaco che andava formandosi nella mente di Dylan e che egli rispettò fino in fondo. Per il giovane poeta gli alcolici rappresentavano un feticcio, il correlativo oggettivo di tutta una serie di atteggiamenti a lui necessari per distaccarsi dal provincialismo di Swansea e affermare la propria personalità attraverso una posa che tutto sommato giustificava intemperanze o comportamenti insoliti, oltre ad essere un modo per impressionare gli adulti. Pamela Hansford Johnson, la prima ragazza di cui probabilmente si innamorò sul serio, riferì che all'uscita dai pub di Chelsea, incontrando qualcuno di sua conoscenza, Thomas fingeva di essere ubriaco anche quando non lo era, seppur sia opinione comune degli amici che egli non avesse «difficoltà a ubriacarsi sul serio» (*ibid.*: 88). In ossequio, almeno parziale, al *non serviam* joyciano, il "manifesto dell'artista" rivendicato con orgoglio dal giovane Stephen Dedalus nel *Portrait of the Artist as a Young Man*¹, il bere è anche *peccare*,

¹ «I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defense the only arms I allow myself to use, silence, exile, and cunning» (Joyce 1916: 291).

e dunque rinnegare la Chiesa. La volontà di distaccarsi dalla “patria”, ossia dalle convenzioni borghesi che permeavano la vita di provincia e alle quali invece non riuscirà mai a rinunciare (molti dei soldi che guadagnava, oltre che nel bere, si volatilizzavano nel mantenere i figli in scuole private o nello spostarsi in taxi, piuttosto che coi più economici mezzi pubblici), era anche volontà di contraddire i precetti delle parrocchie che tuonavano contro i pub, provando a costruirsi di conseguenza la propria identità d’artista. Sua moglie Caitlin, nell’autobiografia pubblicata postuma nel 1997, scrisse:

I first met Dylan, inevitably, in a pub, since pubs were our natural habitat. From that day onwards, we became dedicated to pubs and to each other. Pubs were our primary dedication; each other our secondary. But one fit so snugly into the other that they were perfectly complementary. (Thomas, Caitlin 1997: 3)

L’istinto a sovvertire e, come vedremo, a parodiare, è dunque un tratto caratterizzante del compositore gallese e del suo lavoro. Peraltro, si può con ampio margine di sicurezza affermare che le isotopie nella poesia di Thomas siano enumerabili sulle dita di una mano. Non è un caso che una delle più ricorrenti sia proprio quella, mutuata da John Donne e da G. M. Hopkins, del *womb/tomb*, l’identificazione linguistico-semantica che associa l’utero, il grembo materno con la tomba. Un’insistenza evidente soprattutto nelle prime poesie e, se vogliamo, non troppo originale, che gli fece guadagnare anche feroci critiche; originalissimi, tuttavia, furono i risultati cui Thomas giunse e molte soluzioni poetiche da lui utilizzate a questo scopo. Il legame con l’universo della corporalità, soprattutto durante la fase ‘giovanile’ del suo percorso poetico ed esistenziale, è a doppio, triplo filo. D’altra parte, Thomas non ha mai negato la cosciente e volontaria adesione del suo lavoro a questa sfera semantica, al contrario affermandola con decisione e, scrive G. S. Fraser, «istituendo una perfetta analogia fra la vita umana e il processo naturale» (Fraser 1962: 16).

La parabola poetica di Dylan Thomas si è sviluppata per intero entro la prima metà del Novecento e il ventesimo è un secolo decisa-

mente metaletterario rispetto, ad esempio, al sedicesimo (Shakespeare non ha lasciato alcuna dichiarazione di poetica). Non stupisce, allora, che in molte delle lettere inviate a numerosi corrispondenti si ritrovino dichiarazioni sulla poesia in generale e sul proprio modo di comporre: probabilmente i contributi critici più chiari – non soltanto perché scritti dalla stessa mano dell'autore ma per la loro limpidezza e linearità – su Thomas poeta e sul suo *modus operandi*. Né sono pochi i componimenti che hanno come argomento lo scrivere poesia, come si vedrà tra poco.

Affrontando le perplessità della fidanzata del tempo sull'eccessiva 'corporalità' dei suoi versi, un Thomas ventenne rivela una compiutissima idea della direzione verso cui si sta dirigendo e replica indicando in John Donne un diretto ispiratore: le crudeltà delle sue liriche sono descritte come «potente enfasi della fisicità» (Ferris 2008: 119), appartenenti al suo «mondo solido e fluido di carne e sangue» (*ibid.*).

La più grande descrizione che io conosca della nostra "terrenità" si trova nelle *Devozioni* di John Donne, ove egli descrive l'uomo come terra della terra, il suo corpo terra, i suoi capelli un disordinato cespuglio che cresce dalla terra. Tutti i pensieri e le azioni provengono dal corpo. Perciò la descrizione di un pensiero o di un'azione – per quanto astrusa possa essere – può essere fatta riducendola al livello fisico. (Thomas 1970b: 56)

La poesia metafisica costituisce un intertesto fondamentale e un imprescindibile punto di partenza per i ribaltamenti semantici e le caratterizzazioni grottesche operate dal poeta di Swansea, per la sua:

puntigliosa aggressività organica [...]. In Thomas [...] ogni profilo naturale, ogni allusione di globalità elementare è il profilo di un corpo umano, e ogni caratterizzazione organica è allusione etica [...] vi si riscontrano contatti con il pensiero celtico, [...] col pensiero dei Catari e con quello di William Blake, influenze che esprimono lo stesso ondeggiamento iniziale fra spirito e materia. (Sanesi 1977: 57-59)

Si giunge, per questa via accidentata attraverso una riflessione piena di impeto e di coraggio, a un nodo centrale da tener saldo in mente nell'accostarsi alle poesie di Thomas e che può aiutare a far luce su buona parte della produzione giovanile:

Per il tramite della mia piccola isola legata da ossa ho imparato tutto quello che so; ho tutto sperimentato e tutto sentito. Tutto ciò che scrivo è inseparabile dall'isola. Per quanto possibile, pertanto, impiego lo scenario dell'isola per descrivere lo scenario dei miei pensieri, il terremoto del corpo per descrivere il terremoto del cuore. (*Ibid.*: 56, 57)

Tutto afferisce al corpo, il fluido mondo da provare a descrivere è filtrato attraverso il corpo e attraverso un io, per citare Vanna Gentili, «indifferenziato, privo di qualificazioni psicologiche, che si dilata, protendendo i tentacoli della propria fisicità e del proprio patire, a inglobare la generalità umana e, con quella, gli elementi organici e inorganici, costitutivi del cosmo» (in Thomas 1996: XIX). L'io di Thomas è perciò polivalente, è il poeta ridotto alla sua dimensione più naturale e sensitiva, esteso a rappresentare la percezione e la corporalità dell'essere umano tout court. Potrebbe leggersi tra le righe quasi una 'religiosità del corpo', in linea con la dichiarazione che Thomas mise ad apertura dei *Collected Poems*, spesso fraintesa e oggetto di non troppo fertili discussioni su quanto egli fosse religioso, come uomo e come poeta:

Ho letto da qualche parte d'un pastore che, interpellato perché eseguisse, all'interno d'un cerchio magico, adempimenti rituali alla luna per proteggere il gregge, rispose: "Sarei un maledetto cretino se non lo facessi!" Queste poesie, con tutte le loro asprezze, dubbi, e confusioni, sono scritte per amore dell'Uomo e in lode di Dio, e io sarei un maledetto cretino se così non fosse. (Thomas 1996: XX)

Si tratta di poesie scritte «per amore dell'Uomo», di una spiritualità che vede la propria scaturigine profonda nella carne, per così dire nel midollo delle cose, «e in lode di Dio», quel Dio e quel Cristo che con l'Uomo sono un tutt'uno e nulla di sacro avrebbero se non fossero considerate nella loro granitica «terrenità», come comunione di corpo, animalità e terra. Il Signore, il Salvatore, perfino il diavolo, cui è rivolta la preghiera della poesia "Incarnate Devil" ("Il diavolo incarnato") del 1936, sono sempre presenti ma ogni volta come simboli, metafore. Scrive William York Tindall:

Whether praised or dismissed, God and Christ are always around in Thomas' poetry [...] as metaphors for nature, poet, and their creative powers. [...] Thomas found nature holy. [...] God creates by the Word, and Jesus suffers for mankind. So too the poet. [...] When [...] he talks about God or Christ, he has nature in mind or himself, as creator and sufferer. Creating by the word, he became the Word. (Tindall 1996: 8, 9)

Caratteristica saliente della produzione thomasiana, soprattutto di quella dei primi anni, è ad ogni modo la costante tendenza al ribaltamento, più o meno ironico, più o meno blasfemo, di forme e temi. Roberto Sanesi ricorda che un Thomas poco più che bambino pubblicò delle poesie fortemente ironiche e antitradizionali sullo *Swansea Grammar School Magazine*, il giornalino scolastico del suo istituto, come "The Song of the Mischievous Dog" ("Canzone del cane malizioso") del 1925 o "A Ballad of Salad" ("Ballata dell'insalata")² del 1929,

in cui l'insofferenza e la ricerca, come forse il gusto di stupire, sono già definite; mentre in altri luoghi [...] ci sembra di scorgere [...] una sorta di esercizio sul piano delle *limericks* o dei *nonsenses* di Edward Lear o di Lewis Carrol: un umore fra il divertito e il blasfemo che si farà via via più sensibile. (Sanesi 1977: 19)

² Per quest'ultima, cfr. Thomas 1989: 6, 7.

Alcuna critica ha rimproverato alla poesia di Thomas un'eccessiva oscurità, quasi come se il poeta volesse celare di proposito il messaggio delle sue liriche e adornarle di fumi non necessari e atti solo a mettere in difficoltà il lettore. L'enigmaticità di molti suoi versi e l'apparente giustapposizione di parole e immagini non aventi tra loro nessuna relazione logica o razionale hanno fatto sì che spesso egli venisse accostato al Surrealismo dal quale, invece, Thomas teneva a discostarsi, rivendicando un pieno controllo della materia e delle suggestioni che da lei generano. A tal proposito, Silvia Bigliuzzi scrive:

Prendendo le mosse dall'individuazione del moderno calarsi della soggettività in quello che Calvino chiama «il mare dell'oggettività», ovvero il perdersi dell'io nell'indistinzione tra uomo e mondo, si possono giustamente intuire le potenzialità visive della scrittura di Thomas, e a quel «calarsi» associarle. Si delinea così una premessa dalla quale può trarre profitto un'interpretazione che voglia dare spessore a un'oscurità poetica a volte apparentemente gratuita. (Bigliuzzi 1998: 135)

La Bigliuzzi continua parlando di «un simbolismo precostituito e dunque solo parzialmente privato. Il rapporto uomo-mondo si evolve in lui in termini di sensazione» (*ibid.*: 137) e aggiunge:

Da un lato, dunque, la poesia si forma a partire dalla *sostanza* delle parole, che devono essere «fresh and virgin» e che con la loro «materialità» – spessore fonico, ad esempio – impongono una forma e una dimensione «concreta» alla lirica. Da un lato, essa trae origine da un nucleo composto di immagini, che a loro volta non sono che traduzioni di idee. Si tratta, in fondo, di un incontro tra «coseità» e «idealità», tra visibile e invisibile: l'idea, che appartiene a un orizzonte di latenza, si fa visibile nell'immagine, che a sua volta è costituita dalla parola-cosa, e dunque partecipa del mondo sensibile. L'immagine trattiene allora in sé quel *quid* che le deriva dalla sua origine corporea. Orecchi, occhi, mani, si è detto; e ora parole. (*Ibid.*: 138, 139)

Al contrario, è noto come il Surrealismo tenda a valorizzare qualsiasi immagine scaturita dall'inconscio e messa su carta o su tela senza il filtro della ragione, «to juxtapose the unpremeditated» (Davies 1972: 15). Thomas dissentiva con forza da questa assenza di metodo e fu esplicito nel prendere le distanze dai modelli surrealisti; d'altro canto, egli risulta discosto pure da poeti che furono, ricorda Walford Davies, sue esplicite influenze: Eliot, Auden, Empson e gli elisabettiani (cfr. Davies 1972: XIII). Torna utile il celebre passaggio esplicativo nella lettera inviata al poeta Henry Treece, che lo rimproverava per la mancanza di un'«immagine centrale» nelle sue poesie:

quando lei dice che io non ho “il movimento concentrico intorno a un'immagine centrale” di Cameron o di Madge, non tiene conto del fatto che consapevolmente non è il mio metodo muovermi in modo concentrico intorno a un'immagine centrale. A una poesia di Cameron non *occorre* più di un'immagine; essa si muove intorno a un'idea, da un punto logico a un altro, tracciando un cerchio completo. A una mia poesia occorre una schiera di immagini, perché il suo centro è una schiera di immagini. Costruisco un'immagine – sebbene “costruire” non sia la parola esatta, lascio, forse, che un'immagine venga “costruita” emotivamente in me e poi applico a essa quelle forze intellettuali e critiche che possiedo – lascio che essa ne generi un'altra, lascio che quell'immagine contraddica la prima, creando la terza immagine generata dal penzolare sui limiti formali, e trascinando la poesia in un'altra immagine ancora; il fiume contrastante trabocca oltre le insicure barriere e l'armistizio del punto fermo viene tirato e attorto disordinatamente in una serie contraddittoria di puntini e trattini. (Thomas 1970b: 214)

Thomas ambisce a raggiungere un superiore controllo del caos circoscrivendolo in una struttura formale, intende essere l'Ariosto che muove i fili di immagini nate per germinazione e cozzanti l'una contro l'altra, nel limite però delle coordinate da lui stesso tracciate in precedenza, magari inventando un nuovo schema – in questo senso,

egli sperimentò moltissimo – ma poi rispettandolo con estrema fermezza.

Tomaso Kemeny preferisce allora, giustamente, parlare di “complessità” piuttosto che di “oscurità”, notando come i versi di Thomas possano risultare difficili anche per l’uso del poeta di ‘smontare’ il verso tradizionale e poi ‘rimontarlo’ in maniera imprevedibile (e, spesso, dissacrante):

la sistematica deviazione dalla normativa regolante la combinazione dei singoli sintagmi e la loro concatenazione delude l’attesa del noto, del «senso comune», soddisfacendo l’esigenza dello straniamento. Non si tratta però del lusso conquistato attraverso il gratuito. Al reticolato che si innerva attraverso le equivalenze prodotte dal sistematico parallelismo, simultaneo ai vari livelli, si sovrappone l’ininterrotta tensione metaforica prodotta dallo smontaggio delle unità sintagmatiche stereotipe, rimontate in maniera imprevedibile, in modo da scompigliare radicalmente il codice di denotazione. (Kemeny 1976: 8)

Un «ordine asimmetrico e asincrono» (*ibid.*) che corrisponde sovente a una risemantizzazione parodica, a un «imprevisto reso sistematico» (*ibid.*): eloquente chiave di comprensione del componimento che ci avviamo ad analizzare, a sua volta sorprendente ribaltamento poetico in cui, nello spazio di sole quattro quintine, sono accostati con dissacrante ironia temi in apparenza lontanissimi tra loro.

Un eroe inatteso

La poesia “My hero bares his nerves” (“Scopre i nervi il mio eroe”), contenuta in *18 Poems* (1934), è ricca di spunti di riflessione, oltre che di immagini anatomiche e religiose e di un intento parodico che si palesa fin dal titolo. Nonostante le molte opacità del testo, l’idea centrale è infatti l’atto masturbatorio. La critica è indecisa sull’identificazione dell’«eroe»: Derek Stanford crede che il protagonista sia il pene del poeta, mentre Tindall propende per la mano (Tindall 1996: 42) ma allo stesso modo potrebbe trattarsi dell’ego

di Thomas o di un insieme di tutti e tre gli elementi. Kemeny parla di una «iper-personificazione dell'eroe-mano e [...] [di una] dissociazione esplicita dell'autore dal suo ego lirico» (Kemeny 1976: 116, 117). A ogni modo, è chiaro che «Our hero is mock-heroic» (Tindall 1996: 42), il nostro eroe è eroicomico.

Precedente testuale cui Thomas potrebbe essersi ispirato è quel *Discourse Concerning the Mechanical Operation of the Spirit* del 1704 con cui «Swift illustra le pratiche religiose dei puritani attraverso le forme di masturbazione, eruttazione e defecazione collettive» (Brilli 1985: 28), nonostante qui la beffa abbia deviato il suo senso e, fa notare C. J. Rawson, «the onanistic relation made entirely explicit» (Davies 1972: 87).

A dispetto del tema non convenzionale e persino, come si vedrà, blasfemo in certe nascoste allusioni, la struttura della poesia è regolare e non presenta particolari sperimentalismi metrici; il componimento è formato da quattro quintine e ognuna di esse presenta un'alternanza regolare di *blank verses*³ e settenari e un ottonario di chiusura:

My hero bares his nerves along my wrist
That rules from wrist to shoulder,
Unpacks the head that, like a sleepy ghost,
Leans on my mortal ruler,
The proud spine spurning turn and twist. (Thomas 2010: 10)⁴

³ Il *blank verse* o pentametro giambico, composto di dieci sillabe, è il verso classico della poesia inglese. Angelo Marchese propone questa definizione: «Verso della poesia epico-drammatica inglese, formato da un decasillabo di impostazione giambica. Corrisponde al nostro endecasillabo. È il verso del teatro shakespeariano, della poesia epica di Milton, di Keats e di altri grandi autori» (Marchese 1987: 39).

⁴ «Scopre i nervi il mio eroe lungo il mio polso / Che governa dal polso alla spalla, / Sfodera il capo che pende, come un fantasma assonnato, / Sul mio ministro mortale, / L'altra spina che sdegna curva e torsione.» (Thomas 1996: 21)

Fin da subito l'ambiguità evidente rende difficile identificare il "protagonista": i verbi «bares», «rules», «unpacks» ammettono che il soggetto a cui si riferiscono compia l'azione o la subisca; ciò che «scopre i nervi» potrebbe essere dunque la mano, nell'atto volontario di onanismo, o l'organo genitale che nella mano si inturgidisce e «governa dal polso alla spalla», come un pilota che controlla il movimento del braccio, e «sfodera il capo che pende». Lo «sleepy ghost», secondo Derek Stanford, è «la forma femminile che visita i sogni degli uomini» (in Thomas 1996: 267); Tindall ritiene poi che il «ministro mortale» e l'«altera spina che sdegnava curva e torsione» indichino la spina dorsale ma sembra più plausibile che l'oggetto di questi paragoni sia sempre il membro eretto. Lo stesso Tindall ipotizza che l'azione sia condotta dal sistema nervoso centrale, che invia gli impulsi ai nervi fino al polso del poeta intento a scrivere, con atto solipsistico, masturbatorio appunto, una poesia sull'adolescenza:

And these poor nerves so wired to the skull
Ache on the lovelorn paper
I hug to love with my unruly scrawl
That utters all love hunger
And tells the page the empty ill. (Thomas 2010: 10)⁵

Le cose, se possibile, si complicano. A seconda di dove penda l'ago dell'interpretazione, infatti, il complesso formato dai «poveri nervi uniti al cranio con fili d'acciaio» può essere, per restare il più possibile fedeli alla lettera del testo, tutto il corpo unito alla totale dedizione del poeta, che si affatica su un foglio bianco e cerca di portare alla luce, dal "porto sepolto" in cui sono nascoste, le parole poetiche (d'altro canto, è noto come Thomas avesse parecchie difficoltà a trovare le parole 'giuste' e per ognuno dei suoi componimenti utilizzasse decine e decine di fogli, potendo impiegare anche settimane,

⁵ «E questi poveri nervi uniti al cranio con fili d'acciaio / Dolgono sulla carta orba d'amore / Che abbraccio per amare col mio sgorbio sregolato / Che manifesta tutta la brama d'amore / E alla pagina svela il vuoto male» (*Ibid.*).

se non mesi, per completare una sola poesia); allo stesso modo, il primo verso e tutta la quintina potrebbero indicare una sarcastica identificazione della penna col pene e la conseguente sterilità dell'atto scrittorio/onanistico, intimamente connesso a un senso di peccato, di spreco. Lo «sgorbio sregolato», nella sua «brama d'amore», non può che riversare sulla pagina un «vuoto male», quell'inchiostro/liquido seminale che andrà irrimediabilmente sprecato e sarà usato per mettere nero su bianco l'impotenza a generare, l'autoreferenzialità di ogni atto estetico.

La terza quintina proietta il lettore in un paesaggio onirico, la «spiaggia di carne» sulla quale incede, paragonato a una «Venere nuda», il cuore dell' «eroe»:

My hero bares my side and sees his heart
Tread, like a naked Venus,
The beach of flesh, and wind her bloodred plait;
Stripping my loin of promise,
He promises a secret heat. (Thomas 2010: 10)⁶

Il cuore, con un'ardita metafora, è associato a Venere, dea della bellezza, dell'amore e della fertilità; tuttavia il «rossosangue» potrebbe capovolgere il senso di questo significante, inducendoci a pensare al sangue della fine del ciclo mestruale, che corrisponde al periodo meno fertile per la donna. Il concetto di quella che si potrebbe definire 'bellezza infertile' è ribadito, con l'esempio contrario, in "The Burning Baby" ("Il bambino bruciato") del 1934, «uno dei più noti e più potenti racconti [giovanili], anche linguisticamente oltre che per il violento e visionario anticonformismo» (Sanesi 1977: 12); qui il reverendo Rhys Rhys brucia il bambino nato dall'atto incestuoso con la sua stessa figlia e morto subito dopo il parto.

⁶ «Il mio eroe scopre il mio fianco e vede il suo cuore / Incedere, come una Venere nuda, sulla spiaggia / Di carne, e torcere la treccia rossosangue; / Togliendo ai miei lombi la promessa, / Mi promette un segreto calore» (*ibid.*).

Her hair smelt of mice, her teeth came over her lip, and the lids of her eyes were red and wet. He saw her beauty come out of her like a stream of sap. The folds of her dress could not hide from him the shabby nakedness of her body. It was not her bone, nor her flesh, nor her hair that he found suddenly beautiful. The poor soil shudders under the sun, he said. He moved his hand up and down her arm. Only the awkward and the ugly, only the barren bring forth fruit. (Thomas 1986: 35)⁷

Come è evidente, nel racconto non è descritta una fertilità sana, gioiosa ma il consumarsi di una voglia innaturale che genera un frutto blasfemo e indesiderato, innocente ma al tempo stesso simbolo tangibile di una passione maligna, «povera carne» – «Il diavolo è la povera carne, disse Rhys Rhys» (*ibid.*: 502) – destinata a morire e salutata da un'inquietante natura in rigoglio, che si mescola al corpo e al culto religioso, come sempre accade in Thomas, in una sorta di 'sacro paesaggio anatomico':

In the church that morning he spoke of the beauty of the harvest, of the promise of the standing corn and the promise in the sharp edge of the scythe as it brings the corn low and whistles through the air before it cuts into the ripeness. Through the open windows at the end of the aisles, he saw the yellow fields upon the hillside and the smudge of heather on the meadow borders. The world was ripe.

The world is ripe for the second coming of the son of man, he said aloud.

⁷ «I suoi capelli avevano odor di topo, i denti le sporgevano dalle labbra, e le sue palpebre erano rosse e bagnate. Egli vide la sua bellezza uscire da lei come un rivolo di linfa. Le pieghe dell'abito non potevano nascondergli l'ossuta nudità del suo corpo. Ma non erano le ossa, né la carne, né la capigliatura che gli sembravano improvvisamente così belli. I brividi della povera terra sotto il sole, disse. Le accarezzò lentamente un braccio. Soltanto il brutto, il misero e lo sgraziato generano frutti» (*ibid.*: 500, 501).

But it was not the ripeness of God that glistened from the hill. It was the promise and the ripeness of the flesh, the good flesh, the mean flesh, flesh of his daughter, flesh, flesh, the flesh of the voice of thunder howling before the death of man.

That night he preached of the sins of the flesh. O God in the image of our flesh, he prayed. [...] Flesh, flesh, flesh, said the vicar. (*Ibid.*: 35, 36)⁸

L'insistenza su questa carne fertile e peccaminosa è iterata lungo tutto il racconto, e trova il suo culmine nell'ultima, terribile scena, in cui Thomas ci mostra una purificazione assurda e al tempo stesso pienamente simbolica. Natura e corpo sono per l'ultima volta uniti in un solo rogo e la violenza mistica che ne deriva è degna di un passo dell'Antico Testamento:

Surrounded by shadows, he prayed before the flaming stack, and the sparks of the heather blew past his smile. Burn child, poor flesh, mean flesh, flesh, flesh, sick sorry flesh, flesh of the foul womb, burn back to dust, he prayed.

⁸ «Quella mattina in chiesa egli parlò della bellezza delle messi, della promessa del grano alto e del tagliente orlo della falce quando fa curvare il grano e fischia nell'aria prima di tagliare. Dalla finestra aperta in fondo alla chiesa vedeva i campi gialli sul fianco della collina e le macchie di erica ai margini della prateria. Il mondo era maturo.

Il mondo è maturo per la seconda venuta del figlio dell'uomo, disse forte.

Ma non era la maturità di Dio che splendeva sulla collina. Era la promessa che la carne era matura, la buona carne, la triste carne, la carne di sua figlia, carne, carne, la carne dalla voce di tuono urlante prima della morte dell'uomo.

Quella notte pregò per i peccati della carne. O Dio fatto a immagine della nostra carne, pregava. [...] Carne, carne, carne, diceva il vicario» (*ibid.*: 501).

And the baby caught fire. The flames curled round its mouth and blew upon the shrinking gums. Flames round its red cord lapped its little belly till the raw flesh fell upon the heather.

A flame touched its tongue. Eeeeeh, cried the burning baby, and the illuminated hill replied. (*Ibid.*: 40)⁹

Tornando a "My hero bares his nerves", secondo Tindall gli ultimi due versi della terza quintina si riferiscono ancora all'equivalenza tra lo scrivere poesia e il masturbarsi: «As the third stanza makes plain, writing adolescent poetry is parallel to the "secret heat" of masturbation, that strips the "loin of promise"» (Tindall 1996: 43).

L'ultimo atto di questa *pièce* eroicomica corrisponde alla fine dell'atto fisico, alla quiete. È il luogo della poesia di maggior interesse, per la maestosa, quanto blasfema e beffarda, immagine conclusiva:

He holds the wire from this box of nerves
Praising the mortal error
Of birth and death, the two sad knaves of thieves,
And the hunger's emperor;
He pulls the chain, the cistern moves. (Thomas 2010: 10)¹⁰

⁹ «Circondato da ombre, pregò davanti al rogo, e le scintille dell'erica passarono davanti al suo sorriso. Brucia bambino, povera carne, cattiva carne, carne, carne, triste malata carne, carne dell'impura matrice, brucia e torna polvere, pregò.

E il bambino prese fuoco. Le fiamme si arricciarono intorno alla sua bocca e soffiaronò sulle gengive che si contrassero. Le fiamme intorno al rosso cordone lambirono il piccolo ventre finché la carne viva cadde sull'erica.

Una fiamma gli toccò la lingua. Iiiih, gridò il bambino che bruciava, e la collina illuminata rispose» (*ibid.*: 506).

¹⁰ «Da questa scatola di nervi afferra il filo d'acciaio / Lodando l'errore mortale / Di nascita e morte, la triste coppia di ladri ribaldi, / E l'imperatore della brama. / Tira la catena, la cisterna evacua» (*ibid.*: 21).

Si tratta, tuttavia, di una quiete in cui non si trovano soddisfazione né riposo, dell'improvviso arrestarsi di chi ha corso fino a perdere il fiato e rimane teso, boccheggianti; è la fine di un calvario, anzi, del Calvario: ancora una volta Thomas, con una spregiudicata torsione semantica, introduce, seppur non nominandola, la figura di Cristo, ora crocifisso in mezzo ai due ladroni. L'atmosfera religiosa è introdotta dal verbo «praise»; a essere lodato è, però, un «errore mortale / Di nascita e morte» e in mezzo alla «triste coppia di ladri ribaldi» è posto, trionfante nella sconfitta, «l'imperatore della brama». L'apparato genitale maschile e l'atto masturbatorio vengono incredibilmente associati alla scena del Sacrificio sul Golgota: i testicoli sono una triste coppia di ladri, il Cristo fra loro è il membro che dopo la tensione avvizzisce, muore. Zenga, riferendosi alla prima fase poetica thomasiana, scrive:

Nelle prime poesie il messaggio biblico serve a Thomas per esprimere la sua ribellione personale ai falsi miti di un cristianesimo degenerato, falso e ipocrita che esalta l'assurda sofferenza dell'uomo come "divina necessità". La linfa vitale di *Eighteen Poems* è il suo profondo pessimismo che considera l'uomo come il frutto di una assurda irrazionalità, alla quale occorre ribellarsi. (Zenga 2003: 198)

Alla fine della poesia il sacrificio è consumato e ciò che rimane scorre via con l'acqua, l'immagine che chiude il componimento e con la quale Thomas intende ribadire il senso del rovesciamento e della messa in parodia della sfera religiosa; il verso finale ricalca, infatti, uno dei *Proverbs of Hell* di William Blake, quello che recita: «The cistern contains, the fountain overflows»¹¹. Scrive Tindall, riferendosi all'azione catartica dell'acqua: «Flushing the toilet, however, gets rid of waste, making things clean. Flushing takes its place with stripping, baring, and exposing. Writing a poem like this is cleansing the adolescent head» (Tindall 1996: 44). Si potrebbe, quindi, ipotizzare che

¹¹ «La cisterna trattiene, la fonte dilaga.» (Blake 2008: 108, 109)

l'acqua abbia una funzione benefica e, pur essendo ironicamente di cisterna, sia in grado di purificare, dissolvere il peccato.

Vien di fatto da pensare – non potendo, infine, che sorriderne – alle acque del Giordano, a un rinnovato ma grottesco battesimo che disgrega l'adolescenza e i suoi turbamenti, proiettando il poeta nella luce, o nelle diverse tenebre, di un'altra età.

Conclusione

Dylan Thomas visse soltanto trentanove anni, spirando in una tenda a ossigeno dell'ospedale St. Vincent di New York, il 9 novembre del 1953. A detta di Jack Heliker, un pittore che insieme all'amante americana del poeta, Liz Reitell, si trovava nella camera del Chelsea Hotel durante i suoi ultimi momenti di lucidità, le parole che Thomas pronunciò prima di passare da una delirante veglia – «diceva di avere ancora “gli orrori” e parlava di “astrazioni, triangoli e quadrati e cerchi”» (in Ferris 2008: 365) – al sonno e dal sonno al coma profondo, furono: «Dopo trentanove anni, questo è tutto ciò che ho fatto» (in *ibid.*: 366). Dal punto di vista della prolificità letteraria, l'affermazione ha del vero e non risponde solo alle lusinghe di quell'autocommiserazione alla quale il poeta aveva abituato i destinatari delle numerose lettere componenti il suo epistolario (fatti salvi forse i suoi genitori, ai quali tentava sempre di mostrare le migliori intenzioni per il futuro e i buoni risultati che il lavoro gli fruttava). Esclusa la corrispondenza, l'*opera omnia* di Thomas, costituita da poesie, racconti, una commedia radiofonica, alcune sceneggiature cinematografiche, un romanzo solo abbozzato e qualche ricordo d'infanzia in prosa che egli usava leggere in diretta alla BBC, potrebbe in effetti essere raccolta in un paio di volumi. Thomas non fu un poeta prolifico e qualsiasi progetto letterario minimamente ambizioso da cui fu sedotto si rivelò un sostanziale fallimento. La lentezza con cui componeva è entrata nella leggenda che, è noto, sa esagerare e riscrivere e da cui è buona norma imparare a guardarsi; ma è indubbio che Thomas avesse ritmi molto personali:

Era incapace o riluttante a non concedersi quei lunghi periodi di tempo in cui non aveva altro da fare se non lavorare ad una poesia oppure oziare tra una poesia e l'altra. [...] Per lui era naturale lasciar passare mesi e perfino anni senza scriverne neanche una. (*Ibid.*: 197)

Il *corpus* poetico thomasiano dimostra però una straordinaria compattezza interna, a partire da *18 Poems* in cui, ricorda Sanesi,

Si nota [...] la visione di una fondamentale unità degli elementi primari del perpetuo ciclo della natura (nascita e morte, amore e sofferenza, spirito e carne), che rappresentano gli aspetti più evidenti di qualsiasi mito. (Sanesi 1977: 55)

Se si dovesse definire l'opera di Thomas con un solo termine, il più adatto sarebbe "circolarità": nonostante l'evoluzione poetica e personale, egli riuscì, negli anni, a non contraddirsi mai, a proseguire nel suo cammino di artista senza essere costretto a rinnegare le esperienze precedenti, anzi, a partire da esse per rinnovarsi di continuo e di continuo cercare, o fabbricarsi, nuovi percorsi. È il viaggio di un adolescente che attraversa il caos e i misteri del corpo e approda ai non meno tumultuosi disordini del mondo adulto e della storia collettiva, che dalla contemplazione minuziosa, 'cellulare' di se stesso, quasi senza accorgersene arriva al vagheggiamento del se stesso che fu, ragazzino che scorrazzava sui colli gallesi, «verde e spensierato, famoso nei granai [...], beato fra le stalle» (Thomas 1996: 225, 227), «principe onorato delle città di mele» (*ibid.*: 225).

Non a caso si è parlato di circolarità: l'ultima poesia compiuta di Thomas è, per quanto possa sembrare paradossale, il celebre "Author's Prologue" ("Prologo dell'autore") del 1952 col quale il poeta introduceva, alla sua maniera, il volume antologico *Collected Poems*. Vero e proprio inno alla gioia, alla sacralità della natura e a un Dio del tutto immerso nell'umano sentire, il Prologo è il supremo riepilogo di tutta l'opera del poeta: rispetto all'adolescente impetuoso e disordinato delle prime poesie, si è ora di fronte a tutto ciò che col tempo egli è

diventato. Alla fine del viaggio, Thomas è un uomo in grado di controllare il metamorfico divenire di un universo – così avviene, per esempio, nella “Ballad of the Long-legged Bait” (“Ballata dell’esca dalle lunghe gambe”) del 1941 – di cui si sente parte integrante. Condottiero e buffone, nelle vesti di un Mosè prosaico e incantato come un fanciullo – la sua maschera estrema, forse la più ironica, l’ultimo rovesciamento parodico – il marinaio saluta con commozione, dall’arca, il clamore di animali e uccelli e i luoghi danzanti di cui si è circondato, cantando con la devozione e la pace raggiungibili solo da chi ha saputo attraversare indenne un diluvio che strazia il corpo e obnubila il pensiero.

Ed è così, capitano ebbro e ammaliante che canta e ciarla alla testa di milioni di arche, che Dylan Thomas guida la nave verso il resto della sua vita di uomo, l’uragano finale. Ma non si tratta di una sofferenza che affligge e dilania le carni, non più. Con meraviglia di tutti, del poeta stesso e dei lettori tra le cui schiere ormai anch’egli osserva attonito, si compie l’ultimo miracolo, si consuma l’estremo addio: ciò che avrebbe dovuto distruggere, salva. Il diluvio, scrive il poeta nel congedarsi dai suoi lettori e allo stesso tempo dando avvio al suo iter poeticum, il «diluvio, ora, fiorisce» (Thomas 1996: 11).

Bibliografia

- Bigliuzzi, Silvia, *Il colore del silenzio. Il Novecento tra parola e immagine*, Venezia, Marsilio, 1998.
- Blake, William, *Visioni* (1965), trad. it. Giuseppe Ungeretti, Milano, Mondadori, 2008.
- Brilli, Attilio, *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo, 1985.
- Davies, Walford (ed.), *Dylan Thomas. New Critical Essays*, London, Dent, 1972.
- Ferris, Paul, *Dylan Thomas* (1977), trad. it. di Francesca Pratesi, *Dylan Thomas. Essere un poeta e vivere di astuzia e birra*, Ed. Cecilia Mutti, Fidenza, Mattioli 1885, 2008.
- Fraser, George Suhterland, *Dylan Thomas* (1957), trad. It. Di Luisa Pastore, Milano, Mursia, 1962.
- Joyce, James, *A Portrait of The Artist as A Young Man*, New York, B. W. Huebsch, 1916.
- Kemeny, Tomaso, *La poesia di Dylan Thomas. Enucleazione della dinamica compositiva*, Milano, Cooperativa Scrittori, 1976.
- Marchese, Angelo, *Dizionario di retorica e stilistica* (1978), Milano, Mondadori, 1987.
- Sanesi, Roberto, *Dylan Thomas*, Milano, Garzanti, 1977.
- Thomas, Caitlin, *Double Drink Story. My Life with Dylan Thomas*, Toronto, Viking, 1997.
- Thomas, Dylan, *Poesie*, ed. G. Baldini, Milano, Mondadori, 1970a.
- _____, *Selected Letters of Dylan Thomas* (1966), trad. it. di Bruno Oddera, *Ritratto del poeta attraverso le lettere*, Ed. Constantine Fitzgibbon, Torino, Einaudi, 1970b.
- _____, *Poesie e racconti*, Ed. Ariodante Marianni, Torino, Einaudi, 1996.
- _____, *The Collected Stories*, New York, New Directions, 1986.
- _____, *The Notebook Poems 1930-1934*, ed. R. Maud, London, Dent, 1989.

- _____, *Collected Poems*, (1953), New York, New Directions, 2010.
- Tindall, William York, *A Reader's Guide to Dylan Thomas* (1962), New York, Syracuse University Press, 1996.
- Zenga, Gaetano, "L'evoluzione della poesia di Dylan Thomas: dall' 'io' all'uomo", *La Capitanata* (Anno XLI, n. 14), Foggia, Biblioteca Provinciale di Foggia, 2003.
- _____, "L'impossibilità di comunicazione; il grido represso; l'irreversibile viaggio verso la morte-in-vita; perché non piangere la morte di una bambina uccisa da una bomba, nelle poesie di Dylan Thomas: *Ears in the turrets hear; The force that through the green fuse drives the flower; Twenty-four years; A refusal to mourn the death, by fire, of a child in London*", *La Capitanata* (Anno XLIV, n. 19), Foggia, Biblioteca Provinciale di Foggia, 2006.

L'autore

Alfredo Palomba

Alfredo Palomba ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Letterature Comparete presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", discutendo una tesi sulla paranoia urbana nelle letterature inglese e italiana contemporanee. Laureatosi presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II", si è in precedenza occupato di figuralità e miti nella poesia di Dylan Thomas e del grottesco in Charles Dickens, Ian McEwan e negli scapigliati piemontesi. Ha preso parte al volume *Delle coincidenze. Opificio di letteratura reale. Vol. 1* (2012, 2015), al volume *Delle attese. Opificio di letteratura reale. Vol. 2* (2015). Ha curato l'editing della raccolta di racconti *Ho fatto un sogno* (2013). Ha pubblicato racconti in diverse antologie e interventi su riviste e siti di approfondimento culturale e letterario, tra cui *Nazione Indiana* e *Satisfaction*.

Email: alfredopalomba@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Palomba, Alfredo, "Per 'amore dell'Uomo e in lode di Dio': onanismo e religiosità sotto la lente dell'eroicomico nel giovane Dylan Thomas", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente – F. Cattani – F. de Cristofaro – G. Maffei – U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>