

ENRICO RICCARDO ORLANDO

Sguardi cecchiani su Roma

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ENRICO RICCARDO ORLANDO

Sguardi cecchiani su Roma

Roma è un polo fondamentale dell'esperienza letteraria e umana di Emilio Cecchi. Il critico fiorentino vi si trasferisce stabilmente nel 1911 e il suo legame con la città resterà profondo per tutta la vita: già dai primi mesi la esplora, ne indaga contraddizioni e luoghi di interesse, ne coglie squarci inediti. Appassionato e studioso di arti figurative fin dalla giovinezza, Cecchi considera Roma come una città d'arte nell'accezione moderna del termine: è ricca di edifici antichi e di monumenti unici, ma è anche un luogo in cui si organizzano eventi culturali ed esposizioni di livello. L'articolo propone un itinerario tra le prime impressioni di Cecchi sulla città, accennando ai luoghi visitati, agli incontri decisivi, agli appunti affidati ai taccuini e ai saggi pubblicati in quegli anni. Arti visive, letteratura, musica e architettura si amalgamano in una pagina critica vibrante e autorevole, destinata a lasciare il segno nel panorama culturale del tempo.

Il giovane Emilio Cecchi è costretto a contribuire in prima persona al modesto bilancio domestico: lavora al Credito Italiano, aiuta il padre nella gestione della bottega di famiglia e viene assunto come contabile presso l'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze. Nonostante gli impegni, «nel tempo libero studia» e «legge con avidità i testi di filosofia e religione, si interessa di arte e di letterature straniere, si esercita a tradurre dall'inglese»: ¹ il suo talento, in attesa del momento più proficuo per sbocciare, deve fare i conti con frequenti periodi di «grande amarezza». ² Grazie all'amico Nello Tarchiani, pubblica alcuni scritti sul settimanale fiorentino di lettere e arti «La Medusa», ma è l'incontro con Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini a permettergli di allargare il ventaglio delle letture e a consentirgli di procurarsi libri rari che «sarebbe stato impossibile» per lui reperire. ³ Il 7 febbraio 1903 esordisce sulle pagine della rivista «Il Regno» e, nel medesimo anno, pubblica un articolo intitolato *Il concerto*, primo intervento cecchiano apparso sul periodico fiorentino «Leonardo». ⁴ Già da questo primo scritto leonardiano è chiaro come uno degli aspetti chiave dell'esperienza critica cecchiana sia da ricercare nella molteplicità degli interessi artistici dell'autore. Sotto l'ingombrante patina retorica, riconducibile direttamente all'ideologia della rivista e dei suoi direttori, *Il concerto* offre una prima testimonianza della prosa di un autore che è in piena sperimentazione e che tenta di articolare, nel medesimo discorso, riflessione teorica e fantasia letteraria, lucidità di pensiero e gusto sincero per la narrazione. Con un gusto quasi pittorico per la parola, raffigura l'anima come «un immenso giardino dove si intrecciano i fiori più diversi e mescolano i loro odori» e dove «germinano, muoiono e rinascono, come in un sogno osceno, i logli ed i funghi velenosi». ⁵ La poesia è descritta come «il fiore più bello» di questo giardino, come «l'arbusto preferito che splende in mezzo all'aiuola bianchissima». ⁶ La sovrapposizione mistificante di arte e vita svela, a tratti, una visione aristocratica ed egocentrica dell'arte affine a certe teorie di D'Annunzio ma, al contempo, offre al lettore una galleria pittorica di primissima qualità. Non è un caso che nel secondo articolo pubblicato sul «Leonardo», Cecchi si occupi espressamente di pittura,

¹ A. FARINA, *Il giovane Cecchi e il Leonardo (1903-1907)*, «Otto/Novecento», XXVIII (2004), 3, 2004, 125-138: 125.

² E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori-I Meridiani, 1997, XXXIII.

³ *Ibidem*.

⁴ Per un inquadramento della rivista nel contesto primonovecentesco e per una trattazione specifica di alcune delle tematiche affrontate nei numeri del periodico si veda: P. CASINI, *Alle origini del Novecento. Leonardo, 1903-1907*, Bologna, Il Mulino, 2002.

⁵ E. CECCHI, *Il concerto*, «Leonardo», I (19 aprile 1903), 8, 5-6: 5.

⁶ *Ibidem*.

recensendo una mostra romana di Giovanni Costetti, Adolfo De Carolis ed Emil Zoir;⁷ sempre sulle pagine del «Leonardo», pubblica una recensione a un volume sulle religioni orientali antiche⁸ e, nel marzo 1904, inizia ufficialmente quella «carriera di anglista» che «non abbandonerà più, continuando a occuparsi dei suoi amati “inglesi” fino alla morte».⁹

La ricchezza degli interessi intellettuali del primo Cecchi rendono ben presto insostenibile l'angusto *modus vivendi* al quale era costretto dagli impegni lavorativi per il sostentamento della famiglia. Il 16 gennaio 1906, all'improvviso, il giovane fugge a Roma e affida a una lettera indirizzata alla sorella i motivi del proprio allontanamento: pur provando un certo dispiacere nel separarsi dagli affetti, Cecchi percepisce nitidamente che la propria «vocazione [...] non può adattarsi nello stato di cose» vissuto fino ad allora e comprende che, per avere successo, deve «entrare in un certo ambiente, in un ordine di vita troppo diverso» da quello condotto fino ad allora. Sente che è proprio Roma la città nella quale adottare «questi modi di vita», percependo di aver di fronte ora «molte probabilità aperte».¹⁰ Di questo primo soggiorno romano, fondamentale parentesi nella formazione cecchiana, ci testimonia il carteggio con l'avvocato fiorentino Piero Marrucchi, studioso di letteratura tedesca, di filosofia e di religione, e anch'egli collaboratore del «Leonardo» con lo pseudonimo di Pietro Eremita: le lettere di Cecchi a Marrucchi offrono un quadro dettagliato dei contatti del giovane critico con alcune delle personalità di spicco della Roma primonovecentesca. Grazie all'interessamento di Marrucchi, Cecchi conosce infatti gli intellettuali che si riuniscono attorno a Giulio Salvadori¹¹ a Palazzo Pamphilj, tra i quali spiccano Paul Sabatier, Giovanni Semeria, Angelo Conti, Iginò Petrone e Giovanni Cena. Entra in contatto anche con Salvatore Talamo,¹² con Ernesto Buonaiuti¹³ e soprattutto con Romolo Murri, grazie al quale pubblica alcuni articoli sulla rivista «Cultura Sociale».¹⁴ Rientrato a Firenze, continua instancabilmente a pubblicare

⁷ CECCHI, *Tre anime*, «Leonardo», I (20 dicembre 1903), 11-12, 15-17. Tra de Karolis e Costetti, entrambi collaboratori del «Leonardo», Cecchi dichiara di preferire il secondo, in quanto capace di unire «alla nobiltà antica il senso della febbrilità moderna»: l'ammirazione per l'artista è dimostrata dal fatto che in fondo al primo articolo cecchiano sul «Leonardo» compaia proprio un'incisione di Costetti con impresso lo pseudonimo giovanile di Cecchi, Aymerillot.

⁸ CECCHI, *G. de Lorenzo*. India e Buddismo antico, «Leonardo», I (20 dicembre 1903), 11-12, 23.

⁹ A. FARINA, *Il giovane Cecchi...*, 126. Con la recensione ai *Sonetti di John Keats* dell'Allodoli, il critico fa il suo ingresso in un campo di studi letterari ancora limitato in ambito italiano. Alessandra Farina segnala infatti che «[...] solo all'indomani della seconda guerra mondiale nasceranno in Italia seri studi anglistici all'interno delle università, mentre prima di allora la familiarità con l'inglese e con la sua letteratura dipendevano in sostanza dagli sforzi individuali e dalle circostanze più o meno fortunate con cui uno riusciva [...] ad entrare in contatto con quel mondo» (ivi, pp. 126-127).

¹⁰ CECCHI, *Saggi e viaggi...*, XXXV.

¹¹ Cecchi non ne rimane colpito positivamente, come rivela l'impetoso ritratto affidato a una lettera a Marrucchi del 12 febbraio 1906: «La peggiore impressione, scusa la mia franchezza, è stata verso Salvadori. È un uomo finito, mi pare; incartapecorito, rosicchiato, sterilito. M'ha fatto andare due volte da lui, senza che in due ore si sia potuto dire nulla; arrossiva come una ragazza; è pieno di timidezza, che quando capita in un uomo di quell'età è un grande difetto, è peccaminosa. M'ha dato pure consigli più borghesi di quelli che m'hanno dato da qualunque altra parte; scoraggiandomi, se fossi stato da scoraggiarmi» (A. PISCINI, *Cecchi modernista? Lettere di Emilio Cecchi a Piero Marrucchi (1906)*, in G. PATRIZI (a cura di), *Sylva: studi in onore di Nino Borsellino*, Roma, Bulzoni, 2002, 761-777, 773-774).

¹² Talamo è il direttore della «Rivista Internazionale di scienze sociali e discipline ausiliarie», fondata a Roma da Giuseppe Toniolo: la rivista accoglieva gli spogli bibliografici sulla letteratura tedesca firmati da Marrucchi, e sembrava poter offrire un'opportunità di pubblicazione a Cecchi, poi non concretizzata (lettera a Marrucchi del 21 gennaio 1906: A. PISCINI, *Cecchi modernista?...*, 767).

¹³ Buonaiuti commissiona a Cecchi un saggio su Gioacchino da Fiore che non apparirà mai né sulle pagine dell'elegante «Rivista storico critica della Scienze Teologiche» né in «Nova e Vetera».

¹⁴ In questa sede, Cecchi ha la possibilità di pubblicare, con cadenza regolare, «recensioni di libri finalmente confacenti alla sua formazione ed alla sua sensibilità» (A. PISCINI, *Cecchi modernista?...*, 763).

articoli, scrive per la «Nuova Antologia» e, nell'estate del 1909, inizia a scrivere su «La Voce», rivista che diviene una fonte preziosa «di contatti e di sollecitazioni determinanti per la formazione culturale»¹⁵ del critico. Il suo stile possiede già «una tinta e un tono *vociano*» nella «misura» e nell'«impegno etico e conoscitivo, a volte poco controllati per esuberanza, degli uomini e soprattutto dei giovani della prima “Voce”»,¹⁶ e si presenta sulla scena «come uno della razza degli Slataper e dei Boine, con la medesima vivacità morale, il medesimo entusiasmo, la medesima ansia di apprendimento e di chiarezza, la medesima gonfiezza di passione e di eticità»¹⁷ che lo spingono a «comunicare con gli esponenti più vivi della cultura dell'epoca, capaci di influenzarlo mediante il contatto diretto oppure, mediamente, per mezzo di utili indicazioni critiche e metodologiche»: proprio attraverso «questo incrocio di esperienze vive si realizza lentamente il lui una intensa e progressiva osmosi con nuovi mondi culturali tradizionalmente tenuti in scarsa considerazione, se non addirittura ignorati, dai letterati italiani».¹⁸ Come già accaduto negli anni degli esordi, ma in modo ancor più marcato, Cecchi passa «con disinvoltura dalla lirica alla narrativa, dalla filosofia alla critica letteraria e infine alla critica delle arti figurative. Si tratta di esperimenti [...] interessanti da analizzare per comprendere gli elementi che confluirono e si armonizzarono in una personalità tanto complessa [...] come quella di Cecchi».¹⁹

Alla fine del 1910, il critico è di nuovo a Roma: questa volta si tratta di un trasferimento definitivo. Nella memoria dell'autore è ancora vivo l'entusiasmo che la prima esperienza in città aveva lasciato in lui: fugacemente, all'interno dei *Taccuini*, si lascia sfuggire un affettuoso ricordo di quel suo «inverno di sei anni prima» trascorso a Roma, di quel sogno, covato pazientemente negli anni precedenti, «di tornare a Roma, di vivere, di lavorare a Roma». Con soddisfazione, confida alle sue carte private che «a Roma la vita» lo «ha ricondotto».²⁰ Agli occhi di Cecchi, Roma appare a tutti gli effetti come una città d'arte nel senso moderno del termine: non solamente custode gelosa e silenziosa degli edifici antichi, di monumenti unici e preziosi, ma anche fucina di iniziative culturali ed esposizioni di rilievo. Tra il 14 maggio e il 26 novembre 1911, Cecchi pubblica sul «Marzocco» alcuni interventi critici riguardanti una rassegna artistica in programma proprio in quei mesi a Valle Giulia. Come si è accennato, Cecchi ha già scritto in precedenza di arte,²¹ manifestando fin dai primissimi contributi pubblicati quella dimestichezza con le arti figurative che è caratteristica distintiva dei testi critici della maturità. Gli interventi usciti sul «Marzocco» sono raccolti nel 1912 in un volume intitolato *Note d'arte a Valle Giulia*,²² un libro che «in questa prima fase dell'attività di Cecchi è forse il più importante di tutti, se guardiamo al futuro che semina»:²³ la centralità della raccolta non risiede infatti «nel libro in sé, ch'è pieno di lungaggini e leziosità, ma in ciò che

¹⁵ P. LEONCINI, *Cecchi e D'Annunzio. Con appendice di testi critici rari*, prefazione di E. Giachery, Roma, Bulzoni, 1976, 17.

¹⁶ L. LUGNANI, *Cecchi giovane...*, 40.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ M. BRUSADIN, *Emilio Cecchi e la crisi della lingua letteraria italiana del primo Novecento*, in P. V. MENGALDO (a cura di), *Profili di prosatori contemporanei*, Padova, Liviana Editrice, 1973, 3-112: 7.

¹⁹ *Ivi*, 7-8.

²⁰ CECCHI, *Taccuini*, a cura di N. Gallo e P. Citati, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, 7. La nota è databile al mese di dicembre del 1912.

²¹ Oltre al già citato *Tre anime* apparso sul «Leonardo» il 20 dicembre 1903 (vedi nota 5), si ricorda qui un articolo vociano su Medardo Rosso e Baccio Bacci che, «depurato dalle contaminazioni dell'“animismo”, si accomuna, per il linguaggio e per il procedimento, agli articoli di critica letteraria del medesimo periodo» (P. LEONCINI, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, «Studi Novecenteschi», III (1974), 7, 75-105: 81) ovvero: CECCHI, *Esposizioni fiorentine*, «La Voce», II (26 maggio 1910), 24, 329.

²² CECCHI, *Note d'arte a Valle Giulia*, Roma, Nalato, 1912.

²³ V. GUEGLIO, *Cecchi giovane e dintorni*, «Nuova Antologia», CXXXIII (1998), 2205, 84-118: 110.

prepara». ²⁴ Cecchi manifesta qui, infatti, la necessità di «rompere le barriere interne ai generi, alle arti», ²⁵ considerate vere e proprie gabbie che non permettono di cogliere la totalità dell'esperienza artistica e letteraria. L'analisi di alcune opere di Gustav Klimt diviene così l'occasione per introdurre nella pagina critica riferimenti a Strauss, Beethoven e Wagner: il «clima contraddittorio» che obbliga il pittore viennese «a complicarsi, a inorgogliarsi, a corrompere di accidentalità assurde la sua semplicità» è lo stesso che ha costretto molti giovani scrittori italiani a colmare i vuoti della propria arte con sterili artifici stilistici. Visitando il padiglione giapponese, il critico fiorentino si imbatte in opere che elogia per una loro «semplicità di mezzi», per un'«esattezza di esecuzione», per una cura «nei dettagli squisiti» ²⁶ che sono caratteristiche di artisti che «non son primitivi, ma sono classici, ed è forse questo che rozzamente si intende dire chiamandoli primitivi». I pittori giapponesi sono «classici nel senso che si dice classici ai maestri greci, a Saffo, a Teocrito» ²⁷ e gli appaiono semplici «a modo dei vecchi greci, perché son forti come essi, e sono così forti perché come essi sono interiormente limpidi». ²⁸ Cecchi ritiene il vocabolario di D'Annunzio e Verhaeren «sproporzionato alla forza motrice delle loro fantasie», ²⁹ mentre elogia gli artisti giapponesi per uno strumento linguistico «tutt'altro che esuberante» ³⁰ che dà voce a una vita piena che «vibra di una vibrazione che la solca nella sua totalità». ³¹ Arti figurative, letteratura e musica convergono in uno stesso disegno e trovano nella pagina cecchiana una collocazione armonica per integrarsi e arricchirsi vicendevolmente, anticipando quel peculiare eclettismo di cui l'autore darà prova nei testi critici della maturità. Gli «inserti lyricizzanti sempre meno hanno l'aspetto dell'intrusione arbitraria, dell'ornamento futile o della stonatura», ma «tendono a disporsi in maniera funzionale all'esigenza espressiva» e «si organizzano in una unità di tono che è già lo stile». ³² Le *Note d'arte* appaiono come un passo fondamentale di quel percorso di mimesi ³³ rispetto all'opera, pittorica o letteraria, tentato a più riprese negli anni precedenti e registrato con puntualità da Vincenzo Gueglio in un suo saggio:

[...] non è un caso [...] che il nuovo stile di Cecchi, la sua nuova maniera nasca sotto la sollecitazione d'impressioni d'arte; poiché la sua fantasia, la sua sensibilità s'appigliano non alle cose direttamente ma alle opere; e in particolare alle immagini. Di qui l'importanza straordinaria nella sua formazione delle arti visive; della pittura particolarmente. Sicché con appena l'ombra d'esagerazione ch'è ineliminabile da ogni formula, si potrebbe dire che, anche là dov'è artista, Cecchi è piuttosto critico che artista, poiché anche dove descrive o sembra descrivere la realtà direttamente, lo fa come se recensisse un'opera, come se commentasse un quadro. ³⁴

²⁴ Ivi, 111.

²⁵ Ivi, 110.

²⁶ CECCHI, *Note d'arte...*, 19.

²⁷ Ivi, 23.

²⁸ Ivi, 24.

²⁹ Ivi, 20.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, 24.

³² GUEGLIO, *Cecchi giovane...*, 111.

³³ Lo stesso Cecchi, in uno dei primi appunti dei *Taccuini*, esprime la necessità di mimesi nella critica: «per essere critici [...] bisogna possedere la facoltà di trasfondersi nella personalità degli altri; di rivivere la personalità degli altri [...]: ciò basta a porre con una perspicuità assoluta davanti alle deficienze che, se si è organizzati bene, si devono sentire come difetti di funzionamento, in questa imitazione disinteressata, astratta. I risultati positivi, all'incontro, si sentiranno ingranarsi a nuovo nella nostra coltura, rinascervi dentro di noi. Basterà narrare, allora» (E. CECCHI, *Taccuini...*, 9).

³⁴ GUEGLIO, *Cecchi giovane...*, 113.

Esempi interessanti a tal proposito sono offerti dalle cronache delle escursioni che l'autore affida ai *Taccuini*, nelle quali i paesaggi attraversati, gli scorci che attirano la sua attenzione, spesso assumono i tratti - o evocano direttamente - le opere di pittori e scrittori.³⁵ D'altronde Cecchi, per sua stessa ammissione, spesso non era in grado di separare e distinguere il «mondo dell'arte» da quello, concreto, in cui viveva³⁶ e, ad appena qualche anno di distanza, confiderà candidamente ai *Taccuini* di aver «bisogno di immagini, sulle quali» riconoscere i propri «stati d'animo quasi con altrettanta prontezza e precisione che sugli scritti di un autore»,³⁷ accorgendosi di vivere immerso in un mondo che è letteralmente «stipato di figure».³⁸

Sempre a Valle Giulia, il critico fiorentino visita il padiglione britannico, nel quale è esposta «una serie omogenea e completa» di opere, ciascuna delle quali, «anche la più comune, sembra incardinarsi su un largo schema, trovare il suo posto su un quadro storico»³⁹ per il quale Cecchi esprime un'ammirazione che va ben oltre il giudizio sulle singole opere artistiche:

Sembra che, sotto la forza individuale di ogni artista, fosse una coscienza di *amis* e di critico la quale disciplinava le tendenze individuali e le armonizzava solidamente alla tradizione e all'ambiente. Una impressione di solidità e di lindura vi compensa, nella parte contemporanea della mostra, della mancanza di opere impressionanti come le opere di un Anglada o di un Klimt, della deficienza di una umanità calda come quella di M. Rosso o di G. Hammershoi. Più che di leggere una pagina di vita di arte contemporanea vi pare di leggere una pagina di storia, tanto è persistente su tutte le opere l'influsso della tradizione, tanto l'atmosfera nella quale i capolavori della prima metà del secolo furon concepiti, si è diffusa, benché impoverita, fino a noi.⁴⁰

Dal piano delle arti figurative si proietta alla storia letteraria ottocentesca e lo scandaglio cecchiano si muove rapidamente da Turner a Shelley, da Burne-Jones a Keats, da Tennyson a Browning, scovando nelle sale dell'esposizione britannica «una diffusa incertezza fra la realtà ed il sogno, fra la vita quotidiana e il mito, fra la rude e irriflessa affermazione della vita e il desiderio di trovare significati profondi, fra l'impetuosità selvaggia e la morbidezza decadente, quell'incertezza, che, del resto, a momenti si fa sentire fino negli scrittori inglesi contemporanei più forti».⁴¹ Cecchi, forse senza rendersene conto, abbozza già in queste righe quel «panorama dei romantici inglesi previttoriani» nel quale ben presto applicherà «il notevolissimo e lievitante rigoglio delle sue esigenze metodologiche e della sua cultura» e lo «storicismo complesso e inquieto» tipico dei «suoi

³⁵ Una gita in montagna nei pressi di Cogne, evoca l'opera di Segantini: «[...] si sentiva Segantini in quelle sue cose più riflesse, perché dopo l'eccitamento della salita, del vento, della neve, del sole, quella placidità verde, molle, serica, non so come, induceva a pensieri tanto riflessi, dei pensieri più finemente e tormentosamente riflessi. Sì, ho provato un sentimento che non avevo capito prima; il sentimento che ha fatto dipingere al Segantini il quadro di quella valle alpina con quel nudo di donna che si specchia in un'acqua dove appare un animale immondo» (E. CECCHI, *Taccuini*, cit., pp. 102-103, 21 agosto 1912). Di poco successivo è un viaggio in Lazio: «Viaggio. Si veggono, verso Monterotondo, Fara Sabina, ecc., addirittura dei paesaggi del Cézanne. Educazione allo sguardo. Sguardo creativo, che realizza intuizioni pittoriche con il materiale immediato della natura» (CECCHI, *Taccuini...*, 169).

³⁶ CECCHI, *Taccuini...*, 582.

³⁷ Ivi, 276. La nota è databile al 1918.

³⁸ Ivi, 298.

³⁹ CECCHI, *Note d'arte...*, 27-28.

⁴⁰ Ivi, 28.

⁴¹ Ivi, 34.

lavori più brevi»:42 probabilmente si riflette già qui il lungo lavoro per la *Storia della letteratura inglese* che pubblicherà nel 1915 per l'editore Treves.43

Come si evince chiaramente dalla ricchezza degli spunti offerti a Cecchi dalla rassegna d'arte di Valle Giulia, quello romano dei primi anni dieci è un ambiente intellettuale vivace e internazionale, il contesto ideale per stringere i contatti di cui il critico ha bisogno per continuare a scrivere e lavorare. Non a caso, proprio a Roma, avviene l'incontro con l'intellettuale che forse influenza maggiormente il Cecchi di questo periodo, ovvero il critico d'arte statunitense Bernard Berenson. Citato direttamente nel contributo delle *Note d'arte* relativo al padiglione spagnolo,44 diviene determinante nei successivi sviluppi della parabola cecchiana. Ne rimane colpito fin dal primo incontro, come testimonia un appunto di un taccuino del 20 marzo 1912:

Conosciuto ieri sera Bernard Berenson [...]: impressione che conferma vivamente l'impressione singolare avuta l'anno scorso da un suo libro: una impressione di concentratezza intellettuale e di fermezza etica: etica dell'ingegno. Grande riserva, pudore, penetrazione: vastissime letture, scaltra riflessività; parlare a voce lenta e piana, nulla di romantico; cortesia assoluta, e indipendenza assoluta di giudizio. [...] Suoi principî critici: esperienza empirica ordinata in categorie formali e psicologiche. Ma portato, ogni pensiero, alle sue conseguenze ultime. Vergogna davanti a questo uomo, così esatto, organizzato, tanto ricco di esperienza, che si sente avere a sua disposizione infinite letture, e tanto modesto. Si ha l'impressione cocente di essere dei cialtroni.45

Ciò che colpisce immediatamente Cecchi, come poi ribadirà in un articolo di poco successivo,46 è quella «vivacità mentale» che consente allo statunitense di «mettere i grandi moderni accanto ai troppo indiscussi antichi»,47 formandosi un gusto definito «su esperienze d'arte europea antica e moderne, e d'arte orientale».48 Berenson scrive con la medesima competenza di Cézanne, di Matisse, di Hildebrand, di scultura romanica, di Nicola Pisano, dei templi buddisti di Giava, di Michelangelo, di Tiziano, di Paolo Veronese, e perfino degli artisti greci di Pergamo.49 Berenson accetta di occuparsi di pittori anche «di quarto o quint'ordine»,50 inserendoli in un robusto panorama storico nel quale il lettore sente l'azione di «una coscienza storica totale».51 Molti anni dopo, in un ricordo del critico statunitense apparso sul «Corriere della Sera»,52 Cecchi richiamerà ancora «il talento, la curiosità, e il suo ardore al lavoro», ma anche il «diffuso entusiasmo», la sua «duttilità e il suo penetrante eclettismo», la «forte cultura letteraria, antica e moderna, il culto della classicità e il tenace istinto umanistico»53 che hanno permesso a «una immensa varietà di elementi

42 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, «Rassegna della Letteratura Italiana», LXX (1966), 7, 37-64: 60-61.

43 CECCHI, *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*, volume primo, Milano, Treves, 1915.

44 CECCHI, *Zuloaga-Anglada. Due pittori complementari*, «Il Marzocco», XVI (22 ottobre 1911), 43. Poi pubblicato con il titolo *Zuloaga e Anglada* in E. CECCHI, *Note d'arte...*, 37-47.

45 CECCHI, *Taccuini...*, 60.

46 CECCHI, *Bernard Berenson*, «La Tribuna», 26 aprile 1914. Ora in ID., *Piaceri della pittura*, Venezia, Neri Pozza, 1960, 320-326.

47 CECCHI, *Piaceri della pittura...*, 325.

48 Ivi, 320.

49 CECCHI, *Taccuini...*, 60.

50 CECCHI, *Piaceri della pittura...*, 324.

51 Ivi, 325.

52 CECCHI, *Berenson canonizzato*, «Corriere della Sera», 10 febbraio 1953, 3. Ora in ID., *Piaceri della pittura...*, 340-344. Molte parti del contributo erano state già riprese da Cecchi nell'articolo scritto sul «Corriere della Sera» in occasione della morte del critico statunitense: ID., *Bernard Berenson si è spento*, in «Corriere della Sera», 8 ottobre 1959, 3.

53 CECCHI, *Piaceri della pittura...*, 341-344.

culturali» di confluire nell'opera critica dell'americano. Il ricordo tornerà a marcare quella capacità innata di Berenson di fondere elementi antichi e moderni, di far dialogare autori provenienti da culture lontane con i maestri indiscussi dell'arte, di tracciare «paralleli fra la plasticità e la modellatura dei cieli di Cézanne e quella dei nudi di Michelangiolo»: ⁵⁴ un'ammirazione, questa, che si protrarrà fino alla morte di Berenson. ⁵⁵

Ma Roma non è solamente una grande città pullulante di mostre ed esposizioni contemporanee, animata da collezionisti e critici d'arte di spicco, ma è la custode gelosa delle rovine antiche, delle vestigia di un passato lontano che bussa timidamente alle porte del presente e che affascina profondamente lo stesso Cecchi. In un appunto datato all'inizio di febbraio del 1912, si legge fuggacemente di una passeggiata con la moglie da viale Parioli fino alla zona del Ponte Milvio e al lungo Tevere, un itinerario del quale non ci rimangono che brandelli di immagini, fragili come le rovine incontrate lungo la strada, e la sensazione di profonda serenità percepita in quei momenti: «grande pace, serenità altissima, nelle cose, nel fiume, nei prati, e in noi». ⁵⁶ A Roma, Cecchi si sente ormai a proprio agio, circondato da una classicità di forme che per l'autore non è affascinante scenografia ma elemento intimamente vivo e dinamico: le rovine di un passato glorioso accompagnano l'autore nel suo peregrinare e paiono, a tratti, poterne condizionare persino gli stati d'animo. Caso emblematico è offerto da un appunto del 1 maggio 1912, redatto a seguito di una visita alle Terme di Diocleziano, sede già allora del Museo Nazionale Romano:

Ier mattina in un momento così sbandato, sono entrato alle Terme: i torsi del Minotauro e dell'Auriga (che lo fronteggia), resistono validamente [...]. Ho scoperto piuttosto la testa di Afrodite dei primi decenni del V secolo [...]. Che nervosità, che vivacità precisa e tutta umana di espressione essa ha [...]. Così, poco a poco, Roma si avvia ad essere quella maestra di “forma” che io ho presentato sempre possa essere, e che ho voluto sia per me, mentre non lo è, intorno a me, quasi per nessuno. Perché, tutte queste cose, immediatamente percepite, su una statua, in una riproduzione, diventano movimento poetico, o giro di forze. ⁵⁷

La plasticità delle sculture classiche lo affascina, e sembra già ispirargli quella riforma letteraria basata sulla misura e sullo stile che concretizzerà anni dopo con l'approdo a «La Ronda» ⁵⁸ e con quel *Ritorno all'ordine* auspicato in un articolo su «La Tribuna» del maggio 1919. ⁵⁹ Il Cecchi che giunge a Roma nel 1911 ha un che del turista, del *flâneur* e del viaggiatore romantico: ha il tempo di esplorarla e di imparare a conoscerla nelle sue pieghe più nascoste, tanto che la città diviene per lui un valido interlocutore in grado di condizionarne riflessioni e posizioni intellettuali. In un appunto del 2 marzo 1912, si ha la sensazione che la città non ispiri all'autore solamente nuove immagini ma

⁵⁴ Ivi, 340.

⁵⁵ Oltre ai numerosi contributi e recensioni dedicati al critico americano, puntualmente registrati nella bibliografia cecchiana (G. SCUDDER (a cura di), *Bibliografia generale degli scritti di Emilio Cecchi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970), si ricordano la prefazione a B. BERENSON, *Tramonto e crepuscolo. Ultimi diari 1947-1958*, a cura di N. Mariano, Milano, Feltrinelli, 1966, VII-XI, e lo scritto poi inserito in B. BERENSON, *Pellegrinaggi d'arte*, Milano, Abscondita, 2012, 199-203.

⁵⁶ CECCHI, *Taccini...*, 18.

⁵⁷ Ivi, 68.

⁵⁸ Per inquadrare le premesse teoriche che hanno condotto Cecchi a collaborare alla rivista romana si veda: G. LANGELLA, *Passaporto per «La Ronda»*, «Otto/Novecento», XXIV (2000), 1, 89-104.

⁵⁹ «Lasciamo il chiasso. Ricominciando il lavoro, noi dovevamo segnalargli, perché essa infine realizza, in forma solida e matura, tendenze per le quali, durante tanto tempo, avemmo l'ambizione di sentirci impegnati! È una grossa conferma; e ormai un punto obbligato. E non si vede, in realtà, che ci sieno strade, che non sieno bocche di precipizii, o vicoli ciechi, le quali, volere o no, non debbano passare da cotesta parte» (CECCHI, *Ritorno all'ordine*, in «La Tribuna», 19 maggio 1919, 3).

una mutata capacità di fruizione delle stesse, offrendoci la lucida sintesi di un'intera esperienza critica e, quasi, di una ricerca artistica in senso proprio:

Nel cortile del palazzo Rospigliosi; non reagire a questa diffusa impressione di bellezza che Roma fa, e vuole fare su di me: ma imparare a cementare questa impressione vasta e fecondante sul corso della mia vita interiore, delle mie idee. Non discendere mai in città, nemmeno per una gita frettolosa, senza propormi di vedere qualcheduna di queste cose belle: io sono ben lontano da sapere portare la comprensione di queste cose nel punto più profondo di me. Facoltà che io ho di percepire e rendere gli aspetti più fini e sottili della bellezza: l'incurvatura fremente di una narice, un tono di sguardo: e così per le opere d'arte: sintetizzare, arricchire, fare che il meno della vita e della passione si perda.⁶⁰

Di un certo interesse per comprendere l'approccio cecchiano all'esplorazione della città sono i vivaci spunti annotati nei *Taccuini* verso la fine di maggio del 1912. Sempre più a proprio agio nel nuovo contesto urbano, Cecchi non si limita a visitare i luoghi più caratteristici e storicamente importanti, ma amplia la propria indagine conoscitiva mediante ricognizioni che gli permettono, attraverso un punto di vista originale, di entrare nel vivo delle problematiche di Roma nelle sue diverse sfaccettature:

Davvero, non si conosce una città [...] se non si visitano i suoi luoghi di dolore: le vie miserabili, i ghetti sempiterni, i calvari. [...] a Roma ne conosco qualcuno: tutto il quartiere verso Monte Savello, da Palazzo Orsini; sotto il Campidoglio; a S. Maria in Trastevere; alla Lungara, sulla salita del Gianicolo; e lo spiazzo oblungo per il quale si va alla rotonda di S. Costanza, con il monumento ai caduti di Porta Pia. Il ridicolo storico, lì si accoppia, in un accozzo stranissimo, alla sublimità della arte vicina, dei ruderi, del cielo.⁶¹

Nel breve volgere di qualche mese, assume una tale familiarità e domestichezza con i luoghi e il tessuto sociale della città che finisce per interrogarsi sulle difficoltà, gli ostacoli e i limiti che si trovano a dover affrontare i turisti intenzionati a visitare Roma, limitazioni determinanti nella fruizione dei beni archeologici e monumentali. In un articolo pubblicato su «La Tribuna» del 2 giugno 1922,⁶² scrive che le guide di Roma allora disponibili sul mercato erano poco aggiornate, difficili da reperire e poco maneggevoli: cita espressamente l'*Itinerario di Roma* del Nibby⁶³ e le guide pubblicate in Germania da Baedeker.⁶⁴ All'interno di una colonna di critica letteraria che si arricchisce spesso di divagazioni e spunti provenienti dall'attualità, dalle notizie di costume, di spettacolo e di politica, Cecchi accoglie con favore l'uscita di un volume dal titolo *Le Chiese di*

⁶⁰ CECCHI, *Taccuini...*, 32-33.

⁶¹ Ivi, 70.

⁶² CECCHI, *Libri nuovi e usati*, «La Tribuna», 2 giugno 1922, 3. Il testo dell'articolo è riprodotto integralmente nella tesi di dottorato di Enrico Riccardo Orlando, discussa il 24 marzo 2017 all'Università Ca' Foscari di Venezia e realizzata, sotto la guida del prof. Attilio Bettinzoli, in cotutela con l'Université Paris Sorbonne (co-tutor: prof. Davide Luglio). Il lavoro è costituito dall'edizione integrale della rubrica cecchiana, accompagnata da un ampio saggio storico critico e da un ricco apparato di note.

⁶³ *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze compilato, secondo il metodo di M. Vasi, da A. Nibby pubblico professore di Archeologia nell'Università di Roma*, Roma, Tipografia Aurelj presso Luigi Nicoletti, 1830.

⁶⁴ Tra il 1867 e il 1868, l'editore tedesco Karl Baedeker (1801-1859) pubblica la prima di una lunga serie di guide turistiche dedicate all'Italia: il secondo volume di *Italy. Handbook for travellers* (Coblenz, K. Baedeker; London, Williams & Norgate) è intitolato *Central Italy and Rome* e si occupa nello specifico di fornire al viaggiatore le indicazioni pratiche, le mappe e una rapida ma puntuale descrizione storica artistica dei luoghi e dei monumenti della città di Roma.

Roma,⁶⁵ il quale, a suo parere, contiene più di qualche imprecisione e diversi errori che, seppur non gravissimi, contribuiscono a far perdere di autorevolezza l'intera opera. Nonostante ciò, Cecchi definisce *La Chiese di Roma* come «il compagno più gradito» in un'estate di visite ed esplorazioni cittadine e, con l'ironia che lo contraddistingue, consiglia ai propri lettori di visitare le chiese di Roma in piena estate anche per sfuggire alla canicola, sottolineando come siano «temperate d'inverno come serre e tepidarî, fresche d'estate».

D'altronde la chiesa, intesa *in primis* come edificio e struttura architettonica, è per Cecchi un luogo chiave non tanto nella valenza propriamente religiosa, quanto piuttosto dal punto di vista meramente artistico. Tale importanza si svela, ad esempio, in un passo dei *Taccuini* nei quali ricorda con trasporto un episodio doloroso dell'infanzia. Nel 1902 la sorella maggiore Annunziata, già malata di tisi, muore all'età di appena vent'anni e l'umore del padre, legatissimo alla figlia, subisce un brusco incupirsi che peserà «drammaticamente sulla situazione familiare».⁶⁶ Nel corso degli ultimi giorni di vita della ragazza, durante una veglia di preghiera, il giovane Cecchi era inginocchiato con la famiglia in chiesa e, nonostante la gravità del momento, il suo pensiero all'improvviso «sbandava», «divagava» e «cercava di afferrarsi alle forme architettoniche e alle immagini che scorrevano nella penombra».⁶⁷ L'effetto quasi ipnotico dell'edificio sacro appare ancor più marcato a contatto con le chiese della Roma barocca, con quella ricchezza di volute architettoniche, di affreschi e di intarsi che le rendono componente fondamentale del patrimonio artistico romano. Sulla «Tribuna» del 23 febbraio 1923, Cecchi recensisce un volume uscito per commemorare «il terzo centenario della *Canonizzazione dei santi Ignazio di Loiola e Francesco Saverio*»⁶⁸ e segnala che il volume, riportando «una narrazione i cui episodi s'intrecciano con molti altri avvenimenti di religione, di politica e d'arte», è in grado di incuriosire sia un pubblico di eruditi che di semplici curiosi. Il libro, impreziosito da un ricco apparato iconografico posto a supporto dell'argomentazione, «nella ricchezza del materiale illustrativo, direttamente riflette il barocco splendore delle coreografie e dei trionfi che ci racconta e, in genere, dell'arte della controriforma».⁶⁹ All'interno dell'articolo cecchiano, all'improvviso, ha il sopravvento una divagazione sul barocco romano e il lettore finisce per essere travolto dalle immagini dei «marmi neri o paonazzi», dei «portentosi arabeschi architettonici» e dagli «effetti di luce e d'ombra» grazie ai quali le grandi chiese romane «si spalancano e fiammeggiano come grotte e cave di pietre preziose».⁷⁰ Gli edifici religiosi si articolano al loro interno in «celle e cappelle simili ad antri lasciati dal mare e rivestiti di incrostazioni coralline, di pàtine e iridescenze salmastre, pavimentati di madreperla e di mosaici». Il tempo «leviga e corrode» queste chiese, «de segna, quasi respirando e strisciando sui bronzi e sui marmi col fiato impuro e le roventi lacrime del peccato» a tal punto che appaiono al critico «eleganti e terribili come anatomie pietrificate», come le «confessioni pietrificate di generazioni fantastiche e squallide».⁷¹ Strutture architettoniche e sensazioni dell'osservatore si fondono in modo affascinante e inatteso nella pagina cecchiana, concretizzando quella commistione tra letteratura e arti figurative che è uno dei tratti ricorrenti della

⁶⁵ A. D. TANI, *Le Chiese di Roma. Guida storico-artistica. Chiese stagionali*, con introduzione di A. Serafini, Torino, Edizioni d'arte E. Celanza, 1922.

⁶⁶ CECCHI, *Saggi e viaggi...*, XXXII.

⁶⁷ CECCHI, *Taccuini...*, 581-582.

⁶⁸ *La canonizzazione sei santi Ignazio di Loiola, fondatore della Compagnia di Gesù, e Francesco Saverio, Apostolo dell'Oriente. Ricordo del terzo centenario. XII marzo MCMXXII*, Roma, La Curia del comitato romano ispano per le centenarie onoranze, 1922.

⁶⁹ CECCHI, *I tarli*, a cura di S. Betocchi, Roma, Fazi, 1999, 95.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ivi*, 95-96.

prosa dell'autore e che si avverte anche nella recensione a *La città dell'anima* di Giorgio Vigolo,⁷² pubblicata ne «La Tribuna» del 18 maggio 1923. Del libro, una prova eccellente di quel che l'autore «sa fare in fatto di paesaggio romano, con un trattamento vuoi lirico e sentimentale, vuoi umoresco», Cecchi apprezza in particolare «la facoltà di derivare intensi motivi lirici da una realtà, apparentemente, vicina e consumata» e «quell'aria di curioso un po' malinconico» di Vigolo nell'esplorare la città, la sua capacità di narrare l'«amore delle bellezze di Roma imperiale e papale, senza nessuna rettorica» e l'abilità nel «gettare, in una rappresentazione placida e lineata, una parola delirante che sembra percolerla e sconvolgerla tutta e trasferirla d'un clima fantastico in altro».⁷³ Con una formula particolarmente efficace, Cecchi scrive di una «poesia dei rapporti architettonici» che ben riassume quella compenetrazione tra arti figurative e letteratura che costituisce uno degli assi portanti dell'esperienza critica cecchiana. Vigolo dà forma a quella scoppiettante e sensuale vitalità che Cecchi percepisce nella Roma degli anni dieci, un'energia limpida e nuova che, proprio nella città eterna, si amalgama con le vestigia della romanità classica e con le ricche e fantasiose architetture barocche. Prende forma, nel concreto della critica cecchiana, l'amore per un ambiente urbano vivace e coinvolgente che è animato da intellettuali, collezionisti e critici d'arte di spicco, ma che al contempo è impreziosito da secoli di storia, gli artigiani silenziosi che hanno reso la città di Roma uno scrigno prezioso e unico.

⁷² G. VIGOLO, *La città dell'anima*, disegni di M. Barberis, Roma, Studio Editoriale Romano, 1923.

⁷³ CECCHI, *Libri nuovi e usati*, «La Tribuna», 18 maggio 1923, 3.