

Gli enfants terribles di fronte alla crisi

Avanguardia fra interrogativi e ricerca

Feltrinelli annuncia la prossima pubblicazione in volume delle relazioni e degli interventi svolti al convegno sull'avanguardia tenutosi a Palermo durante l'ottobre dello scorso anno. Come si ricorderà i giornali riportarono allora cronache tendenziose, frammentarie o pittoresche. Per qualcuno si trattava di un semplice elenco di recriminazioni. I termini del conflitto si risumono così: gli scrittori della «tradizione» dominano, gli scrittori di «avanguardia» sono perseguitati. A questa visione, di un semplicismo manicheo, fu subito opposta dall'altra parte una formula altrettanto banale. Mentre l'avanguardia accusava la così detta tradizione di detenere il monopolio dell'industria culturale, gli oppositori della nuova avanguardia videro in essa un legame, come di causa ad effetto, col neo-capitalismo.

Risolvendo le cose in questi termini tattistici, non si potrebbe che chiudere pagina su questa disputa precipitata al livello di una rissa volgare. Non per nulla, del resto, a Milano alcuni fra i sostenitori dello sperimentalismo d'occasione vengono scherzosamente denominati «i killers». Come omaggio inevitabile ai loro modi truculenti. Ma, anche se, richiamandosi ai ricordi di vecchi tempi, fra questi scrittori è stata forte la tentazione di presentarsi sotto le vesti un tempo affascinanti e ormai fruste di «enfants terribles» o di angeli ribelli, il dibattito da essi avviato non si esaurisce di certo nel fatto di costume.

Sulla rivista genovese «il marcatré», diretta da E. Battisti, abbiamo già letto un largo resoconto delle discussioni palermitane. Anche attraverso quella prima informazione è possibile ormai escludere che in Italia si sia formata una avanguardia letteraria univoca, uniformemente determinata da una legge interna di gruppo. Fra gli intervenuti non mancano, naturalmente, le affermazioni colorite che piacciono al giornalismo italiano, le trovate, le battute. Ma era inevitabile. In realtà questo dialogo a più voci ha il vantaggio di portare direttamente fino al pubblico alcune riflessioni letterarie. C'è il lettore tradizionale può guardare da vicino le posizioni di vari scrittori oggi in via di formazione. Diciamo così perché è vero, naturalmente, che finora dalla parte dell'avanguardia italiana non ci sono ancora risultati artistici, quindi vere possibilità di giudizio critico.

Tutti gli elementi riguardano ipotesi di poetiche, non ancora compiute nella realtà del già fatto, dell'opera. Sappiamo però, che, in epoca moderna, come nella scienza non importa solo il risultato definitivo, quella che un tempo si chiamava «invenzione», ma anche la discussione e la verifica delle ipotesi e delle possibilità aperte alla conoscenza umana, così nella letteratura l'arte non è più solo oggetto di «culto», quindi cultura subita o imposta, ma è ugualmente verifica di ipotesi sulle innovazioni possibili.

Due temi fondamentali si possono quindi registrare oggi. Il primo riguarda il linguaggio nelle sue necessità di accettazione, revisione, rivoluzione o eversione totale del linguaggio tradizionale. Il secondo è legato alla posizione dell'artista nella società odierna. Naturalmente sono temi condizionati l'uno dall'altro. Quando diciamo revisione, eversione o accettazione ci riferiamo, quindi, a posizioni ben precise. Così dalla descrizione e dalle indicazioni critiche contenute nella relazione di Alfredo Giuliani si arriva alla ipotesi estrema di Angelo Guglielmi, che in parte i nostri lettori conoscono già.

Mentre per il primo permane una contrapposizione fra «tradizione» e «avanguardia», per il secondo «la sola possibilità attuale di fare letteratura» è oggi un'avanguardia «ideologica e disimpegnata», «ideologica e disimpegnata». Si tratterebbe di «degra-

dare i valori al livello zero sventando ogni possibilità di discorso significativo (che all'attuale stato delle cose significherebbe «discorso falso»). Così il «pastiche», intreccio di materiali diversi, i piani conoscitivi contrastanti, diventa uno strumento pressoché mitologico. Per questa strada si tratterebbe di decretare «la morte delle ideologie, rifiutando come panni di conoscenza». Da questa posizione anarchica, si arriva all'accettazione di «Barilli, il quale sostiene, invece, che l'avanguardia possiede ormai un suo linguaggio, che non è più quello delle vecchie avanguardie, che non si propone più, quindi, la rottura dei vecchi linguaggi, ma perviene a una normalità «autre», com'è definita con un francesismo un po' snob, ossia a un linguaggio diverso, legato a una nuova «normalità».

Sanguinetti, invece, nega o contesta queste premesse. A suo parere l'avanguardia possiede più che altro una «maggiore lealtà di presentazione». L'artista di oggi non può che essere consapevole della sua relazione con la società borghese. Di qui verrebbe la naturale tensione del Novecento verso l'avanguardia Sanguinetti appare senz'altro il più lucido e deciso nel respingere il rifiuto delle ideologie postulate da Guglielmi. A suo parere l'ideologia del rifiuto è essa stessa una mistificazione, giacché «oculta il proprio carattere ideologico» o nasce dall'illusione di una possib. neutralità ideologica. A questo punto le posizioni si scindono profondamente.

Ciascuno tende a collocarsi secondo un'ottica personale rispetto ai due temi indicati all'inizio. L'avanguardia deve rinchiudersi in una semplice ricerca di linguaggio? Coloro che si oppongono a questa rivelano immediatamente mi pare, la derivazione dalle tesi ormai un po' scontate del «nouveau roman» francese. Per Lenelli ci può e ci deve essere, invece, un rapporto nuovo, anche provvisorio fra l'«engagement» ossia l'impegno sociale dello scrittore affermatosi negli anni scorsi, e la nuova avanguardia.

Nel confutare questa proposta, Sanguinetti arriva a una dichiarazione programmatica che, in gran parte, lo situa in una posizione precisa rispetto alle posizioni mentalistiche formaliste: «cioè che caratterizza la nuova avanguardia non è, come si pretende, l'ossessione linguistica, ma un nuovo modo di intendere l'ideologia». Qui, per rendere servizio ai nostri lettori, ci limitiamo a una prima, ma segna informativa. Naturalmente resta un problema fondamentale. E cioè, se davvero la «relazione» fra l'artista e il nostro tempo possa essere imbastita su motivi che da lontano richiamano momenti e condizioni di questi ultimi anni?

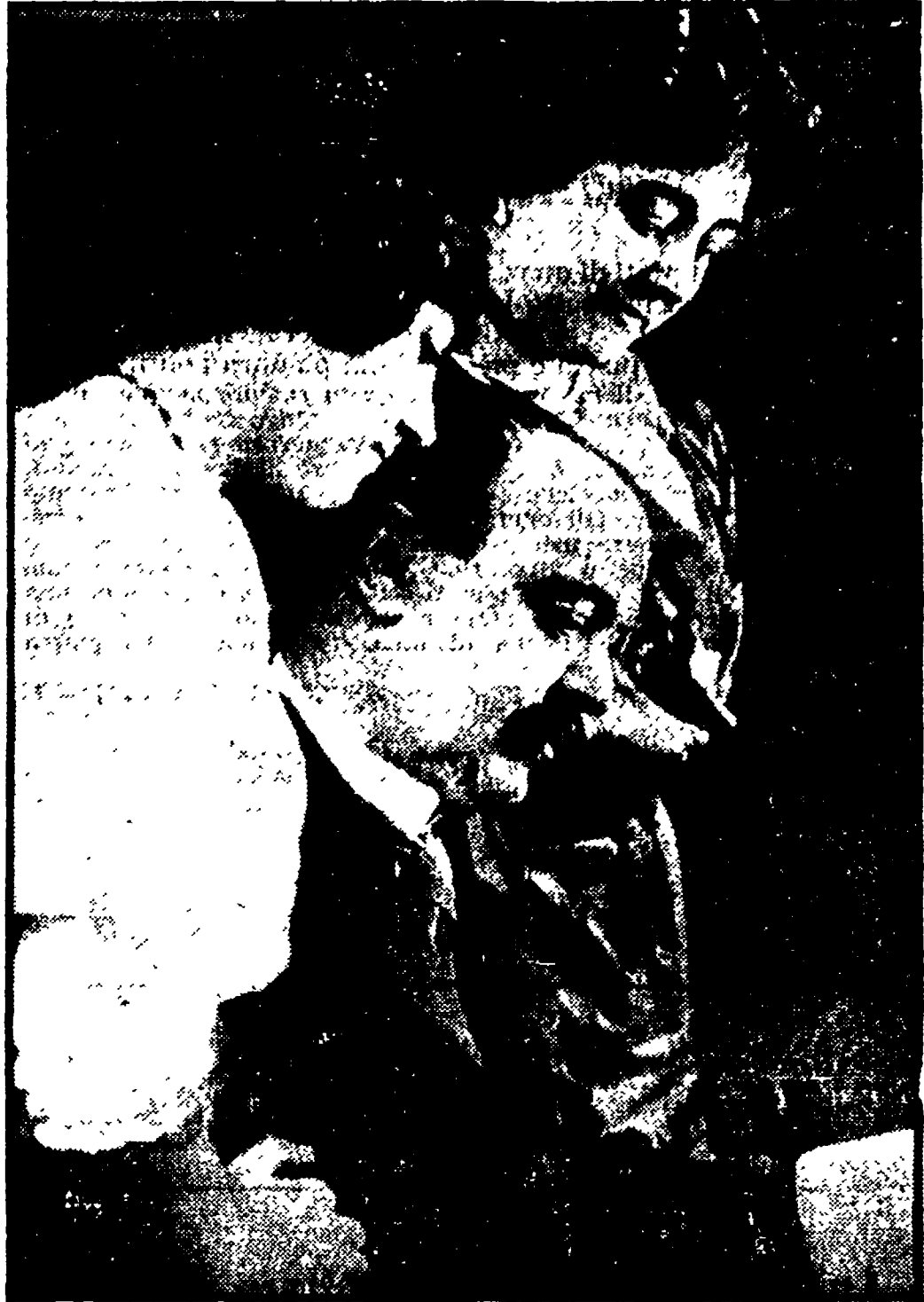
I dati per una nuova conoscenza del posto dell'uomo nel mondo si sono esauriti davvero nelle cronache dell'engagement senza fornire o aprire nessuna nuova possibilità di ipotesi ideologiche? Fino a che punto siamo oggi immersi nella dialettica pace-guerra anche per quanto riguarda le condizioni possibili di una letteratura? Si capisce, invece, come nell'avanguardia siano numerose più che altre le posizioni formalistiche, antistoriche o «aristiche» come sottolinea Enzo Paci nel nuovo numero di «Aut Aut», lo spezzarsi del rapporto autentico fra vecchio e nuovo «fa sì che le avanguardie ripetano «esperienze già esaurite» e «forniscono così, indirettamente, col dare più importanza di quanto loro spetti alle componenti tradizionali». E sarebbe possibile aggiungere, alle loro più vecchie ed esaurite tradizioni interne.

Michele Rago

Letteratura

LETTERE A LIVIA VENEZIANI

SCHMITZ personaggio di Svevo



Italo Svevo con la moglie Livia Veneziani e la figlia Letizia in una foto del 1912



Livia Svevo e Livia Veneziani fidanzati (1894)

Quattro gruppi di lettere di Italo Svevo alla moglie sono venuti da poco a illuminare gli studi dell'opera sveviana e, in particolare, il rapporto tra la biografia di Ettore Schmitz e l'opera di Svevo. Li pubblica Anita Pittoni in un nuovo volume del suo «Zibaldone» (Lettere alla moglie, di Italo Svevo, a cura di Anita Pittoni, introduzione di Bruno Maier). Il primo gruppo comprende lettere scritte a Livia Veneziani tra il 9 maggio e il 5 giugno del 1899, periodo in cui Livia deve soggiornare a Salsomaggiore per una cura; il secondo gruppo comprende lettere scritte fra il 30 maggio e il 19 luglio del 1901, periodo in cui Ettore Schmitz (Italo Svevo) va prima in Francia e poi in Inghilterra per curare gli altri del suocero Gioacchino Veneziani, proprietario di una fabbrica di vernici sottomarine; il terzo gruppo comprende lettere scritte tra il 20 novembre e il 21 dicembre 1903, periodo in cui Schmitz-Svevo soggiorna in Inghilterra per mettere in funzione una fabbrica; il quarto gruppo comprende lettere variamente datate, davvero «significative» dal punto di vista letterario che documentario.

Il lettore non sfugge, voluta l'ultima pagina, all'impressione di uscire da una rilettura de «La coscienza di Zeno» tanto stretti sono i rapporti tra Ettore Schmitz e Zeno Cosini, protagonista del romanzo che sarebbe uscito soltanto nel 1923. La consanguineità tra l'uomo Ettore Schmitz e il personaggio Zeno Cosini (ma non si escludono, come si vedrà, somiglianze strette con le altre creature sveviane) salta agli occhi, e non tanto per alcuni tratti esteriori, quanto per l'intima dissociazione di Emilio Brentani di Senilite, non a vedersi che i Veneziani (i suoceri) lo mandano a ossequiare il nuovo re. Lo humour nasce da un timore reale: se la permanenza in Inghilterra si prolunga, la distanza si approfondisce, l'insicurezza che gli viene dalla solitudine (nella quale rimase per un tempo) si accresce, si matura fino a non aver dimostrato, con il successo nella vita, di essere capace di vivere) si fa più grande. Sintomo principale di questo distacco dal reale e di questa precarietà è la gelosia Ettore Schmitz è geloso della moglie. Sogna Livia morta subito, le scrive una lettera nel mio fisico, trionfa il marito, «lo so desidererei fulminarti. E' dunque il marito lo tuo nemico». E continua, caricando le tinte: «Io sono in complesso un piccolo delinquente nevrotico e me ne sento a volte assai più infelice di quanto puoi credere. Vorrei al tuo ritorno sapersi padroneggiare. Non lo spero, né speralo».

manziere, che si ritiene fallito perché «quei romanzi che nessuno volle leggere» (lettera del 6 giugno 1900; Senilite è del 1899). Una vita è del '92) non gli hanno dato il successo né il legittimo gli altri cui aspira, ha bisogno di un rituale quotidiano (le lettere alla moglie quando è in Francia e in Inghilterra, o quando Livia è a Salsomaggiore; o il lavoro in bacino e in fabbrica) per restare in rapporto con la realtà, per salvarsi dall'ansia di accettare il proprio fallimento, giacché «deve esserci nel suo cervello qualche ruota che non sa cessare di fare quei romanzi».

Vedrete così Ettore Schmitz-Italo Svevo, industriale-romanziero, andare in giro per l'Europa con i bollettini di borsa e il vitigno; sereno di quella profonda dissociazione e di quella precaria sicurezza tra Schmitz e Svevo, nonostante le apparenze, non ci sarà mai equilibrio. Anzi, lo squilibrio sarà sempre più evidente. Inutile, in queste lettere, cercate un altro interesse pratico che non sia quello per la fabbrica. Scrive alla moglie di rinnovare l'abbonamento alla Critica sociale, le chiede i Piccoli (i numeri del Piccolo, giornale triestino), ma il mondo di fuori — per rimanere a questa scelta «ipotesi» — lo raggiunge di rado. E' in Inghilterra quando muore la regina Vittoria ed è incoronato Edoardo VII. L'evento gli serve per una battuta: sta a vedere che i Veneziani (i suoceri) lo mandano a ossequiare il nuovo re. Lo humour nasce da un timore reale: se la permanenza in Inghilterra si prolunga, la distanza si approfondisce, l'insicurezza che gli viene dalla solitudine (nella quale rimase per un tempo) si accresce, si matura fino a non aver dimostrato, con il successo nella vita, di essere capace di vivere) si fa più grande. Sintomo principale di questo distacco dal reale e di questa precarietà è la gelosia Ettore Schmitz è geloso della moglie. Sogna Livia morta subito, le scrive una lettera nel mio fisico, trionfa il marito, «lo so desidererei fulminarti. E' dunque il marito lo tuo nemico». E continua, caricando le tinte: «Io sono in complesso un piccolo delinquente nevrotico e me ne sento a volte assai più infelice di quanto puoi credere. Vorrei al tuo ritorno sapersi padroneggiare. Non lo spero, né speralo».

tu, in fatto di gelosia». Il sentimento esclusivo per la moglie dimostra che Schmitz ha bisogno di un amore possessivo, in cui trovare sicurezza e protezione dall'emigrazione vita che lo circonda.

Il solo ritratto che esce da queste lettere è, dunque, quello che Schmitz fa di sé. Si guarda vivere, misura la sua propria dissociazione e la distanza che lo separa dalla realtà e dagli altri, come faranno per uno dei suoi personaggi. Se, come Zeno, una fine riesce a distaccarsi nel ginepraio della vita pratica meglio di tanti altri più di lui interiormente solidi e sicuri, tuttavia, come Emilio Brentani, uscirà «invecchiato» dalla lotta con se stesso e con la cosa. Non è strano che il tema della senilità si accompagni a quelli dell'insicurezza e della immaturità. Anche per lui, ripensando alla shakespeariana maturità che è tutto, quel «lago cristallino» (di cui parlava un altro grande triestino, Umberto Saba) nel quale si specchi un volto fatto più calmo dopo le promesse non mantenute dell'età giovane, dovrebbe essere la fine della insicurezza, della troppo lunga attesa da adolescente. Ma sarà anche la fine di tutto, il principio della morte. E a che serve essere maturi quando il tempo ti sfugge, e con il tempo, la vita? Schmitz è sui quarant'anni, nel pieno di sé, ma scrive a Livia: «Se fossi come sono vecchio, invece di godere di tante belle cose che qui vedo, sono sempre ansioso di lasciarle...».

L'ultima lettera di questa raccolta è diretta alla figlia Letizia. E' una specie di apologetico, di esaltazione insincera della vita fatta. Letizia, che ha dieci anni, gli manda il dissidio: «Tu mi rispondi — sei l'unico poeta a cui io voglia bene; tutti gli altri mi sono molto antipatici. Fin qui ho certamente capito ma ora mi piacerebbe spiegarti il perché di questa mia antipatia e magari farti dire che sei d'accordo con me nel grido: abbasso i poeti». Dovrebbe essere profondo, il dissidio: Schmitz cercava di convincere Svevo. La lotta sarà sorda, lenta. La coscienza di Zeno (la lettera a Letizia è del 1908) uscirà quindici anni più tardi.

Ottavio Cecchi

IL SALVACONDOTTO

AUTOBIOGRAFIA DI BORIS PASTERNAK

Nel Salvacondotto, ora pubblicato dagli Editori Riuniti, Boris Pasternak, in una pagina, si dice fuori della maniera romantica. La visione del mondo che sotto tale maniera si rifugia è «la concezione della vita come vi- ta di poeta». Pasternak spiega in cosa e in chi acquistò una figura, in Russia, questa concezione: il simbolismo, Blok in parte, Majakovskij, Esenin. «Qualcosa d'intraneante è incarnato dalla vita di Majakovskij e dal destino di Esenin, un destino che non è abbracciabile da alcun epiteto e autodistricamente anela alla favola e vi si dissolve. Ma fuori della leggenda questo piano romantico è falso». E venendo a parlare di sé: «La concezione spettacolare della biografia era propria al mio tempo. Io la condizionate con tutti Me ne staccai ancora in quel suo stadio quando nei simbolisti era facoltativa e morbida, non presupponeva erosismo e di sangue ancora non sapeva».

Mia sorella la vita

Infine Pasternak per il suo primo libro di versi, scritto nel '17, ha le seguenti parole: «Quando comparve mia sorella la vita, dove trovarono espressione aspetti assolutamente inattuali della poesia che mi si ricolavano nell'estate rivoluzionaria, mi divenne del tutto indifferente sapere come si chiamasse la forza che aveva dato il libro, perché essa era infinitamente più grande di me e delle concezioni poetiche che mi circondavano». Se di questa pagina di Pasternak attingessimo il senso, giungeremmo alle radici di lui e del suo lavoro.

E faremo qualcosa di più che capire un poeta: intenderemo un po' della storia che è di noi e noi, intenderemo un po' di noi stessi. Perché Pasternak non ci offre il pane sciolto dei «bei» versi, ma il pane e il sale del suo mondo rilevante e autentico, dove troviamo i segni e i suoni del tempo.

Il salvacondotto fa per correre al lettore un lungo vinnajo: dagli affari delle liturgie sublimi del decadentismo all'aria fredda e grande della morte di Majakovskij. Un tracciato lungo: attraversare questo centinaio di pagine non è facile, ci vuol fiato. La guida c'è e non c'è: Pasternak, avversario d'una vita concepita come spettacolo, nell'atto di scrivere la propria autobiografia, che tale è il salvacondotto, s'è scissa. Nel suo racconto egli è tra gli altri protagonisti senza una prerogativa più sovrana della pura durata e continuità. Farsi tema e oggetto di se stesso, anzi della forza creativa che in se stesso opera, è il significato dell'ontromanticismo professato da Pasternak: ed è anche la caratteristica attiva della sua poesia, la quale è una fenomenologia lirica della vita del mondo dove l'«io» entra al pari degli eventi di natura e cultura.

Le colonne d'un quotidiano non sono il sito più confacente a una ricerca su argomenti irti e relativamente intatti. Tuttavia può rendere più chiaro il senso dell'idea pasternakiana e del pathos oscuro del Salvacondotto la testimonianza pregevole, e da tutti ignorata, d'una scrittura sovietica di valore, Afri-nogenov, ex dirigente della RAPP, che nel '37 scrisse: «Le conversazioni con Pasternak restano sempre nel cuore. Egli entra e comincia subito a parlare di cose grandi, interessanti, autentiche. Ciò che conta per lui è l'arte, ed essa soltanto. Per ciò egli non vuole andare in città, ma vivere tutto il tempo a Peredelkino, andare passeggiando da solo, o leggere la Storia d'Inghilterra del Macaulay, o sedere accanto alla finestra a guardare la notte stellata, seguendo i pensieri, o, infine, scrivere il suo romanzo. Ma tutto ciò nell'arte e soltanto per essa».

Esperimento creativo

«Non lo interessa neppure il risultato finale. Ciò che conta è il lavoro, l'entusiasmo per esso, e che cosa si otterrà, lo si vedrà tra molti anni. La moglie fa fatica, deve trovare i soldi e in qualche modo vivere, ma egli non sa nulla, qualche volta soltanto, quando le difficoltà coi soldi sono grandi, egli si mette a tradurre. Ma con lo stesso successo potrà diventare un commesso viaggiatore». Ma dunque lo mandino, egli fermerà ugualmente il suo sguardo sulla natura e sugli uomini, come un grande e raro artista della parola».

Tutta la poesia di Pasternak è il procedere di un organismo atto di un «esperimento creativo», per usare l'espressione del Bourdieu, di un lavoro ascetico sulle cose. E il fatto straordinario (ma solo all'apparenza) è che da una simile autorealizzazione non spiri il tanto gelato dell'egoismo e dell'estetismo, ma il calore d'una vita assorta nella conoscenza del mondo etico che è in noi e fuori di noi, un ardore di poesia che non si smorza nel ghiaccio di stelle morte. E' un poeta e impegnato Pasternak? La domanda



Boris Pasternak

potrà parere risibile. Ma il riso si giustificerebbe soltanto se non si reputasse lecita una lettura non formalistica (cioè a dire sbagliata) delle opere sue. Per Pasternak ha agito non il problema: essere o non essere nella rivoluzione, ma unicamente questo: come essere nella rivoluzione. Lo stesso di Majakovskij. Le soluzioni vararono. Majakovskij con estro definì la dissomiglianza tra sé e Pasternak: «Noi siamo effettivamente diversi. Lei ama il lampo nel cielo, io invece nel ferro da stiro elettrico». Il motto non deve essere diminuito nel suo

senso, quasi che la differenza vera tra Pasternak e Majakovskij fosse quella del disinteresse e dell'utilitarista estetica. Era il medesimo, il libero «tempo» che Majakovskij e Pasternak amavano, l'energia folgorante della invenzione poetica, un'energia che Majakovskij voleva convogliare dal cielo in terra, e si dannava ad un'impresa tragica o disperata o vana agli occhi di Pasternak, il quale aveva il reale come vitalistica integrità, senza lacerazione tra «alto» e «basso», natura e storia, cielo e terra.

Per ciò Pasternak pote-

va in verità concepire nell'estate rivoluzionaria» del '17. Mia sorella la vita, e i contemporanei, e primo fra essi Majakovskij realmente sentivano che in quella poesia, nella sua arsi, stava gentilmente caotica, nella sua filosofia d'una creatività ininterrotta, viveva lo spirito della nuova Russia. Vi viveva a suo modo, non meno che nelle grandi composizioni rivoluzionarie di Majakovskij. Pasternak e Majakovskij non sono due piatti d'una bilancia che debbano equilibrarsi o alzarsi l'uno per abbassarsi l'altro. L'impresa rivoluzionaria e leggendaria di Majakovskij vive e vivrà in una sua atteggiamento. La lirica di Pasternak è l'amica delle ore festive più terse delle nostre lettere, quella di Majakovskij ci scorta per un tratto più lungo, più vario, più arduo.

La conclusione è che non c'è conclusione. Il salvacondotto, a leggerlo, ci dice molte cose straordinarie sulla cultura russa del principio del secolo prima e dopo l'Ottobre, e ci dice molte cose rivelatrici su Pasternak. E il valore non ultimo di questo libro simbolizzare è che, senza aversione a parte, per i problemi particolari che la loro produzione impone sempre più chiaramente. Si tratterebbe cioè di una scissione dettata da un'istanza di maggior razionalizzazione, efficienza e snellimento del lavoro.

Resta però il fatto che il SIE non riunisce tutti gli editori di libri non scolastici, e ne esclude anzi di importanti il che fa supporre che le cose siano meno semplici di come appare, e che agiscano altresì in tutta la faccenda motivi di prestigio da parte di grandi complessi editoriali che nell'ATE vedevano in qualche modo sacrificata la loro posizione.

Vittorio Strada

Notiziario

Scissione nella editoria italiana

L'associazione che riunisce gli editori italiani (l'AIE) ha registrato recentemente una scissione. Ne è nato un Sindacato Italiano Editori che ha ormai i suoi organi direttivi (si figurano fra gli altri Bompiani, Mondadori, Guanda e Martello) e il suo bollettino («Libri nuovi»). Come già in passato (secondo quanto afferma il primo editoriale) gli editori si erano venuti distaccando dagli stampatori e dai librai, fino a riunirsi in un organismo autonomo che meglio rappresentasse le loro specifiche esigenze, così ora gli editori di libri non propriamente scolastici sentono la necessità di costituirsi in una associazione a parte, per i problemi particolari che la loro produzione impone sempre più chiaramente. Si tratterebbe cioè di una scissione dettata da un'istanza di maggior razionalizzazione, efficienza e snellimento del lavoro.

Resta però il fatto che il SIE non riunisce tutti gli editori di libri non scolastici, e ne esclude anzi di importanti il che fa supporre che le cose siano meno semplici di come appare, e che agiscano altresì in tutta la faccenda motivi di prestigio da parte di grandi complessi editoriali che nell'ATE vedevano in qualche modo sacrificata la loro posizione.