

EMILIO CECCHI TRA ARTI FIGURATIVE E VISIVITÀ. DA *NOTE D'ARTE* A
PESCI ROSSI.

INDICE

INTRODUZIONE

1. DA *NOTE D'ARTE* ALLA *STORIA DELLA LETTERATURA INGLESE*

NOTE D'ARTE A VALLE GIULIA

BERNARD BERENSON: *CONNOISSEURSHIP* ED ESTETICA

LA *STORIA DELLA LETTERATURA INGLESE NEL SECOLO XIX: UT PICTURA POESIS* TRA NATURALISMO E
DECADENTISMO.

2. VISIVITÀ IN *PESCI ROSSI*

BREVI APPUNTI SULLA COMPOSIZIONE DI *PESCI ROSSI*

PESCI ROSSI

PASSI SULLA NEVE

IDDIO IRONICO

LE BESTIE SACRE

LA CASA IN CAMPAGNA

CENTESIMI E SOLDI

SERMONE DI NATALE

UNA COMUNICAZIONE ACCADEMICA

DELLO STARE A SEDERE

E' NATA UNA BAMBINA CON UNA ROSA IN MANO

IN DILECTISSIMUM

IL BUON MAESTRO

LA PENNA DI PAVONE

D'UN BAMBINO, D'UNA VECCHIA E D'UN SOLDATO

VISITA A CHESTERTON

CAMBRIDGE

IL GIARDINO DI BUDDHA

LA COMMEDIA COME DANZA

GEORGE ROBESON

LA LETTERA DI PRESENTAZIONE

INTRODUZIONE

Per cercare di catalogare la ricca produzione di Emilio Cecchi è indispensabile per il lettore contemporaneo distinguere innanzitutto tra la prosa da un lato – di cui *Pesci rossi* è l'esempio più celebre¹ – e la critica dall'altro. I percorsi di questi due rami sono affatto peculiari e, riassumendo, i commentatori ne hanno così descritto i tratti principali: mentre la critica, in forma di elzeviro o su scala più ampia, con i numerosi volumi sulla letteratura e sull'arte, ha seguito una linea evolutiva pressoché ininterrotta, la prosa ha avuto la sua acme in anni ancora piuttosto giovanili, con la comparsa della prima raccolta di “saggi” (tale è la definizione di Cecchi stesso), *Pesci rossi*, appunto. Cecchi in seguito pubblicò ancora alcune raccolte di “saggi”², ma la critica è pressoché unanime nel considerarle una prosecuzione di quel genere di *essay* che era stato già chiaramente definito nelle sue caratteristiche nella prima raccolta³; in altri termini, una volta stabilito il canone del “pesce”, cioè del saggio tipicamente cecchiano, l'autore non perseguì fundamentalmente mai strade alternative, confermando piuttosto l'adesione a questo nuovo genere. Sono state avanzate numerose ipotesi sulle ragioni di questo supposto immobilismo creativo, che ritengo vadano ricercate nella forma stessa del “pesce”. Dopo un'iniziale avversione al “giornalismo”, documentata nel *Liber studiorum*, una raccolta di taccuini preziosa per noi⁴, Cecchi, anche per la crescente ammirazione per gli *essayists* anglosassoni, iniziò a considerare con più favore il mestiere del giornalista, anche se esclusivamente elzevirista. L'elzeviro riassume in sé tratti dell'articolo di giornale così come del saggio critico; *Dello stare a sedere*, uno dei saggi poi raccolti in *Pesci rossi*, contiene di scorcio una sorta di definizione di questo ibridismo: del giornalismo strettamente inteso come d'attualità Cecchi condanna l'effimero dell'informazione⁵, mentre apprezza quel giornalismo che sappia incentrarsi sull'“opinione”, l'unica àncora di salvataggio contro la forza distruttrice del

¹ *Pesci rossi*, Firenze, Vallecchi, 1920. In questo studio citerò dall'edizione critica curata da Margherita Ghilardi per Vallecchi, 1989.

² Si ricordano *La giornata delle belle donne*, Roma, La Terza Pagina, 1924, *L'osteria del cattivo tempo*, Milano, Corbaccio, 1927, *Et in Arcadia ego*, Milano, Hoepli, 1936, ecc.

³ Cfr. ad esempio Debenedetti, G., “*Corse al trotto*” di Emilio Cecchi, in *Saggi critici*, II serie, Milano, Mondadori, 1955, pp. 124-31.

⁴ I taccuini originali sono conservati presso l'Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux a Firenze. E' disponibile tuttavia un'edizione dei *Taccuini*, a c. di Citati, P. e Gallo, N., Milano, Mondadori, 1976, seppure alquanto decurtati.

⁵ Si ricordi però che durante il primo soggiorno londinese Cecchi scrisse numerosi articoli di attualità per la *Tribuna* e il *Manchester Guardian*.

Tempo. D'altro lato, anche il saggio critico necessita di un ricalibro: troppo legato all'opera o all'autore, troppo schematico ed esclusivo nella scelta dei soggetti e del tono. Con *Pesci rossi* Cecchi compie quest'opera di ibridazione. Seguendo direttrici che erano già state tracciate dalla prosa *artiste* francese, a partire dai Goncourt⁶, l'autore indaga le possibilità esplorative della prosa a contatto con soggetti eterogenei, senza per ciò scadere nell'impressionismo più pedissequo, o nel frammentismo già condannato tra i vociani, ma anzi coniugando il candore dell'osservatore della "cosa vista" con il mestiere del prosatore che, a partire da Leopardi, fino ad arrivare a Belloc e Chesterton, concepisce il saggio come dialettica tra *poème en prose* e resoconto.

Lo scopo di questo studio è ripercorrere il cammino che porta a *Pesci rossi* da un punto di vista affatto peculiare, quello del rapporto della prosa cecchiana con l'arte figurativa. Ho ritenuto doveroso dedicare la prima parte di questo lavoro a tre tappe fondamentali verso l'improvvisa maturità della raccolta di "pesci": analizzerò innanzitutto il volume *Note d'arte a Valle Giulia*⁷, la prima raccolta di saggi di critica d'arte; poi si tratterà di considerare il rapporto di Cecchi con Bernard Berenson e le sue fondamentali opere di storiografia artistica; infine, con lo studio della *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*⁸, e al suo interno degli *excursus* dedicati all'arte figurativa, constateremo in primo luogo lo stretto rapporto tra essa e la letteratura, e in secondo luogo abbozzeremo una descrizione della compiuta teoria estetica cecchiana.

La seconda parte del lavoro si incentrerà sull'analisi dei singoli saggi di *Pesci rossi*. L'analisi 'saggio per saggio' è fondamentale perché permette di tener conto delle peculiarità di "pesci" scritti in periodi e per destinazioni differenti; i richiami interni saranno sottolineati di volta in volta. Il secondo motivo è d'altro canto più inerente allo scopo stesso di questo studio. La mia analisi infatti procederà su vari livelli: al primo livello ho cercato di evidenziare le strutture dell'*ecfrasis* cecchiana, che sia dedicata a un'opera citata esplicitamente o che ho ritenuto essere celata nel testo; al secondo livello ho cercato di cogliere l'applicazione di concetti estetici già definiti nella prima parte di questo lavoro; infine, al terzo livello, attraverso un'analisi più strettamente stilistica, ho sottolineato quello che definirò come la 'visività' del Cecchi osservatore e descrittore. Come si vede, generalizzando, questo studio considererà Cecchi nelle sue vesti di critico da un lato, e di prosatore dall'altro, nella convinzione che questi due aspetti si fondano organicamente nella prosa di *Pesci rossi*.

⁶ Si cfr. Koehler, E., *Edmond und Jules de Goncourt. Die begründer des Impressionismus. Eine stilgeschichtliche Studie zur Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts*, Lipsia, Xenien-Verlag, 1912. Sulla letteratura impressionista, in particolare francese, si veda Hoppe, H., *Impressionismus und Expressionismus bei Emile Zola*, Münster, Pöppinghaus, 1933, Bally, Ch., *Impressionisme et grammaire*, in "Mélanges d'histoire littéraire et de philologie offerts à M. Bernard Bouvier, Ginevra, Sonor, 1920, pp. 261-279. In generale, sull'"écriture artiste", si veda Miterrand, H., *De l'écriture artiste au style décadent*, in *Histoire de la langue française*, Parigi, ed. del CNRS, 1985, a c. di Antoine, G., e Martin, R.

⁷ *Note d'arte a Valle Giulia*, Roma, Nalato, 1912.

⁸ *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX, volume primo*, Milano, Fratelli Treves, 1915.

NOTE D'ARTE A VALLE GIULIA

Prima della comparsa delle grandi monografie a partire dagli anni Venti, *Note d'arte a Valle Giulia* è senza dubbio il volume che rappresenta la maggiore prova di Emilio Cecchi nel campo della critica d'arte. Come i precedenti *Studi critici*, anche quest'opera è una raccolta di articoli riuniti in volume; di fatto, a parte la *Storia della Letteratura inglese nel XIX secolo* e *Rudyard Kipling*⁹, fino al 1924 la raccolta di pezzi sparsi fu la sola formula di libro adoperata dall'autore. A differenza degli *Studi*, *Note d'arte* possiede un'unitarietà tematica; il motivo di tale caratteristica è a dire il vero legato all'occasione. L'esposizione internazionale del Museo di Valle Giulia offrì a Cecchi, raccolte in un luogo, le prove degli artisti di punta dei paesi ivi rappresentati, e ai lettori la possibilità di apprezzare la critica d'arte cecchiana rivolta a una varietà notevole di opere. Gli otto articoli, *L'occhio della colomba*, *Persiane e paraventi*, *Da Turner a Brangwyn*, *Zuloaga e Anglada*, *Un primitivo secessionista*, *La donna di Zorn*, *Apollo velato* e *Vetrine*¹⁰, seppure con peculiarità proprie, ricalcano in qualche modo il percorso espositivo; d'altro canto, nonostante l'originalità di approccio ai singoli padiglioni, sono rintracciabili alcune costanti critiche che costituiscono davvero, a questa altezza, una compiuta estetica, la quale porta spesso l'autore a giudizi severi su molti tra i più affermati artisti contemporanei.

L'occhio della colomba è il primo saggio della raccolta, e per molti aspetti il più 'militante': il bersaglio è l'attrazione maggiore del padiglione austriaco, Gustav Klimt, del quale infatti sono esposte alcune tra le opere più celebri. L'incipit chiarisce immediatamente che non si tratta di un tipico elzeviro cecchiano di critica d'arte: prima di nominare l'artista intercorrono infatti tre pagine ricolme di notazioni naturalistiche di un virtuosismo che la prosa 'matura' dell'autore non presenta di certo. Sebbene, come vedremo, non mancano nella raccolta giudizi negativi sulla prosa

⁹ *Rudyard Kipling*, Firenze, "Quaderni della Voce", Pubblicazione della Casa Editrice Italiana, Quaderno quarto.

¹⁰ I saggi furono pubblicati sul "Marzocco" nel corso della seconda metà del 1911 in quest'ordine: *L'occhio della colomba*, *Gustavo Klimt*, 14 maggio, *Persiane e paraventi* comparve con il titolo *L'ombra della persiana*, 4 giugno, *La donna di Zorn*, 9 luglio, *Zuloaga-Anglada*. *Due pittori complementari*, 22 ottobre, *Da Turner a Brangwyn* con il titolo *Dopo la chiusura del Padiglione inglese*, 12 novembre, *Un primitivo secessionista*. *Da Mestrovic a Rosso*, 19 novembre, e *Apollo velato*, 26 novembre. Solo *Vetrine* fu composto per comparire esclusivamente nel volume.

dannunziana¹¹, non si può dire che a questa altezza l'autore si sia già totalmente affrancato dagli stilemi che essa presentava. Beninteso, la ricchezza coloristica delle minuzie ritrovabili in natura è funzionale al passaggio logico seguente:

E i nostri contemporanei, questi grandi bambini, viziosi e curiosi, come barbari che, caduti in una corruzione bizantina, non hanno pur persa la sensibilità delle semplici e possenti cose della natura, sanno ormai di poter ricercarle, e in dovizia considerabile, nell'arte di Gustavo Klimt.¹²

Non è un caso che il primo artista affrontato sia Klimt: si comprende immediatamente che per Cecchi il pittore austriaco rappresenta l'apice negativo della produzione artistica contemporanea. L'abiezione per il decorativismo¹³ che si vede in tanta arte coeva si fonda sulla convinzione che il gusto contemporaneo abbia perso la capacità di apprezzare l'opera d'arte per quanto di umano e vitale rappresenta e contiene: come "barbari", i moderni trattengono soltanto l'ammirazione per lo spettacolo della natura come si presenta a loro. La "corruzione bizantina", insomma il bizantinismo, è una categoria estetica che, a questa altezza del pensiero critico cecchiano, contiene i tratti più deteriori di un'estetica distorta, dove all'ammirazione infantile per il colorismo naturale si aggiunge una sensibilità moderna che ricerca la raffinatezza di significato, senza curarsi dello statuto artistico del significante:

Quella sua complicatezza simbolica, quel desiderio di significati profondi che le hanno attirato l'ammirazione dei raffinati, son cosa estranea, e, se rivelano, con la loro macchinosità e con la loro astrattezza, una volontà laboriosa dell'artista per mettersi d'accordo con la morbidezza dei tempi e vibrare all'unisono con la celebrità esasperata dei contemporanei, rivelano, anche, quanto la sua energia concreta e profonda rimanga da essa remota.¹⁴

Come vedremo nel seguito della raccolta, il gusto contemporaneo è per Cecchi colpevole di essere attratto da un'estetica *maladive*, dove la raffinatezza si fa nevrosi, e la "salute" da caratteristica fondamentale della grande arte viene ribaltata in tratto negativo. La stratificazione simbolica è sì una macchina raffinata e sottile, ma rivela con fin troppa facilità l'estremo compromesso col gusto dei fruitori, affamato di sofismi sterili:

Si prova l'impressione, nell'abside che a Klimt è stata dedicata, nella Mostra a Valle Giulia, di camminare in un lembo tutto fiorito, sommerso dalla foga di una primavera che irrompe sotto un cielo d'oro. Ma, a un tratto ci si accorge di trovarsi in un cimitero, per un sogghignare di teschi e qualche chiazza di macabri disfacimenti fra l'erba tutta stellata, sì che un diaccio

¹¹ Cfr. *Note d'arte...*, cit, p. 20: "... o a ripensare al vocabolario dei D'Annunzio e dei Verhaeren, sproporzionato alla forza motrice delle loro fantasie."

¹² *Ibid.*, P. 11.

¹³ "[Klimt] rappresenta, veramente, l'ornamentale che vuole innalzarsi a potenza", *ibid.*, p. 16.

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

funebre si mesce nell'aria colorata e festosa e la fa raggelare. Se non che, a un esame più attento, si vede che i teschi son di cartone e le anatomiche di cera dipinta.¹⁵

Sebbene l'aspetto funereo sia fondamentale per Cecchi fin dai Preraffaeliti, e costituisca in fondo un impedimento al raggiungimento della "sana" forma artistica e una prefigurazione dei peggiori risultati del decadentismo, almeno nei migliori risultati della scuola inglese si veicolava la sublimità sepolcrale di Keats. Nell'arte di Klimt, come vediamo, l'effimero e il posticcio si celano dietro a una duplice illusione. L'ingenuità dello sguardo "barbaro" si unisce dunque alla più estrema *Gereiztheit* concettuale (e concettosa) in un dualismo inconciliabile¹⁶. Nel presente saggio compare anche un accostamento comparativo alla musica, la disciplina che nel serrato confronto tra letteratura e arte figurativa risulta sempre in sordina, sebbene rappresenti per Cecchi un aspetto fondamentale dell'ingegno umano:

E' la pittura ricondotta nel caos, la pittura riportata alle leggi dei rapporti embrionali, la pittura avanti l'uomo; a quel modo che lo Strauss ha riportato la musica al frastuono deforme, al boato, al rombo, allo strillo: rettore della solennità come Klimt è il rettore della splendidezza. Dalla parte della tenebra, con lo Strauss, o dalla parte dell'oro, con Klimt, è lo stesso vuoto impalpabile, lo stesso delirio senza forme, o ingombro di un incrociarsi di forze contraddittorie.¹⁷

E' una costante della critica cecchiana quella di confrontare esponenti di spicco di discipline diverse che condividono però tratti fondamentali della loro arte. Il "maschio" sinfonismo di Beethoven e Wagner si riduce in Strauss al "boato" in cui l'armonia cede il passo alla guerra tra le parti dell'orchestra, dove le singole voci devono prevaricare le altre per rendersi presenti all'ascoltatore.

Il "frastuono" della sovrabbondanza coloristica klimtiana si placa nel saggio seguente, *Persiane e paraventi*, non a caso con un'immagine sin estetica:

Quel ronzio colorato che vi perseguitava, sotto le palpebre, come un interno sciame di lucciole verdi e di zanzare incandescenti, si scioglie e si addormenta in una penombra eguale.¹⁸

In questo articolo troviamo una precoce testimonianza dell'ammirazione per l'arte orientale, un fattore che giocherà un ruolo fondamentale nel Cecchi saggista successivo, in particolare in *Pesci rossi*. Beninteso, il salto teoretico che si ravvisa già nel confronto di *Note d'arte* con *La letteratura inglese* testimonia dell'approfondimento della riflessione che l'autore dovette intraprendere,

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ Cfr. *ibid.*: "Bisogna sentir Klimt in questo mendace dualismo, che è, in fondo, intrinseco alla maggior parte degli artisti contemporanei: dualismo di una fantasia teoretica, mistica, farraginoso e di una sensibilità acuta e precisa; di sublimità voluta e brutta sensualità attuata, di complicatezza supposta e di elementarità espressa".

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

soprattutto grazie all'apporto speculativo di Berenson, intorno all'arte orientale. A questo stadio troviamo alcuni spunti che resteranno costanti anche negli scritti successivi, insieme a concetti che saranno poi abbandonati con l'incremento di studi e riflessioni sull'argomento.

Come si evince dall'estratto sopraccitato, il discorso cecchiano unisce inscindibilmente l'impressionismo sinestetico¹⁹ alla riflessione teorico-estetica, come del resto era già il caso del saggio precedente. Non si tratta però di una peculiarità stilistica cecchiana – ché peculiarità non sarebbe, considerando la similarità con la saggistica di Pater – quanto una condizione dello spettatore che in certa misura 'subisce' il *Kunstwollen* dell'artista:

Il carattere morboso della produzione acuisce, altrove, il nostro giudizio a quella paradossale lucidità che accompagna sempre le deduzioni estreme.²⁰

Se dunque la morbosità porta alla "paradossale lucidità", la serenità del padiglione non sarà soltanto un effetto calmante sui nervi sovraeccitati da quello austriaco, ma porterà a deduzioni che vanno nel senso opposto:

La gioia di chi li contempla [gli artisti giapponesi] è davvero proporzionale, a parte la tenue soavità del contenuto, alla schiettezza maschia e alla salute di quell'amore.²¹

Laddove Klimt, col suo desiderio di impressionare lo spettatore con la "cerebralità" degli accostamenti simbolici, tendeva massimamente alla personalizzazione dell'ingegno creativo, negli artisti giapponesi subentra un abbandono al volere quasi panteistico dell'arte:

Tutti i quadri sembrano, per un'aria di domesticità serena, dipinti dalla stessa persona o, se non dalla stessa persona, da un'accolta di persone riunite in un intento comune, da una frateria di umili operai, ognuno dei quali si dimentica della propria opera, e s'incontra con tutti gli altri, in una grande opera collettiva, per questa individuale dimenticanza.²²

La spersonalizzazione, stilistica e concettuale, non può che sopravvenire quando la dimensione spirituale di un popolo coincide così pienamente con quella dell'artista. Sembra paradossale che la definizione più organica di classicismo compaia in Cecchi nel momento in cui l'argomento suggerirebbe ben altre conclusioni; come vedremo nelle prove più mature, questa comparazione verrà meno, sostituita da una non meno ammirata ammissione di un'alterità dell'arte orientale pressoché opposta a quella occidentale. Qui tuttavia vediamo che quanto accomuna la grande arte greca²³ con quella giapponese è la pienezza e l'armonia dell'essere:

¹⁹ Sinestesia che coinvolge tutti i sensi, cfr. ad esempio *ibid.*, p. 18: "Che senso di frescura, quando lasciati i padiglioni di stile rinascenza, di stile assiro, di stile cesareo, per i viali polverosi, salito il piccolo colle, s'entra nella casa dei giapponesi, a Valle Giulia."

²⁰ *Ibid.*, p. 25.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² *Ibid.*, p. 19.

²³ "Son classici nel senso che si dice classici ai maestri greci, a Saffo, a Teocrito.", *ibid.*, p. 23.

Sono immuni, questi artisti, dall'infiltrazione di desideri estranei a quello di far della loro arte una placida adorazione di quella bellezza che vedono spanta in ogni punto della vita. E sono immuni, perché la loro vita non lascia nel suo corso allumacature nostalgiche, ma corre bene incanalata nei suoi alvei, si concreta tutta. Il loro sogno non si sostituisce all'atto abortito. La loro *praxis* si chiude dentro sé stessa, in un cerchio nitido, e non refluisce contraddetta e negata a intorbidare il sogno, con uno sfogo irrequieto.²⁴

L'unità nel presente, e l'unità della percezione e dunque dell'arte sono i punti fermi dei popoli "sani", che non si frammentano in contemplazioni del passato, non cedono alla tentazione di considerare l'essere come incompleto: la completezza del mondo porta perciò alla capacità di possederlo interamente, e riproporlo in arte nella sua completezza sintetizzata nell'opera singola. Da ciò deriva la grande "forza suggestiva"²⁵ dell'arte giapponese, dacché ogni opera contiene in sé l'universo del visibile. Seppure *in nuce*, il concetto berensoniano di "impassibilità" già traspare da questo saggio, con la conseguenza del disinteresse per il tratteggio della fisionomia del volto umano:

Si vede ch'essi non son troppo preoccupati di ricercare gli avvisi delle tragedie segrete su quel quadro di pubblicità che è la fisionomia dell'uomo, che non hanno analisi complicate da fare, né significati trascendentali da esprimere.²⁶

Questo saggio, teoretico più di tutti gli altri di questa raccolta, analizza però con cura anche il lato più tecnico della pittura giapponese, anche se sempre inserito in un quadro più generalmente estetico. L'esiguità del mezzo espressivo è senz'altro il cardine di questa riflessione: ritorna Klimt, come termine di paragone estremo, perché il suo colorismo esuberante è agli antipodi con il dato cromatico appena accennato in un'arte che si concentra sul grafismo. E ancora una volta la comparazione non può che essere con la musica:

Ed ecco che questi altri, invece di sommergere piccoli effetti sotto cateratte di enfasi, invece di annegare piccole idee in alluvioni di elementi eterogenei e paradossali, preferiscono le esigue orchestre alla Haydn e alla Mozart, tutte di strumenti ad arco e con appena qualche legno; preferiscono il vocabolario classico, che è tutt'altro che esuberante.²⁷

Il classicismo si contrappone al romanticismo a livello tecnico essenzialmente per l'esiguità di mezzi²⁸, ma tale livello è soltanto la filiazione di una semplicità spirituale di un popolo²⁹, la cui pienezza di vita e solarità³⁰ rifiuta, serena com'è, ogni intellettualismo e contorta ricerca interiore.

²⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, p. 20.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Esiguità che trova il suo *pendant* negativo nell'arte "romantica": "la incontinenza nei mezzi espressivi non è che un sintomo come un altro di romanticità; intendo di incertezza, di frenesia", *ibid.*, p. 23.

La conseguenza dell'originaria unità di intenti e visione degli artisti giapponesi aveva portato non soltanto alla loro spersonalizzazione, ma anche all'antistoricismo. Il saggio successivo, *Da Turner a Brangwyn*, dedicato al padiglione inglese, capovolge questa prospettiva: qui lo storicismo è fondamentale per il percorso critico cecchiano. Alcune delle intuizioni fondamentali che poi verranno accolte nella *Letteratura inglese nel XIX secolo* sono presenti già in questo articolo che, per struttura, segue in effetti la stessa progressione storica della monografia successiva. Se l'autore avesse poi portato a termine il progettato secondo volume, avremmo forse visto altre coincidenze; quel che resta però chiara è la parabola discendente a cui la letteratura, e su un binario parallelo anche l'arte, sono condannate.

Coleridge e Wordsworth, a cui poi saranno dedicate le sezioni più estese della *Storia*, hanno in questo saggio un ruolo minore, e il motivo va ricercato nella mancanza di un vero e proprio corrispettivo pittorico inglese a questi due grandi poeti, per Cecchi i più grandi della storia letteraria britannica. Di fatto, sempre seguendo i binari paralleli arte-letteratura³¹, l'autore, seguendo la successione storica su cui è imbastita l'esposizione nel padiglione, si sofferma dapprima sui celebri ritrattisti e paesaggisti a cavallo del XVIII secolo:

Nei ritratti muliebri di Lawrence e di Reynolds, nei ritratti virili di Gainsborough, vive quella aristocrazia robusta e ad un tempo delicata, aitante, brutale e in certi angoli della sua anima quasi elegiaca, fiore del rinascente vigore di tutta una razza, che preparava poeti così strani e complessi come quelli che l'Inghilterra dette alla Rivoluzione³²

E' importante seguire le sorti della "razza" britannica, non soltanto nell'ottica di questo saggio, ma della raccolta in generale: segue infatti in certa misura la "razza" asiatica del saggio precedente, fino alla decadenza e all'abbandono alle poetiche *maldives* che ne derivano. La perdita del "vigore", tipica di un'"epoca di crisi"³³, avrebbe forse avuto un freno soltanto con l'abbandono della strada che segue il fascino della malattia e della morte, verso un nuovo realismo:

... quella ricerca realistica dalla quale soltanto, ove avesse avuto la forza di attuarsi in modi nuovi, la pittura si sarebbe rinvigorita.³⁴

Gli ultimi esempi del vigore immaginoso della letteratura e dell'arte inglesi sono Shelley e Turner, di cui l'autore rimarca le profonde differenze in ogni ambito, eccetto quello creativo:

²⁹ "Ma sono semplici questi giapponesi, a modo dei vecchi greci, perché son forti come essi, e sono così forti perché come essi sono interiormente limpidi. La loro visione non ha nulla di approssimativo, è tutta chiusa e sicura." *ibid.*, p. 24.

³⁰ "Sono quelli che più di tutti amano la penombra: perché la loro anima è la più colma di luce", *ibid.*, p. 26.

³¹ "Con anticipi e con ritardi, con torpide oscillazioni e scatti nervosi che sembrano scompaginarlo, il ritmo col quale pittura e poesia inglese sul primo dello scorso secolo si intrecciano, si mantiene.", *ibid.*, p. 29.

³² *Ibid.*, p. 29.

³³ *Ibid.*, p. 36.

³⁴ *Ibid.*, p. 33.

... e volete fermare in una parola sola quella fusione di settentrionalità e di paganità, di nuvole e di sole smagliante, di gentilezza e di impeto audace, di realtà e di mito, di concretezza e di incorporeità, che è Turner, nei suoi quadri della maturità, non trovate se non il nome dello Shelley³⁵

Il confronto tra Shelley e Turner, che tornerà, esteso, nella *Storia* (in cui peraltro vi sarà la stessa citazione da Shelley paragonata alla stessa opera di Turner), è un esempio prezioso per comprendere il tipo particolare di critica ‘visiva’ di Cecchi, che verrà poi adottata su larga scala nel volume successivo. I concetti di “suggestione” ed “evocazione” hanno un ruolo cardinale in questa critica, poiché determinano la portata immaginifica della poesia, la sua capacità di ricreare figure agli occhi del lettore. Su questo piano si innesta anche il continuo parallelismo cercato con l’arte figurativa, tesa d’altro canto al compimento della propria potenzialità suggestiva. In questo saggio Cecchi sperimenta un tipo di critica di cui le risposdenze tra letteratura ed arte costituiscono la base argomentativa, e tale modello interpretativo sarà poi il fondamento della *Storia*: il motivo per tale analisi ritengo vada ricercato nell’ammissione dell’intrinseca insufficienza espressiva della critica. La suggestività della poesia si può affermare, ma soltanto con il supporto di un corrispettivo artistico si può indagare con qualche profondità; d’altro lato, l’arte figurativa scontrerebbe il suo intrinseco ‘mutismo’, senza la potenza espressiva della parola:

E la visione sintetica del processo evolutivo si integra continuamente e naturalmente, nello spirito nostro, di evocazioni poetiche, giacché di ogni più elaborata e complessa umanità la definitiva espressione sembra devolversi all’arte della parola.³⁶

Vediamo che, al momento della composizione di questi saggi, la primazia della letteratura sull’arte non sia ancora fondamentale in discussione; in seguito questa gerarchia appare sostituita da una perfetta corrispondenza e integrazione.

Il “processo evolutivo” sopraccitato è, come abbiamo visto, irrevocabilmente negativo. Turner rappresentava ancora il vigore, ma già con i Preraffaeliti, che raccolgono le istanze di Keats³⁷, si manifesta una svolta:

Ma quel che sembra essere avvenuto negli artisti più caratteristici e più recenti, è uno sdoppiamento reciso della grande anima inglese. Si assiste a un bipolarizzamento di quello spirito celtico e di quello spirito sassone, che eran mischiati in equilibrio così completo nelle meravigliose personalità di uno Shelley e di un Turner. Già in Keats, chi ben considera, è facile distinguere il principio della disorganizzazione, per il crescere di una parte della

³⁵ *Ibid.*, pp. 30-1.

³⁶ *Ibid.*, p. 28.

³⁷ “Ed ecco la precoce sensualità di Keats, tutta penetrata di senso funerario. Voi la vedete, in modo stupendo, determinata pittoricamente da Burne-Jones e da Rossetti, che ne versarono lo spirito nelle esili forme dei primitivi”, *ibid.*, p. 31.

sensibilità a scapito dell'altra parte, per uno stilizzarsi, un viziarsi un complicarsi nocivo dell'eccesso.³⁸

Lo spirito celtico prende dunque il sopravvento, e si manifesta nell'eccesso: di introspezione e di ricerca esasperata dello stile. La “cifra ignobile del decadente”³⁹ traspare dall'arte della seconda metà del XIX secolo, esausta dopo la grande stagione chiusa da Turner.

Solo Beardsley supera in qualche modo la severa condanna di Cecchi, più per la promessa di grandezza che per gli effettivi risultati raggiunti; nei saggi successivi, a partire da *Zuloaga e Anglada*, sarà questa l'ottica prevalente. Nel migliore dei casi l'autore si augura che alcuni spunti positivi ravvisati si sviluppino e diventino predominanti sulle stilizzazioni deteriori dei contemporanei. Gli artisti spagnoli Zuloaga e Anglada, con soluzioni diametralmente opposte, rappresentano da un lato il carattere di moderna incompletezza, e dall'altro dei punti di partenza verso un'arte superiore. L'analisi di Cecchi segue una struttura dualistica già adottata da Pater, in cui due artisti che propongono stili e tecniche radicalmente opposti vengono trattati come ad illuminare le vicendevoli peculiarità.

Credo che il Berenson, trovandosi a classificare un pittore come Zuloaga – se non l'ha già fatto, in una di quelle sue frasi per inciso che spesso contengono più di un saggio – lo classificherebbe fra i raccontatori.⁴⁰

Già nel 1912 appare ovvio che, almeno per quanto riguarda la tipizzazione dei processi creativi, la lezione di Berenson è fondamentale. L'impiego del termine “raccontatore”, “*illustrator*” per il critico americano, sottintende l'adozione delle due categorie fondamentali – l'altra è *decorator* – che stanno alla base di una delle bipartizioni canoniche di Berenson. Il raccontatore è l'artista che, senza possedere le capacità per produrre opere sintetiche, pur tuttavia racconta un avvenimento, in altri termini ‘narra’ una storia. La conseguenza è una frammentazione del dato visivo, che costringe chi guarda l'opera di scorrere la tela come un testo:

Lo spettatore non sa dove fissarsi. E pure, non teme di essere irriverente verso il pittore perdendosi a scuoprire e ad interpretare queste notazioni infinitesime. Ognuna ha un significato armonioso, e concorre in una narrazione completa.⁴¹

L'utilizzo del termine “narrazione” conferma quanto detto sopra, e ci spinge a considerare già a questa altezza Berenson come una, se non la maggiore, delle influenze teoriche che compongono il pensiero critico cecchiano. Anche per quanto riguarda la frammentazione del dato visivo, e la

³⁸ *Ibid.*, p. 34.

³⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁴¹ *Ibid.*, p. 38.

conseguente analiticità dell'osservazione discendente dall'analiticità della composizione, Cecchi non si discosta dalla lezione berensoniana:

La loro entità [i personaggi di Zuloaga] non si trova espressa in una sintesi pittorica vera, come è, per esempio, nel *Ritratto do Innocenzo X* di Velasquez o nell'*Ignoto* del Tiziano, perché la loro psicologia, in sé, ha interessato Zuloaga infinitamente più degli aspetti in quanto espressivi della psicologia dei personaggi. E la storia che noi finiamo per inventare su ciascuno di essi, in fondo, è il succedaneo che abbiamo bisogno di offrire alla loro incompletezza.⁴²

Si vede dunque che anche come “raccontatore” Zuloaga manifesta ancora delle carenze: la “storia” per i grandi *illustrators* si spiana davanti agli occhi degli osservatori senza necessità di inferenze personali: la *self evidence* del dato visivo non dovrebbe lasciare spazio a intromissioni deleteramente personalistiche, anche nell'estremo caso del ritratto.

Come ho detto, nell'interpretazione dualistica di stampo pateriano a questo punto si richiederebbe un caso diametralmente opposto a quello di Zuloaga: Anglada sotto questo aspetto si presta alla perfezione. All'eccessivo linearismo del primo corrisponde il colorismo del secondo:

[Anglada] si muove *dentro* il colore, e raramente attinge la linea.⁴³

A tal punto il colore è elemento centrale per questo (agli occhi di Cecchi) promettente artista, che la fisionomia umana perde totalmente rilevanza:

... in lui manca quasi, ancora, il poeta umano, sebbene sia un gran poeta dell'informe, dell'astratto, della luce vuota, del colore amorfo.⁴⁴

Come vedremo, gli artisti ‘coloristi’ saranno il punto di maggior distacco del pensiero estetico cecchiano da quello di Berenson; l'assenza di attenzione per l'*humanitas* rende Anglada tuttavia ancora immaturo.

Ivan Mestrovic, l'artista oggetto del saggio *Un primitivo secessionista*, si colloca all'opposto di Anglada, per quanto riguarda l'attenzione per la figura umana. Le statue ‘epiche’ del primo periodo hanno il corpo umano come solo soggetto, e tuttavia, nonostante l'artista si concentri sul tema che con Michelangelo aveva portato ai massimi risultati dell'arte figurativa, l'“l'ossessione psicologica di un'epoca malata” produce opere che esprimono con evidenza questa ‘malattia’:

e si è servito, per fare ciò, di tutti gli elementi di bassa letteratura con i quali, da Strauss a Verhaeren, da Swinburne a D'Annunzio, fu cercato di combinare con gli spurghi del decadentismo, un michelangiologismo di maniera.⁴⁵

⁴² *Ibid.*, pp. 40-1.

⁴³ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 46.

Il paradosso di uno scultore che con stilemi preclassici raffigura divinità ed eroi dalle fattezze sovrumane e raggiunge il risultato opposto, quello di comporre “figure [...] che] hanno la pazza brutalità dei sogni di violenza sognati dalle creature deboli⁴⁶” si chiarisce con una precisazione dell’autore: bisogna distinguere lo “stile” – che nella statuaria greca era lo stile di un popolo “sano” – dalla “cifra”⁴⁷, la conseguenza estrema della “stilizzazione”:

Il bizantinismo che, nelle sue forme molteplici, penetra e caratterizza tutta la nostra vita contemporanea, non lasciando sani nemmeno i fatti e i prodotti che, a prima vista, sembrerebbero più protetti.⁴⁸

Come si vede, la natura militante della critica cecchiana si esplicita in un vocabolario piuttosto ristretto ma puntuale; il “bizantinismo” era il tratto che con maggior chiarezza risultava dall’osservazione delle opere di Klimt. Ancora una volta ritornano i termini di confronto peggiorativi, Strauss, D’annunzio e Swinburne (già classificato con termini non distanti da questi in *Da Turner a Brangwyn*), i maggiori esponenti di una “letteratura” – intesa in questo caso come prodotto di retorica vacua - decadentista⁴⁹.

Mestrovic ci offende e si offende con la sua letteratura grossolana, con la sua incapacità di dominio di sé, con la sua persistenza a cercar la forma quasi direi estrinsecamente, per evocazione generale e non per precisa attuazione, come la vera ispirazione domanda.⁵⁰

La menzione di concetti a dire il vero poco usati da Cecchi, “forma” ed “ispirazione”, si inserisce nel discorso più ampio sulla primitività. Questa categoria era già risultata determinante per la classificazione dell’arte giapponese, accostandola alla classicità greca, e qui, *e contrario*, per la collocazione di Mestrovic:

La primitività estrinseca e villana, dai gesti veementi, dalle espressioni esagerate, dalle attitudini contorte, se dapprima colpisce, cede presto, in una impressione più consapevole e serena, a quella primitività, di solito poco dimostrativa, la quale coincide con la originalità vera, nelle espressioni più delicate e più schive.⁵¹

L’essere delicati e schivi era uno dei crismi dell’artista giapponese spersonalizzato, e ricordiamo che era tale anche perché attingeva dall’”ispirazione” intrinseca a un popolo, come la grecità.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁹ Il decadentismo si manifesta anche nella “follia” elevata a vizio supremo: “follia sterile, di quella che scoppia dentro le fantasie torbide e sconnesse, nell’estrema nausea del loro martirio, ne solleva fuori tutti gli elementi perturbatori, li isola, e ne fa l’apoteosi, sicché chi la patisce si trova ad un punto ad adorare il proprio vizio, a celebrare la propria deformità, a dilettersi spasimosamente del proprio pericolo e della propria morte” *ibid.*, p. 53.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁵¹ *Ibid.*, p. 48.

Un referente scultoreo moderno che mostra segni di un'ispirazione autentica è Medardo Rosso, di cui Cecchi lamenta la scarsa presenza all'esposizione internazionale: la sua plasticità "tattile" mostra una riflessione sulla tecnica pressoché sconosciuta ai suoi contemporanei.⁵²

I "valori tattili" che Cecchi ravvisa in alcune opere di Medardo Rosso dipendono dall'interazione con l'ambiente circostante (l'aria, la luce), mentre assumono un'altra valenza nell'analisi dell'opera di Anders Zorn. I nudi esposti

ci danno un senso di realtà completa, con quella loro plasticità, con quel loro tutto tondo. Il Berenson direbbe che suscitano in noi, al massimo grado, immagini tattili. Traducete questa formula positivista in ciò che idealmente essa significa, e vedrete che direbbe cosa magnificamente vera.⁵³

Al di là del dissenso che Cecchi continuerà a manifestare nei confronti delle conclusioni "positiviste" di Berenson, appare chiara la condivisione di uno dei punti fondamentali dell'estetica del critico americano. Secondo Cecchi il concetto di plasticità partecipa della nozione di realismo: le sculture di Mestrovic, fattualmente a tutto tondo, per i loro eccessi sconfinano nell'inverosimile. La verosimiglianza non va però sovrapposta al realismo; piuttosto, l'opera d'arte deve comunicare vitalità, senza scadere in un descrittivismo minuto quanto dispersivo. Zorn, dopo Turner, è l'unico artista che nella ricerca di vitalità può inserirsi nella sequenza di esempi di grandi opere che hanno formato l'occhio dello spettatore⁵⁴:

Anders Zorn ci offre qualche cosa che è della massima modernità di ispirazione e risponde per la sua solidità pittorica ai gusti che in noi spettatori non di eccezione è legittimo si sieno formati attraverso la contemplazione di trenta secoli di arte.⁵⁵

E' chiara l'intenzione dell'autore di volere discostarsi da una critica che condivide il bizantinismo dei contemporanei, malati di follia introspettiva "decadentista" e avidi di simbolismi intricati quanto estranei all'arte pura. Non è raro trovare in Cecchi la rivendicazione di possedere uno sguardo scevro di intellettualismo, azzarderemmo 'popolare'; ritengo che anche per questo aspetto vada ricercato un antecedente nelle teorizzazioni di Berenson sulla formazione di un canone artistico

⁵² "Ma oltre che alcune sculture stupende e oso dire perfette, troppe delle quali rimasero fuori delle sale malamente affollate di Valle Giulia, ci rammenta [Medardo Rosso] una presenza indefessa di lucide forze di autocritica, di analisi, di riflessione, tenute oggi in gran sospetto dagli artisti o sostituite da triviale letteratura, e senza delle quali, invece, bisogna mettersi bene in mente, che è inutile sperar di costruire opere durabilmente e profondamente umane.", *ibid.*, p. 57.

⁵³ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁴ "Bisogna un po' rammentarsi di qualcuna di quelle festose creature femminili di Ibsen: Hilda della Donna del Mare e di Solness il costruttore, per esempio, che irrompono nella tetra atmosfera dei suoi drammi come un raggio di sole in una nuvolaglia, e aprono della loro mano velari di sogno, di fondo ai quali appaiono campagne verdi, sparse di abeti cupi e frutici in fiore come leggiere nuvole di fumo sui fianchi delle colline: bisogna rammentarsi di qualcuna di queste gioconde creature, davanti alle donne di Zorn, serene e potenti nella loro schietta nudità", *ibid.*, p. 58.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 62.

superiore al personalismo, composto da modelli di stampo rinascimentale. Le parentele artistiche di Zorn non vanno dunque ricercate tra i moderni:

Come gli artisti della Grecia e della Rinascenza, egli, tecnicamente tanto discosto da loro, ha sentito che nulla è così immediatamente espressivo di interiorità come una carne umana.⁵⁶

Il penultimo saggio, *Apollo velato*, si apre con un excursus su Roma, e in particolare sulla qualità dell'Urbe di poter inglobare, nel suo eclettismo storico, anche opere che in un altro contesto risulterebbero perfino sgradevoli allo spettatore; in una sorta di palinodia ritornano i nomi di Zuloaga e Mestrovic, e le promesse e i segnali positivi della loro arte si ridimensionano. Questo saggio, lo si evince anche dal titolo, non ha come soggetto una scuola o un gruppo di artisti coerente; l'intento è chiaramente quello di mostrare alcune peculiarità stilistiche di artisti minori, quali Hammershoi e Hoffmann, notevoli nella loro incompletezza artistica.

L'abilità tecnica, le qualità di osservazione e la ispirazione si frastagliano, ma non si combinano, e il bel pezzo di pittura, con il suo impeto disinvolto, vi fa dimenticare spesso l'humanitas, come l'entusiasmo troppo tecnico di un pianista vi allontana da un bel tema musicale.⁵⁷

Ritorna il Cecchi militante, convintamente polemico verso la temperie artistica contemporanea:

Bisogna concludere che da troppe decine di anni viviamo in tutta Europa in una atmosfera di decadenza? Forse no, ma piuttosto che quando la vera bellezza oggi appare, appare dissimulata e nascosta, e quasi come se il suo centro non fosse nel punto nel quale essa splende. Il dio discende e cammina tra di noi. Ma velato.⁵⁸

In qualche misura anche l'ultimo saggio, *Vetrine*, partecipa di questa visione polemica. Le arti cosiddette minori ricevono dall'autore una particolare attenzione che certo va ricondotta al generale favore che esse ebbero a cavallo del secolo. Senza esaltarne le qualità, Cecchi apprezza il loro intrinseco diniego ad aspirare allo statuto di opera d'arte per i loro prodotti, ciò che le rende immuni dall'intellettualismo esasperato che vela la "bellezza" agli occhi dei contemporanei.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 66-7.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 70.