

umano, ma sono più o meno visibili a seconda che la fortuna più o meno li illumini, a seconda insomma della loro evoluzione planetaria.

La Rochefoucauld non cerca, non credendovi, le fonti metafisiche del comportamento umano, bensì risolve l'uomo nell'uomo, l'uomo con l'uomo, in una sorta di cupida contestazione dello spazio dell'essere, in un corpo a corpo mortale dell'uomo con se stesso. Al posto dell'angelo, l'avversario dell'uomo è se stesso. Il suo neoepicureismo acquista il valore scientifico e paradossale dell'immanenza assoluta, in cui la sola trascendenza che eserciti un potere, è quello coercitivo, restrittivo, e insomma stilistico, dell'impassibilità. « Non ci si dovrebbe stupire che di poterci ancora stupire » (massima 384), che ci ricorda nella sua secchezza assoluta il consiglio di Mérimée: « Ricordati di non fidarti ». Che memoria occulta e appiattata, quella di Mérimée, nella savana della diffidenza umana! E ancora La Rochefoucauld: « È quasi ugualmente difficile contentarsi quando si ha troppo amore, che

quando non se ne ha quasi più » (massima 385). Cito a caso. Eppure chi non sente subito questo mirare al centro oscuro dell'umore, questo rifuggire dal lato illuminato della fortuna; quasi che il possesso subconscio dell'uomo stia proprio in quell'umore, che per i surrealisti, e per Breton, non per nulla diverrà l'«umor nero», opposto all'illusoria solarità della fortuna. Alla fortuna rinascimentale si è sostituito un po' per volta il caso scientifico. Ma proprio quando l'uomo ha cercato di abolire, teoricamente, le leggi del caso, proprio allora, e tanto più, ha sentito impellente la necessità di rivolgere, praticamente, il proprio aspetto più indifeso e provocabile verso quell'«umor nero» in cui, nascondendolo come in un nido, egli lo sente più protetto, e più può provocare la reazione obiettiva del caso fino a tentare di scaricarne il meccanismo in un terreno neutro, allontanandone le conseguenze dall'uomo, anzi mettendole a frutto nell'assumerne in dosi omeopatiche la provocazione incontrollata.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Sviluppo di Spender

Stephen Spender, di cui cade ora il sessantesimo compleanno, è sì noto in Italia, ma più come letterato di sinistra che non per lettura diretta delle sue poesie. Ha partecipato alla guerra di Spagna, ha diretto riviste importanti, fu il primo a informarci di cosa fosse accaduto nella poesia inglese durante la guerra; tre suoi volumi di saggi e la sua autobiografia sono stati tradotti; ma le sue poesie non erano state pubblicate da noi se non in riviste o in antologie.

Ora, col semplice titolo di *Poesie*, sono apparse anch'esse in volume presso Guanda, con traduzione in versi a fronte e ampio saggio introduttivo

di Alfredo Rizzardi. Il testo è una scelta dai *Collected Poems* del 1955, con l'aggiunta di otto poesie scritte dopo, una delle quali, l'ultima, addirittura inedita; in appendice vien pubblicato tradotto il saggio *Fare una poesia*: confessione tecnica del proprio metodo di lavoro, sincera fino al limite estremo della sincerità autobiografica. La traduzione delle poesie è traduzione di lettura: ha qualche cadenza felice, ma non vuol certo ripetere sull'italiano il lavoro di «purificazione» fatto da Spender sull'inglese; per di più è lettura spesso distratta rispetto al senso e alle equivalenze verbali. Il saggio introduttivo è informato e ben scritto, anche se il raffronto con Blake sia forzato e di fatto nocivo allo Spender,

il quale ne esce inutilmente diminuito (si veda a pag. XIII).

Stephen Spender appartiene a quel gruppo di poeti inglesi press'a poco coetanei, quasi tutti provenienti dall'Università di Oxford e quasi tutti di sinistra, che negli anni trenta proseguivano l'esperienza eliotiana. Il loro capogruppo fu Auden, il loro manifesto l'antologia *New Country* di Michael Roberts; molti di loro, fra cui Stephen Spender, parteciparono alla guerra di Spagna e non tutti tornarono. In un certo senso la soluzione « impegnata » di questi poeti « trentisti » (così il felice neologismo, che credo del Rizzardi) è più aderente al problema immediato de *La terra desolata* che non quella datale dall'Eliot stesso non tanto con gli ultimi trenta versi del poemetto ma con *Mercoledì delle Ceneri*: infatti, la conversione ad una religione storica è soluzione sul limite fra l'individuale e l'universale, laddove l'accettazione di un'ideologia politica è soluzione all'interno di una società — e nessuno dubitava negli anni trenta che *La terra desolata* non descrivesse il crollo della società borghese. Così anche Stephen Spender fu fra quegli intellettuali inglesi che accettarono il comunismo come unica rigenerazione sociale possibile, e che sentirono quindi la conseguente necessità morale di un impegno politico anche per la poesia.

Tale impegno è evidente soprattutto nella sezione *Preludi* che riunisce poesie dal '30 al '33, di uno Spender quindi ancor giovanile, sperimentale; ma subito dopo, e specialmente nelle *Poesie dalla Spagna*, che uscirono nel '39, l'esteriorità dell'impegno politico è superata: qui guerra, miseria, ingiustizia sono ormai solo aspetti di una dolorosa condizione umana che ha all'esterno la bellezza impietosa della natura, all'interno il poeta, partecipe sì ma impotente a salvare la sua condizione: si pensi a *Port Bou* (qui nella traduzione di Carlo Izzo).

Si può dire quindi che proprio sul finire degli anni trenta lo Spender abbia già definito il suo mondo poetico, che abbia distinto (nella propria

terminologia) quello che in lui vi era di « moderno », illuminante, da ciò che invece vi era di « contemporaneo », caduco. Come dirà più tardi: « Il moderno ha una consapevolezza acuita della scena contemporanea, ma non ne accetta i valori » (*Moderni o contemporanei?*, trad. di G. De Angelis, pag. 90); e i valori rifiutati non sono ora soltanto valori politici, sono anche valori letterari e poetici. Infatti, anche se gli anni quaranta vedono uno Spender ancora una volta impegnato (questa volta la guerra è venuta proprio su Londra), tuttavia lo Spender maggiore di quegli anni e degli anni che seguono è lo Spender poeta d'amore, un aspetto finora secondario, o adombrato, che viene ora in luce primaria con *Incontri e assenze* e soprattutto con l'*Elegia per Margherita*, del 1945, sei (qui cinque) poesie per la donna amata che muore di cancro: forse il capolavoro.

È poesia d'amore scoperta, che non ha bisogno cioè di nascondersi sotto il futurismo barocco di immagini nuove (oh, la fama trentista dei « piloni, spogli pilastri / simili a nude fanciulle giganti »!), né sotto la problematica sociale: un linguaggio « purificato » di immagini non più « contemporanee » ma ormai definitivamente « moderne » permette ormai l'apertura totale al sentimento. Sono quindi temi antichi ed elementari: la figlia, la donna amata « in vita » e « in morte ». Aveva scritto nell'*Elegia*: « Così, veramente, devo portare la tua morte / accanto al cuore, dove altri portano un loro amore »: è il tema maggiore di queste poesie più tarde: un « lutto accanto al cuore », un'assenza che incenerisce il sapore della vita. Si legga *La penisola di Sirmione*: la natura rimane ugualmente bella e impietosa, il poeta ugualmente incapace, ora, sia di far rivivere sia di consolarsi con quella bellezza. Il mondo poetico non è mutato; è solo il dolore che si è fatto più profondo e più interno, che ha trovato il suo volto più vero.

SERGIO BALDI