

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 32, 2021

RECENSIONI

PAOLO LEONCINI, *Emilio Cecchi. L'etica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. L'etica e la sua funzione antropologica*, Milella, Lecce 2017

In *Emilio Cecchi. L'etica del visivo e lo Stato liberale*, Paolo Leoncini raccoglie e ordina sette interventi critici, pubblicati su diverse testate di settore a partire dal 1997. L'Autore si inserisce nel solco tracciato da Contini, Bigongiari, Ferrata e Falqui, dichiarando, in apertura di volume, di voler indagare il «nesso tra istanze etiche e prassi visiva» (p. 11) nella scrittura del grande *essayist*. Nel caso di Cecchi, infatti, i termini sarebbero fortemente correlati: «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).

Nel primo saggio, *L'etica del visivo: la 'parola-mosaico' di Emilio Cecchi*, Leoncini si adopera soprattutto per sollevare l'ipoteca della prosa d'arte, che grava sulla scrittura cecchiana dai tempi de «La Ronda»; cita, al riguardo,

Enrico Falqui, che in *Novecento letterario*, serie terza (Firenze, La Nuova Italia, 1970, pp. 449-53), rilevava come Cecchi «tocasse l'immaginazione prima di aver fatto breccia sulla comprensione», selezionando le parole «con la precisione e col risalto delle tessere nel riquadro di un mosaico».

Detto diversamente, l'attenzione portata anche agli aspetti meno appariscenti del nostro vivere quotidiano non sarebbe che l'estremo, pudicissimo tentativo di far aderire la parola all'esperienza del vero: ben lungi da certi bizantinismi formalistici, le scelte operate da Cecchi in materia di stile acconsentono allo scandaglio di una realtà altrimenti inaccessibile e insidiosa. Scrive Leoncini: «La letteratura deve proteggersi secondo il limite, la forma, del diaframma etico-visivo, intessuto nell'archetipo greco-fiorentino» (35).

Fin dal *Rudyard Kipling*, uscito per i «Quaderni della Voce» nel 1910, un senso della natura autenticamente religioso e demonico informa le pagine del fiorentino; una natura intesa come essenza «verticale, onnicomprensiva e

totalizzante» (42), contrapposta all'orizzontalità degli scenari storici. Egli, infatti, pur essendo un agitatore culturale e un critico militante fra i più attivi del suo tempo, avvertiva una sostanziale estraneità al presente. È dunque questa visione della natura e della storia che, secondo Leoncini, rende Cecchi «l'autore novecentesco più isolato, più incompreso in quanto incomprensibile, entro coordinate canoniche» (44).

Il Leopardi teorico delle lettere e critico della cultura è il punto di partenza del secondo capitolo, *Emilio Cecchi e il mito classico*. Per l'antirealismo e l'antiromanticismo con cui intendeva la natura, e per il suo modo di concepire l'imitazione dei classici (mondo greco e umanesimo fiorentino), Cecchi dimostrava di avere ben assimilato i contenuti del *Discorso di un italiano sulla poesia romantica*. Risuona comunque, forte e chiaro, l'appello al visivo: «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 trasorsi etico-formale del vissuto nell'artistico» (107). Soprattutto nei reportage messicani, il mito era un pensiero che si articolava per immagini; a ribadire che soltanto la figuralità poteva riproporre, vividamente e autenticamente, l'essenza eterna della natura.

Il terzo tempo del libro di Leoncini, *Tra Berenson e Messico*, è diviso in due campate. Nella prima sono indagati i rapporti con Bernard Berenson, riferimento imprescindibile per Cecchi: lo storico dell'arte statunitense, specializzato nel Rinascimento, aveva messo a punto una concezione dell'arte «come vivente percorso di energia conoscitivo-comunicativa» (137); inoltre avrebbe avuto la facoltà di «capire gli artisti dal di dentro, nella forma» (129). La seconda campata approfondisce invece la lettura di *Messico*: in un paesaggio miticamente trasfigurato, i lettori esperiscono l'emersione di forze naturali ancora allo stato libero, che la scrittura veicola con straordinaria potenza espressiva.

Fra i due estremi 'mitici' della Grecia, in cui si manifestano «verità semplici e antichissime», e del Messico, stregonesco e belluino, demoniaco e spaventoso, ci sono la classicità nordica di Cambridge e la modernità tecnologica degli Stati Uniti: questo l'argomento del quarto capitolo, *Città di Emilio Cecchi: Cambridge, Mexico City, Atene, New York*. Da *Corse al trotto ad America amara*, la «visività» cecchiana era andata dilatandosi in una tensione inesausta «tra 'coraggio' e 'frammento', tra 'impegno morale presente in ogni punto' ed essenzialità della visione» (201).

Cecchi non manca di rivolgere lo sguardo anche ai *Paesaggi italiani*, argomento e titolo del quinto saggio (*Paesaggi italiani di Emilio Cecchi: tra*

natura e pittura, tra essay e reportage): «Il viaggio diventa scandaglio, ricerca, riconoscimento, delle proprie radici culturali, che dalle origini inconse si rivelano alla coscienza, illimpidendone le sedimentazioni profonde» (205).

La Penisola è attraversata da nord – Venezia vi è contraddistinta per i suoi «nessi commedia/pittura-danza/acqua» (211) – a sud – dove, in linea con «le matrici della classicità mediterranea» (207), numerosi aspetti significativi guadagnano la giusta attenzione. In *Ritorno a Napoli, Napoli sotterranea, Un miracolo tutto per me* (esso pure di ambientazione partenopea) si registra un crescendo di visionarietà e trasfigurazione, che sembrano appartenere all'essenza stessa dei luoghi e delle persone che li abitano. Ma il cuore della civiltà italiana resta saldamente Firenze.

La questione della componente etica del visivo ritorna in *Etica e visività in Emilio Cecchi critico cinematografico*, il sesto capitolo: un'attenta disamina di decine di testi sul cinema, anche a firma Leopoldo Bacherini, Romualdo Paoli, Il Tarlo (tre degli eteronomi assunti da Cecchi nel corso del tempo), che datano dalla sua collaborazione con la Cines (1931). Lungimirante come pochi suoi contemporanei, Cecchi situava il valore del cinema di qualità nell'abilità di montaggio, che dà l'unità dell'opera, e nel ritmo, che ne garantisce l'ordinato svolgimento temporale.

Parte della produzione cecchiana sarebbe stata fortemente influenzata dal cinema proprio in ragione del ritmo; scrive Leoncini: «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).

Nel saggio conclusivo, *Fine dello Stato liberale: D'Annunzio, la guerra, la dittatura*, integrando alcune corrispondenze da Londra (per «La Tribuna» di Roma prima, e per il «Manchester Guardian» poi) e il carteggio con Carlo Linati, Leoncini ricostruisce la visione della contemporaneità di Cecchi, di fronte al fallimento politico dell'Italia del primo dopoguerra. Fedele alla prassi del 'particolare' e della 'discrezione', Cecchi, come Guicciardini, vede lo scorrere della storia in un senso anti-progressistico e anti-rousseauiano. Soprattutto, Leoncini evidenzia la consapevolezza di Cecchi delle conseguenze disastrose della Grande Guerra, e dell'inevitabile rimmersione, in direzione anti-bloscevica, della «'fortezza barbarica' del capitalismo economico» (298).

Chiude il libro un'interessante appendice di testi, composta da tre

corsivi di Cecchi, apparsi tra il 1919 e il '22 su «La Tribuna»; mentre dal «Manchester Guardian» del 4 luglio 1919, Leoncini ripubblica per la prima volta una lusinghiera recensione di Charles Harold Herford al volume di Cecchi, *La letteratura inglese del XIX secolo*, uscito per Treves nel 1915. Negli articoli de «La Tribuna», sono affrontate questioni di politica interna ed estera, tra cui gli inizi del fascismo in Italia. Asserisce Leoncini (con Bolzoni citato in nota): «Per lo scrittore fiorentino, il fascismo era una messinscena per coprire i sottostanti interessi di un capitalismo ben più retrivo e miope di quello fordista» (237).

GIOVANNI TURRA