

‘Il limite che mi conteneva nell’ordine’ Emilio Cecchi ‘odeporico’ fra le ere: *Messico* (1932)

Rachele Buzzetti

Introduzione

Su proposta di Bernard Berenson¹ alla University of California, Emilio Cecchi trascorre gli ultimi cinque mesi del 1930 a Berkeley come *visiting professor* alla ‘cattedra di cultura italiana’ con un ‘corso sull’antica pittura senese’.² Alla fine di dicembre, una volta terminato il semestre di lezioni, Cecchi sente il bisogno ‘d’un po’ di vacanza’:³ in questi termini vagamente scanzonati prende avvio il suo primo reportage di viaggio, *Messico* (Treves-Treccani-Tumminelli, 1932).⁴

Oltre a soddisfare una personale curiosità verso la terra da lui stesso definita delle ‘maschere senza tempo’,⁵ Cecchi condurrà lungo gran parte dell’itinerario⁶ anche i lettori del *Corriere*, con le rubriche *Lettere dalla California*, *Lettere dal Nuovo Messico* e *Lettere dal Messico*, confluite, dalla terza pagina del quotidiano milanese, non senza tagli, aggiunte e dislocazioni, in *Messico*. Come prima sosta l’autore inizia proprio dalle moderne ‘maschere’: visita Hollywood (6-16 gennaio) e da quell’esperienza prendono corpo le prime prove di critica cinematografica. Dopo aver lasciato i divi hollywoodiani, Cecchi si sposta, verrebbe da dire, da un set all’altro: supera un allevamento di alligatori, gli ‘Eldoradi senza oro’ delle *ghost town* californiane, dorme fra i massici di granito dello Yosemite e avanza alla volta

¹ Cecchi incontrerà lo storico dell’arte statunitense Bernard Berenson nel 1912 a Firenze; le impressioni di quel decisivo incontro sono registrate in una nota dei *Taccuini* (E. Cecchi, *Taccuini*, N. Gallo & P. Citati (a cura di), Milano, Mondadori, 1976, p. 60). Cecchi è traduttore del fondamentale saggio *The Italian Painters of the Renaissance* (B. Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, E. Cecchi (traduzione di) Milano, Hoepli, 1936). Tutti gli interventi di Cecchi su Berenson sono raccolti in E. Cecchi, *Piaceri della pittura*, Venezia, Neri Pozza, 1960. Sulle componenti iconico-visive in Cecchi e sul ruolo di Berenson come assoluto punto di riferimento, cfr. P. Leoncini, ‘Alle radici di un’etica del visivo: Cecchi tra Berenson e “Messico”’, in: M. Ciccuto & A. Zingone (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura italiana dell’800 e arti figurative*, Viareggio, M. Baroni ed., 1998, ora in: P. Leoncini, ‘Tra Berenson e Messico’, in: Id., *Emilio Cecchi. L’etica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. L’etica e la sua funzione antropologica*, Lecce, Milella, 2017.

² Queste le parole con cui Cecchi riferirà dell’esperienza didattica statunitense a Mario Praz (agosto 1931), nel tentativo di convincerlo a intraprendere in futuro lo stesso *iter*; cfr. F.B. Crucitti Ullrich (a cura di), *Carteggio Cecchi-Praz*, G. Macchia (prefazione di), Milano, Adelphi, 1985, p. 111.

³ E. Cecchi, *Messico*, I. Calvino (prefazione di), Milano, Adelphi, 1985, p. 3.

⁴ Id., *Messico*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932¹ (con 33 ill.); Id., *Messico*, nuova edizione accresciuta, Firenze, Vallecchi, 1948²; Id., *Nuovo Continente: Messico-America amara-Messico rivisitato*, Firenze, Sansoni, 1958 (con 48 ill.), ora in: Id., *Saggi e viaggi*, M. Ghilardi (a cura di), Milano, Mondadori, 1997, pp. 545-692. Salvo diversa indicazione, le citazioni presenti in questo articolo provengono da: Id., *Messico*, I. Calvino (prefazione di), Milano, Adelphi, 1985.

⁵ Id., *Messico*, cit., p. 3.

⁶ Per un’utile visualizzazione degli itinerari americani di Cecchi (1930-31/1937-38), cfr. B. De Luca & D. Scarpa, *Gli scrittori in viaggio*, in: S. Luzzato & G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2012, 3, p. 813.

dell'Arizona e del Nuovo Messico fino a Santa Fé (17-24 gennaio), per poi scendere deciso verso El Paso (26 gennaio), zona di frontiera e porta per quel 'Messico vero' che gli 'era sempre stato nella fantasia'.⁷

Tutto fuorché un temperamento vacanziero è riconsegnato dallo sguardo analitico dell'autore-reporter che, come svelerà più tardi Montale, 'raggiunse il Messico preparato spiritualmente come pochi'.⁸ E se 'spiritualmente', alla Hegel, sottende a forza uno 'storicamente', in questo senso basti un accenno introduttivo alla ricca *Nota bibliografica* – che accompagna *Messico* nella prima e, ampliata, nella seconda edizione (Vallecchi 1948) – in cui Cecchi dettaglia con precisione gli estremi bibliografici di un nutrito numero di fonti storico-letterarie, di testimonianze iconografiche e cinematografiche sul Messico e il Nuovo Messico.⁹ Proprio il fitto lavoro di documentazione preliminare – sintomatico di un interesse autentico verso la 'natura umana in tutte le sue manifestazioni'¹⁰ direbbe Carlo Cattaneo, dichiarato maestro dell'autore – permetterà a Cecchi di non cedere 'alle suggestioni della "leggenda nera" nordamericana né alle seduzioni del "colore locale" veicolate dall'epoca';¹¹ facendo sì che *Messico* venga tuttora ritenuto una sorta di "mosca bianca" nella pubblicistica di viaggio degli anni del regime: 'Non tutto ciò che si scrive in quegli anni è così smaccatamente ideologico né così vuoto di tensione conoscitiva',¹² afferma Emilia Perassi, riferendosi in particolare proprio alle prove di argomento messicano di Emilio Cecchi. Questa sincera curiosità di matrice 'politecnica', e a tratti antropologica – non saranno passati del tutto inosservati i bollettini dedicati allo studio degli indiani d'America del BAE (Bureau of American Ethnology) della Smithsonian Institution, che tanta parte ebbero nello sviluppo delle ricerche di Aby Warburg, specialmente per il più noto *Il rituale del serpente* –¹³ allontana il primo reportage di Cecchi tanto dalla pubblicistica di viaggio di maniera, quanto dalla lunga compagine d'intellettuali e romanzieri che, nel segno di D.H. Lawrence, andava 'al Messico' affascinata da una 'profound "otherness" bordering on a national mystique'.¹⁴ La forte attrattiva che la terra messicana esercitò su scrittori come Lawrence, e successivamente, Aldous Huxley, Antonin Artaud, Graham Greene e Malcom Lowry risiedeva infatti in una sorta di 'esotismo regressivo',¹⁵ per cui il Messico si qualificava come la terra dove aver a che fare direttamente con i primordi dell'uomo (così

⁷ Cecchi, *Messico*, cit., p. 3.

⁸ E. Montale, 'Qualche cosa - Messico', in: *Pegaso*, IV, 5 (1932), ora in: E. Montale, *Prose 1932*, in: Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, G. Zampa (a cura di), Milano, Mondadori, 1996, pp. 470-477.

⁹ Visionabile all'interno del ricco apparato esegetico del Meridiano curato da Margherita Ghilardi: cfr. Cecchi, *Saggi e viaggi*, pp. 1805-1809.

¹⁰ C. Cattaneo, 'Gli antichi messicani', in: *Il Politecnico*, IX, 50 (1860), ora in: Id., *Storia universale e ideologia delle genti. Scritti 1852-1864*, D. Castelnuovo Frigessi (a cura di), Einaudi, Torino, 1972, 4, pp. 226-255, cit. p. 254.

¹¹ M.M. Benzioni & A.M. González Luna C., 'Il Messico post-rivoluzionario di Emilio Cecchi e il Messico dell'esotica riscoperta di sé di Carlo Cocchioli. Due riletture in occasione del Bicentenario', in M.M. Benzioni & A.M. González Luna C. (a cura di), *Milano e il Messico, Dimensioni e figure di un incontro a distanza dal Rinascimento alla Globalizzazione*, Milano, Jaca Book, 2010, pp. 199-226: 201.

¹² E. Perassi, 'Immagini della Rivoluzione messicana nella letteratura italiana', in: Benzioni & González Luna C. (a cura di), *Milano e il Messico*, cit., pp. 181-197, p. 197. Sul tema, cfr. anche F. Savarino Roggero & B. Zuccala, 'Orienting the Occident Italian Travel and Migrant Writing in Mexico (1890-1932)', in: *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, LIV (2020), pp. 88-120.

¹³ A. Warburg, *Bilder aus dem Gebeit der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, vortrag gehalten am 21 april 1923, Kreuzlingen [WIA III.93]; prima traduzione italiana: Id., 'Il rituale del serpente', G. Carchia (traduzione di), in: *Aut Aut*, 199-200 (1984), ora in: G. Carchia & F. Cuniberto (traduzione di), *Il rituale del serpente*, U. Raulff (postfazione di), Milano, Adelphi, 1998. Sui bollettini del BAE e il loro ruolo nelle ricerche di Warburg, cfr. la postfazione di Ulrich Raulff a *Il rituale del serpente*.

¹⁴ R.G. Walker, *Infernal Paradise. Mexico and the Modern English Novel*, Berkeley, University of California Press, 1978 (2022²), p. 12.

¹⁵ M. Schilirò, *La misura dell'altro. Animali e viaggi di Emilio Cecchi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017, p. 8.

visivamente distinguibili, e presenti, nei resti delle civiltà amerindie); da qui il forte senso di mistero e di misticismo che legittimava tutti i tentativi di ricerca/rifugio orientati verso modelli alternativi a quelli europei.

L'autentica partecipazione culturale per le stratificazioni storico-sociali del Messico come paese, l'entusiasmo dell'autore-reporter verso la materia trattata sono alla base di quel fondo documentaristico che controbilancia le numerose incursioni di un Messico-oggetto – 'inequivocabilmente e sostanzialmente legato alla tradizione preispanica' –¹⁶ pienamente inserito nel topos letterario del demoniaco-infernale. Luogo e filtro che sembra rimontare ancora a *Gli antichi messicani* di Carlo Cattaneo, alla repulsione e all'orrore quasi favolistico per 'la reggia sanguinosa dell'Azteco' e gli 'insanguinati teocalli'. Nasce così quell'ibrido assolutamente riuscito che è il reportage letterario, in cui – prendendo a prestito le categorie di Paolo Leoncini –¹⁷ Cecchi passa dalla pura 'immagine-riflessione di *Pesci rossi*'¹⁸ all'immagine-rappresentazione di *Messico*. *Messico* si configura quindi come il luogo di una delle grandi svolte estetico-formali della prosa cecchiana: il momento di transizione in cui la forma dell'essay si fonde, rafforzandosi, a quella del *reportage* letterario.

Con difficoltà Cecchi avrebbe ottenuto un simile traguardo estetico-formale, se anche nella prima avventura messicana fosse stato mosso dagli accordi politici che regolarono il suo secondo viaggio in America e il reportage che ne ricavò, *America amara*:¹⁹ la decisa incursione dell'ideologia nella prosa occulta quella 'spontanea simpatia' delle impressioni, cedendo il passo a un 'carattere di libro d'inchiesta'.²⁰ Lo stesso autore, peraltro, è ben consapevole del mutamento avvenuto, quando scrive, in esordio alla *Nota bibliografica* della seconda edizione di *Messico* (1948): 'Tornato al Messico anni dopo (1939), di questo secondo viaggio scrissi in *America amara* (Sansoni, Firenze), la cui parte messicana sta del tutto a sé, nei confronti del volume presente. L'umore e le esperienze, nel secondo viaggio, furono diversi; e trovarono una diversa espressione'.²¹

In una delle prime istantanee in forma di lettera inviate alla moglie, Leonetta Pieraccini, durante il primo viaggio messicano, Cecchi registra che in Messico 'tutto è stile, carattere, ritmo'.²² Senza saperlo, consegnerà a lei, e a noi, la più significativa sintesi e chiave interpretativa del suo *Messico*: sulla direttrice di queste tre categorie stilistico-narrative sembra infatti che l'autore abbia strutturato la forma-libro del suo primo reportage. E sull'effettivo ruolo strutturale che queste categorie hanno svolto e su alcune influenze che possono averle generate si articolerà la nostra riflessione.

Prendendo le mosse dall'interesse di Cecchi per le teorie sul tempo di Henri Bergson (1859-1941) si tenterà di rendere ragione della categoria stilistica del 'ritmo'. In modo analogo, riflettendo sull'allora nascente passione dello scrittore per il cinema, s'indagherà come alcuni saggi di teoria cinematografica – in particolare, gli innovativi

¹⁶ M.M Benzoni, 'Oltre il Rio Grande. In viaggio con Emilio Cecchi', in: Ead., *Americhe e modernità. Un itinerario fra la storia e la storiografia dal 1492 ad oggi*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 241-263: 248.

¹⁷ P. Leoncini, 'Tra Berenson e Messico', cit., pp. 124-125.

¹⁸ Prima raccolta di prose, uscite nel biennio '17-'19 su *La Tribuna* e *La Ronda*, dove Cecchi inaugura lo strumento con cui indagherà la realtà: la prosa breve; cfr. Id., *Pesci rossi*, Vallecchi, Firenze, 1920¹; Id., *Pesci rossi*, nuova edizione, G. De Robertis (con uno scritto di), Firenze, Vallecchi, 1940²; Id., *Pesci rossi*, Firenze, Vallecchi, 1954³; ora in: Id., *Saggi e viaggi*, pp. 4-116.

¹⁹ Sulle vicende e le testimonianze documentarie dell'incarico di Cecchi da parte del *Corriere* per il secondo viaggio in America, della sua connivenza alla politica culturale del regime e dell'incursione nelle prose di un lessico discriminatorio, cfr. B. Pischredda, *L'idioma molesto*, Torino, Arago, 2015, in particolare alle pp. 11-40.

²⁰ A. Albonico, 'Il Messico di Emilio Cecchi. Tra letteratura e politica', in: Id., *L'America Latina e l'Italia*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 99-123, cit., p. 112.

²¹ Cecchi, *Saggi e viaggi*, cit., p. 1805.

²² Ivi, cit., p. 1799.

scritti sul montaggio di Sergej Michajlovič Ejzenštejn, che Cecchi leggeva già nelle prime traduzioni – abbiano concorso a strutturare il ‘carattere’, la forma, della prima opera messicana. Infine, nel soffermarsi sullo ‘stile’ della prosa di *Messico* – mediante il confronto con il più influente dei modelli, Carlo Cattaneo – ne si evidenzierà il valore di strumento di scavo, di metodo, volto alla comprensione e insieme all’espressione esatta dell’esperienza reale: ‘Attraverso lo stile arrivare alle idee: sono le sole vitali quelle che risbocciano di dentro lo stile’.²³

Il ‘ritmo’: la ‘durata’ del tempo messicano

È facile immaginare che Cecchi abbia avvicinato le teorie di Bergson durante gli anni di frequentazione del *Leonardo*, rivista che accolse i primi contributi dell’autore diciannovenne e che, come più tardi la *Voce* – a cui collabora nel biennio 1909-11 – dedicò alcuni articoli alle ricerche del filosofo francese. La riflessione del critico fiorentino intorno alle tesi bergsoniane è attestata, inoltre, già da alcuni appunti presenti nel secondo libro dei taccuini (giugno-settembre 1912). Tuttavia, proprio il concetto di *durata* – citando il saggio *Matière et mémoire* (1896) – sarà oggetto di dichiarata riflessione solo in una nota del libro undicesimo (gennaio 1930-dicembre 1941), intitolata, appunto, *Bergson*.²⁴ Proprio nello spazio della piana di Teotihuacan, tra gli imponenti resti delle piramidi del Sole e della Luna, Cecchi sembra sperimentare il senso bergsoniano di durata: ‘Vien da riflettere se, accanto a popoli che decadono e popoli che risorgono, non vi sian popoli che non decadono e non risorgono. Popoli sostanzialmente immobili. Gloriosamente pietrificati’.²⁵ ‘Percepire significa immobilizzare’,²⁶ scrive Bergson. E la particolarità del Messico sembra quella di presentarsi agli occhi degli scrittori come già immobile, senza sforzo di astrazione, come ‘percezione pura’.²⁷

Qualche anno prima di Cecchi, in *Mornings in Mexico* (1927), D.H. Lawrence (1885-1930) – ‘principale fabbricatore’ per Moravia del ‘mito del Messico’ –²⁸ sembra rievocare la medesima esperienza percettiva della *durée*, quando in *Corasmin and the Parrot* definisce la quarta dimensione un ‘invisible gulf in time’.²⁹ Nell’acostarsi letterariamente al Messico, il rovello costante degli scrittori sembra essere, infatti, la strana percezione del tempo sperimentata in questa terra: il contatto dell’uomo occidentale con una stratificazione plurisecolare che – rimontando alle ere amerindiane, ‘scandita dall’esperienza del *virreinato*, dalla diffusione di modelli politici nordamericani’,³⁰ dal dinamismo rivoluzionario – appare inspiegabilmente contemporanea, è quasi sempre un urto, generato proprio dalla confusione delle categorie di spazio e di tempo. Cecchi lo dichiara quando nota: ‘Le pietre azteche, gli

²³ Id., *Taccuini*, cit., p. 114.

²⁴ Ivi, p. 542. Cecchi pubblica due articoli dedicati al filosofo francese: Id., *Bergson e la guerra* [Rc. di H.L. Bergson, *Pages actuelles*, Paris, Bloud et Gay, 1915], in: *La Tribuna*, XXXIII, 271 (1915); Id., *Premio Nobel: Enrico Bergson*, in: *Secolo XX*, VII, 4 (1928), ora entrambi in: Id., *Aiuola di Francia*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 170-177.

²⁵ Id., *Messico*, cit., p. 127.

²⁶ H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, A. Pessina (a cura di), Bari, Laterza, 2009, cit., p. 175.

²⁷ Ivi, p. 27.

²⁸ A. Moravia, *Il mito del Messico*, in: *Corriere della Sera*, 20 novembre 1966, poi in: Id., *Viaggi: articoli 1930-1990*, E. Siciliano (a cura di), Milano, Bompiani, 1994, pp. 1143-1148.

²⁹ D.H. Lawrence, *Mornings in Mexico*, London, Secker, 1927; si cita da: Id., *Mornings in Mexico and Other Essays*, V. Crosswhite Hyde (edited by), Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 16; Sui viaggi di Lawrence in Messico, cfr. L. Mabel Dodge, *Lorenzo in Taos*, New York, Alfred A. Knopf, 1932; P. Nardi, *La vita di D.H. Lawrence*, Milano, Mondadori, 1947¹ e, in nuova edizione ampliata e rifusa, 1971²; sul concetto di relatività in D.H. Lawrence, cfr. K. Hoshi, *D.H. Lawrence and Pre-Einsteinian Modernist Relativity*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018.

³⁰ Benzoni, *Oltre il Rio Grande*, cit., p. 259.

ori cattolici e le figure della plebe d'oggi esistono in assoluta contemporaneità e indifferenza'.³¹

'Al Messico ci sarebbe il mistero, negli altri paesi, no', ironizza Moravia, in uno dei suoi reportage messicani, usciti sul *Corriere* tra il 1966 e il 1967.³² Si potrebbe precisare dicendo che il *mistero* al Messico non è eludibile. Se infatti nella geografia mentale attribuita a quella terra i piani temporali delle diverse epoche storiche sono tutti compenetranti e compresenti, chi vuole scriverne – precisa ulteriormente D.H. Lawrence – non può avvalersi di un banale 'foot-rule' o delle unità di misura occidentali, deve fare i conti con la dimensione per eccellenza apparentemente senza dimensioni, il *vuoto*. Questa distanza, che si concretizza appunto nella percezione di un vuoto temporale-spaziale, viene resa letterariamente nel segno di un limite conoscitivo, di una mancanza. Così è da D.H. Lawrence fino a Italo Calvino: Rosalino, il garzone indiano a servizio dei coniugi Lawrence, nonostante si trovi 'in the same universe of Space and Time',³³ si colloca alla stessa distanza percepita da Moctezuma verso Cortés, nell'intervista impossibile di Calvino al re azteco. Il parallelo con il dialogo immaginario di Calvino permette di rilevare come, nonostante i quasi cinquant'anni che separano le due opere, la resa letteraria della diversità culturale avvenga ancora tramite l'uso delle categorie temporali:

Sapevo che non eravamo uguali [...]; non era pensabile, misurabile la diversità che mi fermava. [...] Per battersi con un nemico bisogna muoversi nel suo stesso spazio, esistere nel suo stesso tempo. E noi ci scrutavamo da dimensioni diverse senza sfiorarci. Quando lo ricevetti per la prima volta, Cortez, violando le sacre regole, mi abbracciò. [...] Ma a me sembra che i nostri corpi non si siano toccati. Non perché la mia carica mi poneva al di là di ogni contatto estraneo, ma perché appartenevamo a due mondi che non si erano mai incontrati, né potevano incontrarsi.³⁴

Ma è il *Diario Messicano* di Carlo Coccioli, scrittore italiano emigrato in Messico nei primi anni '50, a esemplificare, nel modo più preciso possibile, come la percezione della geografia eccezionale del Messico sia governata dalla *durée réelle* di Bergson:

'Crisper', nel senso figurato, significa, secondo il mio modesto ma prezioso dizionario Littré et Beaujean, 'causare una viva impazienza'. [...] Mi dico che il Messico potrebbe esser definito 'crispant' nella misura in cui ci impazienta, in cui, pur attirandoci, ci dà la vaga e bizzarra impressione che ci respinge; la causa: credo che la causa sia il suo sentimento del tempo: un tempo differente dal nostro. Mentre da noi il tempo è qualcosa di riempito, qui il tempo è un vuoto.³⁵

³¹ Cecchi, *Messico*, cit., pp. 175-176.

³² A. Moravia, *Fascino e mistero al Messico*, in: *Corriere della Sera*, 30 novembre 1966, poi in Id., *Viaggi: articoli 1930-1990*, cit., pp. 1149-1150. Nell'incipit dell'articolo, Moravia cita un passo quanto mai significativo di Malcom Lowry, autore del celebre romanzo d'ambientazione messicana *Under the Volcano* (1947), dal saggio *The garden of Etna* (1950). Lowry parla di 'un'attrazione teleologica metafisica' esercitata dal Messico; un fascino che, anche in questo caso, porta a riflettere sul senso del tempo: "The sense of time is an inhibition to prevent everything happening at once". The remark, or so claimed the source I mentally borrowed it from, is Bergson's. [...] though here [i.e. in Mexico], if anywhere in this hemisphere, was the place to meditate upon it', cfr. M. Lowry, *The garden of Etna*, in: *Mexican Life: Mexico's monthly review*, XXVI, 8 (1950), pp. 11-12/64-66. La citazione bergsoniana proviene dal saggio *Le possible et le réel* (1920): cfr. H. Bergson, *Il possibile e il reale*, A. Branca (traduzione di), Milano, Albo Versorio, 2014, p. 15.

³³ Lawrence, *Mornings in Mexico*, cit., p. 16.

³⁴ 'Italo Calvino incontra Montezuma', in: *Le interviste impossibili: ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, L. Pavolini (a cura di), Roma, Donzelli, 2006, pp. 246-254.

³⁵ C. Coccioli, *Omeyotl. Diario Messicano*, Firenze, Vallecchi, 1962, pp. 31-32. Sullo stesso concetto di tempo, cfr. *ivi*, p. 85 ('Com'è bella, nonostante tutto, la terra messicana! È affrancata dal tempo, che non la sfiora nemmeno').

Anche per Cecchi il tempo si 'svuota' in Messico e assume la chiara dimensione di *limite* a cui tendere per approssimarsi alla verità. Verità che in *Messico* si realizza nell'occasione di conoscenza generata dall'incontro con 'l'altro'. Ed è Geno Pampaloni, nel numero monografico de *La Fiera letteraria* in memoria del critico fiorentino (ottobre 1966), a restituire l'immagine di un 'letterato artigiano' che, con attitudine da fabbro – in un apparentemente ingiustificato ribaltamento di pieni e vuoti – batte 'con delicatezza ostinata ai margini del vuoto', nel quale si cela quella verità che non si manifesta se non per 'segni di sibillina potenza'.³⁶

'Auscultando puntualmente'³⁷ il reale, dalla problematicità del senso del tempo Cecchi estrae quindi il concetto di *ritmo*, che è affatto individuale. Tale nozione appare già ben strutturata in una breve prosa, 'Tempi e contrattempi', apparsa prima su *Pegaso* (giugno 1929) e poi inserita, con il titolo *Crocicchio di tempi*, nella raccolta *Qualche cosa* (1931):

Ma tutti cerchiamo di sedurre gli altri nel nostro ritmo, nel nostro tempo. Vorremmo s'ingrassero nella nostra età spirituale. E quando ci si spazientisce contro le atonie, le distrazioni, le sordità degli altri, è perché li sentiamo di un'età diversa e irriducibile; come un'età lunare, pietrificata.³⁸

Mentre scende nel 'vero Messico', dopo il passaggio di frontiera a El Paso, Cecchi inizia a distinguere il ritmo messicano. E per farlo ricorre ad aggettivi che (come nel caso di 'irriducibile' della nota precedente) esplicitano lo scacco del mistero sul pensiero: l'arte messicana è 'indecifrabile' ('Museo di città del Messico');³⁹ l'impressione ricevuta dai monumenti e dalle rovine 'inesplicabile' ('Le piramidi');⁴⁰ il senso del tempo 'inintelligibile' ('Commiato').⁴¹ L'intensità semantica tocca il vertice con l'*inintelligibilità* e lì il volumetto si conclude, Cecchi si ferma, perché quello è il confine, o come scriverà anche *In una galleria di statue*, 'il limite che mi contiene nell'ordine'.⁴² Ed è significativo che le stesse immagini, circoscritte nelle prose precedenti di Cecchi nel perimetro della percezione, acquisiscano in *Messico* un effettivo valore strutturale. Ancor più indicativo se si considera la primissima forma di abbozzo che queste immagini assumevano nel settimo libro dei taccuini (1917-1918):

Tante volte volevo far male a una persona a una cosa (fare come non conoscerla, violarla) ma la ritrovavo dentro di me, in una forma, in un contorno, in un gesto che dovevo rispettare come un infrangibile limite. Il limite che mi conteneva nella luce, nella intelligibilità; al di là del

³⁶ G. Pampaloni, 'Il confidente della poesia', in: *La Fiera letteraria*, XLI, 41 (1966), pp. 13-20. Cfr. il profilo cecchiano di Pampaloni, 'Emilio Cecchi', in: *Storia della Letteratura Italiana*, E. Cecchi & N. Sapegno (a cura di), Milano, Garzanti, 1969, 9, pp. 731-748.

³⁷ Il sintagma continiano proviene da una lettera indirizzata a Cecchi (26 giugno 1934) e si riferisce, nello specifico, a prose che confluiranno in *Corse al trotto* (Bemporad, 1936). Nella stessa missiva è presente il secondo dei giudizi, più noti e lusinghieri, espressi dal filologo su *Messico*: 'un vero libro, presente in ogni punto come un impegno morale: una realtà scoperta in istrofe. Qui s'intende davvero che il metodo è una forma di etica.' (P. Leoncini (a cura di), *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 10-14); per il primo pubblico apprezzamento di Contini al volumetto cecchiano, cfr. G. Contini, *Emilio Cecchi, o della Natura*, in: *Rivista Rosminiana*, XXVI, 2 (1932); ora in: Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 98-111.

³⁸ E. Cecchi, 'Tempi e contrattempi', in: *Pegaso*, VI, 1 (1929); poi in: Id., *Qualche cosa*, Lanciano, Carabba, 1931; ora in: Id., *Saggi e viaggi*, M. Ghilardi (a cura di), Milano, Mondadori, 1997, pp. 438-439. L'appunto, che precede con minime varianti formali la redazione a stampa, appare nel X libro dei taccuini (1927-1929), sotto la semplice indicazione 'Tempo' (aprile 1929); cfr. E. Cecchi, *Taccuini*, cit., pp. 452-453.

³⁹ Id., *Messico*, cit., p. 111.

⁴⁰ Ivi, p. 125.

⁴¹ Ivi, p. 176.

⁴² Id., *L'osteria del cattivo tempo*, Milano, Corbaccio, 1927; ora in: Id., *Saggi e viaggi*, cit., p. 249.

quale sarebbe stata pazzia e morte. Io sto in un mondo sorretto da figure. Vivo in una mitologia (e purtroppo anche con un senso delle streghe).⁴³

Pare una dichiarazione di poetica. L'atto del conoscere per Cecchi si realizza tramite la tensione verso l'altro – che siano i *peones*, le pitture indiane o le rovine precolombiane. E, di fatto, si esaurisce in quella tensione stessa: la sua ricerca non è orientata tanto all'incontro con ciò che non conosce (che non ha ancora visto), quanto più all'entusiasmo generato dalla 'fatica a vivere e a intendere'; come se si trattasse, in fin dei conti, di sciogliere una contraddizione personale.⁴⁴ E l'imbrigliare ciò che non è ridicibile con la logica nelle immagini tipiche del mondo messicano preispanico, il prediligere il macabro, il grottesco sono tutte scelte che permettono a Cecchi di evitare formalmente ogni tipo d'immedesimazione e allo stesso tempo gli consentono di confinare al di là di un limite sì 'infrangibile', ma continuamente indagabile, quel Messico-oggetto, con la sua cadenza 'irriducibile', con il suo 'ritmo lento e violento'.⁴⁵ Tutto *Messico* è la resa di un avvicinamento a questo oggetto, di una ricerca insoddisfatta.⁴⁶

Il 'carattere': inquadrature e fogli di montaggio

Il salto di qualità della scrittura di reportage, dove il diverso – Cecchi lo voglia o no – è protagonista, si concretizza nella resa plastica della materia indagata. Un cambio di prospettiva reso possibile, a detta dello stesso Cecchi, anche dall'assidua frequentazione di pellicole e sale cinematografiche. Per la rubrica *Scrittori al microfono* (nella serie *Interviste con se stessi* 1950-51, a cura di Leone Piccioni) alla domanda sulla ragione che lo spinse verso il cinema, Cecchi risponde:

Nel 1930-31, un'attenta visita ad Hollywood, che allora era veramente la Mecca del cinematografo, può aver rinfocolato una latente passione. E in fondo a codesta passione, non potrà non ritrovarsi il mio costante interesse per le arti figurative; e per i fatti e problemi concernenti quel 'gusto' del vedere che nella cultura contemporanea ha avuto ed ha tanta parte'.⁴⁷

Se per Contini 'certe immagini, certi tagli, poniamo dei *Pesci rossi*, sarebbero cinematografia',⁴⁸ allora *Messico* potrebbe essere letto come il libro sperimentale in cui la riflessione sul cinema non solo influenza l'aspetto 'visivo' del pensiero cecchiano (immagine-rappresentazione), ma anche l'ossatura stessa dell'opera e la struttura della prosa. Due le prove a sostegno di questa tesi: anzitutto, proprio durante gli anni del primo viaggio in America Cecchi avvia la produzione saggistica di critica del cinema⁴⁹ e, secondariamente, sempre nel biennio 1930-31, sviluppa alcune schiette

⁴³ Id., *Taccuini*, cit., p. 299.

⁴⁴ Id. *Saggi e viaggi*, cit., p. 1417.

⁴⁵ Ivi, p. 175.

⁴⁶ 'La grande lezione di Cecchi è questa scontentezza e questa tentazione della conoscenza umana' (P. Bigongiari, "Toast" per Cecchi", in: Id., *Prosa per il Novecento*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1970, p. 37).

⁴⁷ L. Piccioni (a cura di), 'Emilio Cecchi', in: *Confessioni di scrittori. Interviste con se stessi (Quaderni della Radio, 11)*, Torino, ERI, 1951, pp. 30-34. Non si può dunque prescindere dal fatto che, mentre compone le prose che formeranno *Messico*, la mente di Cecchi sia affollata dalle immagini iconiche di freschi capolavori cinematografici quali: *The general* (1927), *Free and Easy Dough Boys* (1930); *City lights* (1931); *Dirigible* (1931), *The Miracle Woman* (1931).

⁴⁸ Leoncini (a cura di), *L'onestà sperimentale*, cit., p. 4.

⁴⁹ E. Cecchi, 'Una serata con Gloria Swanson', in: *Corriere della Sera*, 26 febbraio 1931; Id., 'Buster Keaton', in: *Corriere della Sera*, 12 marzo 1931; Id., 'Vecchie e nuove magie di Hollywood', in: *Corriere della Sera*, 17 marzo 1931; tutte prose confluite poi in *Messico* (1932). Cecchi diventa, inoltre, curatore (ottobre 1931-marzo 1932) della rubrica *Prime visioni per L'Italia Letteraria* e collaboratore di *Scenario*. Per un'esauriente disamina del rapporto Cecchi-cinema e dei suoi scritti in merito, cfr. F. Bolzoni, 'Emilio

letture e riflessioni sulla teoria cinematografica. Si prenda, a esempio, una nota dei *Taccuini* (libro XI), dal titolo ‘Cinema’:

A modo suo [*i.e.* il cinema], ha insegnato a vedere [...]. La vita diventava così sempre più interpretabile in termini di visività cinematografica. Ciò che fa la magia della nuova visività insegnata dal cinema e dalle riviste fotografiche e cinematografiche, è che l’immagine non è più statica [...]; ma è vista sempre tra due movimenti; è suggestiva di una situazione di movimento.⁵⁰

E ora si confrontino queste parole con la formulazione che Sergej Michajlovič Ejzenštejn (1898-1948) dà della percezione del movimento tra singole inquadrature in *Dramaturgie der Film-Form* (1929):

L’incongruenza nel disegno della prima immagine – già impressa nella mente – con la seconda immagine successivamente percepita crea, con il conflitto, la sensazione di movimento. Il grado d’incongruenza determina l’intensità dell’impressione e determina anche quella tensione che diventa l’elemento reale di un ritmo autentico.⁵¹

Alla luce di queste righe, le zone della California e del Nuovo Messico, a cui è dedicata la parte iniziale del reportage cecchiano (prima del passaggio di frontiera a El Paso), acquistano anche una chiara valenza strutturale:⁵² permettono il formarsi, nella mente del lettore, di quelle immagini iconiche che, una volta riprese dall’autore nel ‘Messico vero’ e ‘caricate’ di quel tanto d’incongruenza di cui si parlava, generano il movimento; vale a dire, il ritmo ‘lento e violento’. La desolazione degli ‘Eldoradi decaduti’ (Le ‘città abbandonate e ‘Merced Gold Mining C.’) fa il paio con quella dei ‘giardini galleggianti’ di Xochimilco. Le maschere hollywoodiane preludono all’appuntamento con quelle ‘sacre d’onice e d’ossidiana’ del Museo di Città del Messico⁵³ (‘Maschere e teschi’) e all’incontro con i volti di pietra degli stessi indiani. La visita ai grotteschi diavoli di Los Angeles (‘Un allevamento di alligatori’ e ‘El Diablo’) prepara il terreno allo spettacolo dell’Anfiteatro dei Tori (‘Amazzoni e Morte del toro’) e alle zone più dense di ‘*religio demoniaca*’ (‘Machere e teschi’; ‘Il Panteon di

Cecchi un letterato al cinema’, in: *Bianco e Nero*, XIX, 4 (1958), pp. 27-45; Id., *Emilio Cecchi fra Buster Keaton e Visconti*, Roma, C.S.C., 1995; M. Ghilardi (a cura di), *Cecchi al cinema. Immagini e documenti 1930-1963*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 15 dicembre 1984-5 gennaio 1985), Firenze, Mori, 1984; P. Leoncini, ‘Etica e visività in Emilio Cecchi critico cinematografico’, in: *Studi novecenteschi*, XXX, 66 (2003); ora in: Id., *Emilio Cecchi. L’etica del visivo e lo stato liberale*, pp. 229-275.

⁵⁰ Cecchi, *Taccuini*, cit., pp. 502-503. La nota prosegue con un rilevante riferimento a Bergson, segno di una continua meditazione da parte del critico fiorentino sul concetto di tempo – e di visività articolata nel tempo – tra diverse discipline: ‘questo gusto di visività cinetica si può rassociare a diversi fatti e ambienti culturali: filosofie come quella di Bergson, ecc. [...] le buffonerie di Keaton, Lloyd non sono concepibili e a posto che in un mondo fisico paradossale, dove tutte le combinazioni sono possibili’.

⁵¹ S.M. Ejzenštejn, *Dramaturgie der Film-Form*, original typescript in German (Moscow, April 1929), in: *Sergei Mikhailovich Eisenstein Collection*, in: *Series A. Scrapbook of Eisenstein Material 1900-1930*, MoMA Archives, New York. Testo della prima traduzione inglese (idiografo): Id., ‘Principles of Film Form’, I. Montagu (translated by), in: *Close Up*, VIII, 3 (1931), pp. 167-181. Prima traduzione italiana: Id., *Principi della forma cinematografica*, U. Barbaro (traduzione di), in: *L’Italia Letteraria*, IV, 22 (1932); ora in: Id., ‘La dialettica della forma cinematografica’, in: Id., *La forma cinematografica*, P. Gobetti (traduzione di), Torino, Einaudi, 2003, p. 54. Per un preciso inquadramento della genesi del testo, alla base del quale vi sono due dattiloscritti: il primo e completo (23 cc.) Mosca, aprile 1929; il secondo (13 cc.) Zurigo, novembre 1929, parziale trascrizione del primo e fonte delle prime traduzioni francese (1930) e inglese (1931), cfr. F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, L’Age d’Homme, 1990.

⁵² Si veda Contini: ‘Nessuno vede *Messico* nella debita gerarchia; e credo proprio che, per capirlo, non bisogna attribuire minore importanza alla prima parte (Hollywood, ritratti d’artisti; e California in genere, “computisteria fallimentare”) che alla zona dove la lirica *crève les yeux*’ (Leoncini (a cura di), *L’onestà sperimentale*, cit., p. 11).

⁵³ ‘Mi preparo a far conoscenza con le maschere senza tempo delle tribù Hopi e Zuñi. Porterò loro il saluto di quest’altre maschere: il saluto di Buster Keaton e di Chaplin’ (Cecchi, *Messico*, cit., p. 3).

Tepeyac'; 'Le piramidi'). L'incongruenza, lo scarto su cui gioca Cecchi si avvale, in definitiva, di due strumenti: l'elemento 'regressivo' del 'demoniaco-arcaico'⁵⁴ e l'ironia, quest'ultima da intendersi nella definizione che, sempre in ambito cinematografico, Cecchi ne darà su *Cinema* nel dicembre del '39: 'Rovesciare una situazione, dal tragico al ridicolo, è come ristamparla a luci invertite: il nero al posto del bianco; che non significa eluderla, o sopprimere certe elementari ragioni fantastiche, psicologiche e tecniche'.⁵⁵

Un altro elemento strutturale su cui probabilmente hanno pesato le letture di teoria cinematografica è l'intreccio. Cecchi, sulle pagine dei *Taccuini*, nota come nella 'realtà' non ci sia 'intreccio' ma 'esatta causalità'.⁵⁶ Ed Ejzenštejn, sempre in *Dramaturgie der Film-Form*, sottolineando i limiti di una filmografia ancora troppo legata agli sviluppi della trama, lamenta: 'L'intreccio non è che un espediente senza il quale non siamo ancora capaci di dir qualcosa allo spettatore!'.⁵⁷ Un'insofferenza per la componente narrativa che appartiene anche a Cecchi, il quale più di un decennio prima la derivava dallo studio di Stevenson:

Stevenson, Florizel, ha come procedimento narrativo una serie di quadri, intensi, che si collegano l'uno con l'altro per simpatia [...], ma fra l'uno e l'altro la storia, logicamente, non saprebbe essere svolta: il che costituisce un procedimento, intendiamoci, assolutamente superiore.⁵⁸

Il terreno comune tra il regista sovietico e Cecchi sembra, pertanto, essere l'intenzione di restituire un ruolo attivo al fruitore, offrendo non un prodotto statico, ma un susseguirsi di immagini tali da poter creare associazioni immediate e, con esse, dinamismo, o meglio, 'ritmo'.⁵⁹ Ejzenštejn svolgerà questo concetto con il celebre esempio della barricata, contenuto nel saggio, incompiuto, dedicato al montaggio (1935-'37): 'se gli oggetti raggruppati *rappresentano* una barricata, la loro distribuzione deve essere tale che la linea del loro profilo esprima l'*immagine interna generalizzata del contenuto della barricata: la lotta*'.⁶⁰ Questa tecnica compositiva per nulla si discosta da quella cecchiana, che 'mette a fuoco di continuo, per via di *détails* prerogativi, l'esistente, un autentico fuori di noi'.⁶¹ In definitiva, se si sostituisce alla *lotta* del regista sovietico la *tensione alla verità-origine* di Cecchi, le parole di Bigongiari si dimostrano di un'efficace chiarezza:

Egli crede quasi inconsciamente alla vita di relazione della verità: proprio laddove è più spinta questa ricerca dell'assoluta verità, là essa appare più fittamente tramata, là si ascolta più

⁵⁴ 'Tra realtà e rappresentazione, il "demoniaco", l'"infernale" si costituiscono quali elementi regressivi e informi che comprendono le stratificazioni ctonie, sotterranee e "infantili" del reale, a cui si assimilano il pre-culturale, l'arcaico e il folle.' (P. Leoncini, *Emilio Cecchi. L'etica del visivo e lo stato liberale*, cit., p. 127).

⁵⁵ E. Cecchi, 'Letteratura americana e cinematografo', in: *Cinema*, IV, 84 (1939); ora in: Bolzoni, *Emilio Cecchi fra Buster Keaton e Visconti*, cit., pp. 113-117.

⁵⁶ Id., *Taccuini*, cit., p. 245.

⁵⁷ Ejzenštejn, *La forma cinematografica*, cit., p. 66.

⁵⁸ Cecchi, *Taccuini*, cit., p. 309 (il corsivo è nel testo). Per gli interventi critici su Stevenson, cfr. Id., 'Robert Louis Stevenson', in: «La Ronda», II, 2 (1920), ora in: Id., *Scrittori inglesi e americani, Saggi, note e versioni*, Milano, il Saggiatore, 1968, I, pp. 157-167.

⁵⁹ Ejzenštejn, *La forma cinematografica*, cit., p. 66.

⁶⁰ Ejzenštejn, 'Il montaggio nel cinema della ripresa da un unico punto', in: Id., *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985, III, pp. 27-41 (il corsivo è nel testo). Sullo svolgimento del tema immagine-rappresentazione in Cecchi, anche P. Leoncini rileva una somiglianza con le tesi di Ejzenštejn (cfr. Id., *Emilio Cecchi. L'etica del visivo e lo stato liberale*, cit., pp. 265-266), basandosi per queste ultime sullo scritto di P. Montanari, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati, 1999.

⁶¹ Leoncini (a cura di), *L'onestà sperimentale*, cit., p. 11.

sordo il suo battito, cioè questa dedizione da un centro che esiste in quanto si fa eccentrico, si mette in una vita di rapporto, anima la propria continua periferia, serve insomma ad un tutto.⁶²

È bene ricordare che l'impulso alla prima traduzione italiana di *Dramaturgie der Film-Form* viene proprio da Cecchi, che si avvicina al testo nella versione spagnola, uscita nel maggio del 1931, sulla rivista messicana *Contemporáneos* (1928-1931) e ne invia gli estremi bibliografici a Umberto Barbaro, perché la riproponga su *L'Italia Letteraria*.⁶³ In appendice all'articolo del periodico di Città del Messico, un supplemento fotografico: *'México en las páginas de Eisenstein'*. Si tratta di alcuni scatti dal set di *Qué viva México!*:⁶⁴ pellicola che proprio nel 1931 vede impegnati Ejzenštejn e Grigorij Aleksandrov in quella che avrebbe dovuto essere la rappresentazione dell'epopea messicana, dagli albori precolombiani alla rivoluzione del 1910. Anche Cecchi sceglie di arricchire la *princeps* di *Messico* di trentatré illustrazioni, gran parte fotografie di sua mano. E benché la presenza di questo supporto abbia fini primariamente didascalici, l'autore-reporter, di tanto in tanto, si compiace di un certo sperimentalismo amatoriale nella costruzione delle inquadrature.⁶⁵ Ciò si avverte in quelle prose in cui l'apice della tensione è rappresentato dall'incontro/scontro diretto con il 'diverso' e restituito attraverso l'evocazione dell'immaginario demoniaco e infernale – in particolare: 'Un allevamento d'alligatori'; 'Xochimilco' e 'I giardini galleggianti'; 'Le piramidi' – in tutti questi casi l'angolazione della macchina fotografica è obliqua dal basso e, in un campo sempre molto ridotto, l'inquadratura spezza le linee dei soggetti: le code o le teste degli alligatori, le baracche o le piroghe nei giardini galleggianti, le scalinate delle piramidi. Simili scelte tecniche sembrano anticipare, nella fotografia, strade che l'autore batterà durante il suo lavoro di scrittura.

⁶² P. Bigongiari, *'Toast' per Cecchi*, cit., pp. 35-36.

⁶³ S.M. Ejzenštejn, *Principios de la forma filmica*, A.A. Leiva (traduzione di), in: *Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura*, X, 36 (1931), pp. 116-135. Cecchi cita la rivista messicana nella *Nota bibliografica* di cui è corredata l'edizione '32: 'Una rivista mensile: *Contemporaneos*, edita a Città del Messico, esprimeva le tendenze della giovane letteratura e gli orientamenti nei riguardi della produzione straniera. Oltre a poesie e prose di autori messicani, e disegni di artisti [...], vi si stamparono traduzioni e recensioni di D.H. Lawrence, Valéry, Supervieille, Eliot, Bontempelli, ecc.; saggi dei *films* girati da Eisenstein nel Messico, e pagine dai suoi scritti di tecnica cinematografica.' (E. Cecchi, *Nota bibliografica*, in: Id., *Messico*, Milano, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932; ora in: Id., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 1805-1809). Così, infatti, Umberto Barbaro: *'I principi della forma filmica [...]* è apparso, come è noto, in una rivista messicana del 1931, che mi fu prontamente segnalata dalla cortesia di Emilio Cecchi, sì che io potei affrettarmi a tradurre quello scritto e a pubblicarlo, con qualche taglio, su *L'Italia Letteraria* (1932).' (U. Barbaro, *'Sergio Eisenstein maestro d'arte'*, in: *L'Unità*, XXV, 39 (1948); ora in: Id., *Servitù e grandezza del cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1962, pp. 32-53). Cecchi cita esplicitamente il saggio di Ejzenštejn in: Id., *Ben-Hur: film mammoth*, in: *L'Italia Letteraria*, I, 3 (1932); ora in: Bolzoni, *Emilio Cecchi fra Buster Keaton e Visconti*, cit., pp. 200-202. Tra la fine degli anni '20 e la metà degli anni '30, gli scritti teorici di Ejzenštejn vengono pubblicati su *Close Up* e sulla rivista sperimentale *Experimental Cinema*.

⁶⁴ Per la visione di una sceneggiatura il più possibile fedele al progetto del regista russo, cfr. S.M. Ejzenštejn, *Que viva México!*, E. Lindgren (introduzione di), Londra, Vision, 1972. Ejzenštejn ritornerà con alcune note di chiarimento sulla fallimentare campagna messicana, nelle quali si può riconoscere, ancora una volta, la problematicità della resa del 'tempo messicano': 'La sequenza [...] non era concepita però secondo epoche storiche, ma secondo fasce geografiche. Poiché la cultura dell'epoca in Messico è come un ventaglio aperto sulla superficie del territorio a partire dalla colonna verticale della storia' (S.M. Ejzenštejn, "'Que viva México!'", in: Id., *Teoria generale del montaggio*, cit., 56-64).

⁶⁵ L. Weber, 'Maschere, teschi e fotografie spettrali: una lettura di "Messico" di Emilio Cecchi', in: *Arabeschi*, XIV, 14 (2019), pp. 108-123; per un approfondimento sull'importanza della fotografia nell'opera cecchiana, e in particolare della sua implicazione con le scritture di viaggio, cfr. Id., 'Et in Arcadia ego: i taccuini fotografici di Emilio Cecchi', in: *Ermeneutica letteraria*, XVI, 15 (2020), pp. 173-181 e C. Miracle, "'L'illustre fumatore di papastratos colla Leica". Sull'archivio fotografico di Emilio Cecchi', in: *Quaderni del PENS*, 4 (2021), pp.13-34.

Lo 'stile': un metodo

Il tracciato di *Messico* si muove sulle orme di Carlo Cattaneo e questo è soprattutto un fatto di stile. Ecco alcuni estratti da quello che, dopo diversi rimaneggiamenti, sarà l'“Omaggio a Cattaneo”: ‘Ma la disciplina critica si unisce in Cattaneo a un *profondo senso poetico delle origini*’; ‘nei trapassi e movimenti più casuali *lampeggia sempre di figure*’; ‘una *lirica felicità d'intuizioni*’; ‘la sua emozione è veramente quella d'un *ideale testimone degli albori delle forme del mondo*’; ‘il suo *stile [...] pieno di succo cosmico*’.⁶⁶ Astratta dal suo contesto storico-letterario, con facilità, ognuna di queste letture critiche potrebbe riferirsi alla prosa di Cecchi. Margherita Ghilardi, infatti, con ragione afferma che Cattaneo era per l'autore di *Messico* ‘un riconosciuto maestro di stile’,⁶⁷ e questo già alla soglia degli anni '20, visti i numerosi spogli dagli scritti dell'intellettuale milanese raccolti nei *Taccuini*. Ma è proprio con la stesura del primo reportage di viaggio che Cecchi gli si accosta non solo in fatto di forma, ma anche di temi: ‘Ma da quando, tanti anni fa, lessi il famoso saggio del Cattaneo, il Messico m'è sempre stato nella fantasia’.⁶⁸

Il saggio intitolato *Gli antichi messicani* esce sul ‘nuovo’ *Politecnico* nell'agosto del 1860 e s'inserisce nella pluridecennale riflessione (1839-1861) – riservata al supporto della pagina giornalistica – che Cattaneo svolge su paesi extraeuropei come Egitto, India, Messico, Cina e Giappone.⁶⁹ Lo scopo dichiarato è quello di ‘individuare e discutere gli insiemi di *idee*’, non le ideologie, ‘che costituiscono i sistemi culturali dei popoli e che regolano il loro rapporto con l'ambiente’⁷⁰ e come queste stesse idee si ripropongano nel tempo presente, ‘fermi nel gran principio della *commune natura dei popoli*’.⁷¹ Significativo, in questo senso, è rinvenire nel saggio di Cattaneo lo stesso sentire di Cecchi per cui – come è ben stato evidenziato da Massimo Schilirò – ‘la crudeltà dell'altro’ non è un fatto estraneo e la ‘crudeltà messicana’ in fondo è ‘la crudeltà europea, la crudeltà umana’:⁷²

Quella terra infelice stillava dunque perennemente di sangue, non perché le anime fossero naturalmente crudeli. Erano crudeli le idee. [...] La nostra pena di morte non è forse un

⁶⁶ E. Cecchi, ‘Cattaneo’, in: *La Ronda*, II, 3 (1920); poi, con varianti: Id., ‘Carlo Cattaneo’, in: *Il Frontespizio*, XI, 10 (1940); ora: Id., ‘Omaggio a Cattaneo’, in: *Saggi e viaggi*, cit., 967-972 (il corsivo è nostro).

⁶⁷ M. Ghilardi, ‘Note e notizie sui testi’, in: Cecchi, *Saggi e viaggi*, cit., pp. 1858-1859.

⁶⁸ Cecchi, *Messico*, cit., p. 3.

⁶⁹ C. Cattaneo, ‘Dell'India antica e moderna’, in: *Rivista Europea*, marzo-aprile (1845), ora in: *Storia universale e ideologia delle genti. Scritti 1852-1864*, pp. 494-544; Id., ‘Il Giappone antico e moderno’, in: *Politecnico*, IX, 49 (1860), ora in: *Storia universale e ideologia delle genti. Scritti 1852-1864*, pp. 61-81; mentre ‘La Cina antica e moderna’, in: *Politecnico*, X, 56 (1861), ora in: *Storia universale e ideologia delle genti. Scritti 1852-1864*, pp. 270-299 e ‘Il Messico dalla fine dello scorso secolo fino a' giorni nostri’, in: *Politecnico*, XIV, 73 (1962), uscirono anonimi; cfr. G. Calchi Novati, ‘I popoli “altri” nel pensiero e nell'opera di Carlo Cattaneo’, in: *Il Politico*, LXVII, 1 (2002), pp. 55-84, p. 66, n. 52.

⁷⁰ Calchi Novati, ‘I popoli “altri”’, cit., p. 66. Sugli studi riguardanti gli interessi ‘americani’ di Cattaneo, cfr. C.G. Lacaita, ‘Cattaneo e le Americhe’, in: *Tra Lombardia e Ticino. Studi in memoria di Bruno Caizzi*, R. Ceschi & G. Vigo (a cura di), Bellinzona, Casagrande, 1995, pp. 203-219; P. Gastaldi, ‘Carlo Cattaneo e lo specchio della storia’, in: *Il Politico*, LV (1990), 1, pp. 51-79.

⁷¹ Cattaneo, ‘Gli antichi messicani’, cit., p. 254.

⁷² M. Schilirò, ‘Il viaggio ai primordi del mondo. Emilio Cecchi in Messico’, in: E. Creazzo & G. Lalomia & A. Manganaro (a cura di), *Le forme e la storia. Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti*, Catania, Rubettino, 2015, n.s. VIII, 2; ora in: Id., *La misura dell'altro*, cit., p. 59. A questo proposito, non sembra fuori luogo aggiungere un dettaglio: Cecchi aveva in animo di tradurre *The tempest* di Shakespeare nel 1906 (cfr. A. Lombardo, ‘Cecchi e gli scrittori anglo-americani’, in: R. Fedi (a cura di), *Emilio Cecchi oggi*, atti del convegno (Firenze, 28-29 aprile 1979), Firenze, Vallecchi, 1981, pp. 86-161, cit., p. 88): non gli sarà passata inosservata la celebre frase che Prospero rivolge a Calibano alla fine del V atto (‘This thing of darkness I acknowledge mine’).

sacrificio umano? [...] Che importa se il sacrificio si compia in cima a una magnifica piramide di quattrocento metri d'altezza alla vista d'un'intera nazione, o sovra una sordida forca di legno?⁷³

L'occasione di scrittura per il saggio di Cattaneo fu la pubblicazione da parte dell'amico linguista Bernardino Biondelli di un manoscritto⁷⁴ di Bernardino da Sahagún, missionario francescano in Messico dal 1529 al 1590 (data della sua morte) e autore della poderosa *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1569).⁷⁵ Il fondatore del *Politecnico* inserisce il lavoro di Biondelli – e il suo stesso saggio sugli antichi messicani – in quella lunga 'tradizione americanistica italiana' che ha formalmente inizio con 'l'interesse degli ambienti diplomatico-umanistici del primo Cinquecento'.⁷⁶ Cattaneo ne riconosce l'origine negli studi dello storico e geografo cinquecentesco Pietro Martire d'Anghiera, ma non manca di riferirsi lungo le pagine della relazione anche ai resoconti di Cortés, rifacendosi all'edizione *Delle Navigazioni et viaggi* (1550) curata dall'umanista Giovanni Battista Ramusio.⁷⁷

Cattaneo propone una sorta di cronistoria delle civiltà amerindie – senza alcuna pretesa di esaustività o attitudine schiettamente scientifica – e ne descrive il territorio, le strutture sociali, gli edifici, inserendo notizie su migrazioni, scontri tra popoli e informazioni sulla divisione del calendario, sulla scrittura e la numerazione. A tutte queste sezioni intercala delle brevi porzioni narrative dall'atmosfera quasi favolistica – come quella sulla reggia di Moctezuma e sulla conquista spagnola – tanto che la critica ha potuto parlare di 'antropologia letteraria'.⁷⁸

Una definizione che ben si adatterebbe a quelle zone di *Messico* in cui sulla descrizione si innestano motivi mitologico-fiabeschi: come l'escursione al seminario di *San Martino a Tepozotlan* sotto la guida del giovane custode – che subito diventa agli occhi dell'autore un satiro benigno, 'una di quelle creature di cui parla san Gerolamo a proposito di Antonio Eremita e del fauno' ('Un antropomorfo') –⁷⁹ e l'immaginario incontro con una delle maschere delle danze sacre dal 'becco d'anitra' e la 'corona di corna di daino', il Lemure, il 'più vero interprete dello spirito dei luoghi' ('Miti e pitture indiane' e 'Un lago').⁸⁰ Tutti passi che riflettono in *Messico*, sempre per ammissione di Cecchi, 'la felicità di una stagione in un paese di vere meraviglie'.⁸¹ Allo stesso modo, anche il frequente ricorso a forme e immagini demoniache, o bestiali, rientra in questo tipo di composizione stilistico-strutturale. E se per Cattaneo si tratta

⁷³ Cattaneo, 'Gli antichi messicani', cit., 246.

⁷⁴ B. Biondelli, *Evangeliarium, epistolarium et lectionarium aztecum sive mexicanorum ex antiquo codice mexicano nuper reperto: depromptum cum praefatione interpretatione adnotationibus glossario*, Milano, Bernardoni, 1858.

⁷⁵ Il Codice fiorentino recante la *Historia General* di Bernardino da Sahagún è visionabile sulla teca digitale della BML (mss. Mediceo Palatino 218, 219 e 220); B. da Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España*, (por C.M. Bustamante), México, Valdés, 1829, III.

⁷⁶ M.M. Benzoni, 'La tradizione messicanistica italiana fra *leyenda negra* e ispanofilia', in: Ead., *La cultura italiana e il Messico. Storia di un'immagine da Temistitan all'indipendenza (1519-1821)*, Milano, Unicopli, 2004, pp. 365-369, cit., p. 368. A questo ricchissimo saggio si rimanda anche per le parti relative alla ricezione della cultura messicana nel Cinquecento.

⁷⁷ G.B. Ramusio, *Delle navigazioni et viaggi*, Venezia, eredi di Lucantonio Giunti, III, 1550-1559; ora in: *Navigazioni e Viaggi*, M. Milanese (a cura di), Torino, Einaudi, VI, 1978-1988.

⁷⁸ Calchi Novati, 'I popoli "altri"', cit., p. 66.

⁷⁹ Ivi, p. 155.

⁸⁰ Ivi, pp. 60-62. La prosa 'Miti e pitture indiane', con notevoli rimaneggiamenti per il cambio di sede, viene pubblicata nel luglio del 1932 su *Dedalo*, sotto il titolo 'Disegni indiani' e con un discreto corredo di tavole illustrative; l'ultima, un acquerello riprodotto a colori, raffigura una delle maschere delle danze sacre del popolo Zuñi, il Lemure. Cecchi assume quel personaggio mitico come rappresentante più vero della terra di confine tra l'Arizona e il Nuovo Messico e, per questo, sceglierà di usare proprio la sua immagine come copertina della seconda edizione di *Messico*, nel 1948. Cfr. E. Cecchi, 'Disegni indiani', in: *Dedalo*, XII, 2 (1932), pp. 564-571.

⁸¹ L. Piccioni (a cura di), 'Emilio Cecchi', in: *Confessioni di scrittori*, cit., p. 30.

ancora di inserti favolistici, dal tono a tratti moraleggiante, Cecchi attraverso una simile scelta di stile restituisce il Messico preispanico, in quanto elemento 'problematico', come un vero e proprio oggetto;⁸² e nel farlo ottiene anche il migliore correlativo oggettivo – le figurazioni attinte dall'immaginario magico o infernale delle popolazioni amerindie – per quella sua personale inclinazione, il 'senso delle streghe', che poi non è nient'altro che la 'religio demoniaca, geniale', o il 'gran sospetto di stregherie', di cui parla Contini.⁸³ Tra i passi più significativi di questa 'oggettivizzazione': la piccola darsena dei giardini galleggianti di Xochimilco, da cui, a un primo sguardo, sarebbero potute partire canoe per Citera, 'se altre cose, con maggiore evidenza, non evocassero l'Acheronte' ('I giardini galleggianti');⁸⁴ la folla che accorre al Mercato dei fiori di Città del Messico: una moltitudine di maschere ischeletrite, le cui movenze ricordano 'il tentennante annaspere della scimmia-ragno' ('Mercato di fiori').⁸⁵

È, tuttavia, 'il profondo senso delle origini' ad aver colpito il critico fiorentino e la capacità di Cattaneo di stabilire continue comparazioni tra i popoli amerindi e gli albori delle civiltà antiche mediterranee:

Ne pare adunque che intorno ai vulcani del Messico, come già venticinque secoli prima intorno ai vulcani della Sicilia e delle isole Eolie, stessero per succedere alle nefande tradizioni dei canibali Ciclopi e Lestrigoni e di Licaone e di Caco i riti d'Orfeo e le leggi di Numa e Solone e la filosofia che colla spada di Gelone siciliano vieta per sempre all'Africa i sacrifici umani.⁸⁶

Non stupisce quindi che una volta arrivato a Zacatecas, Cecchi ritrovi – o voglia ritrovare – i resti di una comune matrice che colleghi i primordi messicani alla classicità: 'la monumentalità degli atteggiamenti, il fuoco delle fisionomie' dei mercanti messicani gli ricordano la 'maestà' propria dei 'pastori dell'Agro Romano'.⁸⁷ Una scena simile avviene anche nella chiesa di Xochimilco, dove 'decrepiti mendicanti e peoni' si riuniscono in un 'consesso' che 'ha la maestà di un Senato'.⁸⁸ L'orizzonte di Cecchi si allarga ulteriormente, e anche la 'modernità', che da Cattaneo è consegnata a un secondo articolo, *Il Messico dalla fine dello scorso secolo fino a' giorni nostri* (1862), si collega a filo diretto con la classicità: e anche 'la rivoluzione [...] ha un volto straordinariamente umano, vorrei quasi dir classico. Fu montata tanta rettorica intorno ai suoi eccessi, perché poi, nella civilissima Europa, dovessimo ritrovarci a quello cui ci siamo ritrovati'.⁸⁹ Non è in dubbio che questi passi siano anche esemplificativi di un marcato eurocentrismo, ma ci si è voluti qui posizionare in quel solco di critica che concede a Cecchi qualche lente in più, oltre a quella della 'toscanità',⁹⁰ attraverso cui leggere il mondo.

⁸² 'L'intelligenza di Cecchi urtò sempre in una natura trascendente, anche dove credette di poterla ammansire, addomesticare con l'analisi, magari persuadere con la musica; ne restò in definitiva sconfitta [...]: questa fede nell'oggetto, che spiega poi la libertà di Cecchi viaggiatore, potrebbe anche giustificare un oggetto "prodotto", determinare così una novità categorica' (G. Contini, 'Cecchi e il libro segreto', in: *Letteratura*, V, 2 (1941); ora in: Id., *Esercizi di lettura*, pp. 291-300).

⁸³ Id., *Emilio Cecchi, o della Natura*, cit., pp. 101-102.

⁸⁴ Cecchi, *Messico*, cit., p. 104.

⁸⁵ Ivi, p. 78.

⁸⁶ Cattaneo, 'Gli antichi messicani', cit., p. 242.

⁸⁷ Cecchi, *Messico*, cit., pp. 73-74.

⁸⁸ Ivi, p. 103.

⁸⁹ Ivi, p. 100.

⁹⁰ In particolare, G. Macchia, 'Cecchi e la letteratura al trotto', in: *L'Approdo letterario*, XIII, 40 (1967), ora in: Id., *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1983, p. 321 e A. Beraldinelli, *Tra il libro e la vita: saggi italiani*, Torino, Bollari Boringhieri, 1990, p. 180; cfr. in merito, la nuova lettura critica di Massimo Schilirò in: Id., *La misura dell'altro*, cit., pp. 57-59.

Il concetto di ‘origine’ e il procedimento di scandaglio che la riguarda riporta circolarmente al tema dello ‘stile’ e al metodo di continuo affinamento verso ‘una certa idea di perfezione’⁹¹ della scrittura. Cattaneo, con la proposta di prendere a esempio la ‘classificazione scientifica’, lamentava di una certa genericità del linguaggio per cui i ‘teocalli’ si ritrovano a essere delle ‘piramidi’ per semplice somiglianza, ma è come dire *felis* e voler intendere ‘gatto’, quando invece la scienza ‘aggiunge al nome generico anche la distinzione specifica di *felis catus*’.⁹² Cecchi, con la stessa attitudine, rincorre la medesima necessità di definizione nella sua scrittura sin dalle carte dei *Taccuini* e le attribuisce addirittura un valore ‘medicale’, oltre che etico:

Medicare è definire; trovare la parola esatta = la parola esatta è già un giudizio, un medicamento. Apollo è ἰατρός perché ha la parola esatta: dice quello che è. Anche il sole è attinente a questo; perché è fonte di chiarezza, chiarisce, illumina, definisce, mette in chiaro. Altro requisito apollineo e medicale.⁹³

E questa ‘certa idea di perfezione’ – subito lo aveva notato Contini – si attua nella prosa del primo reportage messicano per l’assoluta rispondenza tra la parola e l’indagine sul reale. E *Messico* è quindi il luogo letterario dove formalmente inizia a concretizzarsi l’assoluta fedeltà al linguaggio come metodo.⁹⁴ Paradigma a cui Cecchi si atterrà con rigore in tutta la sua produzione successiva. Tanto che, senza mezzi termini, su una delle tante terze pagine del *Corriere*, scriverà:

La qualità della prosa è garanzia della verità e vitalità delle impressioni e delle idee che sono esposte; e fa addirittura parte intrinseca di quella verità e vitalità.⁹⁵

Parole chiave

Emilio Cecchi, Messico, reportage letterario, letteratura di viaggio, antropologia

Rachele Buzzetti ha conseguito la laurea magistrale in Filologia moderna presso l’Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, con una tesi in Filologia della letteratura italiana. Sta ora collaborando come stagista al progetto ANR francese *DHAF* ‘Dante d’hier à aujourd’hui en France’, in partenariato con l’Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Facoltà di Lettere e filosofia
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
Largo Gemelli 1, 20123
Milano (Italia)
rachele.buzzetti01@icatt.it

⁹¹ Cecchi, *Taccuini*, cit., p. 501.

⁹² Cattaneo, ‘Gli antichi messicani’, cit., 237.

⁹³ Cecchi, *Taccuini*, cit., p. 458.

⁹⁴ ‘Nel processo interpretativo, quindi, sia sul versante filologico sia su quello critico, il linguaggio è l’integrazione funzionale, l’attestazione del metodo.’ (P. Leoncini, ‘L’onestà sperimentale, “istante privilegiato” di Contini critico’, in: *Humanitas*, LVI, 5-6 (2001), pp. 804-835).

⁹⁵ E. Cecchi, *Un simposio internazionale*, in: *Corriere della Sera*, 4 ottobre 1963; poi in: Id., *Scrittori inglesi e americani*, II, pp. 384-387. Calvino riporta la citazione di Cecchi come lezione di metodo in: I. Calvino, *Sul tradurre*, in: *Paragone letteratura*, XIV, 168 (1963); ora in: Id., *Saggi 1945-1985*, M. Barenghi (a cura di), Milano, Mondadori, 1995, II, p. 1776-1786.

SUMMARY

'The bound that held me in the array'

Emilio Cecchi 'odeporico' through the ages: *Messico* (1932)

Emilio Cecchi (1884-1966) reached the United States in August 1930 as a visiting professor at the University of California, Berkeley. At this occasion, he visited Mexico, passing through Arizona and New Mexico. Out of this experience, *Messico* (1932) was born. The book is the author's first literary reportage: a collection of prose texts that had previously been published in the Milanese newspaper *Corriere della Sera*. This article focuses precisely on the transition from the *essay* form, which the author had successfully experimented with in his first collection, *Pesci rossi* (1920), to the literary reportage. It investigates some of the (inter)textual and conceptual characteristics of *Messico*, as a result of this transition. To begin with, we will look at the influence of Henri Bergson's theories on time; we will then move on to the importance that essays on film montage had on the prose and structure of *Messico*; in particular, we will consider the writings of Sergei Michajlovič Ejzenštejn, whom Cecchi knew from his earliest translations. We will then conclude with a reflection on the influence that Carlo Cattaneo, with his essay *Gli antichi messicani*, had on Cecchi (and on *Messico*) in terms of method and style.