

## RIVISTA BIBLIOGRAFICA.

EMILIO CECCHI. — *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*, volume primo. — Milano, Treves, 1915 (pp. viii-392, in 16°).

Altra volta (*Cultura*, XXI, 9, maggio 1912) notai che la disposizione dell'autore di questo volume non è quella del critico estetico nel senso più stretto: attento cioè in sommo grado alla bellezza e alle sue eventuali discontinuità, nell'interno delle singole opere. Egli è di quei critici estetici bensì ma in senso men rigoroso, i quali mirano soprattutto alla personalità degli artisti; e mostrano di ciascuna personalità « il centro di ispirazione, cioè la ' lirica ' che le è propria, nelle sue maggiori e più intense affermazioni, nelle sue espressioni minori o inquisite dalle tendenze perturbatrici insite nella personalità medesima ». Il processo seguito da tali critici è « di intensificazione o di accentuazione del lirismo centrale (e dei suoi particolari turbamenti), mercè il concorso di tutte le opere, e perchè queste si illuminino a vicenda, si riflettano quasi l'una nell'altra, e quasi l'una dall'altra traggano valore ».

Notai anche, allora, che nel Cecchi tale processo di ricostruzione si risolve quasi sempre in un'effusione lirica nel tono dell'artista esaminato; e ciò in virtù della sua sensibilità vivace e inventiva. Sicchè si hanno prevalentemente da lui, « in luogo delle citazioni e dei relativi commenti, figurazioni spontanee, che stanno però con le opere esaminate in quella stessa relazione che hanno le opere tra loro: sorgono, per simpatia, dal fondo comune alle opere. E creano una specie di atmosfera, costituita tutta dalla sensibilità dell'artista, passata per simpatia profonda nel critico: un'atmosfera, nella quale le opere sembrano meglio vivere, e che, bene spesso, è di più efficace conforto al lettore che non il processo, diciamo così, discorsivo ». Tipo di critica dunque, nel miglior significato, da artista.

Nella nuova sua opera si trova una riaffermazione più forte, più ricca, delle qualità essenziali di critico e di scrittore già mostrate in altre prove, ma anche un'accentuazione di difetti noti. E non è inopportuno l'esame di alcune posizioni critiche, che, quantunque sembrano a volta nuove, erano già più che in germe nella coscienza estetica di lui, ed ora si presentano esplicite.

Per la prima volta il Cecchi ha avuto qui da svolgere di proposito un lungo periodo di storia della poesia; e non prima d'ora tanto materiale psicologico-culturale, — il materiale di fondo, entro cui la storia delle arti si ritaglia, — si era offerto alla sua acuta curiosità: curiosità sorretta e promossa da un bisogno costruttivo di grandi linee poetico-

storiche, genealogie ideali di poeti. Il libro non abbonda di notizie e di dati circa gli avvenimenti e gli uomini; chè anzi l'autore si mostra, e si professa, restio a fornire elementi puramente informativi; ma ha in compenso l'ampio materiale psicologico ora accennato, che fornisce a prima vista l'aspetto di maggiore importanza del lavoro. Ma esso non varrà a distrarre il lettore accorto dall'aspetto migliore; e, d'altra parte, l'ampiezza delle rappresentazioni psicologiche, se anche troppo spesso fuorvia l'autore dal compito estetico, non gli toglie di mostrare, anche in quelle rappresentazioni, le sue qualità essenziali. Al Cecchi, per accalorarsi, non è proprio indispensabile che gli stia innanzi un mondo lirico veramente espresso, quello di un poeta; ma bastano taluni spiccati motivi psicologici e storici perchè la sua pronta immaginazione fiorisca, e generi rappresentazioni felici. Accade non di rado che immagini cosiffatte, talora condensate in un vocabolo, s'incontrino perfino entro brani e periodi strettamente discorsivi, ai quali conferiscono forte e varia colorazione.

Scrittori che, alla stregua del suo e nostro criterio di rigore, possono essere giudicati grandi soltanto in una sfera inferiore a quella dalla pura poesia, come lo Scott e il Byron, gli danno anzi occasione a scrivere in questo libro forse le pagine meglio intonate stilisticamente, — animate da briosa ironia. « Purtroppo chi scrive non può rallegrar lo scrupoloso lettore giurandogli di aver studiato tutti fino ad uno i romanzi dello Scott, chè forse non avrebbe sopravvissuto. » Per cominciare con l'autore di *Ivanhoe*; e per finire: « Occorre pensare alla vecchiezza: radunati, dunque, per ora, sur uno scaffale questi volumi, li ripiglieremo quando impedendoci l'atonìa di uscire a godere un po' di solicello, la voce tremula del più buono dei nostri nipotini ci impetrerà dalle loro pagine il beneficio del breve sonno pomeridiano ». La rappresentazione dell'arte dello Scott è fatta tutta su variazioni di motivi come questi: « Il paesaggio lo interessava come possibile sfondo per uno spettacolo in costume; in ogni brughiera riconosceva un campo di battaglia »; « I borghesi visitarono la sua opera con l'emozione con cui in un museo si additano un'alabarda, e congetturano sulle ammaccature di una corazza: ferite in qualche battaglia leggendaria; o in una bottega di robivecchi di conoscenza, si provano in testa un morione ». Così pel Byron il Cecchi conferma senz'altro la necessità di dimenticarlo come scrittore e di riconoscerlo tutto come uomo, per l'« oratoria inferiore », la « suggestione pratica » della sua arte; e su questo « Margutte in mantello nero », « milionario, dilettante, bombardiere », tipo dei lirici « donnaiuoli, cavallari e filibustieri », sembra svolgere il severo tema del Keats; « Lord Byron è cosa bellissima, nell'ordine mondano, della pantomima e del teatrale ». « Scorazzando l'Europa con il suo seguito di bravi, cavalli, carriaggi, cani, scimmie e falconi; saturando le velleità degli uomini e specialmente delle donne dei suoi amori spagnuoli, greci, albanesi e veneziani; con la sua solidarietà a' carbonari e le pugnalate al sergente Masi; con quel finale della morte a Missolonghi che lo coglie davvero in un luminoso spolverio da

chiusa d'opera, compieva, autenticava gli scritti. » — Sembrano composti, questi due saggi, su argomento contemporaneo e appassionante, quasi stroncature; e risaltano per questo sul fondo degli altri capitoli più riposatamente storici, pur se si osservi che l'esposizione storica del Cecchi, per effetto di una costante drammaticità delle idee direttive, è di solito accentuata con attualità polemica. Ma a prescindere da ciò, in virtù della maggiore scioltezza soggettiva, — per cui a momenti si pensa più alla libera effusione d'una bella vena di scrittore umorista che al lavoro di riflessione storica, — e in virtù della conseguente maggiore efficacia stilistica, i ritratti dello Scott e del Byron sono particolarmente notati dal lettore.

Un esame esauriente del lavoro esigerebbe l'esposizione e revisione dei giudizi conclusivi che vi sono portati sulle personalità poetiche di prim'ordine o almeno del giudizio su taluna di esse. Pel momento, nei limiti che io devo osservare, — e perchè anche penso che altri potrebbe assolvere quel compito con più finita percezione dei particolari, — credo preferibile richiamar l'attenzione ai punti di vista dominanti in tutti indistintamente i saggi di questo primo volume, ossia alle « posizioni critiche », a cui ho accennato. Ma soggiungo subito che non vengono meno nei saggi sulle personalità poetiche più spiccate le migliori virtù critiche del Cecchi. Del mondo poetico di Coleridge, Wordsworth, Shelley, Keats, egli dà trascrizioni-interpretazioni immaginose, liriche nel senso che abbiamo precisato, le quali suscitano immediato consenso; e sono ad ogni modo così ricche di varianti, — sparse anche dove non si tratta di proposito di questo o quel poeta, — da offrire immancabilmente un punto di appoggio alla simpatica adesione del lettore. I giudizi discorsivi, informati alle posizioni teoriche assunte e sostenute dal Cecchi, modificano, limitano, talvolta addirittura contrastano il giudizio implicito nella trascrizione lirica, come sarà da vedere caso per caso. Ma sempre, fra le varianti delle trascrizioni, qualcuna ne resta che più si concilia col giudizio discorsivo; e, direi, tanto peggio per questo giudizio, se in qualche caso esso non giunge in alcun modo a risolvere in sé le schiette espressioni della sensibilità artistica dello scrittore.

Il Cecchi persegue con assoluto rigore, fino alle estreme conseguenze, in ciascun poeta, la coerenza e purezza lirica. Ed è questa, senza dubbio, la posizione centrale, anzi l'unica, da cui il giudizio estetico possa essere pronunziato. Persegue quel fine con una severità che a volte può sembrare eccessiva, spietata: tale da far quasi temere per la sorte di capolavori consacrati e cari all'umanità. È una specie di puritanismo estetico, che non esita a servirsi di precise espressioni etiche nei riguardi dei poeti quali « responsabili » del proprio processo di purificazione: così ad esempio per lo Scott, di cui la grande operosità è definita, sebbene in forma dubitativa, « un gesto infinitamente recidivo di immoralità estetica »: così per lo Shelley, del quale si afferma che non fu troppo lontano « da intendere e praticare la poesia come una consapevole redenzione dell'uomo

interiore »; e si potrebbe continuare con molte altre citazioni. E non vorremo impensierirci delle conseguenze cui può condurre tale criterio di rigore; perchè, anzi, finora, di rigore puramente estetico, nella critica e nella storia delle arti, non ve ne fu mai a sufficienza. Si può agevolmente vedere, in varii casi, come la coscienza estetica del Cecchi, così atteggiata, si trovi felicemente acuita nella ricerca di incongruenze di ogni specie. Senonchè, in lui, il rigore del quale si discorre non resta estetico se non nella mossa iniziale; e la posizione critica, che qui ci interessa, risulta infine una posizione prevalentemente etica, se non moralistica. Puritanismo non è termine improprio: anche i giudizi ora citati sullo Scott e lo Shelley, accettabili quali definizioni immaginose dell'indifferenza dell'uno e del fervore dell'altro poeta, hanno nel contesto una portata assai più letterale. Già il Cecchi non ferma la sua ricerca della coerenza lirica a ciascun'opera: l'estende a tutta la produzione di un artista; poi, così estesa, la converte di solito, per via, in una indagine sulla personalità morale; personalità che a sua volta non è scrutata come forma, sibbene è paragonata, nel suo contenuto, ad un certo tipo che lo scrittore ha fissato, e che sarebbe, pare, di perfezione etica ed estetica insieme. Un ideale di pura interiorità, nel quale tutto ciò che è natura, passione, sarebbe definitivamente superato o addirittura annullato. Anche il lettore meno riflessivo è colpito dall'insistente richiamo ad una lotta che si svolgerebbe nei singoli poeti tra natura e spirito, male e bene, demonio e Dio; nei singoli poeti e nella loro serie, poichè, come si è detto, l'autore largheggia nella sua tendenza a rompere le forme, connettere materiali, far storia di cultura. E sembra, dalla profondità con cui egli si impegna nella figurazione di tali processi etico-estetici, che non gli si affacci neanche il sospetto di quelle obiezioni che qui non occorre enunciare tanto sono ovvie. A prescindere da ogni conseguenza nella sfera etica, nei riguardi dell'arte si giungerebbe così alla determinazione *a priori* dei contenuti lirici, o forse perfino di un unico contenuto legittimamente e coerentemente lirico. Nell'ultimo secolo, almeno, sembra che si sia perseguito un certo ideale lirico, non ancora oggi raggiunto: « Rammentiamo piuttosto che la insufficienza morale del Wordsworth, il suo non giungere a una fede chiara, a una visione della vita organica veramente, non sono suoi soltanto ma di tutta un'epoca che non s'è chiusa ancora »; « Ma chi sa da quali profondità remote, per quali lente oscure rianovazioni, la soluzione con l'inserimento in un nuovo ingenuo stato sentimentale e logico tutto comprensivo potranno venirci! ». — Anche all'ingrosso si potrebbero rilevare le singole svalutazioni o sopravvalutazioni, cui dà luogo questo criterio. Ma ecco uno scorcio di processo storico, che serve meglio allo scopo. I poeti paesisti del settecento ebbero una sensibilità « adesiva, fenomenica »; « La loro appercezione non portava interrogativi. Di contro all'oggetto naturale: il mondo interno, taciuto, riparato in certe generali persuasioni ombrose, concordi. L'arte restava un'occupazione protetta, svagante. La consapevolezza dell'esigenza

di un rapporto totale era evitata, o proposta nostalgicamente: come sentimentalità ». Altro fu per il Coleridge e il Wordsworth: « La sensazione diventava responsabile e illuminante. Sensibilità poetica, invenzione etica, persuasione teorica si sovrammettevano e confondevano ». Ma il primo poeta rimase tutto implicato, l'altro degenerò nell'esplicazione verso il dimostrativo e didascalico. Nel Keats e nello Shelley si ha il processo contrario: « Sia pure che essi partono da basi meno vaste, con impulsi da prima meno decisi. La loro sensazione assiduamente s'acuisce e snoda e libera: diviene evocativa di più e più immediati assetti interiori ». Questi due poeti « distillano dall'esperienza naturale un geroglifico simbolico ». « Ma nè il Keats nè lo Shelley, diciamo, giungono mai a possedersi in piena attualità etica. La loro vita interna non risolve mai in figure e leggende tragiche... ». E si vedano le pagine in principio del capitolo sul Wordsworth, — notevoli, d'altra parte, per ottime osservazioni sull'empirismo e il moralismo inglesi, — ove le idee costruttrici di questo scorcio sono forse più esplicitamente dichiarate. Si osservino i seguenti punti: « Un paesaggio, dipinto o descritto non importa, è una combinazione evocativa di stati d'animo dove corrisponde qualche cosa, a dir così, del pietrificato e dell'impenetrabile della natura. L'impressione estetica di un paesaggio può essere intensa, impetuosa e vivificante. Noi rintracceremo sempre in fondo ad essa un elemento nostalgico, inattuale ». — « Nessun artista interessato in sommo grado nella vita di coscienza, vuol risommergerla nella rappresentazione naturale, e non parla scorgere se non attraverso simboli iridati ma allontananti ». — « Anche nell'arte del Wordsworth, che si specializzò, a così dire, nella celebrazione della vita di coscienza, l'individuo non è mai profondamente compromesso e non può, perciò, conquistarsi quella veramente eroica salute che ispira i grandi canti della vita interiore ». — « Nella lirica che nasce ora e dura tutto il secolo, si vede la tipica incapacità dello spirito celtico a viver la vita ideale come uno svolgimento di crisi coerenti, come un lucido svilupparsi di posizioni necessarie ».

Accanto a questa posizione, extraestetica non solo per le sue pretese in altra sfera spirituale, ma perchè infine, come si è visto, contenutistica e psicologica, il Cecchi ne offre un'altra, che, per quanto sembri strano, deve dirsi in perfetta opposizione alla prima, se riesce ad una specie di formalismo tecnico, alla considerazione astratta dei rapporti nel mezzo espressivo come tale: per esempio, linee e colori, elementi ritmici e metrici. Anch'esso questo secondo criterio è, in un momento iniziale, puramente estetico, anzi estetico per eccellenza. E consiste nel rifiuto, di fronte all'opera d'arte, di tutto ciò che è psicologico, storico, documentario, illustrativo: di tutto ciò, in una parola, che non è assorbito come forma, e suscita quindi altro interesse da quello della pura bellezza. Per parte nostra, non giungiamo fino a diffidare, come forse il Cecchi diffida, del materiale psicologico capace di interessare anche come documento: la storia stessa delle arti ci toglie questa preoccupazione, e, d'altra parte, in sede

teorica, sappiamo bene che non nasce lirismo, e quindi forma, se non dal vivo della vita, da una passione, e non dall'astratto amore della bellezza, per sè stesso sterile. Pure non sapremmo disconoscere la profondità del motivo che ha mosso ora la teoria, ora l'arte stessa, in rivolta contro ogni sospetto di psicologismo e alle reazioni in senso formalistico. Così intendiamo il Cecchi, quando ci dice, a proposito del Keats, che la predilezione mitica in questo poeta è da riportarsi « a un'aspirazione forse non tutta chiara e consapevole verso ciò che nell'arte è essenziale. Segna lo sforzo per uscire dall'illustrativo romanzesco, per dare all'opera un 'ubi consistam' tutto interno e assoluto, far soggetto un'astrazione estetica, qualcosa di remoto dagli elementi subiettivi e capace di servire di cera plastile alla pura forma ». E possiamo seguirlo, quando continua Iperione parlando la definizione di torso data dell'Iperione dal De Quincey: « Torso, Iperione, non tanto perchè restato un frammento, ma perchè frammento mitico, concepito nello sforzo verso la natura puramente formativa de' torsi plastici, ove non è specializzata espressione psicologica, ove è fatta astrazione completa dalle contingenze illustrative che l'artista non eviterà mai abbastanza a costo di qualunque recisione e frammentarietà ». — Il fatto è però che il Cecchi, allorchè si prova a considerare una singola opera per sottoporla a un esame puramente estetico, cade nel formalismo, cioè nell'applicazione di schemi. Non potrei recare parecchi esempi di analisi svolte in tal senso, perchè la massa psicologico-storica dell'opera lascia ad esse poco posto; ma si avrebbe modo di trovarne ovunque gli accenni. E basterà che il lettore fermi l'attenzione, per esempio, alle numerose osservazioni sui ritmi e sui metri: le quali sono tutte condotte non solo con evidente riguardo ad un significato, un valore, astratto e per sè stante, di tali elementi del mezzo espressivo della poesia, ma anche con riferimento più o meno esplicito ad un loro autonomo svolgimento storico. Accadrebbe perfino di dubitare dell'esistenza di questo diffuso formalismo tecnico, in un'opera che tende con tanto peso al materiale psicologico, al contenuto, se il Cecchi non ci offrisse qualche prova perentoria. Il *Vecchio marinaio* del Coleridge è l'unica poesia che nel volume egli esamina di proposito, esaurientemente, come pura opera d'arte; e la predilezione che mostra per essa gli ha anche consentito di darne un'efficace traduzione. La critica del *Vecchio marinaio* è dunque ottenuta con l'applicazione pura e semplice di schemi del Berenson, trasportati dalle arti del disegno alla poesia. Il Berenson aveva indicato due mezzi che le arti del disegno possono adoperare per dare una suggestione del mondo invisibile: la composizione spaziale, l'uso delle linee di movimento con esclusione del chiaroscuro e del modellato. E il Cecchi, a spiegare la suggestione dell'invisibile che è nel *Vecchio marinaio*, mostra in alcune pagine, — singolari nella sottigliezza dell'artificio che si sforza di conseguire l'obiettivo, — la perfetta rispondenza della composizione alle esigenze berensoniane. « Così questa poesia tecnicamente risulta congegnata di celeri, esili sagome narrative e di

vasti sfondi perenni; le linee ritmiche, flessili, con tremori repentini, conducono il racconto come per movimenti di danza, e lo profilano a disegni scarni sullo sfondo che, nelle sette parti della ballata, vien rinnovandosi come il diverso splendore di un cielo albale, meridiano, serotino, notturno, nei pannelli di una storia dipinta da un primitivo. » « I soli enormi sospesi sulla desolazione marina; i bianchi e verdi deserti polari; l'Albatro... e tante altre figurazioni, si ripresentano con un processo che, attraverso la scaltrezza del gusto del Coleridge, in fondo doveva restar sempre lo stesso, e va paragonato all'uso della composizione di spazi, nel disegno mistico degli orientali. L'avvenimento, il fatto, sono offerti in una essenza veemente, lineare... ». — Ora, anche il Cecchi sa bene che le varie, più o meno recenti, teorie estetiche delle arti figurative, fondate sulla considerazione del materiale espressivo, hanno una portata filosofica, quando ne abbiano una, la quale non coincide coi loro enunciati letterali, e che esse, prese in senso stretto, non offrono, nell'ipotesi migliore, se non suggestioni utili per la critica in concreti casi determinati. Invece qui abbiamo un'applicazione rigida, alla lettera: la descrizione della rispondenza agli schemi è data senz'altro come giudizio implicito di valore; senza dire che l'applicazione è resa ancora più violenta dal senso traslato cui son tratti i termini del discorso, nello sforzo di adattarli al materiale proprio della poesia.

È chiaro dunque che i due criterii della coerenza lirica e della purezza dell'immagine, in luogo di affermarsi nel loro iniziale, legittimo valore estetico, e quindi unificarsi, si sviano nel Cecchi in due sensi opposti; a servizio dei quali, per dippiù, lo scrittore piega ogni forza del suo ingegno e mette tutta la passione che anima ovunque il suo lavoro. Sicché il Cecchi migliore, in quest'ultima prova, è potenziato; ma potenziate, per ragion di contrasto, risultano anche le deficienze; mentre le posizioni, che già erano nel critico in drammatica opposizione, col loro pieno esplicarsi raggiungono ora un grado di contraddittorietà che, in un'opera di storia, non si è disposti a tollerare. Di fronte a ciò anche il lettore che giudica con approfondita simpatia, e con speciale riguardo alle migliori possibilità, sente di dover sospendere ogni previsione circa l'ulteriore svolgimento della critica del Cecchi: non gli riesce cioè di intravedere se e in che modo contrasti ora così accentuati potrebbero risolversi, e soprattutto se e in che modo essi potrebbero essere assorbiti da quella felice facoltà di rispondenza lirica, che in ogni caso resterà fondamentale. Le previsioni non son da farsi, oppure, per raggiungere qualche probabilità, dovrebbero troppo abbracciare. Ma è certo che, dopo quest'ultimo libro, che, pur nella deficienza di omogeneità e di equilibrio, è lavoro in spiccato progresso sui precedenti, ricco di vita e di germi, si rimane in attesa molto fiduciosa; fiducia che nasce non solo dalla stima per l'ingegno del Cecchi, così come si è finora svolto, ma anche, perchè no?, dall'avvertire in lui discordanti aspirazioni e possibilità.

ALFREDO GARGIULO.