

## In primo piano

Presentiamo insieme la raccolta di poesie di Philip Larkin e il romanzo autobiografico di Martin Amis come due casi di analogo rapporto tra memoria individuale e contesto storico, dall'Inghilterra degli anni sessanta a quella di oggi. Tra riferimenti falsi e autentici, due vite si raccontano.

## Poesia sincopata a ritmo di jazz

## Viaggio di ritorno

di Gilberto Sacerdoti

Philip Larkin

## FINESTRE ALTE

ed. orig. 1974, a cura di Enrico Testa,  
pp. 73, € 10,  
Einaudi, Torino 2002

Se a un inglese di media cultura si chiedesse chi sia stato il maggior poeta del dopoguerra, è più che probabile che la risposta sarebbe: Philip Larkin. Nato a Coventry nel 1922, Larkin studiò in una Oxford bellica in cui "la mancanza di *douceur*", com'ebbe a osservare in seguito, "era compensata dalla mancanza di *bêtises*". Scartato dal servizio militare per miopia, quando negli ultimi anni di guerra il Ministero del lavoro si informò su cosa stesse facendo per la nazione, il giovane laureato, per prevenire lavori più indesiderabili, si impiegò come bibliotecario nello Shropshire. E lo stesso mestiere esercitò fino alla morte, avvenuta nel 1985 a Hull, dove dirigeva la biblioteca dell'università.

A distanza di grosso modo dieci anni gli uni dagli altri, Larkin pubblicò, finché era in vita, quattro esigui libretti di poesie: *The North Ship*, *The Less Deceived*, *The Whitsun Weddings*, *High Windows*. Di conseguenza, chi provi piacere nella loro frequentazione giunge presto, come Derek Walcott, a sentirle familiari "come un mazzo di chiavi", e di ciascuna di quelle poesie si potrebbe dire ciò che Larkin dice della poesia di Thomas Hardy: "In ognuna c'è un piccolo midollo spinale di pensiero, e ciascuna ha la sua piccola melodia propria". Così basta mettere la mano in tasca per sentire immediatamente dalla seghettatura quale è la chiave, e quale la melodia.

Nella sua vita Larkin non tenne una sola lettura pubblica (perché "odio l'idea di andare in giro a far finta di essere me stesso"); non "insegnò" mai come si fa a scrivere poesia (perché "è come andare in giro a spiegare come si va a letto con la propria moglie"); e non parlò mai della sua poetica in ambito accademico (perché "le università sono ormai da tempo il luogo deputato all'accettazione sovvenzionata dell'arte, più che alla sua autentica acquisizione"). Ciononostante, secondo Donald Davie, Larkin giunse a essere comunemente riconosciuto come l'effettivo, anche se non ufficiale, poeta laureato dell'Inghilterra postbellica. Quando morì, il necrologio del "Times" lo definiva "il poeta più letto e apprezzato della sua generazione", e quando nel 1988 vennero pub-

blicati i suoi *Collected Poems*, il libro vendette (nella non economica edizione in *hardcover*) trentacinquemila copie in due mesi. Né questi risultati "da concerto rock" stanno a indicare un successo meramente popolare e *low-brow*. Per Derek Walcott, ad esempio, che lo ha celebrato in *The Master of the Ordinary*, la sua poesia costituisce un'insidiosissima pietra di paragone, perché di fronte al suo suono "molta 'grande' poesia moderna suona improvvisamente come 'rumore'. Questa modestia è santa...".

Per la cura di Enrico Testa è ora uscita, presso Einaudi, la prima meritoria traduzione completa di una delle quattro raccolte di Larkin - l'ultima: *High Windows*, pubblicata nel 1974. Una buona scelta, perché *Finestre alte* è forse la più adatta a fornire un'immagine perspicua, oltre che della poesia di Larkin, anche del suo autore. Ce la fornisce infatti direttamente "Jake Balokowsky, il mio biografo", che in *Posterità* appare intento a microfilmare *Posterità* stessa. Questo giovane studioso americano ha un problema: non vede l'ora di prendersi un semestre di congedo per continuare il suo progetto di ricerca sul "Teatro di Protesta". Ma siccome è sposato, ha due bambini, e i suoceri insistono che vada rapidamente in cattedra, è costretto a occuparsi, invece, di questo "vecchio scroccione" - un ridicolo poetastro minore inglese "vecchio stampo e naturale".

L'exasperato disgusto del futuro professor Balokowsky per la patetica "naturalità" del poeta affibbiatogli è lungi dall'essere infondato. Balokowsky non può non ricordare quella poesia in cui Larkin sente uscire dal clarinetto di Sydney Bechet il "suono naturale del bene", e tanto meno può ignorare l'introduzione a *All What Jazz*. Il libro - che secondo Robert Craft (il pupillo di Stravinsky) appartiene alla "critica musicale meglio scritta del suo tempo" - è una raccolta delle "recensioni" di Larkin alle sconvolgenti novità jazzistiche del dopoguerra, e la sua introduzione può essere considerata un vero e proprio manifesto della sua poetica, giacché Larkin non vi espone soltanto i suoi gusti musicali, ma anche le sue opinioni sull'arte moderna in generale, e la poesia in particolare. In due parole, il suo jazz non è quello "cromatico" posteriore a

Parker, ma quello "diatonico" che l'aveva preceduto. E "la scala diatonica è ciò che si usa se si vuol scrivere un inno nazionale, o una canzone d'amore, o una filastrocca. La scala cromatica è ciò che si usa per comunicare l'effetto che si prova bevendo un martini al chinino, mentre contemporaneamente si subisce l'applicazione di un clistere". E poiché ciò che vale per Parker, vale, secondo Larkin, anche per Pound e per Picasso (una sorta di trinità satanica della "P"), ecco che analoghe considerazioni oltraggiosamente filisteie, retrograde e provinciali valgono, secondo lui, anche per l'intera arte moderna.

Il modernismo "non aiuta né a godere né a sopportare". "La poesia è una faccenda di salute, di veder le cose come sono". "Non ho alcuna fede nella 'tradizione', o in un comune salvadanaio di miti, o in allusioni casuali, nelle poesie, ad altre poesie o poeti". "I poeti che mi hanno interessato sono Hardy prima di tutto, Wilfred Owen, Auden (...) nel complesso gente per cui la tecnica sembra importare meno del contenuto, e che accettano le forme ereditate ma le usano per esprimere un contenuto proprio". Il disgusto del fittizio biografo di Larkin inventato da Larkin stesso non è, come si vede, del tutto immotivato.

Sta di fatto, in ogni caso, che le sue poesie sono effettivamente inni, canzoni e filastrocche "diatoniche", e a volte, leggendole, il piede scappa e comincia a battere il tempo; ma è un tempo così travagliato dagli "strappi, sincopati, legature e distorsioni" che lo avevano affascinato nel primo jazz, che ciò

che in cui "il denaro" è di conseguenza tutto ciò che i figli erediteranno dai padri. Ed è soprattutto l'Inghilterra di un repentino mutamento dei costumi sessuali. Nell'esilarante *Annus mirabilis*, incastonato tra la fine del bando di *Lady Chatterley* per oscenità e il primo lp dei Beatles, si passa all'improvviso dall'umiliante situazione di un sesso subordinato al mercanteggiamento dell'anello matrimoniale ("una vergogna che iniziata a sedicianni / si diffuse su ogni cosa") alla pacchia di un gioco in cui non si perde mai e il banco viene sbancato ogni volta. Tutto succede "in *nineteen sixty-three*", che, purtroppo, "was rather late for me".

L'autoritratto del poeta come "fico sfatto" comicamente invidioso della gioventù liberata si ripete, sia pure con coloriture meno comiche e più metafisiche, in *Finestre alte*, che dà il titolo alla raccolta. Le finestre son quelle che vengono in mente all'attentato "io" della poesia quando vede "una coppia di ragazzi" e pensa "che lui se la scopia e che lei / prende la pillola o si mette il diaframma". Cioè non altro che "il paradiso / che ogni vecchio ha sognato per tutta la vita - / legami e gesti messi da parte / come una mietitrebbia arrugginita, / e ogni giovane che va giù per lo scivolo / di una felicità senza fine". Ma ecco che, all'improvviso, al vecchio viene in mente "il pensiero di finestre alte: / il vetro che assorbe il sole, / e, al di là, l'aria azzurra e profonda, che non mostra / nulla, che non è da nessuna parte, che non ha fine" - uno sviluppo che, volendo, può anche ricordare quella "unica catena aurea" musicale che, secondo gli apologeti del jazz moderno, lega la rigidità formale degli inizi alla "forma di musica sempre più libera" cui si giunge infine dopo la gloriosa rivoluzione delle tre "P".

Ma a parte la specificità di certi sviluppi storici, letterari e sociologici, è la vita in generale che in *Finestre alte* appare perigliosamente acquattata all'ombra dell'"alpe dell'estinzione". Mari tumultuosi assediano nottetempo esigui villaggi appollaiati su remote scogliere inglesi, ma la disparità di forze strappa grida di partecipe ammirazione. "Creature, vi amo", promette un commerciante di mangimi sull'orlo della bancarotta del 1929, di fronte allo spettacolo di cozze e patelle che "esercitano la loro tenacia / nel gelido viscidume" di un mare notturno che, settanta piedi sotto la sua stanza singola d'albergo, "esplode verso l'alto / e poi ricade sbavando via".

E la vita umana in particolare continua a essere, come nel so-

netto fiammingo dei *Giocatori di carte*, una maleodorante "caverna illuminata", dove Jan van Hogspeuw ("vomito di maiale") e Dirk Dogstoerd ("stronzo di cane") giocano, bevono, fumano, scoreggiano e cantano, mentre fuori, nella tempesta, "fradici alberi secolari / strepitano nel buio senza stelle" - ma il pittore è lungi dall'essere schifato da questa "bestiale, segreta pace". Orrendo è il degrado fisico nell'ospizio di *Vecchi scemi*, e terrificante è l'ospedale dell'*Edificio*, dove gli uomini si risvegliano, ciascuno per proprio conto, dall'"irreale, / commovente sogno" in cui si erano "cullati dolcemente insieme" nella vita che continua fuori. Ma intensamente reale, dolce e commovente è anche lo spreco di "deboli fiori propiziatori" con cui chi è fuori cerca ogni sera di opporsi alla "tenebra incombente" che minaccia chi è dentro.

Non di rado grava sul libro una nordica "luce di peltro", ma tanto più potenti scoppiano certi "immensamenti" in cui la luce nuda fa irruzione - sia essa quella "color pietra" proiettata da una luna che squarcia le nubi e resta in cielo, "alta, assurda e distaccata", sopra un mondo trasformato in "medaglione d'arte", sia essa quella del sole che, "unico fiore senza stelo", al centro di "un cielo disadorno" "esiste apertamente". Ma in genere queste assolute perfezioni atmosferico-naturali risultano inattingibili e inimitabili per gli umani, tant'è che "il peggio / del tempo perfetto è che non riusciamo raggiungerlo". *Faute de mieux*, è dunque possibile che "il meglio" resti ciò che "ogni anno" fa per mera "abitudine" ("metà rito, metà piacere annuale") la folla estiva dei bagnanti di *Al mare* - uomini e donne "goffamente svestiti" che si immergono nell'acqua fredda "con deboli trilli di protesta", "pagliacci" che su una spiaggia affollata di radioline e ingombra di lattine arrugginite continuano "a portar su e giù per mano gentilmente / i bimbi dal passo incerto", e ad aiutare i vecchi rigidi in carrozzella "com'è loro dovere".

Nel primo testo di *Seeing things*, Seamus Heaney fornisce una traduzione di quel passo dell'*Eneide* in cui Enea, per incontrare l'ombra di Anchise, deve penetrare nell'Ade attraverso "paludi oscure" e "oltrepassare il limite" - ma "la via che scende", lo ammonisce la Sibilla, "è facile"; invece "è tornare indietro, / è risalire all'aria, la vera grande impresa". Il secondo testo è la prima poesia di Heaney stesso. Si intitola *Il viaggio di ritorno*, e vi vediamo comparire "l'ombra di Larkin" che torna a casa in autobus dopo un giorno di lavoro. Dopo aver citato Dante ("Lo giorno se n'andava e l'aere bruno"), e prima di bersi "un goccio", l'ombra di Larkin dichiara: "Avrei potuto essere un re mago / che parte sotto luci di Natale - / non fosse che sembrava più il ritorno / preavvisato nel cuore del normale".

