

EMILIO CECCHI 'RUSSISTA'

Daniela Rizzi

La ricostruzione della fortuna della cultura russa nell'Italia del primo Novecento conta ormai una estesa bibliografia con molte pagine di notevole interesse e importanza, numerose delle quali scritte o pubblicate negli ultimi anni dalla destinataria di questa miscellanea. Si tratta di ricerche nelle quali, in genere, prevalgono alcune tipologie: studi sull'influenza di autori russi nell'opera di scrittori italiani, o sistematizzazioni 'per autori russi', dalla prospettiva della storia delle traduzioni e della ricezione, oppure ancora 'per riviste italiane', sulle cui pagine è possibile seguire l'evolversi della conoscenza del mondo letterario russo nel nostro paese. A questo mi sembra utile affiancare un altro 'taglio', meno praticato, che consiste nell'indagare che cosa la lettura dei russi abbia rappresentato individualmente per scrittori e letterati italiani e se abbia influito sulla loro personale e collettiva elaborazione di un'idea di letteratura.

Per questo occorre indagare la concreta esperienza di singoli autorevoli partecipanti alla vita intellettuale italiana come lettori di cose russe e le riflessioni da loro ricavate. Trattazioni più o meno approfondite sono state dedicate ai letterati che furono anche traduttori dal russo (Gobetti, Rebora, Alvaro, Landolfi), più raramente invece l'attenzione è andata a esponenti della cultura italiana, per i quali – anche in assenza di una familiarità specifica con la lingua – l'incontro con la cultura russa ha segnato una tappa importante nel loro percorso intellettuale. Questa ricostruzione è stata fatta, ad esempio, per Papini e Soffici,¹ ma Prezzolini, Borgese, Moscardelli, Saffi, Onofri, Bacchelli, Slataper, Malaparte e altri restano tuttora poco considerati come attenti scrutatori o anche solo frequentatori occasionali ma acuti dell'universo letterario russo, quali tutti in misura diversa furono.

¹ Su Papini e la cultura russa si veda soprattutto: R. Vassena, *Introduzione a L'epistolario di Giovanni Papini e Olga Signorelli*, in *Archivio russo-italiano VI, Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, a c. di E. Garetto e D. Rizzi, Salerno, 2010, pp. 129-148. Per quanto riguarda Soffici, rimando al mio *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, in *Archivio russo-italiano II*, a c. di D. Rizzi e A. Shishkin, Salerno, 2002, pp. 309-322.

È in tale filone che si inseriscono queste brevi note su Emilio Cecchi. Poiché esse si basano su scritti poco noti risalenti al periodo antecedente la prima guerra mondiale e quasi tutti mai ripubblicati, la parola verrà ampiamente lasciata all'autore.

L'attenzione per la letteratura russa, pur di gran lunga minoritaria nella sua produzione, accompagna l'attività di Cecchi pressoché in tutto il suo svolgimento,² a cominciare dagli esordi, avvenuti com'è noto all'età di nemmeno vent'anni sulle pagine delle riviste fiorentine "Leonardo" e "Il Regno". Tratteggiando il profilo del giovane Cecchi, Natalino Sapegno ha parlato di "incondita ricchezza e varietà degli elementi culturali" e di "magma informe dell'esperienza giovanile, dove le ragioni del critico e dell'artista ancora si fondono e si confondono in un fervore indistinto a fare tutt'uno con le esigenze di una liberazione morale e d'una concezione organica della vita".³ Sarebbe difficile sintetizzare in formulazioni più efficaci la pluralità di interessi letterari e artistici, che avrebbe sempre caratterizzato Cecchi, e quel complesso di istanze morali e intellettuali che egli precocemente pone al

² Mi limito in questa sede ad analizzare quasi solo gli scritti di Cecchi di argomento dostoevskiano, che costituiscono un piccolo nucleo delimitato nel tempo e organico alla posizione allora occupata dal critico nella cultura italiana. Ma meriterebbe una trattazione a sé anche il rapporto con Čechov, che Cecchi lesse intensamente intorno al 1917 (cfr. lettera ad Antonio Baldini del 28 maggio 1917, in: A. Baldini, E. Cecchi, *Carteggio 1911-1959*, a c. di M. C. Angelini e M. Bruscia, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2003, p. 115) soprattutto in traduzione inglese, e su cui si era riproposto di scrivere un saggio (cfr. lettere del 1 aprile e del 10 novembre 1920 a Ol'ga Resnevič, Archivio Signorelli, Fondazione G. Cini, Venezia) che non risulta mai pubblicato (mentre uscirono in anni molto più tardi: *Introduzione*, in A. Čechov, *Racconti e novelle*, Firenze, Sansoni, 1954; *Nel cinquantenario della morte di Anton Cechov*, "Illustrazione italiana", luglio 1954; *Il centenario di Cechov*, "Corriere della Sera", 16 gennaio 1960). La lettura di Čechov, come si legge anche tra le righe di una recensione alla *Steppa* (*Cronache di letteratura. La steppa di Anton Cecof*, "La tribuna", 25 febbraio 1921, p. 3), dovette in qualche misura, certo marginale, influenzare anche il processo di elaborazione cecchiana della 'prosa d'arte' (cfr. una nota del gennaio 1919 nei *Taccuini*, cit., p. 307), che culmina appunto nel 1919 con la pubblicazione di *Pesci rossi*. Quanto a Tolstoj, palesemente fu una lettura meno significativa per Cecchi, che gli dedicò un solo articolo, scritto per il centenario della nascita, e interessante quasi più per la polemica con Bacchelli e Soffici sui limiti intrinseci alla comprensione dei testi letterari conosciuti solo in traduzione, che non per quanto dice sull'autore di *Guerra e pace*, al quale preferì in sostanza sempre "Dostoiewski [che], con tutte le sue sconessioni, i deliri e gli orrori, dette [...] qualche cosa di più esaltante" (E. Cecchi, *Considerazioni attuali*, "La fiera letteraria", 4 [1928], n. 38, pp. 1-2). In particolare verso la crisi religiosa tolstoiana e il tolstoismo Cecchi mostra qui una completa estraneità intellettuale ed emotiva. Accanto a questi scritti va infine segnalata una recensione estremamente negativa a *Canti bolscevichi* di A. Blok (Milano 1920), il cui obiettivo polemico, più che il poema blokiano *I dodici*, è però il futurismo italiano.

³ N. Sapegno, *Cecchi critico*, in *Emilio Cecchi oggi*. Atti del convegno: Firenze, 28-29 aprile 1979, a c. di R. Fedi, Firenze, Nuovedizioni Vallecchi, 1981, p. 23.

centro della propria riflessione. Tutto questo lo porta a valicare i confini della cultura italiana e a toccare punti diversi dello spazio culturale europeo, dalla letteratura inglese, che costituirà il terreno privilegiato delle sue indagini, a quella tedesca e francese, dagli autori scandinavi ai russi. Pur nella diversità degli atteggiamenti, è tipica degli intellettuali di questa generazione – quella che stava cercando di portare il mondo culturale italiano fuori dalle secche di un angusto provincialismo e di un certo sterile accademismo verso nuovi orizzonti, aperti alla complessità delle esperienze europee coeve, e verso una concezione militante della critica – un'idea di letteratura non come fenomeno autonomo nella sua ragion d'essere e autosufficiente, ma come parte di un sistema di valori e significati nei quali si rispecchia una visione del mondo complessiva. Così concepita, la letteratura acquista interesse come materia morale ed esistenziale prima che estetica, e la critica letteraria – in parziale, nel caso di Cecchi, polemica con Croce – si volge ai testi carica di interrogativi capitali, che cercano risposta a quella condizione di inquietudine e di perdita di certezze in cui si manifesta la crisi novecentesca.

Due contributi pubblicati sul "Regno", il settimanale di Enrico Corradini che aveva iniziato le pubblicazioni nel novembre del 1903, rappresentano, pur nel loro carattere occasionale, un esempio di come la Russia già attiri l'esordiente Cecchi e di come alcuni scrittori russi vengano coinvolti nella fase aurorale dell'elaborazione del suo linguaggio critico, in cui "finezza di psicologia, orecchio sensibile, una non comune prontezza di associazioni e riferimenti culturali"⁴ costituiscono tutto il bagaglio metodologico. La scelta degli autori, Andreev e Dostoevskij, è sì dettata dalle necessità dell'aggiornamento culturale e suggerita dall'attualità, ma è in sintonia con l'irrazionalismo dominante nella cultura fiorentina di quegli anni, e fornisce al giovane critico un materiale ideale per addentrarsi nei problemi che coinvolgono la vita umana e il destino. Orientamento, questo, che è sintomo di quella vocazione morale che si manifesterà in Cecchi di lì a poco in concomitanza con l'esperienza vociana, e che lo porterà a interrogarsi sulle inquietudini dell'uomo moderno e sulle ragioni della crisi contemporanea in un modo a cui non è estranea, come vedremo, la riflessione sui russi.

Il primo dei due articoli⁵ evidenzia sin troppo scopertamente l'orientamento antipositivista del suo autore e nel contempo restituisce con efficacia

⁴ Ivi, p. 19.

⁵ E. Cecchi, *Leonida Andreief*, "Il Regno. Rivista settimanale politica artistica letteraria", 1, 14 febbraio 1904, n. 12, pp. 8-9. Da qui sono tratte le citazioni che seguono. In questo articolo l'autore si riferisce ad alcuni racconti di Andreev non ancora tradotti in italiano (es. *Smech* e *Nabat*, entrambi del 1901). I titoli in francese con cui sono citati fanno supporre che Cecchi avesse a disposizione: L. Andréief, *L'Epouvante*. Traduit du russe par T. de Wyzewa et S. Persky, Paris, Perrin, 1903. La prima traduzione italiana di Andreev è quella del racconto *Mysl'*: L. Andreiev, *Il pensiero*, "Nuova Antologia", 39 (1904), v. 109, n. 771, pp. 441-471 (trad. di G. Passigli).

quel misto di attrazione e senso di estraneità, suscitato dalla letteratura russa appena affacciatasi sulla scena europea. “L’Andréief ci mostra proprio l’inutile di ogni progresso, d’ogni rapporto civile negli spiriti dove questa civiltà doveva aver già più largo frutto”, scrive Cecchi; del resto, secondo il critico, è tutta la letteratura russa moderna a mostrare “dispregio d’ogni progresso, e negazione d’ogni benessere che possa giungere dal vivere civile”. E cita “il vecchio Tolstoj che sogna la casta vita dei patriarchi e degli agricoltori, e il Dostoïewsky delle cupe visioni, ed il Gorki che mostra i repentini guizzi della malvagità negli spiriti addormentati dei suoi vagabondi”. Non sfugge al critico la dipendenza di Andreev dall’impietoso scavo psicologico nella natura umana del romanzo dostoevskiano, e infatti lo dichiara “fortissimo epigone” dell’autore dei *Karamazov*. Ma, in confronto a un Dostoevskij o a un Gor’kij, nell’opera andreeviana “sembra piuttosto che nell’intimo di ogni uomo sia una inevitabile fonte di colpa, e che per quanto trattenuta e nascosta essa giunga sempre a traboccare e a travolgere ogni altro sogno di grandezza e di purità”. In altre parole, c’è in Andreev una sorta di passività rassegnata davanti a quella “fatale opera di distruzione” compiuta dagli impulsi più oscuri insiti nella stessa natura umana: “in queste narrazioni l’uomo è sempre posto in fronte e vinto da intimi nemici: la malattia, la follia, la lussuria, la morte, l’idiozia, la menzogna ecc.”.

L’articolo è troppo circoscritto nelle dimensioni e ancora incerto nel metodo (che comprende persino, qui, una punta di sociologismo, in generale del tutto estraneo all’autore) per attribuirvi un’importanza che con ogni evidenza non ha. Ma va notato come – a partire da una conoscenza per ovvie ragioni cronologiche limitata alla fase d’esordio di Andreev, comprendente solo una serie di racconti precedenti il 1903 – Cecchi già qui sappia illustrare alcuni tratti salienti del sistema artistico dello scrittore russo con un procedimento che resterà costitutivo della sua prosa, vale a dire una delle sue “improvvisi fulgurazioni, talora anche solo un aggettivo indovinato, più spesso un’immagine o una serie d’immagini che viene a costituire una sorta d’equivalente sull’opera d’arte considerata, e non della sua forma, si badi, ma della sua sostanza umana, della sua qualità d’emozione”.⁶ Illuminando fulmineamente la sostanza artistica dei testi considerati, Cecchi individua così nella prosa di Andreev un “fiato di latinità”, un’analogia con lo spirito del cristianesimo primitivo, “allorché scrittori come Tertulliano nutrivano la loro prosa sensuale d’incubi di dannazione e di peccato”. E veramente talune questioni etiche estreme, davanti alle quali il futuro autore di *Anatema* mette i propri personaggi, ricorrendo a un intreccio peculiare di realismo e simbolismo, si intendono meglio nella loro drammatica essenzialità alla luce di questo accostamento inaspettato, che riporta a un’epoca in cui la morale umana era un terreno di aspra contesa tra sistemi di pensiero in fiero contrasto fra loro.

⁶ N. Sapegno, *Cecchi critico*, cit., p. 20.

Con il suo secondo articolo di argomento russo⁷ Cecchi sulle pagine del "Regno" dava l'avvio alla rubrica "Letteratura straniera" e si rifaceva, con una certa dose di scanzonata esagerazione, a Dostoevskij e al suo *Diario di uno scrittore*, inaugurato nel 1873 sulla rivista "Grazhdanin". Il pretesto per un intervento che, pur nella sua brevità, presenta una trattazione a tutto campo dell'autore, era evidentemente la recente lettura del *Diario*,⁸ che meglio di qualunque altro testo dostoevskiano dava a Cecchi la possibilità di compiere l'esercizio che più lo interessava in questa fase, vale a dire mettere in relazione le concezioni dello scrittore russo con la sua produzione letteraria e con il contesto culturale del suo paese. Si veda ad esempio:

Le sue idee hanno odore di misticismo e di profezia. Vi rammentate la veglia di Ivan Karamazov? Gli s'adatta bene l'epiteto di 'genio profetico' che egli dette al poeta Puschkin. Egli sente che non v'ha missione più alta dello spirito reggitore di popoli. E prima di passare a studiarlo nella sua opera di critico, mi piace insistere su questo suo carattere sacerdotale e veramente ortodosso. Prendo a esempio *I fratelli Karamazov*, uno dei tanti suoi romanzi più conosciuti. V'è costante la lotta fra un misticismo del male e un misticismo del bene, che del resto impernia tutta la letteratura russa. Vi son come due psicologie, quella del santo mistico contrapposta a quella morbosa dell'epilettico e del criminale.⁹

Siamo nell'ambito di una sommaria ricognizione dell'universo artistico e filosofico dostoevskiano, condotta percorrendo le pagine del *Diario*, attraverso cui Cecchi arriva a individuare nello slavofilismo e nella centralità dell'idea religiosa i cardini del sistema di pensiero dell'autore, ma anche le sorgenti di una forte tendenziosità delle posizioni, comprese quelle letterarie ("è troppo slavista per fare serenamente della critica"). L'articolo non è privo di spunti acuti, compreso qualche tentativo di sintesi storico-culturale che può essere considerato quasi pionieristico per lo stato delle conoscenze italiane del tempo: si va dalla sottolineatura dell'elemento orientale della cultura russa ("Bisogna bene lasciare il pregiudizio che la Russia sia un paese nordico, essa è un paese eminentemente orientale. Si guardi la sua architettura ispira-

⁷ E. Cecchi, *Dal giornale di Dostoiewski*, "Il Regno. Rivista settimanale politica artistica letteraria", 1, 27 marzo 1904, n. 18, pp. 9-12. Notiamo per inciso che in quella prima metà del 1904 escono sul "Regno" altri due brevi articoli anonimi in cui il testo dostoevskiano è 'usato' a sostegno della posizione nazionalista assunta dalla rivista (*Dostoiewski e la guerra*, 13 marzo 1904, n. 16, pp. 10-11, e *Il nazionalismo russo*, 8 maggio 1904, n. 24, p. 12).

⁸ È verosimile che Cecchi lo conoscesse nell'edizione francese appena pubblicata: F. Dostoievski, *Journal d'un écrivain, 1873, 1876 et 1877*, trad. du russe par J.-W. Bienstock et John-Antoine Nau, E. Fasquelle, Paris, 1904. Nell'articolo Cecchi fa invece esplicito riferimento alla sua fonte di conoscenza generale del mondo russo: K. Waliszewski, *Littérature russe*, Paris, A. Colin & C. Editeurs, 1900, che più tardi (in *Cronache di letteratura. La stepa di Anton Cecof*, cit.) criticherà per la superficialità e la vaghezza dei giudizi.

⁹ E. Cecchi, *Dal giornale di Dostoiewski*, cit. Da qui sono tratte anche le citazioni che seguono.

ta al bizantino; v'è la moschea ma non la cattedrale protestante") alla funzione storica della chiesa ortodossa nella creazione di un'identità nazionale russa distinta dall'Occidente, come suggerisce questo brano:

Benché negli ultimi secoli lo scetticismo europeo minacci d'infacchiare l'idea ortodossa in Oriente, la chiesa dello Tzar non è meno attiva e efficace. Ciò è d'ammonizione per gli occidentali che considerano la chiesa come un museo di riti e di forme morte, ed è anche un segno della forte giovinezza degli Slavi. La religione, o il pretesto della religione, è il movente più valido delle azioni meravigliose che trasformano il mondo, e i conquistatori più durevoli sono uomini di fede.

Il fascino della rivolta contro lo scientismo e il razionalismo che spira dalle pagine del romanziere russo, e a cui erano assai sensibili gli intellettuali raccolti attorno al "Leonardo", agisce indubbiamente anche su Cecchi, ma in misura moderata; lo attira piuttosto la dimensione profetica – e, quindi, etico-religiosa – di Dostoevskij, quella che si esprime nelle pagine finali del *Diario*, nell'ultimo numero del gennaio 1881, dedicate alla duplice natura europea e asiatica della Russia, in cui "egli aveva voluto ancora una volta, l'ultima volta, parlare al suo popolo eletto. E fra molti secoli, forse, gli Slavi narreranno che nei tempi lontani fu tra loro un vaticinatore che passò come Elia fra nubi di parole di fuoco".

L'inizio degli anni '10 è per Cecchi un periodo di intensa meditazione sul significato e gli scopi dell'arte letteraria. Ma soprattutto "sono, il 1912-1913, gli anni in cui il critico e l'artista, congiuntamente, esplorano con attenzione le vie dello spirito religioso contemporaneo" e in cui Cecchi si mostra particolarmente "attento ai problemi centrali della cultura filosofico-religiosa" del tempo.¹⁰ Questa esplorazione percorre vie che per noi è pertinente seguire solo nella parte di territorio russo che attraversano, e che conducono – prevedibilmente – all'autore dei *Karamazov*. Quegli anni coincidono con il periodo forse più turbolento dell'esperienza della "Voce", alla cui nascita il critico fiorentino aveva dato un contributo programmatico e di cui rappresenta, insieme a Giovanni Boine, la componente più sensibile alla problematica etica e religiosa.

Sullo sfondo dell'eterogenea compagine vociana e dei vivaci fermenti di rinnovamento politico e letterario che la percorrono, la posizione di Cecchi in questo torno di tempo si distingue per una specie di assorta riflessività, non priva però di punte drammatiche, che lo porta a meditare, tra gli altri, su due temi che interessano l'argomento di queste note: la forma del romanzo e il nesso tra arte e religione.¹¹ Partecipa del dibattito vociano sulla necessità e

¹⁰ F. Petrocchi D'Auria, *Casati e Cecchi negli anni della "Voce"*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 89.

¹¹ La presenza di una tematica religiosa, particolarmente forte in quegli anni negli scritti di Cecchi, non toglie che comunque l'oggetto della sua attività critica rimangano essenzial-

i modi di una riforma stilistica nella letteratura contemporanea, Cecchi condivide la constatazione, comune al gruppo di letterati raccolto attorno alla rivista, della crisi del romanzo italiano e la predilezione per una prosa frammentaria, lirico-autobiografica, rinnovata nelle strutture linguistiche, come tale più adatta ad esprimere quanto di instabile e discontinuo caratterizza la sensibilità moderna. Tuttavia l'analisi condotta sulla narrativa italiana del suo tempo, messa in relazione con il contesto più vasto dei fenomeni socio-politici e delle grandi esperienze europee del romanzo borghese, non induce il critico, diversamente dalla maggior parte dei vociani, a rifiutare *tout court* il romanzo, quanto piuttosto a individuare le specifiche difficoltà italiane nella pratica di questo genere.¹² Questo esercizio critico è svolto anzi da Cecchi con una consapevolezza quasi dolorosa della perduta capacità di ricreare un universo narrativo corale, come testimonia questa citazione tratta da quel prezioso documento che sono i suoi *Taccuini*:

Romanzieri, sono gli epici d'oggi, e sono perfettamente inutili se non trasportano una grande materia germinale, se non hanno qualità violente, spesse di succhio, alla Meredith, alla Tolstoj, alla Dostoievski. Romanzieri, novellieri puramente ironisti, come i nostri, sono ridicoli e inammissibili.¹³

L'afasia romanzesca della generazione a cui appartiene e quella sua personale¹⁴ non impediscono dunque a Cecchi di riporre nella forma-romanzo aspettative assai elevate, collegate all'aspirazione verso un'arte letteraria che si faccia "architettura" e "sistema", equiparabile alla "filosofia" e alla "religione",¹⁵ vale a dire un'arte che sia un'interpretazione totale della realtà.¹⁶ Del tutto naturali appaiono, in questa luce, l'accentuarsi dell'interesse verso i classici delle letterature europee e una particolare attenzione per i fenomeni

mente i fatti letterari e artistici: "religiosità, coscienza drammatica, autenticità morale sono altrettanti 'valori' sui quali Cecchi punta non tanto per debordare da un'inchiesta letteraria o culturale, quanto per controllare [...] la legittimità della loro traduzione in termini letterari" (R. Macchioni Jodi, *Emilio Cecchi*, Milano, Mursia, 1983, p. 100).

¹² Si veda: C. Martignoni, *Sulla letteratura vociana: la riforma dei generi e dello stile*, "Strumenti critici", 72 (1993), pp.189-203.

¹³ E. Cecchi, *Taccuini*, a c. di N. Gallo e P. Citati, Milano, Mondadori, 1976, p. 192.

¹⁴ "Io non potrei mai scrivere un romanzo, e finora infatti ho cominciato ma non ho mai continuato. Il personaggio mi diventa, in me, la lirica di sé stesso, e mi pare disonestà seguirlo a darlo al grado di personaggio di romanzo" (cfr. *Taccuini*, cit., p. 93).

¹⁵ Si veda la lettera a Giovanni Boine, datata 6 dicembre 1912, in: G. Boine, *Carteggio. II. Giovanni Boine-Emilio Cecchi (1911-1917)*, a c. di M. Marchione e S. E. Scalia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, p. 32.

¹⁶ Si veda pure, anch'essa datata 1912, una nota dei *Taccuini*, cit., p. 77: "Bello, si associa per noi fondamentalmente al grado di una potenza di partecipazione totale; al grado nel quale un'arte, che è posizione di soggetto, è tanto completa in sé che vuole uscire di sé, aspira cioè a ciò che si può chiamare 'religione'".

letterari dei decenni a ridosso del Novecento. Gli autori scandagliati da Cecchi nella sua prolifica produzione critica degli anni prebellici sono storicamente e artisticamente disparati e fanno pensare a una scelta governata da una ricerca ‘a tentoni’ dei prodromi e dei segnali della crisi primonovecentesca più che improntata a una precisa linea di pensiero estetico. In ogni caso, c’è un nucleo rappresentato da Hebbel, Ibsen, Nietzsche e Dostoevskij, autori coltivati parallelamente ad esercizi d’interpretazione sul terreno del decadentismo – Ernest Dowson, Oscar Wilde, D’Annunzio –, e anche alla lettura di due protagonisti francesi della letteratura moderna ed esponenti della tradizione cattolica quali Charles Péguy e Paul Claudel, in cui Cecchi da un lato pare identificare aspetti emblematici di quella condizione di inquietudine che riguarda tutta la cultura europea occidentale, dall’altro sembra trovare una “alternativa al ‘vuoto’ del primo ’900 italiano”.¹⁷

In uno scritto del 1911¹⁸ Cecchi parla di “un senso invernale, un che di caotico, di tormentato, in tutta questa nostra letteratura che si stende [...] come una terra combattuta”. Intende la letteratura italiana ed europea di fine secolo, in cui prevale “il senso di doloroso sgomento, di inquietudine inconfessata, di insoddisfazione diversa [...] un’aria comune, tragica e concorde, come un doloroso segno di riconoscimento”. Dostoevskij e Ibsen sono le due grandi voci che al disordine e alle tribolazioni della modernità incipiente indicano una soluzione fatta di impegno e di responsabilità della coscienza. Ma sono voci isolate e solitarie, e le loro creazioni, per quanto grandiose, non poggiano su una base solida di acquisizioni artistiche e morali (“in tanti punti della loro opera, sotto la tensione della volontà creatrice, dentro la sostanza incandescente delle parole, voi sentite il cedevole e il vuoto”), non comportano un avanzamento spirituale collettivo e sono utili più a diagnosticare la crisi che a trovare vie d’uscita:

Capace di rappresentare ogni labile aspetto dell’errore, del dubbio, della colpa, [Dostoevskij] non sa esprimere degli stati, per dir così affermativi della coscienza, se non un momento rudimentale, nel quale la felicità di vivere, di credere, di sentire non è diventata ancora una parola, una morale, una fede, ma è un brivido fisiologico, confuso e profondo, inafferrabile e inconfessato.

È significativo che nel finale di *Delitto e castigo* la rigenerazione del protagonista sia annunciata ma non descritta: l’autore ne coglie solo il “momento embrionale”, quella “pausa primitiva” che sopraggiunge a sciogliere il dramma del mancato pentimento nell’animo di Raskol’nikov quando, nell’epilogo del romanzo, contempla dall’alto della riva dell’Irtyš l’arcaico idil-

¹⁷ P. Leoncini, *Cecchi e D’Annunzio. Cecchi critico tra “Novecentismo” e “Antinovecentismo”*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 71.

¹⁸ *Le piccole foglie*, “La tribuna”, 8 aprile 1911; ora in E. Cecchi, *Letteratura italiana del Novecento*, a c. di P. Citati, vol. 2, Milano, Mondadori, 1972, pp. 1301-1304. Le citazioni che seguono sono tratte da quest’ultima edizione.

lio pastorale dell'accampamento di nomadi. Analogo sentimento Alëša Karamazov cerca di provocare senza risultato "nell'anima torva del fratello" Ivan durante la discussione che segue il suo racconto del Grande Inquisitore, evocando l'"umile gioia confidente" che promana dal lato dimesso e quotidiano della realtà ("le piccole foglie" che danno il titolo all'articolo). Ma qui Cecchi non ha ancora messo del tutto a fuoco quelli che saranno per lui – al di là dell'ammirazione per la solidità dell'impianto romanzesco – i motivi di maggior interesse per l'opera dello scrittore, e che risiedono nella densità dei contenuti spirituali e soprattutto nella dimensione religiosa dell'arte dostoevskiana. Queste considerazioni si impongono a Cecchi l'anno successivo, e gli dettano pagine che sono state giustamente definite "estremamente precoci per la cultura italiana del tempo"¹⁹ e che si distinguono dal resto degli interventi vociani sullo scrittore russo²⁰ per la profondità d'analisi e la tensione morale da cui sono attraversate.

Vale la pena di ripercorrere i punti salienti del percorso dostoevskiano di Cecchi nel 1912, anno fondamentale per la maturazione dello scrittore,²¹ lasciando di nuovo la parola ai suoi scritti.

L'anno si apre, in quell'autentico laboratorio che sono i già citati *Taccuini*, proprio con un rimando a letture dostoevskiane e dantesche che il critico fiorentino stava compiendo parallelamente, e che lo inducono a riflettere "intorno alla essenza della nostra anima moderna, alla nostra assenza di religiosità e al nostro bisogno di religiosità, e alle caratteristiche che risultano da questa mancanza e da questo bisogno nell'opera degli artisti moderni, in confronto all'opera degli antichi".²² La lacerazione della coscienza contemporanea origina, secondo Cecchi, dal venir meno della funzione coesiva esercitata dalla spinta verso la trascendenza, quell'impulso che fornisce alla "aspirazione morale e religiosa", quindi alla "volontà", un fine con il quale identificarsi, vale a dire la "carità", nel senso paolino del termine. Da questa equazione, che attiene a una sfera eminentemente spirituale, attinge solidità e spessore anche l'impianto artistico dell'opera letteraria, come accade nello scrittore russo:

Dostoiewski come è ricco di questa carità! Nessuno dei suoi personaggi ha una vita 'naturalistica', ognuno di essi vive unicamente in carità, anche Ivan, anche Raskolnikov, anche Marmeladov; tutti, tutti: perché si muovono così violentemente, come folli? Si muovono così, davanti ai nostri occhi, perché vivono nello squilibrio fra la loro

¹⁹ N. Sapegno, *Cecchi critico*, cit., p. 25.

²⁰ Rimando su questo a S. Adamo, *Dostoevskij in Italia. Il dibattito sulle riviste 1869-1945*, Pasian di Prato (UD), Campanotto Editore, 1998, pp. 64-75, dove vengono analizzati articoli di Prezzolini, Papini e Soffici.

²¹ P. Leoncini, *Cecchi e D'Annunzio*, cit., p. 26.

²² E. Cecchi, *Taccuini*, cit., p. 16.

vita percepibile, e questa vita infinita, alla quale sono momento per momento richiamati: perché vivono, in carità, reciproca, e verso che cosa, anche? verso il mistero che li chiude tutti. Ibsen si potrebbe forse definire come un giudice della responsabilità di ciascheduno, rispetto ai doveri che a ciascheduno sono imposti da questa reciproca e mistica carità. Per esempio, leggendo gli inglesi del secolo XIX, per il mio lavoro, io veggo, invece, come furono, generalmente, artisti, artisti, artisti, puramente rappresentanti, e furono così, e così calmamente, per deficienza appunto di questo senso di carità, per poca profondità di questa volontà e carità. Grandi artisti, ma...²³

Si tratta quindi di categorie, quelle invocate da Cecchi, che agiscono come valori sia etico-religiosi sia artistici, determinando un nesso tra i due piani che si impone in questo periodo alla riflessione del giovane critico. Dostoevskij viene preso a dimostrazione di come l'arte possa fungere da laboratorio per la produzione di nuove forme morali, occupando così una posizione nell'attività spirituale umana che la fa appartenere a una sfera affine al sacro:

In Dostoevskij chi dalla trama delle vicende dei suoi personaggi, tutti, cavasse i diagrammi secondo i quali si ordina, per lui, la vita morale, formerebbe il vangelo della più grande vita religiosa che da secoli e secoli sia stata vissuta. Nel romanzo di Dostoevskij non un giuoco reciproco di passioni, ma le traiettorie tutte orientate concordemente, dalla carità del poeta alle anime dei diversi personaggi: tutte estrinsecazioni, incarnazioni della onnipotenza, infinita carità, tutte. Questo è il progresso: in Dante c'è Dio, Jehova; in Shakespeare Dio è la provvidenza; una divinità storica e vichiana; in Dostoevskij Dio è la carità. Tutta divinità Dante; tutta storicità Shakespeare (Amleto è annullato dalla realtà storica); tutta umanità (storiografia mistica) in Dostoevskij. Converrebbe dedicare dei mesi a cavare questi diagrammi completi; a trovare la coerenza etica di tutto il mondo del Dostoevskij. Forse si inventirebbe qualche cosa di rivelatore, nell'attuale inquietezza religiosa.²⁴

Con ancora maggiore efficacia Cecchi riversava considerazioni analoghe in uno scritto pubblicato nel luglio di quell'anno, che è molto più di ciò che prometteva di essere, vale a dire una recensione al libro di André Suarès su Dostoevskij. Vi risuonava una drammatica aspirazione morale e religiosa e il richiamo a quell'impegno etico-esistenziale allora tanto fortemente sentito da Cecchi. La stretta connessione "tra i fatti estetici ed i fatti morali", sulla cui necessità ritornava ancora una volta in un appunto databile tra la fine del 1911 e l'inizio del 1912,²⁵ lo porta a vedere in Dostoevskij

uno scrittore nel quale sembra proseguire una rivelazione religiosa e che si inserisce, forse con Ibsen soltanto, dei moderni, fra quelli scrittori nella cui opera la forza di attrazione estetica, immensa, resta nulla in confronto alla forza esorbitante d'invenzione morale [...] Bisogna persuadersi, in altre parole, che Dostoevskij agisce su noi diversamente da come agiscono, per esempio, Balzac, Hugo, o lo stesso Tolstoj. Agisce su noi alla stessa guisa di San Giovanni, e di Pascal, e di Dante [...]; [occorre] ri-

²³ Ivi, p. 18.

²⁴ Ivi, p. 57.

²⁵ Ivi, p. 39.

ferirsi [a Dostoevskij], per illuminare la sua conquista, [...] agli stati di spirito essenziali che concorsero alla formazione della nostra coscienza moderna, divisa fra le tendenze della sua tradizione vicina, storica e naturalistica, e il suo bisogno profondo di religiosità [...] Ed ecco che un giorno, in fondo ad un bagno della Siberia, nell'anima di un povero condannato, nasce davvero un sentimento nuovo, nel quale la misticità degli antichi cristiani si trasforma nell'elemento di vita di un mondo che non si cerca più un complemento trascendentale, come il mondo del cristianesimo, ma è tutto umano, tutto attuale [...] Il sentimento della inesauribilità religiosa del fatto della vita, si versa in ogni attimo, nelle particelle minime della realtà, a moltiplicarne infinitamente la capacità spirituale. Un turbine di disordine, di follia sembra percuotere il mondo, per questa irruzione dell'eterno attraverso i pori della realtà [...] Questo cataclisma è lo scoppiare di una nuova coscienza religiosa dentro la coscienza storica moderna per spanderne i limiti, oltre i segni e le formule delle filosofie e delle religioni [...] E nel mondo di Dostoevski a me pare che, per la prima volta, dopo secoli, la coscienza umana possa sentirsi in unità, seco stessa e con l'umanità circostante, e con il mondo dell'intelletto e della storia; per la prima volta, dopo secoli, nel sentimento che anima questo mondo la filosofia e la poesia tornano a coincidere totalmente e ad annullarsi. Come dai libri sacri, dai libri di Dostoevski pare debba sgorgare non un insegnamento teoretico, ma forme attive di vita [...].²⁶

La preminenza del nesso tra arte e vita, contrapposto ad ogni valore puramente estetico, è forse l'acquisizione di maggiore importanza che deriva a Cecchi dalla meditazione su Dostoevskij. Si parla, qui, soprattutto della vita nei suoi aspetti spirituali, il che consente di estendere la riflessione al rapporto tra arte e religione. Più precisamente, Cecchi sembra pensare che l'inquietudine religiosa e il travaglio artistico della contemporaneità debbano trovare – e qui ci si ricollega alla sua contrarietà nei confronti dell'autobiografismo e del frammentismo in prosa professati dai vociani, di cui si è detto prima – forme d'espressione non individualistiche, e che la “coscienza trascendentale” debba in ogni caso intervenire a completare quella “storica”. In altri termini, se alla cultura moderna è preclusa la via che porta dalla religione all'arte (per intenderci, la via dantesca, che passa nel caso dell'autore della *Commedia* attraverso una complessa elaborazione della tradizione dottrinale e letteraria), rimane aperta quella dall'arte alla religione, se l'artista conserva la capacità – com'è per Dostoevskij – di restituire “un mondo distillato, essenziale”,²⁷ di rappresentare come “un mosaicista bizantino, un pittore di S. Clemente dei fatti della nuova umanità”,²⁸ di fornire “la forma umana universale di contemplazione della realtà”,²⁹ di concepire insomma, tramite una

²⁶ E. Cecchi, *Cronache di letteratura. Dostoevski*, “La Tribuna”, 23 luglio 1912, p. 3. Il libro recensito era: A. Suarès, *Dostoevski*, Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1911, dalla cui ‘wagnerizzazione’ dello scrittore russo Cecchi vivacemente dissentiva.

²⁷ E. Cecchi, *Taccuini*, cit., p. 133.

²⁸ Ivi, p. 189.

²⁹ E. Cecchi, *Cronache di letteratura. Dostoevski*, cit.

creazione artistica che proceda per intuizioni folgoranti, il mistero dell'esistenza:

Nel procedimento mentale di Dostoevski c'è tutto del cristiano; c'è come una cristianità concentrata. Sia stato o no completamente epilettico, poco importa. Procedeva per crisi: erano rapide violentissime illuminazioni, seguite da notti cupe [...] Dostoevski rinasceva come il cristiano e ripiccava. La materia, la carne, la natura lo ritravigevano continuamente, nelle sue malattie, nelle sue debolezze, nelle sue passioni: e per questo suo essere calpestato si risolleava più alto. Solo uno così [...] poteva essere così morale senza diventare mai teoretico, predicante. Ridotto agli stati infimi della vita, balza ai più alti: e il suo intelletto potente dà la coesione. Pochi hanno capito San Paolo come lui.³⁰

Non è tuttavia da credersi che la congenialità di Dostoevskij alla crisi generazionale e personale attraversata da Cecchi, e che coinvolgeva questioni della portata che abbiamo visto, impedisse al critico di osservare anche altri aspetti dell'opera dostoevskiana, diversi dalla componente religiosa (peraltro anche quest'ultima indagata con estrema aderenza ai testi e non attraverso la ricostruzione astratta degli aspetti ideologici). Si veda, a esempio, la definizione di Dostoevskij come "Omero dell'interiorità: l'Omero dell'intimo, dell'invisibile, del possibile",³¹ che mette l'accento sulla labirintica complessità del mondo psicologico evocato dallo scrittore; o le annotazioni sulla staticità del romanzo dostoevskiano, funzionale all'intensità delle passioni descritte;³² oppure la caratterizzazione dei personaggi, "ognuno tenuto come un peluzzo di limatura di ferro che trema in un punto centrale di una rete di correnti magnetiche: tutte le possibilità: tutta la vita".³³ E ancora, a proposito del modo dostoevskiano di organizzare la materia narrativa, in una lettera a Boine che precede di pochi giorni la recensione a Suarès sopra citata: "Ho letto, in questi ultimi giorni, l'ultimo romanzo di Dostoevski, quello scritto anche dopo i *Fratelli Karamazoff*: dico *Un Adolescente*: che è meraviglioso. Come si chiarisce sempre, come diventa più largo e meno *romanzesco* nel cattivo senso della parola: portando la vita senza toccarla e definirla mai, senza darne la causalità, fuorché tutto a un tratto. Che rigurgito c'è dalle ultime pagine su per tutto il romanzo, nei romanzi di Dostoevski: un rigurgito di luce".³⁴

Queste pagine su Dostoevskij, tutto sommato episodiche e isolate nella fluviale produzione di Cecchi, rimarrebbero solo una testimonianza significativa – anche se confinata a una specifica fase – della sua evoluzione critica,

³⁰ Ivi, p. 202.

³¹ Ivi, p. 133.

³² Ivi.

³³ Ivi, p. 134.

³⁴ Lettera del 17 luglio 1912, in: G. Boine, *Carteggio. II. Giovanni Boine – Emilio Cecchi (1911-1917)*, cit., pp. 8-9. Quanto alla cronologia, Cecchi si sbaglia: *L'adolescente* è del 1875, i *Fratelli Karamazov* del 1879-80.

se non fosse per l'eco che ebbero in uno scritto di Evel Gasparini, giovanile ma già importante tanto per la definizione del metodo d'indagine di uno dei maggiori rappresentanti della slavistica italiana quanto per la storia degli studi sullo scrittore russo. *Elementi della personalità di Dostoevskij*³⁵ – così s'intitola lo scritto di Gasparini – si apriva infatti con queste parole: “Emilio Cecchi formulò un giorno su Dostoevskij un giudizio che avrebbe dovuto rimanere fondamentale: ‘Dostoevskij agisce su di noi per altre ragioni di quelle che sono connesse alla qualità di artista’”.

L'affermazione citata – che è una ripresa imprecisa dell'articolo comparso sulla “Tribuna” nel 1912 – veniva giudicata da Gasparini di straordinaria importanza programmatica, essendo “implicita in tutta la critica dostoevskiana (Volynskij, Rozanov, Merezkovskij, ecc.) ma per la prima volta decisamente dichiarata”³⁶ appunto dal critico fiorentino, che tra l'altro quella critica nemmeno conosceva. La direzione d'indagine che veniva lucidamente indicata da Cecchi era quella di cercare “fuori dei territori dell'estetica” le ragioni della potenza dei testi dostoevskiani. Da qui Gasparini partiva per un suggestivo *excursus* dall'andamento piuttosto asistemático su alcuni aspetti della filosofia, della religiosità, persino della sessualità nell'opera del romanziere. Malgrado le tracce evidenti di impressioni di lettura particolarmente forti, il saggio contiene osservazioni che ancor oggi colpiscono per l'acutezza, a esempio là dove l'autore parla di un “senso logico contrario alla direzione cronologica” nel succedersi degli episodi che compongono la sequenza romanzesca in Dostoevskij, contrasto mediante il quale si produce una “illusione” che rende “il mondo di Dostoevskij inconfutabile come la realtà”.³⁷

In questo primo saggio di Gasparini la componente religiosa dostoevskiana era solo uno degli aspetti trattati. Tuttavia la lezione di Cecchi sul fatto che il tema della religiosità in Dostoevskij andava trasferito dal piano della ricostruzione del suo mondo di riferimenti ideologici a quello del funzionamento e della struttura dei suoi testi riemerge anche più tardi negli scritti dostoevskiani di Gasparini, soprattutto nel saggio *Il principe Myškin. Una ricerca sul cristianesimo di Dostoevskij* del 1937. Tra i due saggi intercorrono gli studi di Gasparini sulla morfologia della civiltà russa, con i quali

³⁵ Il testo venne pubblicato nella “Rivista di letterature slave” tra il dicembre del 1926 e il dicembre del 1927. Uscì poi in volume presso l'Anonima Romana Editoriale (Roma, 1928). L'apprezzamento per Cecchi ricorre più volte nelle lettere di Gasparini a Maver, dove tra l'altro si legge: “A mio avviso, il di lui pensiero su Dostoevskij è superiore a quello del Berdjaev” (A. Maver Lo Gatto, *Lettere di Evel Gasparini a Giovanni Maver*, “Europa Orientalis”, 20 (2001), p. 300). Su questo si veda anche: D. Rizzi, G. Ziffer, *Lettere a una distinta e cara signora. Giovanni Maver, Evel Gasparini e Ol'ga Resnevič Signorelli*, in *Kesarevo Kesarju*. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis, a c. di M. Ciccarini, N. Marcialis, G. Ziffer, Firenze, FUP, 2014, pp. 347-364.

³⁶ “Rivista di letterature slave”, I (1926), fasc. III-IV, p. 394.

³⁷ Ivi, p. 402.

l'orizzonte disciplinare e metodologico dello studioso si amplia, soprattutto sul versante linguistico ed etnologico, facendone un esponente di un tipo di studi assai lontano da quello dell'autore di *Pesci rossi*. Sarebbe perciò arbitrario, al di là di quanto dichiarato da Gasparini stesso, voler vedere una qualche interferenza. Ma forse non è del tutto privo di fondamento pensare che, da lettore di Cecchi qual era, lo slavista non si sia limitato a meditare i suoi contributi di russistica e in anni giovanili abbia respirato nell'aria dei suoi scritti – e poi sviluppato secondo le proprie inclinazioni – quell'orientamento, presente in tutta la critica cecchiana fin dai brevi articoli comparsi sulle pagine del "Regno", che consiste nel considerare il testo letterario come testimonianza dei valori spirituali della sua civiltà di appartenenza. Chissà che anche questo non abbia concorso, certo insieme con molti altri apporti, a suscitare l'interesse di Gasparini per le 'forme della vita russa' e i loro riflessi nella letteratura.