

Prefazione

Under Milk Wood (letteralmente «Sotto il bosco di latte») è un'opera per la radio di Dylan Thomas che, letta in pubblico nel 1953, venne poi edita, postuma, l'anno successivo.

È, nella letteratura novecentesca, un testo eccezionale per più motivi. E, per introdurre alla sua lettura, non vi è nulla di meglio che provare ad elencarli e a spiegarli.

Queste pagine di Dylan Thomas non sono un racconto, né una raccolta di poesie e neppure un esemplare di scrittura teatrale destinato a una rappresentazione scenica. E anche il genere *radio play* o, meglio, *radio feature* in cui si è soliti inscrivere, va loro stretto. Nonostante questi tratti rilevati tutti in negativo, *Milk Wood* (preferiamo adottare per la nostra versione questo titolo in quanto il testo è incentrato su un toponimo che, seppur immaginario, non va, come tutti i nomi di luogo, tradotto) raduna, con un'originalità senza pari, elementi propri della narrazione, della poesia e dell'impaginazione drammatica. Procediamo con ordine, facendo riferimento a queste tre modalità di scrittura. Dei più importanti tra i ben sessantatré personaggi o voci che incontriamo qui, è narrata, con mirabile sintesi, l'esistenza, il carattere, l'aspetto. L'opera contiene non poche parti in versi di tonalità e generi differenti, transitando dalle formule epiche alla filastrocca infantile, dalla canzone amorosa alla preghiera e all'intreccio dialogico di brani a forte tenuta ritmica, mentre le sequenze d'accompagnamento, apparentemente prosastiche, della voce narrante – onnisciente e spesso commossa – sono tutte tramate su una partitura che più

“poetica” non potrebbe essere: il suono la fa da padrone in ogni riga con allitterazioni, onomatopée, invenzioni neologistiche, continui effetti percussivi d’iterazione timbrica, e con una sintassi che, slegata secondo le convenzioni dello standard, è poi intrecciata in ogni componente mediante il recupero dell’antica tradizione gallese del *cynghannedd*, con ripetizione nella seconda parte di una sequenza frasale delle stesse consonanti della prima. Aspetti di natura drammatica, infine, si ritrovano negli incastri di voci, nel moltiplicarsi delle prospettive, nei botte e risposta e nella ripresa, da Shakespeare e ancor prima dalla tragedia greca, delle tecniche della sticomitia, in cui due o più personaggi recitano una battuta ciascuno alternativamente, e dell’antilabé, in cui una voce enuncia una monca porzione di discorso poi ripresa e completata dalla voce successiva. Una prova, tra le tante, del fatto che i grandi poeti inventano andando indietro nel tempo a passo di gambero, scavando nella tradizione con intuito di talpa, percependo l’universo sonoro della lingua viva con flabelli di coleottero e antenne di lumaca.

Pur nella sua brevità, *Milk Wood* presenta quindi una struttura assai complessa, ulteriormente arricchita dalla fitta serie di riferimenti intertestuali e culturali (di cui le *Note* finali cercheranno di chiarire alcuni aspetti), dalle riprese a distanza di dettagli descrittivi per situazioni e figure diverse, dal ritorno di personaggi che sembravano svaniti e dall’alternarsi di registri eterogenei e contrastanti: lirico e plurivoco, erotico ed elegiaco, epico e grottesco (con scoperti ricordi dickensiani), comico, gotico e onirico (i tanti sogni in cui s’intrufola la scrittura) e, ancora, asetticamente descrittivo (c’è anche una pagina in stile “guida turistica”) e, per soprammercato, tragico, popolaresco e folclorico. Un montaggio di stampo indubbiamente modernista, che conquista però unicità e compattezza attraverso il tono quasi ipnotico della voce narrante e la configurazione ad anello del testo, che inizia nel buio della notte, con i suoi sogni, e al buio del-

la notte ritorna in chiusura, allestendo quello che Dylan Thomas, in una sua lettera, chiamava «an entertainment out of the darkness».

Ora, questo vascello dal ricco e intricato sartame, sia formale che compositivo, a quale orizzonte tematico punta? Sulla base di un consolidato modello narrativo, che ha il suo antecedente piú vicino, e dichiarato, nell'*Ulysses* di Joyce, il suo obiettivo è la rappresentazione della vita di una cittadina costiera del Galles nell'arco di una giornata di primavera. Questa cittadina o villaggio sul mare si chiama Llareggub. Un nome d'invenzione che, se riprende nel suono iniziale, *Ll*, quello di tanti paesi gallesi (in cui il prefisso *Llan-* sta per «luogo santo»), è anche – a rivelarlo è lo stesso Dylan Thomas – la scrittura all'inverso di *bugger all*, una delle tante espressioni dello slang inglese originatesi, sin dal Medioevo e su influsso del francese *bougre*, dalla diffusione in senso spregiativo dell'etnonimo tardolatino *Bulgarus* come epiteto di eretico e di sodomita. Ebbene *bugger all* significa «nient'affatto», «proprio niente» e, come esclamazione e parafrasando la formula piú triviale dell'originale, «un cazzo!» Nel nome, già singolare di suo, si hanno quindi – in un nodo d'antitesi – sia grani di santità che di quanto, per convenzione e stereotipo, è invece considerato aberrante e meritevole di stigma e di condanna.

Ma come spesso avviene nel processo creativo, letterario o poetico o d'altro tipo, dietro a Llareggub stanno anche diverse e concrete e tra loro intrecciate esperienze biografiche. Soprattutto due: il soggiorno, prima per un breve periodo nel 1939 e poi, negli ultimi anni di vita, tra il 1949 e il 1953, a Laugharne, una località costiera che Dylan Thomas, colpito dal gran numero di individui eccentrici e riottosi alle regole che l'abitavano, definì, in occasione della sua prima visita, la piú strana città del Galles, «the strangest town in Wales»; e i mesi trascorsi, tra il settembre del 1944 e il luglio del 1945, a New Quay, un villaggio di mare sulla costa del Cardiganshire.

I giorni a New Quay gli suggerirono molti dei particolari topografici e dei futuri personaggi di *Milk Wood* e furono alla base di un testo per la radio che, registrato nel dicembre del 1944 e intitolato *Quite Early One Morning*, è il suo primo tentativo di ritrarre una comunità immersa nel sonno costituendo, anche sul piano testuale, la “stazione” di partenza di quel lungo percorso che, ricco di tappe intermedie su cui qui non è possibile sostare, porterà anni dopo alla costruzione del microcosmo di Llareggub.

Invenzione ed esperienza, fantasia e sentimento della realtà, visione interiore dell’occhio della mente – «the mind’s eye» – e ascolto dei piú fievoli battiti di sottomondi provinciali procedono insieme nella rappresentazione di questa piccola città sull’Atlantico. Nelle sue vie, strade, case e nei piú intimi recessi delle loro cucine e delle loro stanze come negli anfratti delle coscienze e dei sogni e fantasie dei suoi abitanti, ci conducono sia l’anonima voce narrante del testo sia le parole di Capitan Gatto, un vecchio e cieco uomo di mare che agisce da personaggio centrale del dramma: se la prima è una sorta di angelo alla Wim Wenders che vede dall’alto ogni cosa, il secondo è figura virgiliana per colui che approda a questa costa. Con alcune differenze importanti però rispetto al modello classico della guida dantesca: Capitan Gatto, infatti, non esercita nessuna superiore sapienza rispetto agli altri uomini ed è, anzi, ancora pienamente coinvolto, con la sua nostalgia per l’amata Rosie Probert, negli affetti del mondo e – tratto ancora piú importante – non può prendere per mano il lettore-viandante e condurlo lungo una strada sicura. E questo perché non si muove, sta chiuso nella sua casa arredata come un brigantino e tutt’al piú s’affaccia all’oblò-finestra per scaldarsi al sole di primavera e respirare il profumo del mare; ma la cecità, che gli impedisce di vedere qualsiasi cosa, gli consente di tramutare i suoni che giungono al suo finissimo orecchio in immagini che valgono da tramite tra il mondo del lettore e il mondo di Llareggub.