

Larkin: l'amore che non è mai arrivato

CLAUDIO GIUNTA*

Socio presentatore: Claudio Marazzini

Nota presentata il 14 gennaio 2025 / ricevuta il 23 gennaio 2025 / accettata l'11 marzo 2025 /
pubblicata online 10 aprile 2025

Riassunto. *Philip Larkin (1922-1985), poeta molto apprezzato e popolare in Gran Bretagna, è ancora poco conosciuto e poco tradotto in Italia. Claudio Giunta, che sta curando una scelta delle sue opere nei Meridiani Mondadori, ci introduce con questa nota nel suo mondo poetico, mettendo in luce la qualità particolare della sua ironia e la sua attenzione per il mondo dimesso e prosaico della grigia quotidianità. Nessuno – scrive infatti l'Autore – ha saputo descrivere la tristezza e la meraviglia dell'ordinario meglio di Larkin.*

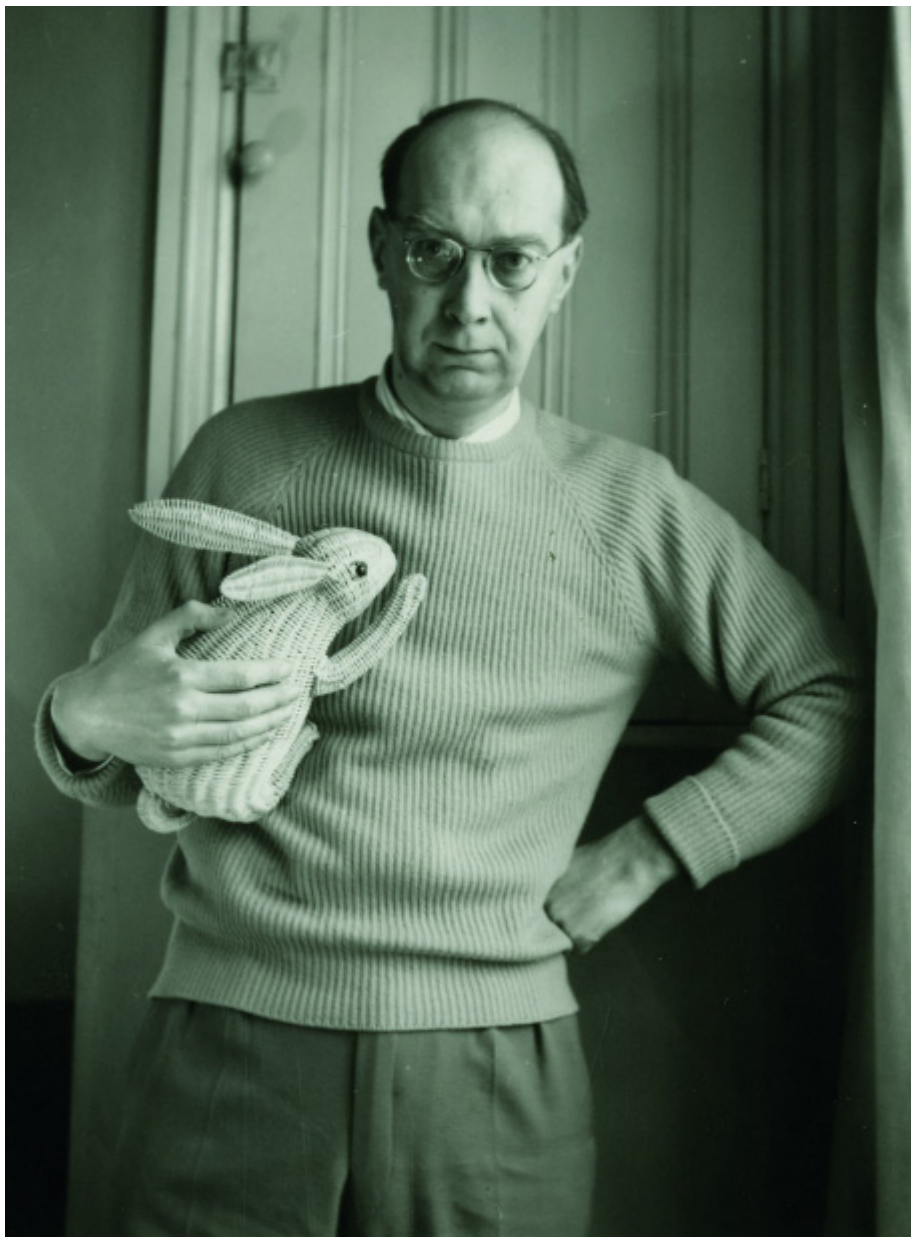
Parole chiave: Philip Larkin – poesia.

Abstract. *Philip Larkin (1922-1985), a poet who is highly regarded and popular in Great Britain, is still little known and little translated in Italy. Claudio Giunta, who is editing a selection of his works in the Meridiani Mondadori, introduces us with this note into his poetic world, highlighting the particular quality of his irony and his attention to the dim and prosaic world of everyday life. No one, the Author writes, has been able to describe the sadness and wonder of the ordinary better than Larkin.*

Keywords: Philip Larkin – poetry.

Ho un vago ricordo di una frase detta da Proust mentre era sul punto di scrivere *Alla ricerca del tempo perduto*: doveva mettersi al lavoro, rinunciando a tutto il resto, perché – diceva – aveva visto cose dell'esistenza umana, del mondo, che nessun altro aveva visto prima di lui, o non con la stessa chiarezza, e adesso quella visione doveva descriverla, tradurla in parole prima che arrivasse la morte. È probabile che ogni grande scrittore

* Università di Torino, Dipartimento di Lingue e letterature straniere; claudio.giunta@unito.it



abbia avuto questo privilegio e questo onere, vedere qualcosa, comprendere qualcosa con una lucidità alla quale nessun altro, prima, si era anche soltanto avvicinato, e riuscire a dirlo prima di morire: il carattere effimero della felicità (Leopardi); il modo contorto in cui funziona la psiche umana (Dostoevskij), la tristezza delle vite vissute nell'anonimato (Čechov).

Ora, se dovessi dire qual è l'aspetto dell'esistenza che nelle sue poesie Philip Larkin fissa meglio di ogni altro scrittore, tanto da far considerare l'ipotesi che in realtà nessuno ci abbia mai veramente pensato, cioè ci abbia pensato da artista, direi che Larkin scopre poeticamente una cosa che appartiene all'esperienza di ogni essere umano, e cioè che nella vita le cose per lo più non accadono. L'occasione non si presenta, la persona che aspettavamo non arriva, l'evento che avrebbe potuto cambiare la nostra esistenza, avviarla su una strada diversa da quella su cui la nostra esistenza è cominciata, non si verifica. È un pensiero che – benché, ripeto, s'integri perfettamente all'esperienza comune – suona quasi originale, spaesante, perché siamo abituati a leggere o ascoltare o vedere vite nelle quali invece accadono moltissime cose: sui giornali, nei libri, nei film. Ma, se ci si pensa, è un 1% di casi eccezionali, mentre la vita del restante 99% corre su binari infinitamente più lenti e diritti. Non solo come scrittore ma anche come lettore Larkin preferiva avere a che fare con questa larghissima grigia maggioranza: «Mi piace leggere – scrive in una lettera a Charles Monteith – di persone che non hanno fatto niente di spettacolare, che non sono né belle né fortunate, che cercano di fare del loro meglio nel limitato campo di attività che è il loro, ma che sanno comprendere, in piccoli autunnali momenti di lucidità, che non sono destinati a fare le cosiddette 'grandi esperienze'»¹.

A chi, in questo secolo, non è stata appiccicata l'etichetta di 'poeta dell'ordinario'? Ma nessuno ha saputo descrivere la tristezza e la meraviglia dell'ordinario meglio di Larkin.

La tristezza, soprattutto.

Al binario 1 della stazione di Coventry c'è una placca di metallo scuro con sopra scolpiti a rilievo i primi cinque versi di questa poesia, intitolata *I Remember, I Remember*. Il treno su cui sta viaggiando si è fermato in stazione, e Larkin si accorge che quella è la stazione della città in cui è nato ed è vissuto sino ai diciott'anni.

¹ Lettera a Charles Monteith del 15 agosto 1965, in *Selected Letters of Philip Larkin 1940-1985*, edited by A. Thwaite, Faber & Faber, London 1993, p. 376.

I Remember, I Remember

Coming up England by a different line
For once, early in the cold new year,
We stopped, and, watching men with number plates
Sprint down the platform to familiar gates,
«Why, Coventry!» I exclaimed. «I was born here».

I leant far out, and squinnied for a sign
That this was still the town that had been ‘mine’
So long, but found I wasn’t even clear
Which side was which. From where those cycle-crates
Were standing, had we annually departed

For all those family hols?... A whistle went:
Things moved. I sat back, staring at my boots.
«Was that», my friend smiled, «where you ‘have your roots’?».
No, only where my childhood was unspent,
I wanted to retort, just where I started:

By now I’ve got the whole place clearly charted.
Our garden, first: where I did not invent
Blinding theologies of flowers and fruits,
And wasn’t spoken to by an old hat.
And here we have that splendid family

I never ran to when I got depressed,
The boys all biceps and the girls all chest,
Their comic Ford, their farm where I could be
‘Really myself’. I’ll show you, come to that,
The bracken where I never trembling sat,

Determined to go through with it; where she
Lay back, and ‘all became a burning mist’.
And, in those offices, my doggerel
Was not set up in blunt ten-point, nor read
By a distinguished cousin of the mayor,

Who didn't call and tell my father There
Before us, had we the gift to see ahead –
«You look as though you wished the place in Hell»,
My friend said, «judging from your face». «Oh well,
I suppose it's not the place's fault», I said.

«Nothing, like something, happens anywhere».

Mi ricordo, mi ricordo

Risalendo l'Inghilterra con un treno
diverso, per una volta, nel freddo di gennaio,
spiando a una sosta gli impiegati correre
per la stazione verso uscite familiari,
“Coventry!” esclamai, “Ci sono nato”.

Mi sporsi alla ricerca di un segnale
che quella città, che così tanto tempo
era stata “mia”, fosse rimasta tale,
ma mi accorsi di non distinguere neppure
i lati della stazione. È da dove
ci sono quei container che ogni anno

partivamo per le vacanze? ... Un fischio:
ci muovemmo. Mi risedetti, gli occhi bassi.
“È lì” sorrise l'amico “che ‘hai le tue radici’?”.
No, volevo ribattere, solamente dove
ho sprecato l'infanzia, dove ho cominciato.

Ora ricordo tutto con chiarezza:
il nostro giardino, innanzitutto: dove mai
ho tessuto teologie brillanti
di frutta e fiori, né mi ha mai rivolto
la parola un anziano.
Ed ecco quella splendida famiglia

da cui non sono mai corso se ero triste,
i ragazzi tutti muscoli, le ragazze tutto seno,

la loro ridicola Ford, la fattoria
dov'ero "davvero io". Vieni, ti mostro l'albero
sotto il quale non mi sono mai seduto

deciso ad andare fino in fondo. Dove lei
si sdraiò, e "l'atmosfera si fece bollente" –
e, in quegli uffici, la mia poesia sgraziata
non fu stampata a grandi lettere né letta
da un noto cugino del sindaco,

che non chiamò mio padre e non gli disse
"Davanti a noi, se potessimo vedere il futuro..." –
"Spediresti all'inferno questo posto"
disse il mio amico, "Si direbbe dalla faccia".
"Oh no, immagino non sia colpa del posto".

"Niente, come qualcosa, capita dappertutto".

(Traduzione di Marco Malvestio in www.carteggiletterari.it).

Ecco una poesia dedicata a ciò che nella vita del poeta non è accaduto, ecco – in una lunga teoria di negazioni, dal v. 17 al v. 32 – le cose non dette e non fatte, dall'infanzia (le non inventate «teologie brillanti / di frutta e fiori») all'adolescenza (l'amore non provato, gli inesistenti presagi di grandezza artistica). Cinque anni dopo aver scritto questa poesia, Larkin pubblicherà un articolo sulla sua infanzia e prima giovinezza a Coventry intitolato *Not the Place's Fault*². Come accade abbastanza spesso, quando commenta le proprie poesie Larkin tende ad attenuarne le punte drammatiche, a stemperare l'amarrezza con l'ironia. Qui lo dice già il titolo: *Non è colpa del posto* – sottinteso: se questo è il mio carattere, il mio destino. È stata, spiega, un'infanzia normale, anzi privilegiata rispetto alla norma: vacanze in famiglia nel Devon o in Cornovaglia, una bella compagnia di amici con cui si scambiava libri e dischi di jazz, pomeriggi di giochi nelle accoglienti case dei compagni di scuola.

² *Not the Place's Fault*, in Ph. Larkin, *Further Requirements. Interviews Broadcasts, Statements and Book Reviews, 1952-1985*, edited by A. Thwaite, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2001, pp. 6-11.

Ma, come dice amaramente la poesia (e la prosa toglie appunto l'amaro da questo resoconto, e al suo posto mette l'ironia), al giovane Larkin non capitò di incontrare nessuno che riconoscesse il suo talento e lo aiutasse a coltivarlo: «A Coventry non ho mai conosciuto nessuno che fosse interessato alla scrittura [...]; né a scuola c'era una società letteraria nella quale uno potesse mettere alla prova il proprio talento [...]. Nessun insegnante con la pipa in bocca (temo di cadere nello stile della mia poesia) mi ha fatto scivolare distrattamente tra le mani un vecchio libro mentre uscivo dal suo studio (“a proposito, potrebbe forse interessarti questo”): non mi piaceva granché l'insegnante di inglese, e non credo che io gli piacessi». Soprattutto, quella di Coventry era una compagnia esclusivamente maschile, e quelli furono anni senza amore e senza sesso: «Forse la cosa più strana di tutte è che – a differenza di come raccontano i romanzi – nessuna ragazza apparve, per dire così, sulla soglia della mia vita come parte naturale del crescere, come la birra e la sigaretta [...]. Come conciliavo questo con la mia totale accettazione di Lawrence, lo ignoro». Più che una poesia sulle occasioni mancate, o sulle occasioni che non ci sono neppure state, *I Remember, I Remember* è una poesia scritta per ironizzare sull'idea romantica dell'esistenza, una poesia che riporta la vita alla sua grigia prosa, anche la vita dei ragazzini, che la cattiva letteratura alona di sogno e mistero: né mondi fantastici ricreati nella mente, né l'incontro con la saggezza degli adulti, né la scoperta dell'amore e del sesso. Non è successo niente.

*

Anche *Faith Healing* (del 1960, un anno dopo *I Remember, I Remember*) è una poesia su ciò che non è accaduto, ma qui l'ironia deve tacere, perché mentre quelli che in *Aubade* Larkin chiamerà i «wrong beginnings» della giovinezza si possono correggere, le donne di cui parla questa poesia non hanno chance di riscatto: ciò che non è loro accaduto non accadrà più. Per caso, Larkin aveva visto un documentario intitolato *The Savage Eye* che nello stile del *cinéma vérité* raccontava la vita di una divorziata di provincia che si era trasferita a Los Angeles (si trova su YouTube). Durante una riunione di preghiera, uno degli officianti interroga una folla di donne in parte sofferenti in parte estatiche: «Che succede, figliola? Qual è il problema?». Da questi pochi minuti di film Larkin ricava questa poesia, una delle sue più belle e strazianti:

Faith Healing

Slowly the women file to where he stands
Upright in rimless glasses, silver hair,
Dark suit, white collar. Stewards tirelessly
Persuade them onwards to his voice and hands,
Within whose warm spring rain of loving care
Each dwells some twenty seconds. *Now, dear child,*
What's wrong, the deep American voice demands,
And, scarcely pausing, goes into a prayer
Directing God about this eye, that knee.
Their heads are clasped abruptly; then, exiled

Like losing thoughts, they go in silence; some
Sheepishly stray, not back into their lives
Just yet; but some stay stiff, twitching and loud
With deep hoarse tears, as if a kind of dumb
And idiot child within them still survives
To re-awake at kindness, thinking a voice
At last calls them alone, that hands have come
To lift and lighten; and such joy arrives
Their thick tongues blort, their eyes squeeze grief, a crowd
Of huge unheard answers jam and rejoice –

What's wrong! Moustached in flowered frocks they shake:
By now, all's wrong. In everyone there sleeps
A sense of life lived according to love.
To some it means the difference they could make
By loving others, but across most it sweeps
As all they might have done had they been loved.
That nothing cures. An immense slackening ache,
As when, thawing, the rigid landscape weeps,
Spreads slowly through them – that, and the voice above
Saying *Dear child*, and all time has disproved.

La fede che guarisce

Lente le donne si mettono in fila davanti a lui,
dritto, gli occhiali senza montatura, i capelli d'argento,
l'abito nero, il colletto bianco. Instancabili, gli assistenti
le spingono con dolcezza verso la sua voce, le sue mani,
e in quella calda, affettuosa pioggia primaverile
ciascuna sosta per una ventina di secondi. *Figliola cara,*
cos'è che non va, chiede la profonda voce americana,
e, dopo una breve pausa, comincia a pregare
raccomandando a Dio quest'occhio, quella gamba.
Poi, all'improvviso, stringe loro la testa, e loro, esiliate

come obliati pensieri, vanno via in silenzio; alcune
si trascinano qua e là, non ancora pronte a tornare
alla loro vita; altre restano lì rigide, scosse da singhiozzi,
con lacrime rauche profonde, come se dentro di loro
vivesse una specie di muto bambino idiota
che la gentilezza basta a risvegliare: finalmente, pensano,
una voce che chiama soltanto loro, mani che sono venute
a dar loro conforto e luce; fiotti di saliva, tanta è la gioia,
escono dalle loro bocche, dagli occhi trabocca il dolore, una folla
di enormi inaudite risposte si addensa ed esulta –

Che cosa non va! Baffute, nelle loro vesti a fiori, tremano:
a questo punto tutto non va. Dorme in ognuna di loro
l'idea di una vita vissuta in armonia con l'amore.
Per qualcuna è la differenza che avrebbe potuto fare
amando gli altri, ma per quasi tutte è ciò
che avrebbero potuto fare se *loro* fossero state amate.
Per questo non esiste cura. Un lentissimo, immenso dolore,
come quando, al disgelo, il ghiacciato paesaggio geme,
a poco a poco si diffonde in loro – questo, e la voce lì in alto
che dice *Figliola cara*, e tutto ciò che il tempo ha dimostrato falso.

Qui non si tratta più dello stupore per non aver vissuto le fatate avventure dell'adolescenza, come in *I Remember; I Remember*, ma dell'amarezza che invade chi sa di aver vissuto male. A queste vite è mancato l'amore, l'amore donato e soprattutto l'amore ricevuto, accolto in sé come dono: basta vedere con quanta commozione queste donne reagiscono alla melliflua dolcezza del guaritore che prende loro la testa tra le mani (Larkin era un uomo sensibile alla gentilezza, una delle ultime poesie che ha scritto parla della morte di un riccio che viveva nel suo giardino di casa, e finisce con le parole: «we should be kind / While there is still time»). Le cose sarebbero potute andare diversamente. Questa consapevolezza, scrive Larkin, *dorme* nell'anima di ciascuna di loro. Ma ora la vita è agli sgoccioli, le occasioni sono finite, resta solo un rimorso per il quale non esiste medicina: «That nothing cures».

*

Da secoli, da millenni, l'evasione dall'ordinario che gli uomini preferiscono è l'amore, e non tanto l'amore come quieta condivisione della vita quanto l'amore romantico, l'*amour fou*: diciamo il primo tempo della *Felicità coniugale* di Tolstòj, quello in cui Mascia pensa che la passione tra lei e Serghìèi durerà per sempre, non il secondo, in cui Mascia capisce che il tempo e la consuetudine smorzano anche il fuoco più violento, e, se si è molto fortunati, lo trasformano in qualcos'altro.

Questo bersaglio lo si può mancare per due diverse ragioni, cioè per due diverse insufficienze. Da un lato esiste l'indisponibilità soggettiva: si è troppo autocentrati per amare. *La bestia nella giungla* di Henry James parla di un caso del genere: «Nessuna passione l'aveva mai sfiorato», è la scoperta che il protagonista del racconto, John Marcher, fa sul proprio conto quando ormai è troppo tardi per invertire la rotta. Dall'altro lato, le circostanze oggettive possono non essere favorevoli all'amore: l'occasione giusta non arriva mai, e la vita che si vive – come dice una pagina molto bella di *A Girl in Winter* – non è che «one long unintelligent summer»³.

Ora può darsi che nella personalità e nella vita di Larkin queste due insufficienze si siano sommate. Larkin non si è mai sposato e non ha avuto figli. Dai vent'anni in poi ha avuto delle relazioni quasi sempre asimmetriche, che gli lasciavano un ampio margine di libertà o, a esser maligni, di irresponsabilità: una studentessa molto più giovane di lui (lei sedici anni, lui ventidue) quando faceva il bibliotecario a Leicester; la moglie di un conoscente, a

³ Ph. Larkin, *A Girl in Winter*, Faber & Faber, London 1975, p. 183.

Belfast; la giovane e casta Maeve Brennan; la sua segretaria Betty Mackereth; e, più duratura e più importante di tutte, Monica Jones, lettrice di Letteratura inglese all'Università di Leicester, con cui Larkin ebbe una relazione che con alterne vicende, ma con molti più bassi che alti, durò dalla fine degli anni Quaranta alla sua morte. Una relazione che da un certo punto in poi Larkin visse più come un compito che come un conforto (Monica, che non aveva un carattere socievole, perse presto entrambi i genitori, e lui restò il suo unico affetto). «In presenza di Monica – ricorda Martin Amis – Larkin si comportava come il nipote addolorato di una zia incontrollabilmente eccentrica»⁴.

Sono state tutte relazioni a distanza, Larkin non ha mai provato a convivere, salvo che negli ultimi due anni della sua vita, quando ha accolto in casa sua a Hull Monica, gravemente malata. Pensava che la vita fosse «una questione di solitudine ravvivata dalla compagnia piuttosto che una questione di compagnia ravvivata dalla solitudine»⁵. Ma, pur conoscendosi bene, pur sapendo quando fosse necessario per lui (per tutti, pensava) «essere lasciato solo per i *nove decimi* del tempo»⁶, nelle lettere affiora più di una volta il rammarico per le cose belle che non gli sono accadute, e in particolare per non aver ancora trovato né il posto né la compagna giusta. Poco prima del suo quarantesimo compleanno scrive per esempio queste righe a Maeve Brennan: «Guardando ai quarant'anni passati, ciò che mi colpisce di più è che quasi nessuna delle cose che dovrebbero capitare o essere è capitata o è stata [...]. E non credo che tutto avrebbe potuto essere diverso se solo io avessi agito diversamente – per agire diversamente avrei dovuto sentire diversamente, essere diverso [...]. In un certo senso è come se la mia vita dovesse ancora cominciare – per tutte quelle cose che dovrebbero accadere naturalmente. Forse è un segno di quella che il «Sunday Times» (era il «Sunday Times»?) chiama 'seconda adolescenza'...⁷». Ma già qualche anno prima aveva scritto una poesia che svolgeva una riflessione analoga, *Places, Loved Ones* ('Luoghi, persone amate'):

Places, Loved Ones

No, I have never found
The place where I could say

⁴ M. Amis, *The Rub of Time*, Jonathan Cape, London 2017, p. 62.

⁵ *An Interview with the «Observer»*, in Ph. Larkin, *Required Writings. Miscellaneous Pieces 1955-1982*, Faber & Faber, London 1983, p. 54.

⁶ Lettera a Monica del 2 dicembre 1951, in Ph. Larkin, *Letters to Monica*, edited by A. Thwaite, Faber & Faber, London 2011, p. 76.

⁷ Lettera a Maeve Brennan del 7 agosto 1962, in Ph. Larkin, *Selected Letters*, cit., p. 344.

This is my proper ground,
Here I shall stay;
Nor met that special one
Who has an instant claim
On everything I own
Down to my name;

To find such seems to prove
You want no choice in where
To build, or whom to love;
You ask them to bear
You off irrevocably,
So that it's not your fault
Should the town turn dreary,
The girl a dolt.

Yet, having missed them, you're
Bound, none the less, to act
As if what you settled for
Mashed you, in fact;
And wiser to keep away
From thinking you still might trace
Uncalled-for to this day
Your person, your place.

Luoghi, persone amate

No, non ho mai trovato
il luogo dove poter dire
questo è il posto per me,
mi fermo qui;
né ho incontrato quella persona speciale
che ha immediato diritto
su tutto ciò che possiedo,
nome compreso;
trovare tutto questo sembra voler dire
che non s'intende scegliere dove
costruire la propria casa, o chi amare;
ciò che si vuole è questo:

essere trascinati irrevocabilmente,
così non sarà colpa nostra
se la città si rivela orribile,
la ragazza un'idiota.

Eppure, avendo mancato l'una e l'altra,
si è costretti nondimeno ad agire
come se ciò a cui ci siamo adattati
ci avesse, di fatto, schiacciato;
allora sarà meglio non pensare
che sarebbe ancora possibile scoprire,
sino ad oggi ignorati,
la nostra persona, il nostro posto.

Larkin scrive *Places, Loved Ones* nel 1954 e la pubblica nel 1955. Ha poco più di trent'anni. Nella primavera del 1955 si stabilisce a Hull, e qui rimane fino alla morte, trent'anni più tardi. È come se questa poesia, che non è tra le sue più belle, annunciasse una duplice resa: la giovinezza è alle spalle, le possibilità che sembravano infinite si rarefanno, nessuno è venuto a 'trascinare via' l'uomo che sta parlando, tanto vale prendere una città e viverci, spostarsi a seconda delle occasioni di lavoro, anche quando il lavoro ti porta in città grigie e un po' respingenti come Belfast o, peggio, Hull. Quanto all'amore, tanto vale chiudere la pratica con un po' di grazia, e smettere persino di cercare. Come in *I Remember, I Remember*, la saggezza consiste nell'accettare che niente sia accaduto, e che niente di davvero significativo accadrà d'ora in poi. Forse alla fine è così per tutti; ciò che sorprende, nel caso di Larkin, è che questa specie di accettazione del fallimento è stata molto precoce, e ha influenzato, o più ancora che influenzato, ha plasmato la sua opera e la sua esistenza.

*

Ma invece, che dire dell'1%? Abbiamo osservato che nella vita della gran parte delle persone – le donne di Los Angeles ritratte in *Faith Healing*, ma la gran parte degli esseri umani, ma lo stesso Larkin – le cose non accadono, non accade l'amore, o in forme e modi che non combaciano con l'idea auratica dell'amore che ci è stata trasmessa dai romanzi, dai film, dalle canzoni. Ma ci sono sempre gli *happy few* di cui parlano i romanzi, i film, le canzoni...

A cavallo tra il dicembre del 1955 e il gennaio del 1956, tra *Places, Loved Ones* e *I Remember, I Remember*, Larkin fece un viaggio insieme

a Monica nella regione del West Sussex, nell’Inghilterra sud-occidentale. Nella cattedrale di Chichester videro il monumento funebre dedicato al conte e alla contessa di Arundel, Riccardo III di Fitzalan ed Eleonora di Lancaster, sua seconda moglie (Riccardo morì nel 1376, Eleonora era morta quattro anni prima); videro i due corpi disposti uno accanto all’altro, e come ogni altro visitatore furono colpiti dal dettaglio della mano destra di lei appoggiata nella mano destra di lui, che la stringe delicatamente col pollice. Anni dopo, in un’intervista, Larkin si rammaricherà del fatto che proprio il tratto più commovente dell’opera fosse l’invenzione di un restauratore ottocentesco, Edward Richardson: «comunque, le mani erano un’aggiunta ottocentesca, per niente pre-barocca»⁸. È probabile, non certo. Se si guarda il monumento da vicino, la posizione dei corpi, con la donna lievemente protesa verso l’uomo, fa pensare che braccia e mani possano essere state modellate a quel modo già nella scultura originale; e del resto non mancano esempi di monumenti funebri atteggiati alla stessa maniera (argomento ancipite, com’è ovvio: Richardson potrebbe essersi ispirato a questi ultimi per il suo restauro-rifacimento). Non lontano dalla sua casa di Coventry, il giovane Larkin – che era un alacre esploratore di chiese – poté forse vedere una scultura gemella di quella di Riccardo ed Eleonora: nella collegiata di Saint Mary a Warwick un artista contemporaneo del maestro di Arundel scolpì il monumento funebre di Thomas de Beauchamp, conte di Warwick, e della consorte Katherine Mortimer: e anche loro si tengono per mano.

La poesia che, avendo in mente quel sarcofago, Larkin comincerà a scrivere nelle settimane successive alla visita, e che s’intitolerà *An Arundel Tomb* (‘Una tomba ad Arundel’), parla dell’amore e del passaggio del tempo; e anche – ma questo lo si capisce a una seconda lettura – del potere mistificante dell’arte.

An Arundel Tomb

Side by side, their faces blurred,
 The earl and countess lie in stone,
 Their proper habits vaguely shown
 As jointed armour, stiffened pleat,
 And that faint hint of the absurd –
 The little dogs under their feet.

⁸ *An Interview with John Haffenden*, in Ph. Larkin, *Further Requirements*, cit., p. 58.

Such plainness of the pre-baroque
Hardly involves the eye, until
It meets his left-hand gauntlet, still
Clasped empty in the other; and
One sees, with a sharp tender shock,
His hand withdrawn, holding her hand.

They would not think to lie so long.
Such faithfulness in effigy
Was just a detail friends would see:
A sculptor's sweet commissioned grace
Thrown off in helping to prolong
The Latin names around the base.

They would no guess how early in
Their supine stationary voyage
The air would change to soundless damage,
Turn the old tenantry away;
How soon succeeding eyes begin
To look, not read. Rigidly they

Persisted, linked, through lengths and breadths
Of time. Snow fell, undated. Light
Each summer thronged the grass. A bright
Litter of birdcalls strewed the same
Bone-littered ground. And up the paths
The endless altered people came,

Washing at their identity.
Now, helpless in the hollow of
An unarmorial age, a trough
Of smoke in slow suspended skeins
Above their scrap of history,
Only an attitude remains:

Time has transfigured them into
Untruth. The stone fidelity

They hardly meant has come to be
Their final blazon, and to prove
Our almost-instinct almost true:
What will survive of us is love.

Una tomba ad Arundel

Fianco a fianco, i loro volti svaniti,
il conte e la contessa giacciono nella pietra,
le loro nobili vesti appena accennate
– l’armatura snodata, la piega irrigidita –
e quel tenue indizio di assurdità,
i cagnolini sotto i loro piedi.

La semplicità di questo prebarocco
quasi sfugge alla vista, fino a che
la vista incontra la mano dell’uomo
che stringe il guanto sinistro, vuoto; e
con un brivido tenero e acuto trova
l’altra mano di lui reclinata, che tiene la mano di lei.

Non avrebbero mai pensato di giacere così a lungo,
e di così a lungo mentire. Questa immagine di fedeltà
non era che un dettaglio per gli amici:
la dolce grazia prezzolata di uno scultore
spesa allo scopo di far durare più a lungo
i nomi latini incisi attorno alla base.

Non avrebbero mai indovinato quanto presto,
nel loro statico viaggio da supini,
l’aria si sarebbe trasformata in tacita corrosione,
e avrebbe cacciato via gli antichi fittavoli;
quanto presto gli occhi dei posteri cominciano
a guardare, non a leggere. Con fermezza, essi
hanno perseverato, uniti, per il lungo e il largo
del tempo. La neve è caduta, senza data. Il sole
ogni estate ha affollato la vetrata. Lucenti nidiate di

uccelli hanno saltellato sullo stesso terreno
pullulante di ossa. E su per i sentieri
gente sempre nuova veniva,

diluendo la loro identità.
Ora, impotente nel vuoto di
un'età che non ha più armature, scia
di fumo sospeso in lente volute
sopra il loro brandello di storia,
un gesto è tutto ciò che rimane:

il tempo li ha trasfigurati in
menzogna. La rocciosa fedeltà
che certo non conobbero è diventata
il loro ultimo blasone, e adesso prova
che il nostro quasi-istinto è quasi vero:
ciò che sopravviverà di noi è l'amore.

Lo scultore ha ritratto i due coniugi l'uno accanto all'altro, nei loro abiti più formali: lei è coperta da una lunga veste, lui da un'armatura. Ai loro piedi non – come scrive Larkin – due cagnolini, ma un cagnolino simbolo di fedeltà (per lei) e un leone simbolo di coraggio (per lui). Stacco. La terza, la quarta e la quinta strofa registrano il passare degli anni, dei secoli. A visitare la tomba dei conti di Arundel sono arrivati prima i fedeli, poi i turisti. Sforati da tante mani, i volti dei due coniugi si sono consumati, i lineamenti si sono fusi nella pietra. Ed eccoci ai giorni nostri. I loro abiti sontuosi sono passati di moda, sono addirittura incomprensibili in quest'epoca, scrive Larkin, «senza armature». In questo lentissimo terremoto è però rimasto intatto il dettaglio più toccante: le mani strette una nell'altra. E quindi? La frase «Ciò che sopravviverà di noi è l'amore» dobbiamo intenderla alla lettera? Cadono gli imperi, si succedono le generazioni, il potere e la gloria evaporano, e di donne e uomini un tempo ricchi e potenti non si riesce più nemmeno a indovinare la fisionomia; ma l'amore rimane.

Bello: ma non è veramente questa l'opinione di Larkin. In realtà, riflette il poeta, quella che vediamo è chiaramente una messinscena. I due avevano deciso, anzi il conte aveva deciso che lo scultore avrebbe dovuto raffigurarli sdraiati in quella posizione, una mano romanticamente stretta nella mano

dell'altro, per dare allo spettatore il senso di una granitica fedeltà. Ma perché il soggetto commissionato all'artista dovrebbe avere un qualche rapporto con la verità? Lo abbiamo visto: le mani intrecciate sono un *topos* della scultura funeraria; anzi, dicono gli studiosi, più precisamente un *topos* diffuso nell'attuale Regno Unito dalla metà del Trecento alla metà del Quattrocento: perché dovremmo credere, perché dovremmo addirittura commuoverci davanti a quella che è, letteralmente, una posa?

Oppure no? Oppure neanche questa ricostruzione così amara e cinica è quella vera? Perché il penultimo verso dice che tutta questa storia – i lineamenti dei volti ormai cancellati, le mani ancora intrecciate al di là dei secoli trascorsi – dimostra «quasi vero» il «nostro quasi istinto»: dove l'istinto sarà quello indicato al verso successivo: l'istinto, la sensazione, il presagio che ciò che resterà dopo la nostra morte è solo l'amore. In che forma, ci si domanda: figli? Proprietà? Opere dell'arte e dell'ingegno? E poi, per noi atei, che senso ha dire che qualcosa *sopravviverà* di noi? Sappiamo bene che *tutto* sopravviverà, ma niente che possa dirsi veramente nostro: la vita continua, ma non per noi. Forse è per questo che Larkin ha messo un *almost* 'quasi' a correggere, a limitare le parole *istinto* e *vero*. E del resto, nell'auto-grafo della poesia ha aggiunto un commento che non sembra lasciare dubbi: «L'amore non è più forte della morte solo perché due statue si tengono per mano per seicento anni»⁹. E poco dopo il rientro dal viaggio aveva scritto a Monica, riflettendo appunto sull'idea consolatoria secondo cui l'amore è più forte della morte: «È un sentimento che mi pare giustificabile soltanto se l'amore *permette* alla gente di non morire, cosa che non credo possa fare [...]. "L'amore è più forte della morte" mi ricorda quello slogan, "La Gran Bretagna (o Londra) può farcela", che mi irritava allo stesso modo»¹⁰.

E dunque? È una poesia che celebra il potere non dell'amore ma della morte? O i versi contraddicono almeno in parte questa riga di prosa così mesta? Vasti interrogativi. Ma intanto all'interpretazione va aggiunta una postilla. Un testo che riflette così ambiguamente sull'amore e sul tempo rivela, a guardar bene, un sottosenso più segreto e più amaro. L'amore scolpito nel marmo non rispecchia l'amore provato nella realtà perché l'arte è mendace, decora di un'aura poetica i fatti della vita, li trasfigura eliminando le ombre, stendendo un velo sopra le miserie umane: e così i devoti dell'arte

⁹ Citato da A. Burnett in *The Complete Poems of Philip Larkin*, edited by A. Burnett, Faber & Faber, London 2012, p. 436.

¹⁰ Lettera a Monica, 26 febbraio 1956, in Ph. Larkin, *Letters to Monica*, cit., p. 198.

in commosso pellegrinaggio nella cattedrale di Chichester corrono il rischio di scambiare – ma non è il rischio che corre qualsiasi devoto dell'arte? – quel mondo fittizio, quell'armonia simulata, con il mondo reale, con un'armonia che il conte e la contessa di Arundel, per chissà quale miracolo in quei tempi ferrei, hanno saputo creare giurandosi amore eterno. Alla fine forse è soprattutto una poesia sul bovarismo.

Comunque sia, nel dicembre del 2016 una lapide dedicata a Larkin è stata murata nel Poets' Corner dell'Abbazia di Westminster. Ironici o no, irridenti o no, documento di qualcosa che è oppure che non è accaduto, gli ultimi due versi di questa poesia sono stati incisi sotto il nome del poeta, come una specie di motto o blasone: «Philip Larkin / 1922-1985 / Our almost-instinct almost true / What will survive of us is love». I conti di Arundel hanno avuto l'ultima parola.

