

LE RAGIONI CRITICHE DI EMILIO CECCHI

di

Adelia Noferi

Può apparire singolare il fatto che l'attività di colui che è stato forse il più autorevole critico del suo tempo fosse segnata ai suoi inizi da una fondamentale sfiducia nella critica.

« La critica, dopo tutto, è attività così di trapasso, continuamente destinata a sciogliersi in quelle che sono le uniche forme di attività intellettuale assoluta, e cioè: l'arte e la filosofia » scriveva nel 1913 a proposito di W. Pater, e, più precisamente, nello stesso anno, annotava nei « Taccuini » (che il « Corriere della Sera » va pubblicando in questi mesi): « La grande obiezione è questa: la critica è una posizione intermedia, di trapasso, non c'è che la conoscenza ultima, la filosofia, che può assolvere completamente il bisogno di cui la critica pretende, frettolosamente, darci la soddisfazione. E l'arte per un altro verso... Tutti siamo critici in quanto discutiamo la esperienza; ma un critico come "professante critica" è un mostro ».

La sfiducia nasce dunque dalla constatazione del limite dell'attività critica quando le si chieda la risposta definitiva alle domande esistenziali, ed insieme dall'avvertire separati — e non dialetticamente operanti — i due poli di cui si compone: l'elemento razionale-intellettivo e quello fantastico-intuitivo: una bipolarità, alla quale il successivo lavoro di Cecchi riuscirà a dare personalissime soluzioni. Ma negli anni, appunto, delle sue prime esperienze critiche (gli *Studi critici*, il *Pascoli*, le collaborazioni alla « Voce ») egli ebbe a

soffrire acutamente della forza divergente ed insieme fortemente attrattiva delle due componenti: onde il carattere « fieramente speculativo » dei suoi primi saggi, (secondo il giudizio del Gargiulo, attentissimo lettore ed interprete di Cecchi fin dai suoi inizi) quando scriveva perentoriamente: « la critica è storia, e perciò scienza, e perciò filosofia... alla critica si spetta dichiarare filosoficamente la poesia in sé attraverso le sue relazioni con la vita », (in *Studi critici*, p. 41); ed insieme il carattere lirico-immaginario del suo linguaggio, dove si scaricava in un estremo turgore verbale la pressione di una volontà di conoscenza, affidata, più che alla operazione razionale, alla forza evocativa ed associativa delle immagini. Parallelamente « il bisogno di cui la critica pretende... darci la soddisfazione » informa di sé il contenutismo moralistico della sua ricerca, ed alimenta quell'ansia insoddisfatta di cui il saggio su Pascoli resta il massimo esempio, (dietro al miraggio di quel « bisogno continuo, una fame acuta della propria profondità interiore » che volta a volta lo esalta e lo delude), ma che sta alla radice di tutta la « passione » che insieme turba e sostiene questa esperienza critica (Serra scriveva, nel '14: « Cecchi porta nella critica una passione e un'ansia intera, profonda, che non c'è nelle mie cose... io faccio la critica come gli artisti — dal punto di vista del mestiere — è Cecchi, pur con molta immaginazione, come i moralisti » Epistolario, p. 485).

Il notissimo saggio del 1911 *Intorno a B. Croce e a G. D'Annunzio* (ora in *Ritratti e Profili*), così sintomatico e fondamentale non solo per Cecchi giovane ma anche per la situazione culturale dei giovani di quel tempo (« ma questi [D'Annunzio e Croce] stanno nell'evidenza del loro significato come due erme nel punto dal quale prendemmo la via; o dove, una volta, bisognò tutti fare capo. Tutti rechiamo i segni di questo passaggio... ») punta decisamente sulla rivendicazione della positività di quell'« ansia » appassionata, che si oppone alla « completa pronunciabilità del reale » in nome della zona d'ombra all'interno o al di là dell'immagine o dello schema razionale, il « così detto non-esistente, soltanto per il quale, invece, tutto il resto esiste ». « Non voler murare una vólta di definizioni sopra un mormorio di parole ansiose, significa appunto non aver vergogna del dolore e dell'ansietà... si sente non più vergogna, ma uno sgomento appassionato; e si dura

fatica a non sussultare, ad aspettare calmamente » *ibid.*, p. 243). L'attrazione che esercita in Cecchi questo « altro » che si sottende alla parola pronunciata (« fra parola e parola si aprono stretti e appena viabili corridoi in tutte le direzioni... » *ibid.*, p. 245), un'attrazione che subito produce un contraccolpo di « sgomento », si estenderà poco a poco all'attrazione esercitata da tutto ciò che di « oscuro », di indeterminato e « impronunciabile » serpeggia in agguato dietro alla forma evidente del reale (oggetti quotidiani, paesaggio), e che costituirà la « religio demoniaca » (secondo le parole di Contini) del Cecchi scrittore dei Pesci Rossi (assunti qui per antonomasia). Così se lo scopo da raggiungere, nella prima sua critica, era quello della ricerca della « verità interiore » attraverso la drammatizzazione delle personalità poetiche con lo strumento dell'analisi psicologica in senso lato (si vedano certe note dei « Taccuini » del 12-2-1912, nel « Corriere della Sera », 29 settembre 1967), questo fine tenderà a spostarsi, a partire dal « Kipling » e soprattutto nella « Storia della Letteratura Inglese », verso la scoperta dei rapporti fra lo scrittore esaminato e quel « mistero dell'universo », la cui interrogazione gli era apparsa nel Pascoli così deludente (« ...un tentativo troppo fiacco di spiegazione del mistero dell'universo. Questo mistero non turba il poeta con interrogazioni ben precise, al morso delle quali non possa sfuggire... » p. 21). La « Storia » si fonda quasi esclusivamente sull'esame dell'etica e del « sentimento della natura » dell'autore o del periodo considerato, premesso che la Natura è già concepita come coagulo di impenetrabilità, oscurità, mistero, di tempo incalcolabile, di segni magici, stregoneschi: aspetto visibile di una realtà « diversa » e conturbante, chiaro anticipo di quella che sarà la Natura del Cecchi non solo critico, ma scrittore.

Ma occorre soffermarsi sul contraccolpo emotivo che l'attrazione verso il mistero produce in Cecchi, quello « sgomento » e quel « sussulto » che si identificano con una vera reazione di paura. L'importanza della « dialettica della paura » è stata acutamente rilevata nell'opera di Cecchi-scrittore da Contini (*Un anno di letteratura*, p. 11-12), ma direi che è estremamente determinante anche per Cecchi-critico. Se nel citato saggio del '911 egli affermava risolutamente: « E bisogna che dentro al sistema dell'idealismo assoluto, dell'assoluta pronunciabilità del reale, si faccia strada, a risalirlo, una colonna

intuizionistica, a raccogliere tutti gli elementi che esso non raccoglie e dargli così la vita » (p. 237), in realtà, di fronte alla discesa agli Inferi o alle Madri che costituì la grande tentazione novecentesca, egli fu trattenuto da quello « sgomento » (una mescolanza di pudore, di consapevole rinuncia, di esorcismo), intorno al quale il suo lavoro si costituì come una strenua, vigilantissima, e sempre minacciata, struttura di difesa. Se rifiutava la vòlta murata di « definizioni » sopra il « mormorio di parole ansiose », egli si affannerà tuttavia a murare una vòlta di coscienza formale sopra l'informe, di finitezza attiva sopra l'infinito.

Attratto vertiginosamente verso l'impronunciabile, l'infinito, egli resiste alla vertigine con una forza che si identifica, prima ancora che con la razionalità di un'idea, con la totalità vitale di un'azione. Un'azione difensiva e costruttiva insieme, che abbia la validità e la consistenza di una scelta e di un atto morale. « Si discute, tutto, dentro, per noi, per il piccolo noi; ma si subisce l'infinito di fuori. "Classicità" era, invece, questo preciso contrario: l'esperienza individuale infinita seppure infinitamente segreta e celata; ma l'azione scolpita, sagomata, irrevocabile... noi dobbiamo "rimettere in forma" l'azione » (« Taccuini », maggio-luglio 1913, « Corriere della Sera », 17 novembre 1967) « Il pensiero della transitorietà del tuo essere deve farti disposto a sacrificarti, in ogni momento, alla sublimità, alla perfezione di qualunque tuo atto; a raggiungere, in forma, quello che ti è negato come possesso duraturo » (« Taccuini », 3 giugno 1912, « Corriere della Sera », 29 settembre 1967).

Questa dialettica tra attrazione e sgomento, tra rischio e paura, fra il « non voler essere consolato » e il « bisogno di camminare sul sicuro », tra l'impronunciabile e la compiutezza formale, condiziona non soltanto la sua opera di scrittore, ma anche quella di critico, nella duplice misura del linguaggio e degli strumenti di indagine da un lato e delle scelte esemplari dall'altro. L'esemplarità fondamentale resterà quella, più volte sottolineata e analizzata dai critici, della sua contrapposizione tra civiltà « verticali » (l'oriente, le culture primitive, i decadentismi), dove l'ossessione ripetitiva e la spazialità vuota, si aprono verso l'infinito ed il magico, con il suo sottofondo di terrore; e civiltà « classiche », fondate sull'accettazione del limite

(un limite antropocentrico, determinato dall'uomo proprio nella misura della sua umanità), che si assommerà nei due massimi « exempla » di *Messico* e di *Et in Arcadia ego*; ma questa bipolarità funzionerà come riferimento (palese o sottinteso) di tutte le sue operazioni critiche. La misura del giudizio si fonda sul riscontro insieme delle capacità di non ignorare il recondito, di avvertire l'abisso, ma anche di non lasciarsi trascinare dalla vertigine, di opporre ad essa l'organizzazione della coscienza, la saldezza di una struttura che « tiene ». Da un lato dunque l'attenzione per i testi « inquieti » (certi inglesi, certi contemporanei); ma dall'altro la difesa della tradizione, della classicità (come della toscanità, del buon senso), dove anche « la fantasia e il sogno hanno da essere soprattutto credibili, organici, penetrabili, abitabili, e si direbbe comuni » (*Pesci rossi*, p. 9). È estremamente sintomatico, ad esempio, che la sua attenzione critica si sia così poco fermata sulla poesia, e soprattutto sulla poesia simbolista e post-simbolista, quella che ha affrontato il rischio fino all'estremo. Verso di essa si direbbe che Cecchi avverta un senso di disagio, non già per scarsa comprensione o simpatia, ma all'opposto per un ritegno di pudore nel lasciarsi coinvolgere da un gioco troppo pericoloso, dove la tentata prossimità con l'informe, il caotico, l'originario indeterminato, rischia di risucchiarlo verso la tentazione della vertigine, così acutamente avvertita. Negli *Appunti per un Periplo dell' Africa* scriveva: « ...la gente applaude al miracolo, ma insieme ne sospetta. È, del resto, lo stesso stupore e sospetto che nel nostro mondo, più o meno, circonda l'artista, l'attore, il poeta. Da noi si finge pudicamente di non accorgersene che son brutti mestieri, cose che non si dovrebbero fare » (p. 48). E, più chiaramente e direttamente in *Abuso della parola (Di Giorno in Giorno*, p. 238-41), esaminando le ricerche espressive novecentesche, affermava: « Perché l'abuso delle parole e delle immagini corrode la barriera morale che trattiene, filtra e matura i sentimenti nella loro autenticità. Disperde il riserbo e il pudore che garantiscono la sincerità e fermezza delle emozioni... Incoraggia a più osare e prevaricare ».

Riserbo, pudore e ritegno di fronte alle « cose che non si dovrebbero fare » sono dunque i suoi baluardi difensivi che non solo incidono sulle scelte critiche ma, come dicemmo, direttamente sul linguaggio e la struttura dell'indagine. È chiaro che lo straordinario impasto di linguaggio inventivo

(lirico-drammatico) e linguaggio familiare, in ogni tipo di prosa di Cecchi nella sua maturità, rappresenta la felicissima soluzione di equilibrio dialettico delle due forze divergenti che abbiamo esaminato. E la componente ironica viene a costituirsi come strumento principe, a stabilire quell'equilibrio dinamico proprio nella misura in cui l'ironia non si volge tanto all'oggetto esaminato quanto al rapporto fra sé e l'oggetto, fra sé e la propria emozione; a costituire quel diaframma di « ritegno e pudore » oltre il quale l'emozione stessa tenderebbe verso certe soluzioni elegiache che affiorano di tanto in tanto nella sua trama stilistica. La stessa funzione che assolve l'ironia sul piano stilistico è assoluta, sul piano della ricerca critica, dall'ancoraggio alla « realtà ». Già nel 1912 egli parlava della necessità di « tenere in reciproco contatto con le prove empiriche le prove ideali » (*Scrittori inglesi e americani* p. 176) per poter « camminare sul sicuro »: nell'arco del suo lavoro critico, le « prove empiriche », i « riscontri con la realtà » andranno poco a poco allontanandosi dalle ragioni puramente psicologiche e si preciseranno sempre più su una attentissima e acuta evocazione di ragioni biografico-culturali (secondo la grande lezione di Sainte-Beuve), che diano garanzia di « concretezza » alla ricerca critica. Si sviluppa insomma in Cecchi una sorta di « realismo critico », che costituisce la particolarità della sua metodologia, per cui l'indagine non affonda, di là dall'opera o dallo scrittore esaminato verso le domande ultime (o le verifiche di un'ipotesi) sulla natura dell'arte (o dell'uomo stesso), come nei vari tipi di critica problematica, e neppure si basa sull'analisi oggettiva dell'opera in quanto « fatto », come nei vari tipi di critica, in senso lato, tecnico-descrittiva; ma si pone « dentro » l'opera stessa (risolvendola anzi tutto nei suoi elementi narrativi: la sua straordinaria capacità di « riassumere » i testi esaminati, e non importa se narrativi o poetici), assumendone i problemi, ma conservando, nello stesso tempo un distacco rispetto ad essa, una prospettiva interiore, che permette la straordinaria situazione di osservatore dall'interno della realtà osservata. « Si legge soprattutto per imparare a star dentro alle cose, pure infime e ingrato ch'esse siano, e partecipare nei loro infiniti rapporti e significati vitali » (*Libri nuovi e usati*, p. 207). Ed il suo « star dentro » significa anzi tutto comprensione ed accettazione della realtà offertagli (« È chiara la nostra preferenza d'un altro punto di vista, secondo il quale lo scrittore, il poeta, sono quello che

sono; e ciò che conta per il critico letterario, come ideale lettore, è soltanto di vedere in che modo e con quale pienezza e purezza, nella loro opera abbiano saputo esserlo », *Scrittori inglesi e americani*, p. 241): quella « indomita e calma virtù di accettazione » che ammirava in Guicciardini e che costituisce l'approdo ultimo della sua esperienza, rispondendo al suo lontano « si dura fatica a non sussultare, ad aspettare calmamente ».

L'operazione critica parte dunque da questa « accettazione » preliminare della realtà delle opere, che costituisce il tessuto di fondo del suo saggio (allo stesso modo, del resto, come nella sua attività di scrittore: opere, come luoghi, paesi, oggetti o avvenimenti) e si esplica attraverso una vera e propria « rappresentazione » di quella realtà. L'opera, cioè, più che indagata, ragionata o descritta, è rappresentata per segni che l'intelligenza del critico estrae dall'opera stessa o costituisce come emblemi.

L'esplicitazione narrativa dei contenuti, come delle situazioni biografiche, ambientali e culturali, ed il reperimento dei moduli stilistici si pongono così sullo stesso piano di quella sorta di « comparazioni », così caratteristiche del suo procedimento (spesso assai ampie e apparentemente quasi autonome, come « pezzi » di prosa saggistica inseriti nel contesto critico, o estremamente abbreviate nello scatto di una metafora o di un aggettivo), che costituiscono dei veri equivalenti emblematici dell'opera. Equivalenti interpretativi, tuttavia, dove proprio la frizione (più che fusione) fra elemento fantastico-emotivo ed elemento intellettuale dell'operazione critica provoca quel crepitio singolare del linguaggio di Cecchi nell'atto di rappresentare la realtà dei testi mediante un nuovo testo capace di restituire il primo, ma con l'aggiunta del luore vivido dell'intelligenza critica che lo penetra dal « di dentro ». Di un libro intorno a Di Giacomo, Cecchi scriveva: « Mancano al libro quelle dieci o venti pagine... dove l'esegesi diventi a sua volta ispirazione e creazione, e l'« universalità » del Di Giacomo non più soltanto sia ammirativamente enunciata, ma espressa concretamente ed interpretata dall'emozione e dal discorso critico » (*Di Giorno in Giorno*, pag. 277).

Il lavoro di Cecchi si sviluppa appunto in questo rapporto tra « esegesi » e « creazione », tra « emozione » e « discorso critico » nella « concretezza » della rappresentazione critica.

La soluzione espressiva di questa sorta di rappresentazione è la forma del

«saggio», di cui Cecchi stesso ha tracciato splendidamente la storia e indagato la natura in uno scritto fondamentale per la sua stessa «poetica» (*Saggio e prosa d'arte* pubblicato in «L'Immagine» n. 11 e 13). Qui il rapporto dialettico tra «fantasia» e «intelligenza» è risolto con la netta prevalenza del secondo termine (soluzione «classica» del «saggio», rispetto alla soluzione «romantica» della prosa liricizzata o «prosa d'arte»), vale a dire che lo scatto intuitivo-fantastico si opera a partire da una realtà già percorsa e frugata dall'intelligenza e che l'elemento emozionale resta sotto la vigilanza assoluta dell'elemento intellettuale, anche se ha la sua parte ben precisa nel gioco di chiaroscuro, nel movimento dei piani del discorso e dell'indagine. In una lettera indirizzata a chi scrive, Cecchi si soffermava sull'importanza che avevano per lui quelle pagine di «Immagine» su un tema che lo impegnava così da vicino: «È, in sostanza, la legittimazione di una "poetica" a spunto scopertamente intellettuale... vorrei aver "reso" il carattere di quello scatto, scocco, di quella divampazione, per cui nel "saggio", dall'"intelletto" si dà un tuffo nel sentimento poetico: la struttura, insomma, di quella geologia così eterogenea, eppure così legata e bloccata»: che è, in fondo, la struttura della sua stessa prosa. Quello scatto, o divampazione, valevano per lui proprio ad aprire nella trama delle salde barriere difensive dell'«intelletto» i vividi spiragli verso le immagini della «realtà interiore», così come ad aprire nella «rappresentazione critica» certe fulminee e sorprendenti immagini della «realtà interiore» dei testi, quella realtà legata ad un quantum di ineffabile di fronte al quale si determinava il suo ansioso «sgomento».

Il «tuffo nel sentimento poetico», sia sul piano dello scrittore che su quello del critico, Cecchi lo operò per questa via di «creazione figurata» come ebbe a dire di Montaigne, per rapide puntate, barbagli, improvvise aperture, essendosi consapevolmente vietata quella dimora continua e quell'indagine avvicinata che avrebbero rischiato di attrarlo verso la forzatura di un «segreto» che doveva restare tale. («In fondo, bisogna prendere i poeti come ci vengono dalla natura e dalla storia... Noi abbiamo il diritto d'esigere che un poeta realizzi la sua ispirazione o non faccia il poeta. Non abbiamo diritto d'entrare in merito alla qualità dell'ispirazione stessa. Essa è un segreto fra il poeta ed il Padre Eterno», *Poesia italiana del Novecento*, in «Beltempo, Almanacco delle lettere e delle arti», 1940).