



I rimorsi del viaggiatore sensibile : un breve percorso nell'odeporica di Emilio Cecchi

Caterina Miracle

► To cite this version:

Caterina Miracle. I rimorsi del viaggiatore sensibile : un breve percorso nell'odeporica di Emilio Cecchi. Marozzi, Gioele; Martí, Federica; Piangerelli, Federica. Sistema binario : sulle molteplici prospettive del viaggio: dimensione reale e virtuale, EUM edizioni, pp.207-220, 2024, 978-88-6056-894-6. <hal-04707177>

HAL Id: hal-04707177

<https://hal.science/hal-04707177v1>

Submitted on 24 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

Caterina Miracle Bragantini

I rimorsi del viaggiatore sensibile.
Un breve percorso nell'odeporica di Emilio Cecchi

Un viaggiatore sensibile ripete nella mente le sue peregrinazioni, un po' come un assassino d'una qualità particolare, che in punta di piedi torni sul luogo del suo involontario e piacevole delitto.

Cecchi, *Messico*

1. *Esorcizzare il viaggio*

I *reportages* per il «Corriere della Sera» realizzati durante gli anni Trenta dal critico, giornalista e saggista fiorentino Emilio Cecchi sono un caso estremamente interessante di scrittura odeporica del nostro primo Novecento. Dalle pagine di *Messico*, *Et in Arcadia ego*, *America amara* e *Appunti per un periplo dell'Africa*, che raccolgono in volume gli articoli (cui vanno aggiunte le corrispondenze da Italia, Libia, Francia, Inghilterra, Olanda, confluite parzialmente e sparsamente in altre raccolte) emerge il ritratto di un viaggiatore inquieto che non può fare a meno, nelle proprie peregrinazioni, di portar dietro sé stesso¹. A ben vedere, si tratta di un difetto fisiologico del *traveller*, come l'esperienza personale di ciascuno può testimoniare: chi viaggia, difficilmente è in grado di disinnescare i propri schemi conoscitivi. Eric J. Leed ha definito tale meccanismo il «paradosso della scoperta», spiegando che

qualsiasi definizione dell'ignoto ha sempre come presupposto un insieme di conoscenze sicure preesistente. [...] È dunque il noto che dà forma all'ignoto, sono i veli della conoscenza accumulata che indicano con preci-

¹ Cfr. M. Schilirò, *La misura dell'altro. Animali e viaggi di Emilio Cecchi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017, p. 9.

sione ciò che non sappiamo, le sue dimensioni, la sua posizione. [...] una cosa deve essere inquadrata e definita nei suoi contorni dalla conoscenza, prima di poter essere scoperta, identificata come ignota [...]»².

Diviene così abituale che, per comprendere e descrivere l'altrove, si ricorra a un continuo gioco delle differenze con la propria origine; rischiando così di ridurre l'ignoto al "diverso" da sé, anziché instaurare con esso un dialogo complesso, che porti a un'interrogazione reciproca sulla propria identità. Tale atteggiamento dipende, nel caso di Cecchi, da molteplici interferenze: una «bussola colta»³, ossia il suo innumerevole bagaglio di letture sui luoghi visitati, che determina l'inserimento del racconto personale all'interno di un «intertesto che si richiama a modelli, scenari e stereotipi preesistenti»⁴; i pregiudizi di tipo razziale e culturale⁵; l'obbedienza, infine, alle «veline» del Minculpop, che durante il regime fascista diramano quotidianamente direttive agli organi di informazione⁶. A dominare, però, è un sentimento bipolare, che è stato variamente identificato e nominato da numerosi critici, nel quale «si

² E.J. Leed, *Per mare e per terra*, tr. it. E.J. Mannucci, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 24.

³ F. Petrocchi, *Emilio Cecchi in viaggio tra miti e tradizioni religiose*, in *Contributi di letteratura comparata*, a cura di F. Petrocchi, Viterbo, Sette Città, 2010, pp. 99-166: 101. Della stessa autrice, con una simile prospettiva, che rivela il Cecchi critico d'arte dietro il giornalista viaggiante, è il contributo: *Il "collaudo" di Rembrandt: sulle prose di viaggio in Olanda di Emilio Cecchi e Giuseppe Ungaretti*, in Ead., *Esperienze e scritture di viaggio lungo il primo trentennio del Novecento*, Viterbo, Sette Città, 2003, pp. 175-216.

⁴ A. Meda, *Interpretare l'altrove. Forme e codici della letteratura di viaggio*, «Carte di viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana», III, 2010, pp. 9-20: 13. Testimonianza della «bussola colta» sono le *Note bibliografiche* che Cecchi pone in calce ad alcune edizioni dei volumi di viaggio (E. Cecchi, *Messico*, Milano, Treves, 1932, pp. 149-151; Id., *Messico*, Firenze, Vallecchi, 1948, pp. 195-201; Id., *Et in Arcadia ego*, Milano, Hoepli, 1936, pp. 165-170).

⁵ Sull'idioma culturale di Cecchi, cfr. G. Rigano, *Note sull'antisemitismo in Italia prima del 1938*, «Storiografia», XII, 2008, pp. 215-267; B. Pischedda, *L'idioma molesto. Cecchi e la letteratura novecentesca a sfondo razziale*, Torino, Aragno, 2015.

⁶ Su alcuni esempi di interferenza delle veline nell'operato di Cecchi *reporter*, si rimanda a Pischedda, *L'idioma molesto*, cit., e a C. Miracle Bragantini, *La retorica del diverso: Emilio Cecchi reporter per il «Corriere della Sera»*, in *Contronarrazioni. Il racconto del potere nella modernità letteraria*, Atti del XXII Convegno internazionale della MOD (Roma 17-19 giugno 2021), a cura di E. Mondello, G. Nisini, M. Venturini, Pisa, ETS, 2023, pp. 451-459.

alternano e si avvicinano, strettamente connessi, l'aspirazione alla razionalità, al domestico, alla faticosa ma tranquillizzante geometria, e l'orrore-attrazione per l'ignoto, l'incontrollato e il caos»⁷. Si tratta di un'ambivalenza che pertiene all'intera opera cecchiana, ma che, risulta evidente, nel contesto del viaggio, nel quale la propria identità culturale è messa alla prova dell'altro, si acuisce. La reazione dell'intellettuale è la più consueta nel codice odeporico: egli ricorre alla comparazione, che funge da «dispositivo di catalogazione e accertamento: in ultimo, di rassicurazione»⁸. In questo modo esercita, anche dal punto di vista retorico, una forma di resistenza all'inevitabile straniamento provocato dall'altrove. Di fronte all'ignoto, l'inevitabile e perenne deuteragonista dell'Io viaggiatore, egli crea dunque delle immagini mentali che sopperiscono al vuoto gnoseologico; e lo fa, trovando nel proprio bagaglio culturale (classico-umanistico e domestico-toscano), le parole per dire ciò che non conosce e lo perturba. Così, Cecchi percorre i giardini galleggianti di Xochimilco e vi riconosce una «Venezia rusticana»⁹; San Francisco, vista di notte, dalla baia, gli appare come un piatto di zuccheri e canditi¹⁰; due ballerini mascherati, nell'isola di San Tomé, gli ricordano il Gatto e la Volpe di Collodi¹¹.

⁷ A. Dei, *La scacchiera di Cecchi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1984, p. 13. Tra le più acute interpretazioni è quella di G. Contini, *Emilio Cecchi o della Natura (Dal Kipling a Messico)*, ora in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 98-111. Scrive Contini: «l'attitudine di chi a ogni passo sente formicolarsi attorno significati segreti, sensi reconditi [...]. Una religio demoniaca, geniale [...] gli insegna la riverenza alle forme inferiori della vita, gremite di mistero», ivi, pp. 98, 102.

⁸ Schilirò, *La misura dell'altro*, cit., p. 58.

⁹ E. Cecchi, *Messico*, in Id., *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997, pp. 545-692: 632.

¹⁰ «San Francisco, vista di notte in lontananza dalle acque della baia, sembra un vassoio di zuccheri e canditi, con rosee fette di cocomeri spruzzate d'una dolce brinata bianca», Id., *America amara*, in Id., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 1115-1524: 1126-1127.

¹¹ «Uno sembrava una vecchia strega, nanerottola e ammantata di nero; una nera pezzuola intorno al viso che portava una maschera bianca come la ricotta. Stava in mezzo uno spilungone, che teneva alla strega un braccio affettuoso intorno al collo; il cappellaccio di feltro calcato alla spavalda, e la sua maschera era fatta d'una pelle di coniglio sporcata di rosso, se non addirittura di sangue. Subito pensai alla Volpe e al Gatto di Pinocchio, dai colli fiorentini trasportati nelle selvagge equatoriali», Id., *Appunti per un periplo dell'Africa*, in Id., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 1525-1618: 1565-1566.

Sebbene, come si anticipava, la mistificazione prodotta dalla sovrapposizione del noto all'ignoto sia condivisa dalla maggior parte degli autori di viaggio, stupisce in Cecchi il suo provenire da confusi propositi di un maggiore realismo stilistico; pertanto, nel presente contributo si cercheranno di indagare tale difformità e le sue conseguenze sui reportage.

2. *Svolgere un «filo di impressioni»*

Anteriormente agli anni Trenta è possibile riconoscere la prima testimonianza del genere odepórico nell'opera del fiorentino in alcune corrispondenze inviate durante la guerra, tra l'estate del 1915 e l'inverno del 1916, al quotidiano romano «La Tribuna». Occorre contestualizzare gli articoli all'interno di una fase di profonda delusione e insofferenza nei confronti della stampa quotidiana nazionale, che secondo l'autore non è in grado di rappresentare convenientemente l'andamento del conflitto, scadendo continuamente in toni retorici, falsi e inopportuni. Di fronte a tale situazione egli, sottotenente ad Alessandria e poi capitano a Caltrano, sull'Altopiano dei Sette Comuni, compie la scelta etica del silenzio¹², e anziché parlare esplicitamente della guerra, nelle sue poche corrispondenze racconta la propria vita quotidiana. Durante questi mesi gli vengono affidati alcuni viaggi di servizio verso le retrovie del fronte, che divengono l'occasione per la scrittura di alcune corrispondenze.

La prima missione lo porta a Marengo, nel luglio 1915; alla moglie Leonetta Pieraccini scrive che la località «è povera cosa», e che non gliela racconta «per non consumare quel filo di impressioni che cerco di modellare in una colonna di prosa»¹³. Il

¹² Cfr. A. Dei, *I taccuini e la guerra tacita*, in Ead., *La scacchiera di Cecchi*, cit., pp. 88-113.

¹³ Lettera inedita di E. Cecchi a L. Cecchi Pieraccini, 21/07/1915, LCP.2.561; conservata nel Sub-fondo L. Cecchi Pieraccini aggregato al Fondo E. Cecchi, presso l'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux. Si ringraziano l'Archivio Contemporaneo, il direttore Michele Rossi e il dottor Fabio Desideri; gli Eredi dell'autore: Masolino d'Amico, Anna ed Emilia Cecchi; la Regione Toscana, per l'autorizzazione alla consultazione dei fondi e alla riproduzione dei materiali inediti. Non è l'unica occasione in cui l'autore preferisce non condividere le proprie impressioni con la moglie, che è la sua prima e costante interlocutrice. Durante i

termine “impressione” tornerà più volte nei racconti di viaggio di Cecchi: apre, ad esempio, il volume *Messico*, laddove l'autore scrive, dichiarando fin dalla prima pagina il senso della sua operazione: «io vedrò quel che mi càpita, e quel che mi pare; e segnerò, più esattamente possibile, qualche impressione»¹⁴. Più che rappresentare i luoghi, egli intende descrivere l'effetto, l'impronta che questi (e i loro abitanti) determinano sulla propria sensibilità e sulla propria coscienza.

Per questo il racconto riproduce il punto di vista dinamico della sua esperienza di viaggio, che avviene, per tutte e tre le missioni, via treno. Cecchi racconta così sequenze di immagini: «tappeti gialli bordati di leccio nero in cima alle colline. In fondo, il tortiglione barocco delle nuvole»¹⁵; «Allo svolto del basso viadotto, il paesaggio trova uno scatto energico, evocatorio. Nella penombra, gli alberi incurvi paiono una volata di cavalleria nera»¹⁶. I colori, per la rapidità della visione, si mescolano a chiazze, come in un quadro di Vincent Van Gogh, pittore che è Cecchi stesso a richiamare: «catene lontane di gelsi già bell'e messi in pittura, con un fuscillo per gambo e un batuffolo in cima, o una piccola raggera, come li inventava a lapis Van Gogh». Ciò implica dunque un peculiare ritmo del racconto, costruito, come ha sottolineato Enrico Riccardo Orlando, come «montaggio meticoloso di paesaggi, eventi ed incontri che transitano sullo schermo dell'immagine»¹⁷. In esso si verifica anche una frequente sovrapposizione, al paesaggio, di immagini mentali che riproducono ricordi collettivi. Nella Marengo del 1915 lo sguardo del corrispondente è schermato da un filtro storico, attraverso il quale ricerca le tracce della celebre

viaggi degli anni Trenta, quando l'esperienza è particolarmente intensa (in Messico, nel 1931) o complicata (in Africa, nel 1939), e dunque il passaggio alla scrittura gli richiede uno sforzo maggiore, egli dichiara a Leonetta di non poter dilungarsi a raccontarle le proprie giornate, poiché deve conservare intatto il nucleo di sensazioni da trasferire sulla pagina.

¹⁴ Cecchi, *Messico*, cit., p. 547.

¹⁵ Id., *Pian di Marengo*, «La Tribuna», 29 luglio 1915.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ E.R. Orlando, *Nelle retrovie della guerra: Cecchi tra narrazione e cinema, in La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Atti del XIX Convegno internazionale della MOD (Bologna, 22-24 giugno 2017), a cura di R. Gasperina Geroni, F. Milani, Pisa, ETS, 2019, pp. 295-302: 295.

battaglia napoleonica lì avvenuta più di cento anni prima, nella consapevolezza che «il luogo non si ricorda quel giorno, che mascherandosi di postumi critici»¹⁸.

Nel successivo *Retrovie* l'elemento bellico assume maggiore importanza ed è affidato ad uno stile più oggettivante, assente nel pezzo precedente. Muletti, salmerie, militari, costituiscono un elenco di dati, di chiaroscurali istantanee che si succedono, seguite a stretto giro da una ripresa coloristica e impressionistica che raffigura il paesaggio con tono quasi idillico:

Lungo la ferrovia, parchi di muletti [...] e a tutti i passaggi a livello colonne di salmerie che aspettano; *camions*, gruppi di militi isolati [...]. E sì che paesaggio superbo! Il cielo latteo come argento appannato, le montagne azzurre, le colline verde smeraldo; e, dinanzi, la terra smossa, di un marrone umido: quattro strati sovrapposti come allegorie, come quattro note d'organo tenute!¹⁹

Una settimana prima della pubblicazione dell'articolo, Cecchi si sfoga con la moglie di «essere ancora attaccato a certi fili impressionistici, nel senso quasi “vociano” della parola; mentre quella po' di forza che ho, è di natura classica»²⁰. E ancora, qualche giorno dopo:

C'è insomma un continuo, forzato e sterile compromesso, in noi, fra un “naturalismo” che a parole, in teoria, dichiariamo sorpassato, e qualche altra cosa bandita e non attuata. [...] Vorremmo il dato primo, quasi scientifico, per cavarne le nostre solide deduzioni di verità lirica; ma lo vorremmo anche come spettacolo variegato, interessante e chiuso in sé stesso, senza bisogno di dedurne nulla. [...] Questa roba alla spiccia, senza sforzo di echi, e come se non passasse per noi: una cosa a fiore di pelle²¹.

Questi esercizi di scrittura, nati da uno spostamento nello spazio, sono stimolati da una fase di autocritica e di rinnovamento stilistico, per ottenere il quale l'autore cerca di abbandonare il naturalismo e le «notazioni impressionistiche», a favore di una forma classica, distante dal frammentismo vociano. I suoi propositi appaiono però confusi. Anzitutto,

¹⁸ Cecchi, *Pian di Marengo*, cit.

¹⁹ Id., *Retrovie*, «La Tribuna», 23 agosto 1915.

²⁰ Lettera inedita di Cecchi a Pieraccini, 14/08/1915, LCP.2.584.

²¹ Lettera inedita di Cecchi a Pieraccini, 21/08/1915, LCP.2.593.

egli sembra identificare impressionismo e naturalismo, dichiarandosi ancora affetto da entrambe le opzioni stilistiche. In effetti, a questa data Cecchi risente ancora profondamente delle tendenze vociane, all'interno delle quali si è formato e ha raffinato la propria scrittura²². Non rappresenta le cose come sono, ma come le percepisce; raramente le esprime in termini realistici e oggettivi, piuttosto, le connota in base agli effetti che hanno sulla sua sensibilità. Inoltre, dichiarando di voler abbandonare un naturalismo che di fatto non adotta, aspira, insieme, a rendere «il dato primo, quasi scientifico» del reale, ottenendo così una scrittura immediata, grazie alla quale la poesia del mondo, nel suo compiuto disordine, si trasmetta senza bisogno di spiegazioni. Egli parla infatti di una scrittura «a fiore di pelle», che rappresenti il canale attraverso il quale il reale si mostra al lettore, «come se non passasse per noi»²³.

Tali intenzioni evocano quelle di uno scrittore e viaggiatore di qualche decennio più tardi, Gianni Celati, per il quale scrivere diviene «qualcosa come un “lasciarsi scrivere” – dagli eventi, dal momento presente, dalle cose come appaiono qui, adesso»²⁴. In *Verso la foce*, il lettore assiste all'apparire delle cose, al loro mostrarsi: «Descrizione del luogo: uno stradone stretto che va a zig zag per piatte campagne, solo qualche vecchia casa colonica in vista, soprattutto villette con orticelli pieni di fiori, ma qui senza addobbi, completamente disadorne»²⁵.

Malgrado l'aspirazione a una sorta di anonimata del dettato, che costituisce, insieme alla tendenza verso una forma più organica, ordinata e proporzionata (che di lì a poco Cecchi individuerà nel genere saggistico), la chiave del suo distacco dal vocianesimo, nello stile odeporico dell'autore avviene il contrario: non solo la sua presenza come viaggiatore e autore è, naturalmente, ineliminabile, ma modifica l'immagine dei luoghi

²² L. Lugnani, *Cecchi giovane e «La Voce»*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXX, 1, 1966, pp. 37-64; R. Macchioni Jodi, *L'esordio critico di Cecchi*, «Nuova Antologia», DXX, 3, 1974, pp. 365-380; Id., *Cecchi critico negli ultimi anni de «La Voce»*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXV, 1, 1981, pp. 216-237.

²³ *Ibidem*.

²⁴ M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 1994, p. 91.

²⁵ G. Celati, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 41.

narrati. Occorre precisare che tale comportamento scrittorio non è affatto inusuale nella sua opera. Di fronte all'irrazionale e all'ignoto che gli sembrano percorrere sotterraneamente il reale, Cecchi fa ricorso alla cornice dell'immagine, come dispositivo di esorcizzazione dell'alterità e della diversità, per riportare ordine, nel caos del mondo, almeno sulla sua pagina. A questo proposito, riferendosi alla scrittura critica del fiorentino, Adelia Noferi ha parlato di una «strategia difensiva» e insieme «costruttiva»²⁶: per spiegare opere e autori (soprattutto quelli che più generano in lui un sentimento d'inquietudine) egli fa un passo indietro, li mette a distanza e li rappresenta attraverso una «creazione di secondo grado»²⁷, ossia ne riproduce i caratteri tematici e stilistici in un'immagine che sia insieme emblematica ed ermeneutica. Così, ad esempio, nella *Storia della letteratura inglese* egli scrive, a proposito dell'opera di William Wordsworth: «sembra si possa girare intorno a una sua strofe come intorno a un bel pezzo di scoltura dove non sono anfratti né vuoti morti e l'aria e la luce avvolgono facilmente da tutte le parti»²⁸.

Nel 1923, sulla rivista «Primo Tempo», Cecchi esprime la necessità di ricorrere alle immagini come strumento di interpretazione e di rappresentazione del reale:

io ho bisogno d'immagini [...] sono un povero feticista, m'illudo di vivere in un mondo governato da figure. Tante volte avrei voluto fare come se una creatura non esistesse; o negare, distruggere una cosa. E le ritrovavo, dentro di me, in una forma, in un contorno che bisognava rispettassi come un limite infrangibile: il limite che mi conteneva nell'ordine, e al di là del quale era l'arbitrio e la morte. [...] Tutti i nostri pensieri ed affetti [...] diventano realtà visiva²⁹.

²⁶ A. Noferi, *Le ragioni difensive della critica di Emilio Cecchi*, in Ead., *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 43-52. Su quest'argomento, cfr. anche V.L. Puccetti, "Esatta maschera verbale": la critica per immagini di Emilio Cecchi, in *Percorsi per immagini e per narrazioni*, a cura di M.G. De Judicibus, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, pp. 263-312.

²⁷ P. Leoncini, *Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, «Studi Novecenteschi», III, 7, marzo 1974, pp. 75-105: 80. Cfr. anche il recente A. Dei, *L'immagine reversibile. Il giovane Emilio Cecchi fra arte e letteratura*, «Ermeneutica letteraria», XVI, 2020, pp. 27-34.

²⁸ E. Cecchi, *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*, Milano, Treves, 1915, vol. I, p. 175.

²⁹ Id., *In una galleria di statue*, originariamente su «Primo Tempo», I, 7-8,

Nel medesimo articolo si sofferma sul problema della memoria, scrivendo che il «passato non ha volto se non lo guardiamo. Ma tutte le volte che lo guardiamo ha mutato volto»³⁰. Anche la terza e ultima corrispondenza di guerra, che data più di un anno dopo rispetto a *Retrovie*, è aperta da una riflessione sul valore del ricordo. L'incipit dell'articolo, intitolato *Tradotte*, è la prima attestazione di un motivo che tornerà, rimaneggiato e ampliato significativamente, nel *Commiato di Messico*: «I paesi dove siamo stati, dove abbiamo avuto noia e gioia, come si rispettano nel ricordo! E direi che diventano una sorta di rimorsi luminosi»³¹. Cecchi si mostra cosciente della problematicità del racconto odeporico, ammettendo l'impossibilità di render giustizia ai paesi visitati, che nel ricordo divengono «rimorsi luminosi», dei rimpianti, quindi, con un'accezione positiva.

Nell'articolo ricorrono frequentemente immagini sinestesiche, data la plurisensorialità attivata dall'esperienza del viaggio: «quel sentore sempre d'umido e muffa; dalla zolla d'una qualità di argento grasso, alle tinte de' muri grommosi. Il senso della forza e del colore passati traverso l'eccesso»³²; «Cittadine con le chiese piene di freddo salmastro [...]; verniciate di gialli e rosei prolissi fra le bocche nere e i freghi neri dei portici, sul chiarore delle strade di mota che cola e s'uguaglia»³³. Oppure, ancora, si fa riferimento alle impressioni visive derivanti dall'assunzione di un particolare punto di vista: «alla sosta della stazione, perno della raggera di fiumi obliqui, che si radunano per la campagna scagliosa, i buoi dallo spiraglio del carro parevano diventati immensi; la pancia sporca villosa e le membra, avevan preso la semplicità delle dimensioni colossali»³⁴.

luglio-agosto 1923, pp. 179-81; ora in Id., *Osteria del cattivo tempo*, in Id., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 117-278: 249.

³⁰ Ivi, p. 250.

³¹ Id., *Tradotte*, «La Tribuna», 3 dicembre 1916. L'articolo verrà ripubblicato con il titolo *Paesi*, «Primato», II, 2, febbraio-marzo 1920, p. 11. Sarà poi raccolto in Id., *L'osteria del cattivo tempo*, cit., pp. 239-240.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

3. *Le immagini dell'altrove*

Quando Cecchi viene invitato a tenere un semestre di insegnamento all'Università di Berkeley, in California, pianifica di restare qualche mese in più e viaggiare verso sud, fino al Messico, che lo sconvolgerà completamente: «Roba da pazzi. Il paese dell'incredibile. [...] ci vorrebbero descrizioni da non finire più. Non c'è paese che mi abbia fatto tanta impressione»³⁵. È il primo, lungo viaggio lontano da casa. Lavorando ai reportage concordati con il «Corriere della Sera», racconta a Pieraccini: «Non guardate alla forma; molte cose bisognerà ritoccarle; ma a me premeva "lasciarmi andare" [...]. Io ero troppo *stylé*; di quel passo, non potevo più muovermi. Ora voglio che nei miei scritti ci siano *cose, realtà*; lo scritto poi sarà come meglio posso»³⁶. Ancora una volta, a distanza di più di dieci anni dalle lettere prima esaminate, Cecchi si trova a fare i conti con la propria scrittura in un contesto di straniamento, come lo erano state le missioni di servizio durante la guerra (la quale già di per sé rappresentava un contesto eccezionale), che nuovamente lo spinge verso un abbandono dello stilismo eccessivo, a favore di una rappresentazione di «cose, realtà». Queste, però, nemmeno stavolta (e così sarà, vedremo, per i viaggi successivi) vengono rappresentate nella loro oggettività. Per quanto il Messico lo attragga irrimediabilmente, la distanza tra la cultura di partenza e quella ospite resta, per il viaggiatore, incolmabile. Per tentare di riempirla egli ricorre, dunque, alla comparazione. Come ha opportunamente osservato Massimo Schilirò, «Cecchi è orfano del conforto di una scrittura realista; da scrittore primonovecentesco, è indotto a una descrizione associativa, plurisensoriale, alonata, che tende al simbolico se non al surreale. Cerca le cose e trova fantasmi»³⁷. I fantasmi non sono altro che sue immagini mentali, fatte spesso indossare a forza ai paesaggi reali³⁸.

³⁵ Lettera di Cecchi a Pieraccini, 30/01/1931, citata da Ghilardi in *Note e notizie sui testi*, in Cecchi, *Saggi e viaggi*, cit., pp. 1691-1928: 1799.

³⁶ Lettera di Cecchi a Pieraccini, 17/01/1931, ivi, p. 1800. Corsivi dell'autore.

³⁷ Schilirò, *La misura dell'altro*, cit., p. 28.

³⁸ Occorre segnalare che l'esperienza di Cecchi risente di un ulteriore filtro che

Abitualmente, nei testi dell'autore le comparazioni si sviluppano tramite similitudini, metafore, allusioni introdotte da sintagmi come "far pensare a", oppure da verbi quali "sembrare", "apparire", "parere". Ancor prima di addentrarsi nei testi, già da questa senz'altro schematica classificazione è evidente la rivendicazione di uno sguardo soggettivo sull'altrove. Il mondo esterno, che inevitabilmente passa attraverso l'esperienza di Cecchi per poter essere rappresentato, è in certa misura costantemente tenuto a distanza. Non è descritto per sé stesso, ma sempre in quanto somigliante, richiamante qualcos'altro, che è senz'altro più prossimo all'orizzonte che l'autore condivide con il proprio pubblico.

Un esempio molto interessante e letterariamente riuscito è la descrizione, tramite una progressiva focalizzazione, della Piramide del Sol, a Teotihuacan. Cecchi racconta:

Finalmente, dietro palmizi che sembrano raggere di ferro, la massa grigia d'una piramide. Si potrebbe scambiarla per qualsiasi collina, se non fosse nel suo aspetto qualcosa d'inquietante. Via via che ci s'accosta, dentro a quella mole si formano lineamenti. La scalinata che fende perpendicolarmente la piramide sembra il nasale d'un elmo greco, e il taglio orizzontale delle terrazze superiori, la feritoia per gli occhi. [...] La piramide poggia sulla terra come una testa gigantesca che dagli occhi socchiusi domina la campagna. È a un tempo piramide e sfinge³⁹.

Egli non sta descrivendo (soltanto) la piramide, ma la propria esperienza nel vederla. Racconta una visione che muta, con l'avvicinarsi alla struttura; la quale da lontano sembra una semplice – ma inquietante – collina, poi un elmo greco, con nasale e feritoie per gli occhi; infine, una testa gigantesca che la apparenta

si interpone tra i suoi occhi e l'esterno, il più comune dei *gadget* del viaggiatore (che così comune non era, tuttavia, all'epoca): la macchina fotografica. A questo proposito, si rimanda a C. Miracle Bragantini, «*L'illustre fumatore di papastratos colla Leica*». *Sull'archivio fotografico di Emilio Cecchi*, «Quaderni del Pens», IV, 2021, pp. 13-34. L'obiettivo della sua Leica funge da protezione e insieme da cristallizzazione del momento esperienziale, utile a replicarlo al momento della stesura degli articoli osservando le immagini sviluppate. Sulle fotografie di viaggio di Cecchi, vd.: L. Weber, *Maschere, teschi e fotografie spettrali: una lettura di "Messico" di Emilio Cecchi*, «Arabeschi», XIV, luglio-dicembre 2019, pp. 108-123; Id., «*Et in Arcadia ego*»: i taccuini fotografici di Emilio Cecchi, «Ermeneutica letteraria», XVI, 2020, pp. 173-181; C. Lisini, *Fotografie del viaggio in Grecia di Emilio Cecchi*, «Firenze Architettura», II, 2021, pp. 98-109.

³⁹ Cecchi, *Messico*, cit., p. 649.

a una sfinge – innescando anche due spostamenti culturali più classici, verso il mondo greco-latino e l'antico Egitto. Un esempio simile si ritrova in *Appunti per un periplo dell'Africa*, quando Cecchi tenta di descrivere i copricapi dei *dansarinos*, gruppo di ballerini di San Tomé: «come lievi gabbie sferiche dall'armatura di giunco; decorati, ho già detto, con fettucce, ricami e smerlature di carta e cencio color carnicino. Ora mi sembravano cupolette d'alberi fioriti che si scrollassero al vento. Ora corna di cervi sgambettanti»⁴⁰. La descrizione avviene dunque tramite l'espedito di una mistificazione visiva, che permette al lettore di figurarsi l'ignoto attraverso riferimenti più familiari.

Avviene anche che il luogo descritto non sia particolarmente inatteso, e che la comparazione venga ugualmente impiegata per trasferire al lettore le impressioni del viaggiatore. Così, in *America amara*, quando il corrispondente racconta la visita presso una collezione artistica a New York:

Questo senso di similitudine e di disabitato, la lentezza del nostro procedere da un oggetto a un altro, da parete a parete, e tanto silenzio nel confronto di tanta ricchezza visiva, davano un'impressione, più che di camminare in una quadreria, di camminare dentro al palinsesto d'un'anima, fra le stalattiti d'una coscienza e d'una storia⁴¹.

Lo stesso si verifica nel reportage dalla Grecia, luogo in cui la sensazione di straniamento è assai meno acuta che nelle altre destinazioni; tale viaggio, che Cecchi organizza per piacere e intraprende assieme al figlio Dario, nasce anzi quasi per saggiare le fondamenta della propria identità culturale⁴². «Se il Messico e l'Africa incarnano l'“altro”», in forme molto diverse, e gli Stati Uniti richiamano numerose e urgenti questioni politico-culturali, in Grecia Cecchi ha il problema

di correggere il pericolo di staticità, dell'incontro con l'indescrivibile. La via d'uscita, oltre il ritorno all'arcaico, è l'esaltazione del multiforme quotidiano, del versante popolare e familiare in cui si registra un'ulteriore consonanza con le proprie radici⁴³.

⁴⁰ Id., *Appunti per un periplo dell'Africa*, cit., p. 1564.

⁴¹ Id., *America amara*, cit., p. 1215.

⁴² Petrocchi, *Emilio Cecchi in viaggio tra miti e tradizioni religiose*, cit., p. 99.

⁴³ Dei, *La scacchiera di Cecchi*, cit., pp. 41, 47.

Come acutamente rilevato da Luigi Weber, il “libro segreto” dentro *Et in Arcadia ego* rivela infatti la presenza di un’«antropologia minore»⁴⁴, che controbilancia il vertice di chiarezza razionale e geometrica rappresentato dalla Grecia classica. Piuttosto che analogie e comparazioni, emergono durante questo viaggio i segni che mettono in comunicazione il passato con il presente, e che rivelano dunque continuità, piuttosto che differenze.

In *Messico*, accomiatandosi dai propri lettori, l’autore confida:

Quando uno è stato in un paese che probabilmente non vedrà più, e non c’è stato come un baule, ma tenendo aperti gli occhi e l’intelletto, è naturale che cotesto paese gli torni alla memoria. Ed ho sempre notato che i ricordi di questa specie hanno qualcosa d’un innocente rimorso. Mentre si difende la loro novità dall’attrito del vivere quotidiano, non si può a meno di chiederci se siamo proprio sicuri d’esser stati leali con le testimonianze offerteci dalla natura, dalla vita e dai monumenti, e di non aver travisto, in male od in bene, anche il poco che ci pareva d’aver visto⁴⁵.

La persistenza del motivo del rimorso attesta l’inesausta riflessione del «viaggiatore sensibile»⁴⁶ sulla corrispondenza tra l’esperienza vissuta e quella ricordata (e raccontata). Il dubbio di aver travisato le testimonianze offerte dall’altrove, oltre che incuriosire per l’insolita attribuzione della funzione testimoniale a quest’ultimo, anziché al viaggiatore-narratore, è indice della percezione di una responsabilità nei confronti dei luoghi visitati. Tuttavia, le *realità* che l’autore vorrebbe trascrivere nei suoi brani, mantengono il carattere di *impressioni*, codificate attraverso un linguaggio sorvegliato e fortemente personale. Quella «cosa a fiore di pelle» cui Cecchi ambiva nel 1916 non sarà, in definitiva, ottenuta, né questo nuocerà alla riuscita dei suoi reportage. Che l’indescrivibile sia tale per ragioni oscure (Messico, Africa) o abbaglianti (Grecia), lo scrittore lo esorcizza ricorrendo, dal punto di vista retorico, alla comparazione con ciò che conosce, e dal punto di vista stilistico, alla configurazione di immagini verbali che fungono da cornice, da argine di fronte all’ignoto⁴⁷.

⁴⁴ Weber, *Et in Arcadia ego*, cit., p. 180.

⁴⁵ Cecchi, *Messico*, cit., p. 689.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Si tratta di quella che Leoncini ha definito l’«etica del visivo» di Cecchi, cfr. P.

Bibliografia

- Cecchi E., *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997
- Dei A., *La scacchiera di Cecchi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1984
- Leed E.J., *Per mare e per terra*, tr. it. E.J. Mannucci, Bologna, Il Mulino, 2005
- Leoncini P., *L'etica del visivo e lo Stato liberale con appendice di testi giornalistici rari*, Lecce, Milella, 2017
- Meda A., *Interpretare l'altrove. Forme e codici della letteratura di viaggio*, «Carte di viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana», III, 2010, pp. 9-20
- Noferi A., *Le ragioni difensive della critica di Emilio Cecchi*, in Ead., *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 43-52
- Orlando E.R., *Nelle retrovie della guerra: Cecchi tra narrazione e cinema*, in *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo*, Atti del XIX Convegno internazionale della MOD (Bologna, 22-24 giugno 2017), a cura di R. Gasperina Geroni, F. Milani, Pisa, ETS, 2019, pp. 295-302
- Petrocchi F., *Il "collaudo" di Rembrandt: sulle prose di viaggio in Olanda di Emilio Cecchi e Giuseppe Ungaretti*, in Ead., *Esperienze e scritture di viaggio lungo il primo trentennio del Novecento*, Viterbo, Sette Città, 2003, pp. 175-216
- , *Emilio Cecchi in viaggio tra miti e tradizioni religiose*, in *Contributi di letteratura comparata*, a cura di F. Petrocchi, Viterbo, Sette Città, 2010, pp. 99-116
- Pischedda B., *L'idioma molesto. Cecchi e la letteratura novecentesca a sfondo razziale*, Milano, Aragno, 2015
- Schilirò M., *La misura dell'altro. Animali e viaggi di Emilio Cecchi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017
- Weber L., *Maschere, teschi e fotografie spettrali. Una lettura di Messico di Emilio Cecchi*, «Arabeschi», XIV, luglio-dicembre 2019, pp. 108-123
- , *Et in Arcadia ego: i taccuini fotografici di Emilio Cecchi*, «Ermeneutica letteraria», XVI, 2020, pp. 173-18

Leoncini, *L'etica del visivo*, *L'etica del visivo e lo Stato liberale con appendice di testi giornalistici rari*, Lecce, Milella, 2017; Id., *L'«argilla delle parole». Natura immagine letteratura in Emilio Cecchi*, Treviso, Canova, 2023.