

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 47, 2025

La lanterna magica. Scrittura e fotografia in Emilio Cecchi

The magic lantern. Writing and photography in Emilio Cecchi

CATERINA MIRACLE BRAGANTINI

ABSTRACT

Il contributo indaga il rapporto tra scrittura e fotografia nell'opera del critico e saggista Emilio Cecchi. Se, infatti, l'esperienza dell'autore è straordinariamente ricca dal punto di vista della pratica fotografica e di quella precocemente iconotestuale, stupisce l'assenza, tra le sue pagine critiche e saggistiche, di un'esplicita riflessione sul medium. Nel presente contributo si intende approfondire tale contraddittorietà a partire da uno dei rari testi in cui la fotografia è tematizzata nella scrittura, il saggio-racconto Sul ritratto d'una bambina dormente del 1924. Si estenderà l'analisi ad altri scritti, editi e inediti, per far emergere le tracce di un discorso sulla fotografia discontinuo ma esteso nel tempo, proponendo infine di interpretare il rapporto tra i due codici nell'opera cecchiana attraverso la figura della lanterna magica.

PAROLE CHIAVE: Emilio Cecchi, fotografia, ritratto, lanterna magica.

The article investigates the relationship between writing and photography in the work of critic and essayist Emilio Cecchi. Despite the author's extraordinarily rich experience in both photographic practice and early iconotextual work, it is surprising to find an absence of explicit reflection on the medium within his critical and essayistic writings. This contribution aims to delve into this contradiction, starting with one of the rare texts in which photography is thematized in his writing: the 1924 essay-story Sul ritratto d'una bambina dormente. The analysis will extend to other written works, both published and unpublished, to uncover traces of a discourse on photography that, though sporadic, spans over time. Finally, the relationship between the two codes in Cecchi's work will be interpreted through the figure of the magic lantern.

KEYWORDS: Emilio Cecchi, photography, portrait, magic lantern

AUTORE

Caterina Miracle Bragantini è dottoressa di ricerca in Italianistica. Ha conseguito il titolo in cotutela tra il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi "Roma Tre" e l'École Normale Supérieure di Lione, seguita da Monica Venturini e da Romain Descendre. Il suo progetto di ricerca, intitolato «Un composto di scrittura e di visione viva». La letteratura di viaggio di Emilio Cecchi tra giornalismo, fotografia e politica,

ha indagato la produzione odepórica dell'autore con una particolare attenzione al corpus fotografico inedito conservato nel Fondo Cecchi presso l'Archivio contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. I suoi studi riguardano la letteratura del Novecento (Campana, Savinio, Cecchi, Camilleri) e, in particolare, i rapporti tra la letteratura e le altre arti.

caterina.miraclebragantini@uniroma3.it

«Non è una grande cosa questa fotografia che ti accludo: è d'un tratto dell'altopiano, dove le piante sono basse e più rade: è all'altezza di 1200-1300, e lì si svolge la nostra vita. Cercherò di mandartene altre».¹ È il 4 ottobre 1917 quando il critico e giornalista Emilio Cecchi, arruolato come capitano a Caltrano, scrive queste parole a sua moglie, la pittrice Leonetta Pieraccini. Si tratta della prima occorrenza del *medium* nella scrittura dell'autore, che consente di collocare l'avvio della sua peculiare meditazione fotografica nello spazio intimo della corrispondenza privata. Ai ritratti dei figli che gli spedisce Leonetta (Dario, il più piccolo, è appena nato), Emilio risponde con le immagini delle montagne vicentine. La fotografia è impiegata per soddisfare, insomma, un'esigenza basilare: mostrare alla persona cara ciò che questa non può vedere, riallacciando così gli sguardi bruscamente interrotti dalla guerra.

Le diapositive inviate da Cecchi sono tutt'ora presenti nel carteggio coniugale, separate dal vero e proprio corpus fotografico, che costituisce due delle dieci serie in cui è articolato il Fondo d'autore, conservato presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux.² Non si tratta di un complesso documentario nato da un'incontrollata sedimentazione di materiali, bensì di un sistema accuratamente sorvegliato e strutturato dal suo stesso soggetto produttore. Margherita Ghilardi, responsabile della catalogazione del Fondo nonché curatrice del Meridiano *Saggi e viaggi*,³ l'ha definito appositamente «specchio e insieme modello di una rigorosa scelta intellettuale»,⁴ evidenziando così lo scopo della scrupolosa, quasi ossessiva, cura di Cecchi nella conservazione e nella sistemazione dei materiali. Ogni presenza, così come ogni assenza, è precisamente motivata. È pertanto singolare che solo recentemente, grazie agli studi di Luigi Weber,⁵ sia stata avviata una riflessione critica sui circa 1200 negativi di fotografie presenti nel Fondo. Le

¹ Lettera di E. Cecchi a L. Pieraccini, 4 ottobre 1917, LCP.II.726. Il carteggio coniugale è contenuto nel Fondo Leonetta Cecchi Pieraccini, aggregato al Fondo Emilio Cecchi. Si veda G. MANGHETTI, *Le carte di Emilio e Leonetta*, in *Artiste. Women Artists Firenze 1900-1950*, a cura di L. Mannini, C. Toti, Edizioni Polistampa, Firenze 2018, pp. 63-65.

² Si tratta delle serie VII e VIII. Si ringraziano l'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux, in particolare il direttore Michele Rossi e il dott. Fabio Desideri; gli Eredi Cecchi (il rappresentante Masolino d'Amico, Anna ed Emilia Cecchi), e infine la Regione Toscana, proprietaria dei fondi, per l'autorizzazione alla consultazione del Fondo Emilio Cecchi e del Fondo Leonetta Cecchi Pieraccini, nonché alla riproduzione dei materiali inediti qui presentati.

³ E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Mondadori, Milano 1997.

⁴ M. GHILARDI, *Tra sottoscala e salotto. L'archivio dello scrittore secondo Emilio Cecchi*, in *Archivi degli scrittori. Le carte di alcuni autori del Novecento: indagini e proposte*, Atti del Convegno (Treviso, 27-28 settembre 1991), a cura di G. Lavezzi, A. Modena, Edizioni del Premio Comisso, Treviso 1992, p. 64.

⁵ L. WEBER, *Maschere, teschi e fotografie spettrali. Una lettura di Messico di Emilio Cecchi*, in «Arabeschi», n. 14, 2019, pp. 108-123; ID., *Et in Arcadia ego: i taccuini fotografici di Emilio Cecchi*, in «Ermeneutica letteraria», XVI, 2020, pp. 173-181. Cfr. anche C. LISINI, *Fotografie del viaggio in Grecia di Emilio Cecchi*, in «Firenze Architettura», XXV, 2, 2021, pp. 98-109.

immagini risalgono agli anni tra 1930 e 1939, a un decennio cioè in cui l'autore, gradualmente attratto nell'orbita della politica culturale fascista,⁶ è anche impegnato in quattro importanti viaggi che racconta sulle pagine del «Corriere della Sera», raccogliendo in seguito gli articoli nei volumi *Messico, Et in Arcadia ego, America amara e Appunti per un periplo dell'Africa*. Quasi un terzo delle immagini conservate nel Fondo sono prodotte proprio durante queste esplorazioni, e, come altrove si è dimostrato, s'intrecciano intimamente al processo di scrittura odepórica.⁷ Cecchi, infatti, le impiega come appunti visuali, a partire dai quali procede alla stesura degli articoli, nei quali è fortissima la traccia dello sguardo – metaforico e concreto – che egli ha rivolto all'altrove. La lettura dei testi di viaggio, accostata a quella delle immagini inedite, permette di interpretare gli itinerari percorsi dall'autore su un doppio livello semiotico ed ermeneutico: le fotografie restituiscono l'immediatezza dello sguardo del viaggiatore e al tempo stesso costituiscono l'avantesto dei reportage, a partire dal quale l'esperienza odepórica viene rielaborata letterariamente. Più che avantesto, si può attribuire a queste immagini uno statuto a metà strada tra due delle categorie formulate da Liliane Louvel nella tassonomia della *transfigurabilità*: tra *mnemofiguralità* e *ipofiguralità*.⁸ Esse, infatti, permangono sottotraccia nei testi, come una sorta di memoria visuale – del tutto privata e riservata all'autore, fatta eccezione per le rare foto edite –, ma allo stesso tempo ne costituiscono l'ipotesto, o *ipoicona*, l'immagine, cioè, da cui si genera la scrittura e che in essa rimane implicata. Il dialogo tra i due codici non è costituito, in effetti, solo di semplici corrispondenze testo-immagine, ma di più complesse stratificazioni: spesso le fotografie fanno emergere nuovi dettagli che costituiscono il motore della narrazione. O ancora, tra i due linguaggi possono farsi strada delle antitesi: gli occhi vedono qualcosa, ma la scrittura dice altro. A ciò bisogna aggiungere il fatto che, in alcuni testi di viaggio, l'autore inserisce un'accurata selezione delle proprie fotografie. Le opere in questione, seppure non possano dirsi già dei fototesti, aprono senz'altro la strada a questa forma letteraria.⁹

⁶ La partecipazione di Cecchi alla politica culturale del regime è in parte ricostruita in B. PISCHEDDA, *L'idioma molesto. Cecchi e la letteratura novecentesca a sfondo razziale*, Aragno, Milano 2015, ma molti sono gli aspetti ancora da indagare.

⁷ Oltre ai già citati contributi di Weber, si rimanda alla tesi dottorale da cui ha origine questo contributo: «Un composto di scrittura e di visione viva». *La letteratura di viaggio di Emilio Cecchi tra giornalismo, fotografia e politica*, discussa il 24 giugno 2024 e svolta in cotutela tra l'Università Roma Tre e l'ENS di Lione, sotto la direzione di Monica Venturini e Romain Descendre. La ricerca ha indagato i rapporti tra fotografie e testi di viaggio dell'autore, con attenzione al contesto storico-politico in cui questi sono realizzati. Si rimanda anche a: C. MIRACLE BRAGANTINI, «L'illustre fumatore di papastratos colla Leica». *Sull'archivio fotografico di Emilio Cecchi*, in «Quaderni del Pens», 4, 2021, Lecce University Press, pp. 13-34.

⁸ L. LOUVEL, *Poetics of the iconotext*, trad. di L. Petit, Ashgate Publishing Limited, Farnham 2011, p. 56.

⁹ Sulla retorica fototestuale, si vedano almeno: M. COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa, R. Coglitore, Quodlibet, Macerata 2016,

Se, dunque, dal punto di vista della pratica fotografica e di quella precocemente iconotestuale l'esperienza cecchiana è straordinariamente ricca, stupisce l'assenza, tra le sue pagine critiche e saggistiche, di un'esplicita riflessione sul medium. Quasi mai, in altre parole, la fotografia diventa tema della scrittura. Si intende qui approfondire tale contraddittorietà a partire da uno dei rari interventi di questo tipo, il saggio *Sul ritratto d'una bambina dormente* del 1924, facendo anche riferimento ad altri scritti, editi e inediti, in modo che emergano le tracce di un discorso sulla fotografia discontinuo ma esteso nel tempo.

Al termine del primo conflitto mondiale, Cecchi trascorre qualche mese a Londra: è un soggiorno decisivo per la sua formazione letteraria e per la sua carriera giornalistica. Lì, tra l'altro, conosce i fratelli De Sélincourt e avvia un'amicizia epistolare con la minore dei tre, Muriel Lee Mathews: «donna di talento, musicomane e pianista di merito».¹⁰ È proprio a una sua vecchia fotografia, conservata tra le lettere inviategli dalla donna, che, secondo Ghilardi, è dedicato il saggio narrativo *Sul ritratto d'una bambina dormente*.¹¹ La prima traccia del brano, nei taccuini, risale al 1919, quando l'autore annota: «la bambina che dorme con la bambola».¹² Cento pagine dopo, compare il titolo e un breve abbozzo narrativo, ma i ripensamenti sul testo proseguono fino al 1924, quando viene pubblicato in forma definitiva su «Galleria»,¹³ per confluire nel 1927 ne *L'osteria del cattivo tempo*, la seconda raccolta di scritti creativi di Cecchi. Qui il saggio è inserito in un organismo letterario che dialoga fittamente coi temi del tempo, della memoria e dell'immagine, custoditi dal «libro segreto»¹⁴ contenuto nel cuore dell'opera: una *suite* di brevi brani che rivela al pubblico più sensibile alle simmetrie il senso dell'operazione letteraria, e che risponde al titolo di *Lanterna magica*. Sul modello del funzionamento dello strumento ottico, essa introduce una galleria di immagini che sono proiettate, per così dire, dalla memoria dell'autore sulla pagina.¹⁵ È un'antologia di ricordi quotidiani, quella

pp. 69-117; G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis 2020; L. MARFÉ, «Un altro modo di raccontare». *Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Olschki, Firenze 2021.

¹⁰ L. PIERACCINI, *Vecchi agendine (1911-1929)*, Sansoni, Firenze 1960, p. 97.

¹¹ Ghilardi non dichiara, tuttavia, da quale fonte abbia ricavato tale informazione (M. GHILARDI, *Note e notizie sui testi*, in E. CECCHI, *Saggi e viaggi* cit., p. 1755). Comunque, la foto è spillata su una lettera di Muriel Lee Mathews a Cecchi del 20 aprile 1921 (EC.1.1249.21).

¹² CECCHI, EC.5.VIII, p. 51. Si tratta dei taccuini inediti dell'autore, conservati nel Fondo, nella serie V.

¹³ La rivista mensile del «Corriere Italiano» curata da Ardengo Soffici.

¹⁴ G. CONTINI, *Cecchi e il "libro segreto"*, in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Einaudi, Torino 1974, pp. 291-301.

¹⁵ Peraltro, il dispositivo ispirò il genere letterario omonimo nel XIX secolo, consistente in una raccolta di testi brevi come le immagini che si succedono in una seduta di proiezione, si veda R. COGLITTORE, *Tra immaginario e illusorio. La metafora della fantasmagoria in Roger Caillois*, in *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, a cura di V. Cammarata, Meltemi, Roma 2008, p. 288.

che si dipana nel libro segreto di Cecchi, e che compone ciò che in un altro brano dell'*Osteria* egli chiama «la propria tavola pitagorica, il proprio abbecedario d'immagini, il cifrario».¹⁶ La lanterna, antenata del cinematografo, fornisce un tempo, un ritmo, alle diapositive, analogamente a ciò che dovrebbe fare la letteratura: «una scrittura è viva soltanto se queste immagini, queste idee, vi hanno trovato, in senso musicale, il loro *tempo*».¹⁷

Anche la collocazione editoriale, insomma, conferisce un valore specifico all'unico testo di Cecchi che ha come (s)oggetto della narrazione una diapositiva. Ciò avviene attraverso una «referenza intermediale esplicita», ovvero, secondo la classificazione proposta da Michele Vangi, tramite la tematizzazione dell'immagine all'interno della scrittura.¹⁸

Nella vetrina di un robivecchi, l'Io narrante individua un piccolo ritratto che, come il *punctum*¹⁹ di una fotografia, cattura la sua attenzione tra un serie di «oggetti desueti»: ²⁰

un filo di coralli in una tazza di vetro, una stampa con la decapitazione di Luigi Sedici, e un nero libro da messa, tante volte li avevo visti nello sporto dell'antiquario, presso la piccola fotografia della bambina dormente. Ma la bambina con in collo la sua bambola, quella squallida compagna non l'aveva mai conosciuta. L'avevano portata lì nel sonno; e il sonno ogni volta sembrava più incantato; e le cose che la bambina vedeva nel sonno, ogni volta nel sorriso trasparivano più lontane e più dolci.²¹

I confini tra l'oggetto-ritratto e il soggetto-ritratto sfumano: è il supporto a comporre l'allestimento della vetrina, ma è anche la bambina dormente effigiata a riempire materialmente quello spazio. Si tratta del fenomeno descritto da Epifanio Ajello nell'introdurre il suo importante studio sulla fotografia nella modernità letteraria: «La fotografia, se vogliamo, è nient'altro che l'invasione di altri spazi, da parte di uno spazio che non c'è più».²² Cosa determina quest'invasione spaziale? L'intensità del ritratto, direbbe Cecchi, che continua così: «Ci sono oggetti, a prima vista insignificanti, che s'impregnano d'una vita quasi umana. E lo stesso mercante l'aveva sentito, se da quella fotografia stimava di cavar qualche lira, per un incanto che ne esalava,

¹⁶ E. CECCHI, *Osteria del cattivo tempo*, Corbaccio, Milano 1927, p. 23, ora in ID., *Saggi e viaggi* cit., pp. 130-131.

¹⁷ Ivi, p. 119, ora ivi, p. 200.

¹⁸ M. VANGI, *Letteratura e fotografia. Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkmann, Julio Cortàzar, W. G. Sebald*, Campanotto, Pesian di Prato 2005, p. 33.

¹⁹ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003, p. 28.

²⁰ Cfr. F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1994.

²¹ E. CECCHI, *Osteria* cit., p. 211, ora in ID., *Saggi e viaggi* cit., p. 266.

²² E. AJELLO, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria*, ETS, Pisa 2017, p. 29.

indefinibile e prezioso».²³ La capacità degli oggetti di custodire la vita di cui hanno fatto parte e di emanarne il ricordo figura anche in un breve capitolo della *Lanterna*. Cecchi definisce gli anelli «accumulatori di correnti spirituali ad alta tensione», anzi, in un mondo che «non è che una gigantesca reliquia [...] addirittura reliquie parlanti».²⁴ È in quanto traccia di vita, impronta di un'esistenza, che la fotografia della bambina dissolve il confine tra *image* e *picture*, tra ciò che appare nel ritratto e il ritratto come oggetto materiale.²⁵ Ciò impressiona l'osservatore-narratore al punto da stimolarlo a ricostruirne l'«evidente» storia «immaginaria».²⁶ Dà vita così a un'ecfrasi che costituisce, di fatto, una storia nella storia, la cui diegesi consiste nella dinamizzazione del processo compositivo del ritratto.²⁷ L'io (e Cecchi, fuori dalla finzione) percepisce, insomma, l'«intrinseca narratività»²⁸ che soggiace alla fotografia, fonte di innumerevoli e variegiate prove letterarie della nostra modernità.²⁹

L'anonimo osservatore entra, allora, nella foto, per esplorare cosa è rimasto fuori dall'inquadratura. Immagina che il ritratto sia un dono fatto a un padre: madre e figlia si sono recate insieme presso lo studio di un fotografo, dove la bambina viene disposta secondo le istruzioni degli adulti, che allestiscono una scenografia da *vantatas* seicentesca:

disteso lo scialle sul tappeto, la madre ce l'aveva accomodata, con un guanciale di trina sotto la testa. E aveva disposto in belle pieghe la sottanina scozzese, mentre la bambina teneva stretta la bambola, gota a gota. [...] «Ora chiudi gli occhi», la mamma aveva detto. [...] La cupa cortina di velluto si richiudeva, dietro alla giacente, in curve piene di sopore. E il contrasto fra quelle cose inanimi e l'immobile trepidanza della creatura, si acuiva nello sguardo vitreo della bambola, e nell'artificio d'una rosa che le mani intrecciate pareva avessero lasciata cadere sul tappeto.³⁰

Il brano prosegue dal punto di vista della bambina, che desidera vedere cosa stia succedendo intorno a lei:

²³ E. CECCHI, *Osteria* cit., pp. 211-212, ora in Id., *Saggi e viaggi* cit., p. 266.

²⁴ Ivi, p. 109-110, ora ivi, p. 193.

²⁵ W. J. T. MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Raffaello Cortina, Milano 2017.

²⁶ E. CECCHI, *Osteria* cit., p. 212, ora in Id., *Saggi e viaggi* cit., p. 266.

²⁷ Secondo la classificazione proposta da M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012, pp. 100-106.

²⁸ M. COMETA, *Forme e retoriche del fototesto* cit., p. 77.

²⁹ A questo proposito non si può non citare R. CESERANI, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2011; S. ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Carocci, Roma 2017; F. AMIGONI, *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari*, Quodlibet, Macerata 2018.

³⁰ E. CECCHI, *Osteria* cit., p. 212, ora in Id., *Saggi e viaggi* cit., p. 267.

A un dato momento, le raccomandazioni di star ferma furono così pressanti che addirittura credé di non resistere. Poi ci furono alcuni attimi d'un silenzio smisurato, quasi dovesse culminare in un'esplosione, in un crollo. Si abbandonò all'avvenimento; ma non accadde nulla, benché ora le dicessero brava, e la madre corresse ad abbracciarla, come raccogliendola incolume di sotto a una carrozza.³¹

Il passaggio sembra rievocare un sonetto di Baudelaire, *Il sogno di un curioso*, raccolto nella sezione *La morte dei Fiori del male*. La poesia, dedicata non a caso al fotografo Felix Nadar, descriverebbe una sessione di posa paragonandola alla deludente attesa della morte.³² Ecco gli ultimi versi:

Ero come un bambino che attende lo spettacolo / e intanto odia il sipario, come s'odia un ostacolo.../ Ma ecco, il gelido vero fu tutto manifesto./ Senza che mi stupissi, ero morto. E l'aurora/ livida m'avvolgeva. – Tutto qui? Solo questo?/ Il sipario era alzato, e io aspettavo ancora.³³

Analogamente, nel saggio di Cecchi (il quale ha senz'altro letto, a quest'altezza, la raccolta del parigino, più volte citato nei suoi taccuini), al culmine della scena, segue il disinteresse della bambina verso il ritratto appena realizzato. Si verifica il fenomeno magistralmente descritto da Roland Barthes: «la fotografia [...] rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro esperienza della morte, divento così veramente spettro».³⁴ È in quel «soggetto che si sente diventare oggetto» che risiede la chiave narrativa del ritratto della fanciulla, che solo anni dopo, ormai adulta, ritrovato quel frammento di sé in un cassetto, «vide in altra maniera; per così dire, ci si riconobbe, lo cominciò ad amare. Spesso tornò a guardarlo. E quante volte ero tornato a guardarlo anche io».³⁵ Dal racconto nel racconto, costruito su due piani temporali, il *focus* torna sul soggetto narrante, che descrive l'esperienza di contemplazione dell'immagine come scontro tra diverse temporalità (l'«invasione» di cui sopra si fa, quindi, anche cronologica):

³¹ Ivi, p. 213, ora ivi, *Saggi e viaggi cit.*, p. 267.

³² A. COMPAGNON, *Baudelaire l'irreductible*, Flammarion, Parigi 2014, pp. 95-97. Il critico spiega il sonetto alla luce dell'ostilità di Baudelaire verso la modernità, che renderebbe indistinta la vita e la morte, soprattutto con la fotografia, tramite la quale tutta la vita moderna si presenta come una morte perpetua. La fotografia è intesa dal poeta come memoria passiva che registra tutto, indiscriminatamente.

³³ C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, trad. di A. Prete, Feltrinelli, Milano 2007, p. 271.

³⁴ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 15.

³⁵ *Ibid.*

ascoltando una musica calma e malinconica, o quando, nell'isolamento di una malattia, il nostro passato si riduce a pura materia di contemplazione, siamo come trasportati in un senso dell'esistenza alto e rarefatto. [...] Così a mirare quella immagine melodiosa. Mi pareva che i rumori della strada non già toccassero i sensi, ma lontanamente rifiorissero nella memoria. Sul vetro dello sporto pallide vacillavano le ombre dei passanti. E la via tremava in fondo a un tempo logoro, consumato.³⁶

La lettura dei taccuini inediti consente di approfondire tale passaggio alla luce del lavoro creativo dell'autore, che si riprometteva alcune accortezze nella scrittura del brano:

quando si parla di quel senso di silenzio (guardando quel ritratto) nella strada retrostante: una variazione ^{cambiare} come della tonalità del nostro senso temporale, nei vari climi, nelle varie vite profondamente diverse che ~~abbiamo~~ via via abbiamo fatto. E qui, guardando cotesta figura, mi pare di scardinarmi in un tempo, in una tonalità, infinitamente ^{più} remota, come nel senso del tempo di tutt'altra persona: [...] avevo il senso dell'infinita distanza, e questa distanza percepivo quanto più mi sentivo scardinato e proiettato fuori della temporalità mia verso quella temporalità [...].³⁷

L'osservazione della fotografia produce un cortocircuito temporale, o meglio quello che Cecchi definisce uno "scardinamento" del proprio senso del tempo e la tensione verso quello altrui. Al punto che il proprio presente si annulla e diviene, come si legge nel *Ritratto*, un «tempo logoro, consumato». Nelle parole dell'autore risuonano distintamente gli influssi della filosofia di Henri Bergson, con la cui opera era entrato in contatto durante la partecipazione alla rivista «Il Leonardo»,³⁸ nonché la sua sensibilità modernista, che tra i primi gli aveva permesso di recensire, in Italia, Joyce e Proust, pur non apprezzandoli completamente. Egli legge la *Recherche* nella versione originale³⁹ ammirandone da subito l'inedito protagonismo del Tempo, come scriverà nel necrologio dell'autore comparso su «La Tribuna»:

³⁶ E. CECCHI, *Osteria* cit., p. 213-214, ora in ID., *Saggi e viaggi* cit., p. 268. Significativa l'unica variante di rilievo tra la pubblicazione su rivista e in volume del saggio: su «Galleria», al posto di «via», compare «vita». Potrebbe trattarsi di un semplice errore di battitura, ma l'ipotesi di un intervento autoriale sembra altrettanto valida.

³⁷ EC.5.VIII, p. 237.

³⁸ Sulla partecipazione di Cecchi al «Leonardo», si vedano: P. LEONCINI, *Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, in «Studi Novecenteschi», III, 7, 1974, pp. 75-105; A. FARINA, *Il giovane Cecchi e il Leonardo (1903-1907)*, in «Otto/Novecento», XXVIII, 3, 2004, pp. 125-138.

³⁹ Com'è noto, le prime traduzioni dei volumi della *Recherche* risalgono al secondo dopoguerra.

Si ha come un morto che si guarda vivere; o che, semplicemente, ricorda. [...] E, per ciò, questi ricordi, così immediati e pur lontani, un'infinità di volte per noi non hanno viso. Sono ridotti allo stato di voci interne. E si ha come un colloquio, un concerto, un bisbiglio quasi impersonale di voci, in un lento fluttuare di nebbia iridata che nasconde tutto.⁴⁰

È peculiare l'immagine che il critico sceglie per commentare l'opera del francese, quella cioè di un «morto che si guarda vivere»: nell'interrompere il suo divenire tramite la scrittura, anche l'esperienza della *mémoire involontaire* acquista agli occhi di Cecchi il peso della morte. Nell'*Osteria*, d'altronde, scriverà che «ogni volta che lo guardiamo, il passato cambia volto»:⁴¹ registrandolo, a parole o immagini, se ne uccide l'esperienza mnemonica, per renderlo un oggetto chiuso, finito.

La bambina divenuta adulta, immagina la voce narrante, potrà offrire a qualcuno il ritratto come pegno d'amore: come una ciocca di capelli infantili, la fotografia costituisce infatti una «reliquia della sua femminilità innocente, eppur già sdoppiata in un sogno sveglio, in un abbandono intento».⁴² Ecco tornare la *reliquia*, termine chiave per Cecchi a quest'altezza cronologica, che ricorre infatti in alcune pagine dei taccuini databili al 1928, l'anno dopo l'uscita di *Osteria*. In un appunto intitolato proprio *Reliquiae*, riferendosi a quanto scritto in un altro saggio del volume, nel quale confessava il proprio «feticismo» per le immagini, precisa:

Qualche altra volta ho scritto che io sono un feticista; e che la vita per me si iscrive in immagini; in *erme* che stanno in certi luoghi e limiti, con un gesto immutabile. Ma direi, piuttosto, che invece di immagini e figure spiegate, questo per me è vero nel senso di atti, linee; qualche cosa che avesse la vivezza di sentimento di una frase musicale, investita nella evidenza plastica di una linea. La vita che culmina in riconoscimenti istantanei ed acutissimi: momenti visionari; e la sua storia, in fondo, si potrebbe costruire segnando questi.⁴³

Il contraddittorio rapporto cecchiano con la memoria sembra mediato dall'opera di un altro protagonista della letteratura moderna, il già citato Baudelaire. Nella sezione dedicata al poeta francese in *Parco centrale*, Walter Benjamin afferma:

⁴⁰ E. CECCHI, *Marcel Proust*, in «La Tribuna», 24 novembre 1922, ora *La morte di Proust*, in ID., *Aiuola di Francia*, Il Saggiatore, Milano 1969, p. 309. Cecchi è stato l'unico italiano a contribuire alla monografia dedicata a Proust dalla «Nouvelle Revue Française» all'indomani della sua morte: ID., *Marcel Proust et le roman italien*, in *Hommage à Marcel Proust*, in «Nouvelle Revue Française», x, 112, 1923, p. 303.

⁴¹ ID., *Osteria* cit., p. 188, ora in ID., *Saggi e viaggi* cit., p. 250.

⁴² Ivi, p. 214, ora ivi, p. 268.

⁴³ ID., *Taccuini*, a cura di N. Gallo, P. Citati, Mondadori, Milano 1976, p. 449.

«il “ricordo” è la reliquia secolarizzata».⁴⁴ Il filosofo coglie la distinzione baudelairiana tra “ricordo” e “memoria”: il primo è il frutto di un’attività mnemonica volontaria che «distrugge l’*esperienza vissuta* e l’*esperienza vera*»;⁴⁵ mentre la memoria ha una «funzione protettiva». ⁴⁶ Anche in Cecchi questa distinzione è ben presente: come segna nelle sue note personali,

con l’andare degli anni, i più labili sentori sono capaci di evocare cose lontanissime [...] quasi senza apparente motivo, e senza aver compiuto un transito di fantasia o di sentimento, ci si ritrova con i piedi posati *sull’orlo di una vertigine di tempo*; e non si sa perché siamo lì; mentre, come da un abisso, sale, per così dire, un odore di ricordi precisi e irreparabili.⁴⁷

Lo scarto avviene tra gli istanti vertiginosi e i ricordi-oggetto, o reliquie, che operano tramite una cristallizzazione dell’evento memoriale, com’è precisamente il caso della fotografia. D’altro canto, si tratta della medesima distinzione che rendeva anche Proust ostile a quest’arte, in quanto mezzo di un rapporto meramente visivo, immediato e superficiale con il passato.⁴⁸ In particolar modo il ritratto fotografico, che nasce come registrazione istantanea da cui deriva un immediato sdoppiamento del soggetto ripreso, come nota il narratore del *Ritratto*: «da quelle sue forme intatte una creatura nuova, complessa e diversa, s’era staccata ed era andata pel mondo».⁴⁹ La foto è una morte del soggetto,⁵⁰ allusa peraltro dall’allestimento simbolico della posa, e allo stesso tempo una sua vita cristallizzata *ad aeternum*, confermata dalla scelta della forma verbale, il participio presente “dormente”, che rende infinitamente attuale l’istante di quel sonno. Si noti, a margine, la possibilità che l’ispirazione del saggio sia venuta dalla visione, a Londra, di fotografie *post mortem* che,

⁴⁴ W. BENJAMIN, *Parco centrale*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. e introd. di R. Solmi, Einaudi, Torino 2006, p. 135.

⁴⁵ L. DE NARDIS, *Intorno al saggio di Walter Benjamin su “Baudelaire e Parigi”*, in «Belfagor», XXIII, 2, 1968, p. 158.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ E. CECCHI, *Taccuini* cit., p. 451. Corsivo mio.

⁴⁸ S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004, p. 141. Osserva poi la scrittrice: «Questo non perché una fotografia non possa evocare memorie (può farlo, ma dipende dalla qualità dell’osservatore più che da quelle della fotografia), ma per quello che Proust esplicitamente chiede alla memoria immaginativa, cioè di non essere soltanto estesa e precisa, ma di dare il tessuto e l’essenza delle cose. Ora, considerando le fotografie solo nei limiti in cui potevano servirgli, come strumento della memoria, Proust fraintende ciò che esse sono: non tanto uno strumento della memoria, ma una sua invenzione o sostituzione», ivi, pp. 141-142.

⁴⁹ E. CECCHI, *Osteria* cit., p. 214, ora in ID., *Saggi e viaggi* cit., p. 268.

⁵⁰ «E colui o ciò che è fotografato, è il bersaglio, il referente, sorta di piccolo simulacro, di eidòlon emesso dall’oggetto, che io chiamerei volentieri lo Spectrum della Fotografia, dato che attraverso la sua radice questa parola mantiene un rapporto con lo «spettacolo» aggiungendovi quella cosa vagamente spaventosa che c’è in ogni fotografia: il ritorno del morto», R. BARTHES, *op. cit.*, p. 11.

secondo un uso familiare dei Paesi di cultura anglofona in voga fino ai primi decenni del nuovo secolo, ritraevano i bambini defunti per conservarne l'immagine. A concorrere al tono lugubre del ritratto v'è, inoltre, il fatto che la bambina tenga gli occhi chiusi: ciò nega all'osservatore la possibilità di rispondere a uno sguardo (pur sempre trattenuto, come scrive Barthes, «da qualcosa d'interiore»),⁵¹ di interrogare, seppur in forma postuma, il soggetto ritratto.

Come emerge da questo saggio-racconto, la fotografia appare all'autore uno strumento che nel registrare la realtà, la annienta e perpetua insieme, posizionando questo frammento estratto dal naturale corso delle cose in un limbo tra vita e morte. Per questa ragione il dispositivo fotografico non può in alcun modo essere considerata uno strumento artistico, secondo un pregiudizio condiviso, d'altra parte, con gran parte degli intellettuali dalla fine dell'Ottocento almeno fino alla metà del Novecento, basti pensare all'Italo Calvino de *L'avventura di un fotografo* e *La follia del mirino*.⁵² Per Cecchi, però, la criticità della fotografia non sta solo nel suo supposto realismo; anche altri aspetti lo inducono a prendere le distanze dalla sua pratica, seppur amatoriale, ed emergono proprio durante i viaggi degli anni Trenta.

Nel 1937 l'autore rimane sconvolto dalla «furia fotografica»⁵³ che sperimenta negli Stati Uniti: le immagini sono ovunque, in quantità industriali, e provocano nel viaggiatore un senso di nausea. Tale fenomeno è rappresentato nel pezzo *La musa senza mani*, in cui Cecchi descrive la *Picture Collection* della Public Library di New York. Vi sono conservati, in perpetuo aggiornamento, ritagli di riviste, libri, cataloghi, *tabloids*, giornali, di qualsiasi epoca e nazionalità, a comporre «una sorta di enciclopedia, puramente visiva, di tutto ciò che è stato fermato dalla macchina fotografica o dal disegno»,⁵⁴ senza nessun criterio gerarchico o di sorta. A gestire questo spettacolo mostruoso è la responsabile di sala, la Musa del titolo, al secolo Romana Javitz,⁵⁵ anonima nel brano ma menzionata in più occasioni all'interno degli appunti del soggiorno americano. Si tratta di una figura dimenticata nella storia della foto-

⁵¹ Ivi, p. 112.

⁵² I. CALVINO, *La follia del mirino*, in «Il Contemporaneo», 30 aprile 1955; ID., *L'avventura di un fotografo* (1955), in ID., *Gli amori difficili*, Mondadori, Milano 1970, pp. 82-92. Utili riferimenti per approfondire il rapporto di alcuni autori italiani e stranieri con la fotografia sono: *Gli scrittori e la fotografia*, a cura di D. Mormorio, pref. di L. Sciascia, Editori Riuniti, Roma 1988; *Letteratura & Fotografia*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2005.

⁵³ J. FONTCUBERTA, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, trad. di S. Giusti, Einaudi, Torino 2018.

⁵⁴ E. CECCHI, *America amara*, Sansoni, Firenze 1939, p. 106, ora in ID., *Saggi e viaggi cit.*, p. 1216.

⁵⁵ Su Javitz si rimanda a: A. T. TRONCALE, *Words on Pictures: Romana Javitz and the New York Public Library's Picture Collection*, Photo|Verso, New York 2022.

grafia, nonostante il suo impegno nel creare con questa sala una «metafora operativa»⁵⁶ della democrazia, il cui valore fosse garantito dalla quantità e dalla facilità dell'accesso degli utenti alle immagini. Il giornalista osserva frastornato questa sala e l'idea che c'è dietro: quello che nasceva come servizio di accesso libero e gratuito al sapere, assume invece ai suoi occhi l'aspetto di una «storia scardinata, frantumata, e ripresentata in un caos d'immagini fluttuanti».⁵⁷ Provoca terrore, inquietudine e disgusto questa foga di vedere, di conservare ogni frammento del mondo, così tipica della modernità: «come un malato sul lettuccio chirurgico, i suoi gesti e respiri sono spiati e registrati da infiniti obbiettivi fotografici e microfoni. Si immortala l'effimero, dimenticandoci dell'immortale».⁵⁸ Per lui, *Picture Collection* è espressione della sete irrefrenabile di classificare il reale attraverso la raccolta dei suoi frammenti, quella che Sontag ha definito «droga della fotografia»,⁵⁹ che induce a collezionare ogni rifiuto della civiltà contemporanea.

Cecchi coglie con chiarezza e lungimiranza l'effetto nocivo dell'«inflazione d'immagini»⁶⁰ cui oggi siamo definitivamente sottoposti, così come si accorge con anticipo che la fotografia può essere anche sublimazione di una violenza. Nel suo ultimo taccuino, datato 1943-1953, scrive: «Si è tanto adoperata la macchina fotografica per “pigliare” la realtà, captarla, fermarla, derubarla: a poco a poco la macchina fotografica si è trasformata nel mitra».⁶¹ Prima di questo appunto, la similitudine tra macchina fotografica e arma è occorsa già due volte negli scritti dell'autore. Nell'aprile del 1938, scrive a Leonetta da Baltimora: «ieri combinai per caso una parata di 4-5000 “giovani cattolici”, con bande, bandiere; vestiti da ussari, col berrettone di pelo, stivaloni, ecc. ecc. Mi sfogai a fotografarli: ma avrei voluto che la “Leica” fosse una mitragliatrice: mi facevano orrore».⁶² L'episodio che ispira l'analogia risale in realtà più indietro, al viaggio in Libia del 1937, al seguito di Mussolini. Cecchi racconta, riprendendo l'archetipo della *belle juive*, di aver incontrato nell'oasi di Misurata un'ebrea d'immenso fascino.⁶³ Chiama i colleghi per mostrargliela, e questi, alla vista della giovane seduta a terra, la fotografano a raffica: «Vergani, Monelli, non so chi altro; sparavano come truppa di colore; pareva che fossero incatenati non ad

⁵⁶ M. PANZER, *Pictures at Work. Romana Javitz and the New York Public Library Picture Collection*, in T. GERVAIS, *The “Public” Life of Photography*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 2016, p. 129.

⁵⁷ E. CECCHI, *America amara*, cit., p. 107, ora in ID., *Saggi e viaggi* cit., p. 1220.

⁵⁸ Ivi, p. 108, ora ivi, p. 1221.

⁵⁹ S. SONTAG, *op. cit.*, pp. 71-72. Corsivo dell'autrice.

⁶⁰ J. FONTCUBERTA, *op. cit.*, p. 4.

⁶¹ E. CECCHI, *Taccuini* cit., p. 595.

⁶² Lettera di Cecchi a Pieraccini, 4 aprile 1938, LCP.II.1927.

⁶³ Si tralasciano in questa sede i riferimenti all'antisemitismo cecchiano, rimandando a G. RIGANO, Note sull'antisemitismo in Italia prima del 1938, in «Storiografia», XII, 2008, pp. 215-267; B. PISCHEDA, *op. cit.*

un apparecchio fotografico ma ad una mitragliatrice, e che sparassero disperatamente per salvare la loro pellaccia». ⁶⁴ Come ha scritto Sontag, «l'atto di fare una fotografia ha qualcosa di predatorio», ⁶⁵ perché registrare l'immagine di una persona significa oggettificarla e possederla in una forma su cui ella non ha avuto coscienza né controllo. Continua la filosofa americana: «come la macchina fotografica è una sublimazione della pistola, fotografare qualcuno è un omicidio sublimato». ⁶⁶ La scarica di scatti fotografici rappresenta un assassinio simbolico, agito come strumento di protezione dalla pericolosa *femme fatale*. Fotografare diventa, nelle parole dell'autore, un modo per confinare ulteriormente l'Altro, catturandolo – è la terminologia stessa a farsi obliqua – nell'inquadratura.

Dagli anni Quaranta in poi, messa da parte la macchina fotografica e ripresa la prospettiva di lettore e recensore, Cecchi mette la propria esperienza al servizio di un'acuta osservazione delle possibilità espressive offerte dalla fotografia. Egli, è bene dirlo, non commenta mai esposizioni fotografiche, piuttosto presta attenzione alle opere testuali che accolgono un apparato di diapositive, come in parte aveva iniziato a fare anche lui nelle proprie opere di viaggio. Nel 1946 recensisce su «Il Tempo» uno dei primi e più importanti fototesti del nostro Novecento, *The Wind That Swept Mexico*, ⁶⁷ uscito tre anni prima, nel quale a un centinaio di pagine di ricostruzione storica della rivoluzione messicana segue la consistente, e ben più notevole, sezione fotografica composta da 184 tavole. Nel commentare alcuni scatti riflette sulla verità che ne trapela e sull'assenza della «sadica crudeltà fotografica» ⁶⁸ che si sarebbe scatenata negli anni a venire. Queste fotografie – «frammenti e schegge di cruda realtà» – invece, gli sembrano in grado di raccontare qualcosa:

che volti, che sguardi, lirici e bestiali, angelici e dannati. Che giorno deve esser stato per loro. Ormai polvere e cenere la più parte, e gli altri chi sa che cosa diventati: in quell'attimo di beatitudine, in quella suprema apoteosi sulla lastra dell'ignoto fotografo, anch'essi entrarono nella storia, anch'essi conseguirono la loro piccola immortalità. ⁶⁹

In un articolo del gennaio 1955, dalla terza pagina del «Corriere della Sera», Cecchi commenta la proliferazione di nuovi libri sulla Grecia, una coincidenza editoriale

⁶⁴ E. CECCHI, *Donne*, in «Corriere della Sera», 27 marzo 1937.

⁶⁵ S. SONTAG, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁶ *Ibid.* Anche Ernst Jünger parla di fotografia come "atto di aggressione" (*Angriffsakt*) in E. JÜNGER, *Sul dolore*, in ID., *Foglie e pietre*, trad. di F. Cuniberto, Adelphi, Milano 1997, p. 176.

⁶⁷ A. BRENNER, G. R. LEIGHTON, *The Wind that swept Mexico: the History of the Mexican Revolution 1910-1942*, University of Texas Press, Austin 1971.

⁶⁸ E. CECCHI, *Quando cominciarono le rivoluzioni*, in «Il Tempo», 14 luglio 1946, poi con il titolo *Fotografie della rivoluzione* in ID., *Messico*, Vallecchi, Firenze 1948, p. 192, ora in ID., *Saggi e viaggi cit.*, p. 628.

⁶⁹ ID., *Messico*, Vallecchi, Firenze 1948, p. 193, ora in ID., *Saggi e viaggi cit.*, p. 629.

eccezionale in una «temperie culturale che non potrebbe mostrarsi più anticlassica ed antiumanistica».⁷⁰ Nel 1954 erano usciti, infatti, *Viaggio nella Grecia antica* di Cesare Brandi, *Approdo in Grecia* di Giovanni Comisso e *Testimone in Grecia*, tratto dal reportage radiofonico di Giovanni Battista Angioletti e Piero Bigongiari.⁷¹ Nella lettura del critico, ad accomunare le tre opere non è soltanto il dato cronologico, ma anche la presenza di un comparto illustrativo notevole tanto dal punto di vista quantitativo che qualitativo: «sono illustrate», nota, «con quel gusto e quella accuratezza di intenti, da cui, nel continuo progredire dei mezzi fotomeccanici, ormai suole ottenersi che la parte figurativa di pubblicazioni come queste, sempre più strettamente aderisca al testo, e lo illumini e completi».⁷² Cecchi, che più avanti nell'articolo parla dell'«eloquente linguaggio»⁷³ delle fotografie, evidenzia la loro triplice funzione nei testi odeporeici considerati. Riconosce dunque alle immagini, nei tre casi realizzate sia da amatori che da professionisti, un valore essenziale nel funzionamento e nella ricezione dell'organismo libro.

Dal quadro tracciato emerge che la fotografia “funziona”, agli occhi dell'autore, solo in rapporto alla parola. È la scrittura che giustifica l'immagine, altrimenti inerte, inserendola in una storia e dandole corpo, restituendole, in definitiva, quell'artisticità che l'essere – apparentemente – una semplice registrazione del reale le sottrae. È quanto avviene anche nel cinema, per Cecchi: inizialmente egli fatica a conciliarsi con la nuova «arte mediata»,⁷⁴ riuscendo infine ad accettarne la peculiarità riflettendo sull'operazione di montaggio, che permette ai fotogrammi, «viva frattura del vero»,⁷⁵ di succedersi in maniere imprevedibili. Analogamente, la scrittura rimedia alla menomazione costituzionale della fotografia, quel suo essere una mera copia del mondo, seppur legata intrinsecamente alla dimensione del ricordo. Inserendo le diapositive nel flusso narrativo, in dialogo con il tempo e lo spazio, la fantasia letteraria estende lo sguardo fuori dall'inquadratura. Per relazionarsi proficuamente con l'immagine fotografica, dunque, la scrittura deve fornirle un ritmo, farsi lanterna magica.

⁷⁰ ID., *Viaggiatori italiani in Grecia*, in «Corriere della Sera», 11 gennaio 1955.

⁷¹ C. BRANDI, *Viaggio nella Grecia antica*, Vallecchi, Firenze 1954, con 54 fotografie dell'autore, di L. Vitali, D. Levi; G. COMISSO, *Approdo in Grecia*, Leonardo da Vinci editrice, Bari 1954, con 77 fotografie dell'autore, di F. Maraini, di P. M. Bianchin e di R. Pestalozzi; G. B. ANGIOLETTI, P. BIGONGIARI, *Testimone in Grecia*, ERI, Torino 1954, con 202 fotografie di E. Bigongiari e di repertorio. Il volume nasce dalle dieci puntate radiofoniche *Le origini della civiltà mediterranea*, realizzate con la collaborazione di S. Zavoli.

⁷² E. CECCHI, *Viaggiatori italiani* cit.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ ID., *Che cos'è il cinema?*, in «Mercurio», III, 22, 1946, p. 157, ora in F. BOLZONI, *Emilio Cecchi tra Buster Keaton e Visconti*, Centro Sperimentale per la Cinematografia, Roma 1995, p. 101.

⁷⁵ ID., *Cinematografo e letteratura narrativa*, in *Cinema italiano anno XX*, Documento, Roma 1942, pp. 14-19, ora in BOLZONI, *op. cit.*, p. 119.