

Leoncini, Paolo (2017). *Emilio Cecchi. L'etica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. L'etica e la sua funzione antropologica*. Lecce: Milella, 336 pp.

Elena Sbrojavacca
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Il libro di Paolo Leoncini uscito nell'ottobre del 2017 per i tipi di Milella raccoglie un campionario di interventi critici scritti in oltre un ventennio di studi dedicati allo scrittore fiorentino. A eccezione del primo capitolo, che presenta un inedito, il corpo del volume è costituito da saggi scritti fra la fine degli anni '90 e il 2014, usciti in occasione di convegni e seminari e qui riproposti in versione parzialmente riveduta. L'interesse di Leoncini per Emilio Cecchi risale però a tempi più remoti: era dedicata all'autore dei *Pesci rossi* anche la sua tesi di laurea, incentrata sulla formazione del Cecchi critico; successivamente, ha pubblicato per Bulzoni *Cecchi e D'Annunzio* (1976). Lo scopo di questo volume miscelaneo, con cui lo studioso dichiara in apertura di voler seguire le linee critiche di Contini, Bigongiari, Ferrata e Falqui, è quello di tracciare un percorso interpretativo volto a dimostrare la connessione, nell'opera di Cecchi, fra istanze etiche e prassi visiva. Leoncini si dice mosso dalla convinzione che i termini siano «per Cecchi, correlativi: il 'visivo' è, in sé, etico, e l'etico trova la propria realizzazione autentica, veritiera, nel visivo: e ciò secondo gli archetipi della classicità greca e dell'umanesimo fiorentino» (11). A orientarlo è la lezione di Gianfranco Contini, che in una lettera del carteggio con Cecchi – uscito nel 2000 presso Adelphi a cura dello stesso Leoncini – connetteva il «bisogno» di immagini che pervade la prosa cecchiana a una vocazione «etico-ascetico/metaforica» (12). Secondo Leoncini, la modernità della scrittura di Cecchi risiede infatti nel modo, scevro da vocazione realistica, in cui la «Natura» viene rappresentata; e nella resa della stessa nei termini «emotionali del mitico-creazionale o del demoniaco infernale» (14).

Il primo saggio, quello più precisamente incentrato sul visivo, trae lo spunto da una definizione di Enrico Falqui, che sottolinea come Cecchi «tocchi l'immaginazione prima di aver fatto breccia sulla comprensione» e selezioni le parole «con la precisione e col risalto delle tessere nel riquadro di un mosaico» (rimando al terzo volume di *Novecento letterario*, edito da La Nuova Italia nel 1970, pagine 449-53). Nel concepire le im-

magini lo scrittore fa costante riferimento all'arte classica e alla sua riviviscenza nel Quattrocento fiorentino. Tutto il capitolo è volto a togliere dalla figura di Cecchi la pesante ipoteca della 'prosa d'arte', a difendere la sua scrittura dall'accusa di essere ripiegata su se stessa, gravata da un sostanziale formalismo. La sua minuziosa attenzione agli oggetti - a cui Cecchi guarda come «alfabeto», secondo un'osservazione di Bigongiari che Leoncini fa propria (28) - è in realtà il tentativo di far fronte a una radicale sfiducia nelle possibilità di commutare il vero in parola letteraria. In una lettera che Leoncini riporta dal *Carteggio* pubblicato per Adelphi, Contini scriveva a Cecchi: «hanno fatto presto a digerirlo come 'impeccabile stilista' e ad archivarlo in quadri tranquillizzanti. Inoltre hanno preso la sua cautela enorme metafisica per una prova di solidarietà borghese» (30). Interpretate come puro estetismo da parte della critica, le scelte stilistiche di Cecchi vanno invece lette come un tentativo di esplorazione di una realtà profonda e insidiosa, che, secondo la lezione della classicità, soltanto il filtro di una forma perfetta può scandagliare: «la letteratura deve proteggersi secondo il limite, la forma, del diaframma etico-visivo, intessuto nell'archetipo greco-fiorentino» (35). Come spiega nel prosieguito del saggio, l'apparente perfezione della prosa di Cecchi è il risultato di una «dialettica della paura» (la definizione è dello stesso Cecchi, cf. 58): è, cioè, la paura di confrontarsi con la traduzione dell'esperienza sensibile ed emotiva sulla pagina scritta a far sì che Cecchi crei il «diaframma etico-visivo» che determina il suo stile cristallino.

Leoncini tenta perciò di sollevare l'opera di Cecchi dai gravami di una lettura vociana e rondista: «la partecipazione di Cecchi al primo Novecento - leonardiano-vociano-rondista - significa il compromesso con un presente storico mal tollerato: quando Cecchi vorrebbe attendere, ma senza vera convinzione, una risposta veritiera nello spazio della contemporaneità letteraria, sulla stessa lunghezza d'onda di Serra; in realtà attende di inventare le istanze etico-classiche [...] e di 'sostituire' il tortuoso soggettivismo 'romantico' con la concretezza visivo-plastica, che, lungi dall'esaurirsi nella parola verbale, si contingenta, pagina per pagina, nella tensione tra parola e pittura» (40). Pur essendo un agitatore culturale e un critico militante fra i più attivi del suo tempo, Cecchi avverte sempre, secondo la ricostruzione di Leoncini, un senso di estraneità rispetto al presente: perciò, «privilegia il tempo morale [e non storico] della rappresentazione» (42). Lo pervadeva un senso profondamente religioso della natura, intesa come essenza «verticale, onnicomprensiva e totalizzante» (42), contrapposta all'orizzontalità degli scenari storici. Lo stile era per lui uno strumento percettivo, un modo di affrontare e di capire la natura; la sua scrittura si fondava su moventi interiori. Secondo Leoncini, tale visione della natura e della storia rende Cecchi «l'autore novecentesco più isolato, più incompreso in quanto incomprensibile, entro coordinate canoniche» (44). Per l'antirealismo e l'antiromanticismo con cui intendeva la natura e per il suo

modo di concepire «l'imitazione» degli antichi, Cecchi viene associato al Leopardi del *Discorso di un italiano sulla poesia romantica* (46): anche per lo scrittore fiorentino, infatti, la poesia deve preservare la segretezza e l'inviolabilità della natura. Alla base dell'ispirazione c'è sempre, nel Cecchi ritratto da Leoncini, una strenua fedeltà al vero: «l'inadeguatezza della parola è ben lungi dall'assumere valenze estetico-formali; significa che *passando attraverso il plastico-visivo* il linguaggio assume significato: il *vedere* è la realizzazione del *sentire*: sul *vedere* si commisurano l'etico, il gnoseologico, l'ontologico» (64; corsivi nell'originale). Fedele alla lezione della classicità fiorentina, Cecchi crede in un'indivisibile unione fra arte e natura; a ciò va ricondotta anche «la permeazione fra *prosa e critica*» (corsivo nell'originale): la prima ha come oggetto «i vertici epifanici della natura», l'altra i testi, che andranno valutati secondo la maggiore o minore rispondenza «all'interrogativo etico-visivo» (81). Nel saggio, una serie di giudizi su autori anglo-americani è vagliata sulla base di tale criterio: Poe, Melville, Faulkner, Capote, ma soprattutto Chesterton, nel cui ritratto stilistico del 1910 Leoncini legge quasi un'autobiografia intellettuale dello stesso Cecchi (cf. 84-5). Uno degli aspetti maggiormente messi in rilievo in tutto il capitolo è l'estraneità di Cecchi, da più parti etichettato come un autore-simbolo del primo Novecento, alla propria epoca: «rendendosi conto di vivere nei 'sottoscala della storia', Cecchi riesce ad assumere una prospettiva davvero critica nei confronti della contemporaneità, salvandola dagli invischiamenti regressivi di una verbalità sfocata, tra i poli, variamente riproposti, dell'iper-formalizzazione autotroficamente sperimentalistica, e di un iperrealismo che 'tasta e fruga e spreme', come direbbe il Leopardi» (90).

Il Leopardi del *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica* è il punto di partenza del secondo capitolo, «Emilio Cecchi e il mito classico». È alla concezione antiretorica ed «evocativo-energetica» del poeta di Recanati che si deve ricondurre, secondo Leoncini, il rapporto di Cecchi con la dimensione mitica (92). In sintonia con le posizioni di Leopardi è infatti la nozione di «classico» come «metodo d'arte»: in uno scritto su Donatello tratto dai *Piaceri della lettura*, Cecchi parla della necessità di «ricostruire dalle basi un vitale rapporto fra la natura e l'espressione artistica; come in modi suoi propri l'antichità aveva fatto» (cf. 93). Resta fondamentale, dunque, la sua concezione dell'immagine: «si tratta di una percezione della figuralità come evento reale del classico, come rispondenza vivente di mito e arte, dove l'arte non è 'riflesso' estetico della vita, è essa stessa vita che si tramanda nel tempo in virtù di un trasporre etico-formale del vissuto nell'artistico» (107). Il mito è un pensiero che si articola in immagini e che soltanto dalle immagini può essere tramandato: è infatti la figuralità che, sola, può riproporre in maniera vivida e vera la natura, nella sua essenza eterna.

Il terzo saggio indaga in una prima parte i rapporti di Cecchi con Bernard Berenson, suo riferimento imprescindibile per lo studio della clas-

sicità. Lo storico dell'arte aveva per lui la capacità di «capire gli artisti dal di dentro, nella forma» (129) e una concezione dell'arte «come vivente percorso di energia conoscitivo-comunicativa» (137). Nella seconda parte, Leoncini si concentra su *Messico*, che Contini definiva «a rigore il più bel libro» di Cecchi: nel reportage, una trasfigurazione mitica del paesaggio si accompagna all'emersione di forze infernali che la scrittura lascia trasparire con inedita forza.

Il quarto saggio è dedicato ad altri luoghi cari allo scrittore: fra i due estremi 'mitici' della Grecia, in cui si manifestano «verità semplici e antichissime» (170), e del Messico, «demoniaco», ci sono la «classicità nordica» di Cambridge e gli avamposti della modernità tecnologica statunitense, oggetto delle prose di *America amara*. Leoncini sottolinea soprattutto come da *Corse al trotto* ad *America amara* la «visività» cecchiana si dilati sempre più, in una tensione mai sopita «tra 'coraggio' e 'frammento', tra 'impegno morale presente in ogni punto' ed essenzialità della visione» (201).

Uno stesso sguardo guida naturalmente lo scrittore nell'esplorazione dei *Paesaggi italiani* che danno il titolo al quinto saggio. Nei reportage di Cecchi si registra il più diretto confronto con i grandi «archetipi del visivo»: «il viaggio diventa scandaglio, ricerca, riconoscimento, delle proprie radici culturali che dalle origini inconse si rivelano alla coscienza, illimpidendone le sedimentazioni profonde» (205). Leoncini segue Cecchi nella sua traversata della penisola, mettendo in evidenza come le immagini dei paesaggi rappresentati si possano disporre, in un'ideale riproposizione geografica da Nord a Sud, lungo una linea che dall'astratto si muove verso il concreto, «dal 'concettuale' al 'naturalistico', quasi che la 'discesa' verso l'Italia centrale, dove si colloca il cuore fiorentino della civiltà italiana, e verso l'Italia Meridionale, tendenzialmente vista come una Magna Grecia [...], significhi un connettersi sempre più intenso con le matrici della classicità mediterranea» (207). Questo processo raggiunge il suo picco di tensione visiva nei reportage partenopei *Ritorno a Napoli*, *Napoli sotterranea*, *Un miracolo tutto per me*, in cui si assiste a un crescendo di visionarietà, in un'esigenza di trasfigurazione che sembra appartenere all'essenza stessa dei luoghi e delle persone che li abitano.

Torna a riferirsi al fondamento etico della visività il sesto capitolo, dedicato al «Cecchi critico cinematografico» e volto a indagare un centinaio di testi sul cinema che compaiono sulle pagine di diversi quotidiani italiani a partire dagli anni '30. Sono secondo Leoncini scritti molto significativi per comprendere l'evoluzione della prosa dello scrittore, che perviene nello stesso periodo ai suoi risultati più maturi. Il rapporto con il cinema di Cecchi, che per un biennio dirige la prestigiosa casa di produzione Cines, è fecondo e duraturo. Aveva un'idea matura e pragmatica del mezzo, una particolare attenzione per la ricerca di specificità della settima arte, e guardava con interesse al suo «potente istinto plastico». Dotato di una lungimiranza estranea a molti suoi contemporanei, Cecchi situava il

discrimine fra cinema buono e cinema cattivo nell'abilità di montaggio, che, insieme al ritmo, dà l'unità dell'opera. Oltre a passare in rassegna molti film e personaggi di storia del cinema cari a Cecchi - da Buster Keaton a Charlie Chaplin -, Leoncini sottolinea come parte della produzione cecchiana sia fortemente influenzata dal cinema proprio in virtù del ritmo: «il linguaggio di Cecchi, soprattutto nelle sue prove più mature, coeve e successive all'esperienza centrale della cinematografia, gioca tuttavia la propria scelta 'moderna' su questo bilanciamento tra quotidianità empirica e funzionalità espressiva (l'andatura ritmica', come dice Contini): vede nel cinema il modello di una percezione sequenziale del movimento, alternativa alle dilazioni-diversioni del racconto letterario» (271-2).

Nell'ultimo saggio, uno scritto dedicato alla «Fine dello Stato liberale», Leoncini mette insieme diverse suggestioni tratte dalla corrispondenza di Cecchi da Londra (per *La Tribuna* di Roma prima e per il *Manchester Guardian* poi) e dal suo carteggio con Carlo Linati, cercando di ricostruire la sua visione della contemporaneità di fronte al fallimento politico dell'Italia dopo il primo conflitto mondiale. Come filtro, Leoncini utilizza la fedeltà di Cecchi alla filosofia di Guicciardini, che lo porta a vedere in senso anti-progressistico e anti-rousseauiano lo scorrere della storia: in modo particolare, evidenzia la consapevolezza di Cecchi del portato disastroso del primo conflitto mondiale e del conseguente riemergere, in direzione anti-bloscevica, della «'fortezza barbarica' del capitalismo economico» (298).

Chiude il libro un'appendice di testi: due delle corrispondenze per *La Tribuna* risalenti al marzo e all'aprile del 1919; un articolo «In tema di fascismo» del 1922; una lusinghiera recensione di Charles Harold Herford al volume di Cecchi, *La letteratura inglese del secolo XIX*, uscito per Treves nel 1915.

