

La tensione tra Natura e immagine nella parola di Emilio Cecchi

Giovanni Barracco

Università degli Studi di Roma Tor Vergata
(giovanni.barracco@uniroma2.it)

Abstract

Recensione a Paolo Leoncini, *L'«argilla delle parole»*. *Natura immagine letteratura in Emilio Cecchi*, Treviso, Canova, 2023, pp. 160, € 20,00.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/680>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Con la pubblicazione di *L'argilla delle parole*. *Natura immagine letteratura in Emilio Cecchi* presso l'editrice Canova di Treviso Paolo Leoncini suggella la sua lunga dedizione all'opera cecchiana che ha annoverato, soltanto negli ultimi anni, la curatela del carteggio tra Emilio Cecchi e Gianfranco Contini, uscita nel 2000 per Adelphi, e la pubblicazione della selezione di saggi *Emilio Cecchi: l'etica del visivo e lo Stato liberale* uscita per i tipi della leccese Milella¹.

A Leoncini già si deve la pubblicazione presso i tipi di Bulzoni in Roma, nel 1976, di *Cecchi e D'Annunzio*, un testo che costituì forse quel punto di riferimento della critica cecchiana da cui discese nel 1979 il convegno fiorentino *Emilio Cecchi oggi*, curato da Roberto Fedi, nel quale l'accademia italiana, nelle persone, tra gli altri, di Natalino Sapegno, Lanfranco Caretti, Cesare Brandi, Luigi Baldacci, Agostino Lombardo, Giorgio Luti e Ignazio Baldelli, provò a interpretare l'opera di Cecchi alla luce di una concezione più aperta del rapporto tra prosa e critica, dei suoi riferimenti letterari e culturali, della sua ineffabile capacità di intuire le istanze profonde di un'opera letteraria, di un autore, di un paese². Sapegno sottolineava difatti come quella «altezzosa e sbrigativa indifferenza»³ verso l'opera critica di Cecchi, che «si dice, manca di filologia [...] elude i problemi formali, quando non tende a diventare un autonomo esercizio di scrittura, ricamo stilistico un po' gratuito»⁴, in un tempo, gli anni Settanta, in cui le istanze formalistiche e strutturaliste avevano egemonizzato il discorso critico, non riusciva tuttavia a venire a capo del fatto che questo scrittore, così legato ad uno stile, un metodo e un bagaglio «lontano dal nostro tempo»⁵, fosse in grado di raggiungere dei «risultati di individuazione e definizione dell'opera d'arte che spesso ci appaiono più precisi, penetranti e proficui di quelli raggiunti dagli odierni formalisti»⁶. Ed è lungo questa traiettoria che il discorso di Leoncini si inserisce, volto a «sfatare il pregiudizio, o meglio "l'errore critico" che ha gravato su Cecchi»⁷ costituito dal «paradosso per cui uno scrittore che aveva sfiducia nella "parola verbale" e assegnava la primazia all'immagine, il cui saggismo era "radicato nella Natura e nelle sue epifanie, non nella letteratura", appariva invece come un letteratissimo (cattivo) maestro di retorica»⁸.

Il punto, in sostanza, è cercare di penetrare il binomio Natura/immagine che sta «al centro della scrittura di Cecchi»⁹ e sul cui asse si innerva l'interpretazione leonciniana, per cui «l'arte consente alla natura di manifestarsi, e nello stesso tempo di rimanere mistero»¹⁰. La natura è scaturigine di una visione che si invera, in quanto

¹ *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, a cura di Paolo Leoncini, Milano, Adelphi, 2000; Paolo Leoncini, *Emilio Cecchi: l'etica del visivo e lo Stato liberale*, Lecce, Milella, 2017.

² *Emilio Cecchi oggi*, Atti del Convegno di Firenze, 28-29 aprile 1979, a cura di Roberto Fedi, Firenze, Vallecchi, 1979.

³ Natalino Sapegno, *Cecchi critico*, in *Emilio Cecchi oggi*, cit., pp. 19-28.

⁴ Ivi, p. 19.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 20.

⁷ Massimo Schilirò, *Prefazione* in Paolo Leoncini, *L'argilla delle parole. Natura immagine letteratura in Emilio Cecchi*, Treviso, Canova, 2023, p. 9.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 10.

¹⁰ *Ibidem*.

epifania, come «comprensione del mondo»¹¹, e lo stile di Cecchi non è dunque un artificio retorico che ricopre la cosa come una pellicola l'oggetto – così come troppo a lungo è stata considerata la sua bella pagina – bensì germina dalla pulsante cognizione della Natura, dalla sua epifania, e tenta insistentemente di raggiungere la coincidenza con la cosa, anche a rischio dello scacco, tutto moderno, che ormai ha rotto l'armonia tra la parola e la cosa, i segni e il mondo. In questa parola che ambisce da un lato all'unità con la Natura e al dominio di quel caos primigenio che è la natura del mondo, dall'altro ad una rappresentazione concepita come un "portare alla luce", sta non solo una certa toscaneità cecchiana, un modo della scrittura, e della visione, che promana da una cifra particolare, legata alla terra e ad una certa postura, un certo sguardo sul mondo, quanto, anche, un «quadrilatero di forze convergenti»¹² che costituiscono i pilastri che presiedono all'*essay* cecchiano – e dunque al suo stile: le «istanze greco pagane, umanistico-fiorentine, francesi, inglesi»¹³. Di queste quattro forze i saggi riuniti nel volume vogliono tracciare un'interpretazione complessiva, che delinea la forma del saggio cecchiano – nel rapporto con il suo contenuto – come l'esito di una concezione del rapporto tra Natura e immagine che chiama in causa la grecità, come coralità mediterranea e spazio-tempo archetipico, la concezione umanistica inglese, prima che francese, il rapporto fecondo con la tradizione fiorentina.

Nell'Introduzione Leoncini, riallacciandosi agli studi dei migliori esegeti cecchiani, Falqui, Ferrata e Contini, anzitutto invita a «ridimensionare la "distinzione" tra "prosa d'arte" e critica [...] sostituendola con una correlazione tra *prosa* e *critica* e tra *critica* e *prosa* [...] secondo un'affinità complessiva con l'*essay* anglosassone tra '700 e '800»¹⁴. Di qui discende la rivalutazione della scrittura cecchiana – in cui già Sapegno coglieva «quel "ribollimento" che rifiuta di sistemarsi e raggelarsi»¹⁵ – nella quale Leoncini scopre la tensione verso l'immagine, una tensione che assume la forma di uno «scetticismo [...] nei confronti della "parola", ricorrentissimo, [...] connesso al movente etico-visivo dell'immagine»¹⁶. A partire dalla consapevolezza che la parola può solo suggerire la plasticità dell'immagine, e che essa sconta dunque un'opacità nella rappresentazione, in Cecchi «tra il percettivo-sensibile e l'immagine viva si crea una correlazione che tende ad assorbire il verbale come letterario: modalità percettivo conoscitiva che costituisce "ascesi" in quanto rinuncia ad una parola "libera" per un parola "necessaria", sostenuta dal cortocircuito tra reale e visivo»¹⁷. Per questo, muovendo dall'idea che è «nella realtà viva»¹⁸ che la poesia si fa pura forma, Cecchi è persuaso che la natura raggiunga proprio nella lirica la sua umana pienezza, e che questo sia il solo strumento con cui si può provare a rispondere a quella "insufficienza del dire" propria del modernismo.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 11.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Paolo Leoncini, *L'«argilla delle parole»*. *Natura immagine letteratura in Emilio Cecchi*, cit., p. 16.

¹⁵ Natalino Sapegno, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶ Paolo Leoncini, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ Ivi, p. 18.

¹⁸ Ivi, p. 20.

Il primo saggio, attraverso sondaggi testuali su *Pesci rossi*, *Corse al trotto*, *Messico e Et in Arcadia Ego* recupera la concezione continiana di un "paganesimo originario" di Emilio Cecchi, primo dei puntelli su cui si fonda la sua poetica. Leoncini rileva come in quel genere di confine che è l'*essay*, e per mezzo dell'indagine del mondo greco-mediterraneo condotta nei suoi testi, si coglie, di Cecchi, «l'antropologia pagana»¹⁹ che «esclude un dio "celeste" come "creazione artificiale"»²⁰. La continua tensione che investe il rapporto tra immagine e parola nella descrizione dei marmi o delle memorie fiorentine, di un mondo arcaico greco e del circostante, del Messico o della realtà mediterranea, riflette l'idea del rapporto di corrispondenza tra l'arte e la natura, che si concreta misteriosamente nelle forme plastiche di Donatello, nella sua energia creativa che sembra cogliere nell'atto la forza del caos naturale, e restituirlo nella sua materia.

A questa concezione di un rapporto insondabile che si stabilisce tra la materia e la forma, l'arte e la natura, e al paganesimo emozionale cecchiano si riallaccia il secondo saggio che intuisce, nella descrizione che l'autore fa del Mediterraneo in *Et in Arcadia Ego*, uno «spazio-tempo archetipico, intangibile dalla storia»²¹ di cui egli coglie «la dimensione pre-classica [...] il mondo della Natura, del mistero della Natura e della sua creazionalità»²². Lo sguardo unifica passato e presente così come in una parola «snodata da una verbalità oggettivante»²³ l'endiadi vita-arte sembra superare la propria originaria discrasia, per cui, lungi dall'essere una parola stilizzata, liberata dal grumo della realtà e che sembra sorgere, come una certa idea di prosa d'arte presupporrebbe, come netta espressione di un risolto conflitto tra immagine ed espressione, «la parola è l'ultimo anello di una sequenza, deriva da un fenomeno di consentaneità cosmologica, ne è il sigillo formale»²⁴.

Il rapporto tra natura e poesia è il fulcro, nel terzo saggio, della ricognizione della critica cecchiana di Wordsworth, Pascoli e D'Annunzio. Leoncini, sulla scorta dell'intuizione di Contini che distinse la prevalenza del visivo, nella scrittura critica, e dello «spaesamento dell'illimitato»²⁵ nella scrittura artistica, afferma che il «visivo consegue il suo significato se è interfaccia dell'etico, ovvero se richiama al rapporto uomo-natura»²⁶. Per questo, il transito tra la natura e la coscienza, che trova forma nel visivo, in Wordsworth, Pascoli e D'Annunzio, riflette un cruciale problema etico e poetico, e cioè il problema della frattura tra oggetto e imitazione. Questa frattura può ricomporsi solo in quel movimento – il «transito dalla natura alla realtà interiore»²⁷ – che costituisce l'evento poetico. Da questa consapevolezza della crisi del rapporto tra oggetto e rappresentazione e tra natura e poesia si procede alla ricognizione del "binomio" natura-dolore nella poesia di Pascoli. Cecchi interpreta la poesia pascoliana

¹⁹ Ivi, p. 30.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 49.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 58. Sugli usi degli aggettivi, dei verbi e più in generale sulla sintassi che contraddistingue lo stile di Cecchi è interessante lo studio proprio di Ignazio Baldelli, *Osservazioni sulla lingua e sullo stile di Cecchi*, in *Emilio Cecchi oggi*, cit., pp. 46-61.

²⁴ Ivi, p. 63.

²⁵ Ivi, p. 67.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 68.

– ed in ispecie *Myricae*, raccolta differente da tutte le successive – sottolineando il primato del visivo sul verbale, poiché «nel silenzio della “coscienza”, le “impressioni” entrano senza predeterminazioni»²⁸. Lo studio della parola pascoliana porta Cecchi a vedere in *Myricae* la «metamorfosi del binomio natura-dolore nella “consanguineità” coscienza-impressione»²⁹ e ad individuare l’istanza etico-classica che presiede alla riflessione sul rapporto tra la natura e il dolore in Pascoli.

Nel quinto saggio, l’oggetto di riflessione è quella «visività ripiegata»³⁰ che caratterizza la composizione del *Notturmo* di D’Annunzio e rivela a Cecchi “l’intimo luminoso temperamento di primitivo” del pescarese. La parola del *Notturmo*, la sua visività ripiegata e sofferta «rivela l’umanità del poeta»³¹, di cui Cecchi avverte una consentaneità che, così come viene descritta nel saggio *Esplorazione d’ombra*, rappresenta un «fenomeno di concomitanza ermeneutica – interiore ed espressiva – unico nel Novecento italiano ed europeo»³².

Gli ultimi due scritti che compongono il volume si concentrano su uno studio della modernità, o del modernismo, in Cecchi, e sulla sua Londra. Per quanto concerne il rapporto con Londra e con la letteratura inglese, si sottolinea la predilezione cecchiana per l’umanesimo inglese, di contro a quello francese, e i caratteri della critica di un mondo, quello britannico, verso il quale Cecchi nutre un interesse incantato, e costante, per le sue manifestazioni fisiche – le folle, la città che cresce – e letterarie – da Leoncini ricavate dagli studi cecchiani, ad esempio, sull’ “autenticità umana” di Chesterton.

Nel saggio sul rapporto con il modernismo, in linea con la più recente critica che ha individuato un perimetro tematico, stilistico, ed un gruppo di autori italiani, per i quali si può parlare di modernismo, si propone un avvicinamento di alcuni elementi della poetica cecchiana al modernismo e alla tarda-modernità. Leoncini rintraccia nella cognizione della “insufficienza del dire”, nei limiti della parola nel dominio della cosa – uno scacco che lo accomuna alla poetica di altri toscani, come Tozzi e Bilenchi – nell’«interrogativo della verbalità»³³, cui risponde con una «poetica del visivo come privilegio della percezione sensibile e evento di una etica sottesa dai mondi archetipici, classico umanistici»³⁴ i caratteri che possono avvicinare la scrittura di Cecchi all’atmosfera, alle inquietudini formali degli autori modernisti. Soprattutto, come scrive Patrizia Farinelli, Cecchi sembra condividere con i modernisti la paura che «nel dirle, le cose cambino»³⁵ per cui nella sua scrittura «il visivo si caricherebbe di una valenza etica, oltre che conoscitiva»³⁶. Leoncini proprio per questo può affermare che è nella traduzione della percezione in immagine «prima che si cristallizzi nelle convenzioni

²⁸ Ivi, p. 78.

²⁹ Ivi, p. 88.

³⁰ Ivi, p. 95.

³¹ Ivi, p. 92.

³² Ivi, p. 109.

³³ Ivi, p. 111.

³⁴ Ivi, p. 112.

³⁵ Ivi, p. 113.

³⁶ Patrizia Farinelli, Recensione a Paolo Leoncini, *Emilio Cecchi: l’etica del visivo e lo Stato liberale*, in «Oblio», 28, 2017, pp. 235-237, p. 236 su: <https://www.progettoblio.com/wp-content/uploads/2021/02/1532.pdf>.

istituzionali della verbalità»³⁷ che la parola cecchiana acquista una sua modernità: una modernità che proviene dalla tensione tra «l'instabile, sul versante sensibile-percettivo, e il contrattivo-tensivo, sul versante degli archetipi del classico»³⁸. Cecchi ha dunque trovato una propria soluzione al problema del dire, e ai suoi limiti «spostando il formarsi dell'immagine su un terreno precedente il linguaggio verbale, per cui la scrittura è alveo di un esperire radicato prima e altrove, nella zona percettiva come in quella etica»³⁹.

In conclusione, la panoramica sull'opera di Cecchi, compiuta seguendo il filo rosso del primato che lo scrittore assegna al visivo, e dei modi attraverso cui il visivo si fa parola, illustra come il rapporto tra Natura, visione e linguaggio faccia trasparire le istanze profonde della poetica dello scrittore, la sua consapevolezza dell'insufficienza della parola, la sua idea di una parola moderna che porti avanti implicazioni classico-mediterranee, pagane e profondamente identitarie. Questo, insieme all'attrito che si avverte tra parola e immagine lungo la sua pagina e al viluppo di tensioni che avvolge la sua riflessione estetica, conferma la densità di un'opera che non può più essere inchiodata ai canoni obsoleti dello stilismo e della prosa d'arte, e contrassegna «l'unicità tipica, la sperimentabilità incodificabile [...] di uno dei maggiori e pluridimensionali intellettuali europei del '900»⁴⁰.

³⁷ Paolo Leoncini, *op. cit.*, p. 115.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 118.

⁴⁰ *Ivi*, p. 109.