

L'ITINERARIO DI CECCHI

di

Giulio Cattaneo

Sulla attività letteraria giovanile di Cecchi, « così torbido e tumultuoso », si espresse più volte severamente l'elegantissimo Serra, pure riconoscendo che era « il solo » ad avere « una natura vera di critico e la passione di esercitarla ». « Non c'è taglio né spicco né eloquenza nelle cose sue; ma una lentezza faticosa e indigesta, un gusto acerbo, quasi di grappoli d'uva verdissima, pestati e infranti duramente, senza che ne coli una goccia d'umore ». In effetti, se si rileggono oggi le pagine di un saggio sui *Nuovi poemetti* del Pascoli pubblicato nel 1909 sulla « Voce », si stenta a riconoscere il prosatore che si è imposto all'attenzione con le sue limpide qualità stilistiche. In questo studio la scrittura è enfatica e sovraccarica ed è arduo ricavare da un viluppo di impressioni e di immagini, ora azzeccate ora decisamente infelici, la linea di un discorso critico coerente. Eppure insieme a confronti inutili, a esercitazioni incerte, è dato cogliere anche in questo vecchio scritto qualche appunto acuto e sensibile: « L'impostatura dei suoi poemi [del Pascoli] sarà perciò larga sebben tremolante, imprecisa sebben convulsa; fatta in modo che, sui risvolti delle loro architetture, i venti depongano molto terriccio errabondo ricco di semi, e le piogge fecondino variopinte fioriture di rosolacci e selvatiche viole a ciocche... Egli ha creato le sue cose più belle dove non ha avuto bisogno di stringere troppo dappresso un contenuto in lui quasi sempre immaturo, dove ha potuto effonderlo dissimulatamente, come

in lui oscuramente viveva, perché era, in fondo, un contenuto contraddittorio». Sono questi gli spiragli che permettono di intravedere le future possibilità di Cecchi al quale, secondo Serra, non si poteva per il momento attribuire, « né gusto né forma né odore di buone lettere ». « Ma c'è in lui un dono profondo, un vero dono di critico: una mezza genialità informe, che si sveglia davanti alle cose dell'arte, come un bisogno assoluto di rendersene conto, di ritrovarne in se stessa il principio puro, quasi la formula chimica essenziale; o forse piuttosto una formula magica, che gli permetta di possedere e di riprodurre secondo la sua volontà tutte le operazioni e il miracolo di quell'arte ».

Fra il 1911 e il '12 escono i primi saggi di una certa consistenza, che se da una parte rivelano il consolidarsi di inclinazioni che porteranno lo scrittore a occuparsi sempre più autorevolmente di letteratura italiana e anglosassone e di critica d'arte, indicano, d'altro lato, una scelta di temi cari agli intellettuali italiani del primo Novecento. Proprio in un saggio di Cecchi del 1911, pubblicato due anni dopo, sono definiti i caratteri e le esigenze della cultura all'inizio del secolo, che sono poi quelli espressi nei numeri della « Voce »: « Atteggiamenti di diffuso romanticismo, volontà di cultura filosofica, interesse per le questioni religiose, attenzione critica, curiosità concorde per le letterature straniere, le quali per il fatto di essere ignorate appaiono più ricche di interiorità della nostra ». Sono le aspirazioni della cultura militante che in quel tempo si distingueva decisamente dalla cultura universitaria in una frattura inasprita a volte dalla polemica che si sarebbe sanata soltanto assai più tardi. Ma proprio in quegli anni sono da vedere le premesse per il mutamento di una situazione culturale allora troppo divisa in compartimenti stagni: un critico di origine vociana come De Robertis avrebbe insegnato letteratura italiana dalla cattedra di Guido Mazzoni e un grande storico dell'arte come Longhi esordiva proprio nella « Voce ». Cecchi non condivise tuttavia le intemperanze di Papini e dei più arrabbiati iconoclasti: frequentatore appassionato dei corsi di Vitelli, ne darà una testimonianza con la traduzione di un passo dell'*Agamennone* in appendice a *Et in Arcadia ego*, come ricorderà con affetto Pistelli nelle pagine de *Il buon maestro*. In un tempo di polemiche grossolane, preferì mantenere una posizione inter-

media fra il rispetto per le ricerche scientifiche dei venerabili maestri della scuola storica e la partecipazione alle confuse ma vitali inquietudini dei nuovi scapigliati. Si trattava per questi ultimi di fare i conti con la più recente tradizione letteraria italiana e in particolare con Pascoli e D'Annunzio, mentre non si era del tutto dissipata l'influenza del Carducci, e di chiarire il proprio atteggiamento di fronte al grande Croce. La poesia del Pascoli è uno dei primi temi affrontati da Cecchi e dai critici più sensibili della sua generazione che come il Serra non si erano accontentati delle severe conclusioni crociane e avevano cercato di definirla con un trasporto e una sofferenza che favorivano una esatta comprensione di vari suoi aspetti, ma anche una complessiva incertezza di giudizio. Lo stesso Serra, rileggendo a pochi anni di distanza il suo saggio sul Pascoli, lo trovava troppo appassionato e quanto a Cecchi è tornato più volte sull'argomento senza mai riuscire a liberarsene con vera obiettività. Nei confronti di D'Annunzio invece l'atteggiamento è stato più reciso e se veniva espressa una condanna delle pagine « false e tediose », nello stesso tempo si andava scoprendo da parte di questi lettori l'ultima prosa dannunziana, la stremata « arte notturna ». Nello studio di Serra sono tutte le premesse fondamentali di questa nuova esplorazione affidata allora soltanto a impressioni immediate ed è significativo che proprio Cecchi, dopo quasi trent'anni, abbia scritto sull'ultimo D'Annunzio uno dei suoi saggi più felici. L'aver avuto in comune con D'Annunzio una somma di letture che si sono alla fine trasformate in una serie di ricerche stilistiche convergenti con qualche influenza reciproca ha favorito in questi giovani la disposizione ad esaminarlo criticamente e a salvarne in parte l'opera dalle insidie del tempo. Quanto alle posizioni nei riguardi dell'esperienza crociana, è noto che proprio « La Voce » si era assunto in parte il compito di diffondere e volgarizzare l'idealismo crociano, ma è anche vero che spiriti inquieti e sensibili come Serra e Cecchi hanno guardato a questa « guida intellettuale e morale » con un misto di ammirazione e scontentezza. Serra nella sua debolezza e nella sua esigenza di consolazione avvertiva i limiti dell'umanità di Croce e finiva per trovarsi a disagio nel suo « intelligibile universo » provando nostalgia per il rapporto difficile e appassionato col Carducci. Nem-

meno Cecchi poteva sentirsi in armonia nel mondo crociano ed era disposto a rinunciare a una vera sicurezza piuttosto che perdere una parte di se stesso fatta di oscuri fermenti, di impulsi e « sentimenti germinali » che in quell'intelligibile universo non avrebbero trovato posto. Nel 1911 Cecchi scrisse alcune pagine intorno a Croce e D'Annunzio dove espresse i suoi dubbi e le sue obiezioni con un certo rigore che indicava una innegabile preparazione filosofica (proprio nello stesso anno era apparsa la traduzione dei *Nuovi saggi sull'intelletto umano* di Leibniz). Appunti plausibili anche se non scalfiscono le solide costruzioni del pensiero crociano e assai significativi nel rivelare una reticenza, che sarà propria di una parte della cultura italiana nei riguardi di Croce. Il sistema crociano non uscirà devastato da tali attacchi, ma anche questa ritrosia maturata nel clima di una nuova sensibilità letteraria ha avuto una reale importanza.

Quella « curiosità concorde per le letterature straniere » che ha portato una intera generazione di intellettuali a conoscere le ultime grandi opere del decadentismo europeo, ha avviato anche Cecchi a una serie di incontri culturali. Uno dei più esaltanti è stato quello con Kipling, uno scrittore che proprio in quegli anni raggiungeva il culmine della sua fortuna letteraria e sul quale, in una coincidenza di interessi già sperimentata in altri casi, si era rivolta la gelosa attenzione di Serra. Il saggio di Cecchi, condotto sull'originale inglese a differenza dello studio di Serra che si servì soprattutto di traduzioni, nonostante il suo sapore un po' acerbo è già ricco di anticipazioni. Il primo capitolo, uno sguardo rapidissimo sulla letteratura inglese dell'Ottocento, non ha un vero rapporto col resto, come hanno ben poca utilità i riferimenti nel corso di queste pagine ai tragici greci, a Shakespeare, a Ibsen. Raffronti superflui come i richiami a Shelley, a Leopardi, a Manzoni nel tentativo di definire il dolore del Pascoli che ritroveremo in misura minore ma come un tratto caratteristico di Cecchi anche nella più matura *Storia della letteratura inglese*. Si potrebbe attribuire tutto questo all'esuberanza giovanile, a una sorta di diligenza studentesca nel condensare l'intera somma delle proprie cognizioni in un saggio inteso come una tesi di laurea se, a giudicare dagli sviluppi ulteriori di questa critica, non venisse fatto di riconoscervi le tracce dell'esperienza vociana agile, rischiosa e sfornita di senso

storico insieme a una libertà di movimenti propria della saggistica inglese. Quello che è già evidente in questo scritto su Kipling è la « incredibile facoltà di associazione » che lo stesso Cecchi attribuirà a D'Annunzio, ma che è una delle sue qualità più ingegnose e singolari. Eccone un esempio: « È certo che un racconto di Kipling, nel suo contenuto diremo così storico, esistenziale, è inferiore al più ambiguo fatto quotidiano, e la sostanza indefinibile di cui egli l'ha materiato, astratta dalle forme precise nelle quali l'ha costretta, si ritira, rattrappisce e non ci lascia nelle mani se non un protoplasma illusorio, come quelle crittogame gelatinose che pullulano e si distendono verdognole e palpitanti, dopo un acquazzone estivo, e raggrinziscono e screpolano, toccate da un esile raggio di sole ». Questa « incredibile facoltà di associazione » che per definire o decomporre fatti letterari o figurativi li collega a oscuri processi biologici, a curiosi e spesso raccapriccianti fenomeni naturali, si presenta a volte come una mescolanza di splendido orrore e di crudele, sadica esattezza. Si comprende l'interesse di Cecchi per Barbellion, per la sua « orrenda qualità di eroismo letterario ».

Un altro scrittore che come Kipling ha influito notevolmente sulla prima generazione italiana del secolo e al quale Cecchi ha pagato il suo tributo è Ibsen; non ha concorso alla sua formazione come nel caso di Michelstaedter né ha acuito al massimo il suo interesse come è accaduto a Slataper, ma le citazioni frequenti e la sistemazione del drammaturgo sullo stesso piano dei tragici greci e di Shakespeare sono una riprova dell'attenzione per Ibsen e della sua sopravvalutazione da parte degli scrittori del primo Novecento. Non mancano esempi di questo atteggiamento nel saggio su Kipling e in quegli *Studi critici* (1912) che fra vari scritti occasionali su argomenti piuttosto disparati ne presentano alcuni di una certa validità anche se stesi spesso in « uno stile enfatico e barbaresco ». L'opera più matura di questo periodo è la *Storia della letteratura inglese del secolo XIX* (1915), di un impianto che intende richiamarsi al classico esempio storiografico del De Sanctis, tanto che proprio in Inghilterra fu giudicata la meno « insulare » delle storie letterarie inglesi. Ma i modelli saggistici inglesi non furono certamente estranei alla formazione di questo scrittore toscano un po' sornione che seppe accordare gli incanti della « avventura estetica » alla rustica schiettezza di un mondo casa-

lingo che « odora lontanamente di polenta dolce e castagne arroste » e il « duro fuoco gemmeo » di Pater alla passione per i cinematografi poveri, le monete infime e i « miseri cimeli » delle botteghe dei rigattieri. Quella disinvoltura nel proporre rapporti culturali avvicinando con associazioni labili lontane esperienze letterarie e di arte figurativa, più che al metodo rigoroso della disciplina storica aderisce a una tradizione eccentrica e nutrita di estetismo alla quale non sono estranee le vistose contaminazioni di D'Annunzio. In queste pagine si è maturato il prosatore che si presenta già con un profilo originale, con la sua caratteristica capacità di interpretare uno scrittore rievocandone con estrema evidenza pittorica il volto, l'abbigliamento, l'ambiente in una serie di indagini indirette e di sottili indiscrezioni che concorrono a un quadro vivissimo e affollato di particolari. L'arte del Pope è definita, per esempio, più che da giudizi critici veri e propri, da un susseguirsi di immagini: « La figura del personaggio resta stecchita, lo sguardo corneo; il sorriso, sotto i baffi enfatici, è orrendo a forza di esser falso; ma i manichini di batista, ma le rovesce di seta, i nastri palpitano, pesano mollemente, hanno la porosità, il lustro delle diverse materie; un vaso di vetro, lì sulla tavola, riflette, iridandolo, un mondo che invano vi voltate a cercare alle vostre spalle ». Quanto a Miss Austen, « tutta latina, oraziana è la nettezza con la quale ella tratta la sua materia; a modo di un farmacista che prepara presine purgative e pulisce con la spatola la capocchia del pestello e i polpastrelli ». Qualche volta questa prosa con le sue superfluità smaglianti fa pensare a D'Annunzio: « Il significato delle sigle e dei contrapposti di pomi e di verzure, che un pittore divoto come il Crivelli usò porre sui primi piani delle sue tavole, quasi perché la indifferente pesantezza vegetale delle polpe di tinte diffuse e la opaca carnosità delle foglie rilevassero la vibrazione jalina delle figure commesse, la trasparenza degli avori delle carni febrili, la inquieta polifonia degli ori mistici e delle lacche ». Ma più spesso la scrittura si carica di un'arguzia che ne tempera affettuosamente le vecchie disposizioni all'enfasi tumultuosa. Si assiste in queste pagine alla germinazione della « prosa d'arte », che dai pretesti più labili si avvia alle variazioni capricciose sempre in bilico, in un rischioso e ammirevole equilibrio, quasi svincolata dai suoi contenuti. L'esperienza vociana, col suo groviglio inquieto

di temi e i suoi romantici esami di coscienza, è ormai conclusa: Cecchi è maturo per le prove della « Ronda ».

Le inquietudini indeterminate dei primi anni del secolo avevano finito per bruciarsi nella fornace della guerra; le insofferenze del dopoguerra avevano un significato più preciso come erano del resto sicuri e consapevoli i tentativi di riassetamento. Nell'ambito di una ricomposizione della realtà dopo gli anni catastrofici, « La Ronda » assolve un compito, se non di pura restaurazione, di riduzione delle esigenze culturali a un programma limitato e ragionevole. Cadute le antiche velleità confuse, appassionate e vitali, un gruppo di vociani superstiti si dispone a seguire un ideale di buona letteratura, di seria e raffinata esperienza tecnica, di « macerazione culturale e critica ». Per quanto riguarda Cecchi, dalla collaborazione alla « Ronda » come da quella alla « Tribuna » hanno origine i *Pesci rossi* (1920), nei quali si precisano definitivamente i lineamenti del più complesso e affascinante prosatore d'arte del Novecento. In questo libro, nato da esperienze non soltanto libresche, sono espliciti alcuni atteggiamenti fondamentali che si ripresenteranno in tutta l'opera di Cecchi, arricchiti e variati all'infinito. La fedeltà a Firenze, prima di tutto, alla città che nelle superbe pagine elegiache de *Il buon maestro* è colta nei suoi caratteri essenziali con una aderenza e una suggestione straordinarie. Gli anni degli studi in questa città povera e dagli inverni freddi (si legga a conferma *Nel paese degli aranci* di Slataper) hanno lasciato in Cecchi una impronta incancellabile. Un senso di fiorentinità gelosa accompagnerà sempre lo scrittore in ogni suo viaggio, sollecitandolo a continui raffronti: nel Messico certe vecchie imbacuccate gli ricordano le fiorentine « vecchie dell'aceto » alla novena di Ceppo, come a Delfo il timpano e il fregio del tesoro dei Sifni lo fanno pensare al Pollaiuolo. L'abito intellettuale della fiorentinità diventa per lui un modo di difesa, uno strumento di autenticazione. « Alla loro grande epoca i portoghesi maturarono e completarono quel famoso stile architettonico che si chiama *manuelino*. Io sono nato a Firenze, e il *manuelino* poco può piacermi e poco lo raccomanderei, con i suoi viluppi e ricami, le gale, i fioroni, i nodi d'amore, e i trofei delle ancore e delle catene navali. Come architettura è il preciso contrario di quel che l'architettura dovrebbe essere; diciamo pure ch'è una

frivolezza, un mezzo pasticcio ». Si potrà osservare che la Firenze di Cecchi non è quella di Donatello e del Pollaiuolo, che è più modestamente la città di Vamba e di Pistelli, ma lo stesso Cecchi, che pure ha studiato seriamente il Pollaiuolo e Donatello, ha descritto con estrema evidenza i secoli della decadenza fiorentina e proprio per la città di Pistelli ha ricavato dal fondo delle care e desolate memorie l'omaggio più accorato e toccante. Firenze è « una città dove pareva fossimo tutti parenti e tutti parenti poveri » e in questo modo, attraverso il ricordo degli anni giovanili fiorentini, si introduce il tema della povertà che domina tutta l'opera di Cecchi con « l'ideale » di tornare ogni sera in tram « verso una casa più piccola e anche più povera di quella d'oggi », le passioni economiche e l'esplorazione fra le robe vecchie, il vagabondaggio nei quartieri popolari e la cultura alimentata dalle bancarelle. Altro motivo esplicito in *Pesci rossi* è la malinconia per la scomparsa delle vecchie cose amoroze e gentili che qui si esprime per l'eliminazione dei centesimi (« i nostri bambini non crederanno mai che le pallide lucciole sotto il bicchiere partoriscono le vostre palanche massicce e pesanti ») come altrove per la decadenza dell'artigianato messicano o al confronto fra « la piccola polis rinascimentale, la città quasi portatile » e la « nostra civiltà standardizzata e senza volto ». Il primo pezzo del libro condotto apparentemente su un tema da « Old China » indica un altro tratto caratteristico di Cecchi: la sua posizione mista di tentazione e diffidenza nei confronti dell'Oriente. Un sentimento che si rafforzerà precisandosi in un capitolo de *L'osteria del cattivo tempo* (1927), in una sorta di sicurezza e di orgoglio latino. Oggi è difficile ripensare all'abuso e alla esasperazione di atteggiamenti simili senza un certo fastidio, ma si tenga presente che Cecchi, rispetto all'aggressiva romanità e alla superbia « mediterranea » di vari suoi coetanei, ha toccato sempre questi temi in modi misurati e discreti. È rimasta allo scrittore la consapevolezza forse eccessiva del buon senso italiano, del gusto sicuro italiano, una estensione e generalizzazione della raccolta e autentica coscienza fiorentina, che finirà per condizionare non pochi giudizi di un uomo così aperto, limitando entusiasmi e adesioni. Di questa reale apertura, nonostante le inevitabili reticenze, proprio in *Pesci rossi* si trovano le prime testimonianze nei resoconti di incontri e di scoperte al tempo del soggiorno in Inghilterra.

Ne *L'osteria del cattivo tempo*, in una serie di considerazioni sull'articolo di giornale e la letteratura saggistica, si precisano i caratteri inconfondibili di una cultura nutrita di succhi diversi e venata di umorismo, mentre prendono sempre maggiore spicco quei superbi pezzi da antologia dove si esprimono compiutamente le qualità più autenticamente liriche sollecitate dalle care memorie. *Il bambino che ascolta musica*, *Sul ritratto d'una bambina dormente* sono i capitoli di un'arte che culminerà in *Inverno*, uno dei momenti più alti della prosa italiana degli anni trenta.

Ma insieme alla capacità di ricavare da un tema poetico variazioni sottili e di una suprema eleganza, troviamo in Cecchi una avida curiosità, un miscuglio di repulsione e « reverenza » verso gli aspetti diseredati e sordidi della realtà, la volontà di comprendere anche le forme più terrifiche e repugnanti, dove tuttavia sopravvive un oscuro senso sacrale. Suggestione e raccapriccio che si erano già delineati in *Pesci rossi* nel capitolo su « Le bestie sacre » e attraverso vari episodi raggiungono il massimo dell'intensità nella resa dell'orrore magnetizzante della « Piramide dei serpenti ». Per questo uno dei libri di viaggio più felici resta *Messico* (1932), dove è descritto l'incontro con un ambiente carico di orrore religioso, di superstizione, di violenza latente, di fasto e di miseria. Meno riuscito nel complesso *Et in Arcadia ego*, dove i tentativi di dire qualcosa di originale sono chiaramente meno spontanei che in *Messico*. Nonostante i suoi studi di filologia classica alla scuola di Vitelli e l'ostentata sicurezza di muoversi in un paese che ha molto in comune con l'Italia, si ha l'impressione che lo scrittore si sentisse più a suo agio a Zacatecas o a Xochimilco. Diventa assai difficile qui andare alla ricerca di « particolari che non c'entrano » e trovare qualche tema minore da contrapporre per una momentanea e salutare evasione ai grandi aspetti della greccità troppo imponenti per eluderli. Attraverso il rondò dei gatti, il pezzo sui ciuchini, la scoperta di un altaruccio di pastori a Gortina e gli amori scherzosi con Arianna, lo scrittore cerca in parte di sottrarsi a una realtà solenne e monumentale che pure lo impegna come nei capitoli su Olimpia.

America amara (1940) è forse il più serio dei libri di viaggio per il tentativo di aggredire un mondo nuovo da tutti i lati: una grossa inchiesta giornalistica che si trasforma spesso in una indagine approfondita della vita ame-

ricana analizzata nei suoi aspetti culturali, politici, sociali, religiosi. Si tratta di un libro dove i pezzi di vera e propria «prosa d'arte» non sono certo prevalenti. *America amara* si può rileggere anche oggi con profitto e, tenendo ovviamente conto che nessuno è profeta, si può concludere che i suoi giudizi sono in parte azzeccati. L'atteggiamento nel complesso severo ma ricco di riconoscimenti e di innegabili simpatie non si può dire condizionato da pregiudizi politici come aveva insinuato qualche lettore moralista del dopoguerra. Può nuocere a questa interpretazione il fatto che l'autore non avesse alle spalle un paese democratico ma un regime totalitario, nel quale certe magagne del mondo americano come il razzismo non si presentavano come dolorose contraddizioni ma erano inasprite artificiosamente e rese irrimediabili dalla legge. Si tratta comunque di una osservazione laterale, perché la critica di Cecchi è tutta fondata sulle ragioni culturali di un europeo che si è formato in un ambiente umanistico e predilige le civiltà ordinate, di compostezza classica. Il capitolo sulla letteratura americana può apparire pessimistico all'eccesso, nonostante l'esattezza di molti appunti, ma è la naturale conseguenza di un gusto educato alla scuola di quei modelli della letteratura inglese contemporanea dove più elegantemente rivivono gli spiriti del Settecento. Quando si pensa ad alcuni autori congeniali (Beerbohm, Strachey, la Woolf), è difficile pretendere maggiore trasporto per una letteratura come quella americana degli anni trenta, «dementata e percossa dal ballo di san Vito», da parte di un critico che pure ha scritto su Faulkner e Hemingway pagine di sicura competenza nei lucidi saggi sugli *Scrittori inglesi e americani* (1935 e 1946).

Nell'ultimo libro di viaggio, *Appunti per un periplo dell'Africa* (1954), Cecchi, libero dalle preoccupazioni di una inchiesta, si ripresenta come uno scrittore «di semplice impressione e a lume di naso», con una maturità, se possibile, ancora più piena e un vago principio di sazietà e stanchezza proprio di chi ha visto e assimilato una quantità di vere meraviglie. Sembra che l'antica curiosità vorace si sia attenuata e abbia ceduto alla predilezione di un lento assaporare, ricapitolando la propria sorte. A Siviglia è più opportuno indugiare in una bottega gustando un'orzata che precipitarsi all'Alcazar e niente rende la qualità di queste nuove disposizioni quanto il desiderio di

andarsene « piano piano » su « una di quelle carrozze chiuse », « ammaccate e tutte nere », « con un vecchio cocchiere itterico a cassetta, e un bianco cavallo tentennante », « come un malinconico dottore che sull'ora di sera fa il suo giro di visite ai malati più gravi ».

Contemporaneamente ai libri di viaggio, Cecchi continuò a pubblicare capricci, fantasie e bozzetti narrativi veri e propri in *Qualche cosa* (1931) e in *Corse al trotto* (1936) nelle varie edizioni con aggiunte delle due opere fino alla loro unificazione in *Corse al trotto e altre cose* (1952). Nello stesso tempo si svolgeva una più specifica attività di critico letterario che si è arricchita soprattutto negli ultimi vent'anni. Si può dire anzi che i saggi più felici di letteratura italiana (*Ritratti e profili* del 1957), a eccezione di *Esplorazione d'ombra*, sono usciti dal dopoguerra in poi, come dello stesso periodo è il nutrito lavoro di autorevole recensore letterario documentato in *Di giorno in giorno* (1954) e in *Libri nuovi e usati* (1958).

L'ingegnoso e raffinato dilettantismo di Cecchi risalta con maggiore evidenza nei suoi studi di storia dell'arte dalle vecchie note a *Valle Giulia* (1912) ai *Piaceri della pittura* (1960), dove la fermezza di giudizio applicata ai fatti letterari cede alle scoperte predilezioni sentimentali rivestite di pretesti critici. Non si spiegherebbero altrimenti le pagine su Fattori e i macchiaioli messi continuamente in rapporto per il « rigore coloristico-formale » e le « costruzioni spaziali » coi più grandi quattrocentisti. Se rivolta alla pittura dei primi secoli, quella di Cecchi è una critica senza filologia; i problemi di cronologia e di attribuzione non lo tentano a congetture originali ma sono accennati nella tranquilla citazione delle conclusioni altrui. In questo modo, nel volume sui *Trecentisti senesi* (1928), a proposito della *Madonna in trono* di Guido da Siena a Palazzo Pubblico, Cecchi accoglie senza ripensamenti « la datazione remotissima, e falsa, del 1221 » (Longhi) e scarta la paternità di Duccio per la *Madonna Rucellai* appoggiando una ipotesi del Suida, ripresa e perfezionata dal Berenson e anche dal Toesca, con una analisi che richiama in parte la vecchia maniera del Morelli. Quello che interessa a Cecchi è la trascrizione letteraria di un'opera figurativa, puntando soprattutto sulla evidenza plastica della propria scrittura immaginosa. « L'impulso, il sussulto, la voracità dell'espressione nuova in Donatello » e la « crudeltà e competenza

del dolore e del male » nel Pollaiuolo si traducono in una folla di immagini energiche e feroci, mentre le note su Fattori si inteneriscono nelle « impressioni » della Firenze ottocentesca. Così le figure « nevrasteniche, squisitamente logore, egre » del Sassetta coi loro vestiti « argentei, serpentati di nero » e i « piccoli paradisi concepiti come orti delle Esperidi » di Giovanni di Paolo rivivono in una ammaliante felicità evocativa. Non si tratta propriamente di critica, ma di un estro di natura artistica che si accende soltanto a contatto di dati congeniali e non è surrogato, in mancanza di provocazioni, dal paziente lavoro filologico né dallo sguardo del grande storico dell'arte che restituisce di colpo un'opera al suo autore o scopre tutte le vere mediazioni culturali. L'indagine agile e disinvolta di Cecchi raggiunge gli effetti più seducenti quando sollecitata da una « incredibile facoltà di associazione » trova rapporti e equivalenze fra fatti letterari e figurativi con una libertà di spaziare attraverso i secoli indifferente alle costrizioni del rigoroso senso storico. In questa rarissima capacità Cecchi è veramente un maestro e nelle sue pagine di critica letteraria ancora più che nei capitoli della prosa d'arte abilissimi, ingegnosi all'eccesso rispetto alla esiguità delle occasioni e legati al gusto di una stagione conclusa, sembra proprio che si concentrino oggi le sue virtù più concrete e stimolanti.