



HAL
open science

**”L’illustre fumatore di papastratos colla Leica”.
Sull’archivio fotografico di Emilio Cecchi**

Caterina Miracle

► **To cite this version:**

Caterina Miracle. ”L’illustre fumatore di papastratos colla Leica”. Sull’archivio fotografico di Emilio Cecchi. Archivi letterari del novecento: ricerche in corso - 2021, ESE Publications, pp.13-34, 2021, Quaderni del PENS, 978-88-8305-179-1. 10.1285/i2611903xn4p13 . halshs-03533557

HAL Id: halshs-03533557

<https://shs.hal.science/halshs-03533557v1>

Submitted on 18 Jan 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

CATERINA MIRACLE

«L'ILLUSTRE FUMATORE DI PAPASTRATOS COLLA LEICA». SULL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DI EMILIO CECCHI¹

Il primo luglio del 1934, nelle ultime righe di una lettera indirizzata a sua madre, Leonetta Pieraccini, Dario Cecchi scrive: «non so dove andremo ma credo che l'illustre fumatore di papastratos voglia arronzare colla Leica»². Lui e il padre, Emilio, sono in viaggio in Grecia, giunti il giorno prima ad Atene dopo una breve tappa a Corfù. Il giovane Dario fa riferimento ai due oggetti (le sigarette greche, la macchina fotografica) come a due *topoi* dell'armamentario di Cecchi viaggiatore, alludendo a una consuetudine cui l'intera famiglia parrebbe ben avvezza. La Leica³ in questione non è, in effetti, la prima macchina fotografica dell'autore. Come si desume, ancora, dalla corrispondenza con Pieraccini, già nell'autunno del 1930 - quando Cecchi alloggiava presso il Campus di Berkeley come *visiting professor*⁴ - l'autore si diletta con la fotocamera. Proprio al termine del semestre di insegnamento nella *West Coast*, l'autore aveva deciso di intraprendere una discesa dalla California al Messico, attraversando i paesi del sud. Una volta tornato in Italia, i racconti di quelle tappe erano stati pubblicati nella terza pagina del «Corriere della Sera», diventando poi un libro: *Messico*⁵. È il primo esperimento di scrittura odepórica che, data la buona riuscita, viene replicato per molti dei successivi viaggi dell'autore⁶

¹ Il presente contributo nasce dalla ricerca di dottorato in corso dell'autrice (*I taccuini fotografici di Cecchi: letteratura di viaggio, fotografia e politica*). Si ringrazia l'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux, nelle persone della direttrice Gloria Manghetti e di Fabio Desideri; gli Eredi Cecchi (il rappresentante Masolino d'Amico, Anna ed Emilia Cecchi), e infine la Regione Toscana, per l'autorizzazione alla consultazione del Fondo Emilio Cecchi e alla riproduzione dei materiali inediti. Si ringrazia altresì il Professor Luigi Weber, per aver condiviso le sue ricerche e per l'incoraggiamento a proseguirle.

² LCP.2.1735, lettera inedita. Leonetta Cecchi Pieraccini (1882-1977) fu pittrice, allieva di Giorgio Morandi, e scrittrice.

³ Probabilmente una Leica standard, con pellicola formato 24 x 36, il "formato Leica".

⁴ Tenne un corso semestrale in *History of Art* per una prestigiosa cattedra in *Italian Culture* istituita nel 1928. Vi hanno insegnato, nel corso degli anni, intellettuali e professori italiani tra i più autorevoli. Tra gli altri, Giuseppe A. Borgese (*Italian Literature*) nel 1931, Gaetano Salvemini (*History*) nel 1943, Bruno Migliorini (*Linguistics*) nel 1953, Mario Soldati (*Italian Literature & Cinema*) nel 1973, Adriana Cavarero (*Philosophy*) nel 2004.

⁵ Il testo è comparso in più edizioni: *Messico*, Milano-Roma, Treves, 1932; Firenze, Vallecchi, 1948; in *Nuovo continente*, Firenze, Sansoni, 1958; *Messico*, Milano, Adelphi, 1985. Pubblicato (così come i successivi testi di viaggio, su cui vedi n. 6) anche nella raccolta *Saggi e vagabondaggi*, Milano, Mondadori, 1962 e nell'edizione critica *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997, da cui si trarranno le citazioni delle quattro opere.

⁶ In Grecia (giugno - luglio 1934, poi agosto - settembre 1957): *Et in Arcadia ego*, Milano, Hoepli, 1936;

- ormai corrispondente del quotidiano di Via Solferino - dai quali egli riporta anche centinaia di fotografie (solo in minima parte pubblicate nei testi), attualmente conservate nel suo Fondo, all'interno dell'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", presso il Gabinetto Vieusseux. Si tratta di 1.458 documenti, perlopiù inediti, nel formato di negativi, (pochi) positivi e fotogrammi di pellicola cinematografica⁷, che non sono circoscritti ai soli viaggi, ma documentano ampiamente un decennio ('30 - '39) di vita dell'autore. Fino ai recenti lavori di Luigi Weber⁸, tale patrimonio, significativo già soltanto per la mole e il valore estetico (malgrado il dilettantismo dell'*Operator*) non era mai stato oggetto di studio; come ha rilevato Weber, invece, le fotografie sono anche fortemente implicate nel processo di scrittura e assemblaggio delle opere odepatiche. La prolungata assenza di analisi relative a questo settore della produzione cecchiana è dipesa verosimilmente dall'insolita scarsità, nei suoi scritti, di teorizzazioni sul medium fotografico, benché non manchino, come si vedrà, riferimenti alla sua personale pratica con l'obiettivo all'interno di lettere e appunti inediti. La fotografia è comunque argomento di due brevi prose scritte a quasi vent'anni di distanza: *Sul ritratto d'una bambina dormente e Fotografie della rivoluzione*, alle quali si riserverà maggiore attenzione nel corso delle prossime pagine.

Per un autore talmente devoto al visivo⁹ in tutte le sue forme, che nel 1923 dichiarava il suo «bisogno d'immagini», fino a definirsi «un povero feticista» illuso «di vivere in un mondo governato da figure»¹⁰, l'avvicinamento alla pratica fotografica risulta pienamente coerente. Si noti, tra l'altro, che in Italia negli anni '30 a possedere una macchina fotografica sono ancora o professionisti, o dilettanti perlopiù benestanti¹¹. Cecchi non proviene da una famiglia agiata, e

Verona, Mondadori, 1942; Milano, Mondadori, 1946; Milano, Mondadori, 1960. Negli USA e in Messico (novembre 1937 - luglio 1938): *America amara*, Firenze, Sansoni, 1939; *Nuovo continente*, cit. Nelle colonie portoghesi in Africa (giugno - settembre 1939): *Appunti per un periplo dell'Africa*, Napoli, Ricciardi, 1953.

⁷ Cecchi lavorò a periodi alterni per la casa di produzione Cines: vd. F. BOLZONI, *Emilio Cecchi tra Buster Keaton e Visconti*, Roma, Centro Sperimentale per la Cinematografia, 1995.

⁸ L. WEBER, *Maschere, teschi e fotografie spettrali. Una lettura di Messico di Emilio Cecchi*, «Arabeschi», n. 14, luglio-dicembre 2019, pp. 108-123; ID., *Et in Arcadia ego: i taccuini fotografici di Emilio Cecchi*, «Ermeneutica letteraria», 2020, XVI, pp. 173-181.

⁹ Cfr. P. LEONCINI, *L'etica del visivo e lo Stato liberale con appendice di testi giornalistici rari*, Lecce, Milella, 2017.

¹⁰ CECCHI, *In una galleria di statue*, in *Pesci rossi* (1^a ed. 1920), in *Saggi e viaggi*, cit., p. 249. In ID., *Taccuini*, a cura di P. Citati, N. Gallo, Milano, Mondadori, 1976, libro VII, p. 298: «io sono un povero feticista / il mio mondo è stipato di figure / che mi guardano avidamente coi loro occhi dannati di vetro nero».

¹¹ «Questa "turba di nuovi fotografi" [...] non comprendeva [...] i poveracci, che dovranno attendere una successiva ondata della massificazione fotografica (in Italia questa iniziò nell'ultimo dopoguerra), per essere coinvolti in questo gioco, ormai pieno di pretese artistiche e intellettuali, oltre che hobbistiche», I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, Bologna, Quinlan, 2012, p. 102.

l'insicurezza economica degli anni della giovinezza non verrà mai meno, come testimoniano tra l'altro le ossessive note sulle spese presenti nei suoi taccuini. Eppure, egli possiede non una, ma più macchine fotografiche (già nel dicembre 1930 scrive alla moglie, incerto se sostituire la sua fotocamera: «in casa ci sono già due macchine formato 6 x 9»¹²) e le porta con sé durante i viaggi.

Il 17 gennaio 1931, all'inizio della sua discesa verso il Messico, Cecchi confida alla moglie: «Io ero troppo *stylé* [...] Ora voglio che nei miei scritti ci siano *cose, realtà*; lo scritto poi sarà come meglio posso»¹³. Il racconto del primo viaggio nasce sotto precisi auspici, dunque, che segnano una soluzione di continuità rispetto ai lavori precedenti, nella scelta di adesione alle *cose*: le fotografie - «frammenti e scheggioni di cruda realtà»¹⁴ - si presentano allora come uno strumento determinante in questo cambio di rotta compositivo.

Nel presente contributo si propone un primo tentativo di riflessione sistematica sulla produzione fotografica di Cecchi. Dapprima si ragionerà sul ruolo della fotografia per l'autore, successivamente si presenteranno le condizioni archivistiche del materiale fotografico conservato nel Fondo, infine si tratteranno le metodologie finora adottate per l'identificazione delle immagini.

La funzione delle fotografie e le co-implicazioni con la scrittura

Nello scorrere il catalogo fotografico è possibile assistere a un decennio di vita e di lavoro di Cecchi, oltre che rilevare, nella predilezione per determinati soggetti, alcuni dei suoi interessi principali. Si visualizzano le mete narrate nei reportages; i set della Cines; gli zoo, visitati in ogni nuova città¹⁵; i familiari e gli amici, solitamente ritratti sul terrazzo dell'appartamento familiare in Corso d'Italia. Le fotografie registrano istanti di vita da ricordare, ma non solo. Quelle di viaggio, in particolar modo, custodiscono un significato più complesso, segnalato per la prima volta da Margherita Ghilardi, che si è occupata in prima persona della sistemazione dell'archivio

¹² LCP.2.1660, lettera inedita.

¹³ LCP.2.1680, lettera inedita. Corsivi dell'autore.

¹⁴ CECCHI, *Fotografie della rivoluzione*, in *Messico*, cit. p.628; originariamente pubblicato con il titolo *Quando cominciarono le rivoluzioni*, «Il Tempo», 14 luglio 1946.

¹⁵ Cfr. M. SCHILIRÒ, *L'ideogramma del caos. Animali di Emilio Cecchi*, «Ermeneutica letteraria», III, 2007, pp. 91-119, ora in ID., *La misura dell'altro. Animali e viaggi di Emilio Cecchi*, Soveria Mannelli (Cosenza), Rubbettino, 2017. «Di ogni città che visitava Emilio Cecchi non trascurava mai lo zoo. Davanti alle gabbie, tirava fuori il taccuino e vi tracciava appunti che provocavano gli sbadigli degli oranghi», ivi, p. 23.

cecchiano. Nel resoconto della sistemazione dei negativi per l'inventario del Fondo, la studiosa osserva:

Dietro i reportages che uscivano sul "Corriere della Sera" o su altre testate (e poi riassembleati nei libri di viaggio) possiamo leggere, in controluce, le fotografie scattate sul campo. Ma non è lecito relegare a semplice ruolo di servizio, a ausilio mnemonico, questi scatti fotografici, che potremmo promuovere a un ruolo simile a quello occupato dai taccuini. Le immagini delle singole facce o della folla, di un paesaggio urbano o di quello del deserto, degli amici o degli sconosciuti, hanno un taglio (veloce e sfuocato o, al contrario, fermo e posato) che può benissimo essere promosso a stile¹⁶.

Non solo memorie, le fotografie costituirebbero delle annotazioni visive, degli appunti «vergati usando la scrittura della luce»¹⁷. Cecchi, normalmente scrupoloso annotatore di episodi, riflessioni e progetti nei suoi *libri studiorum*¹⁸, affronta in effetti l'esperienza itinerante con un approccio diverso. Gli appunti nei taccuini divengono sintetici, spesso disposti a mo' di elenco, sovrabbondanti di frasi nominali. Verosimilmente, in viaggio egli ha poco tempo per dilungarsi in descrizioni e riflessioni; ha fretta di fare esperienza dei luoghi e delle persone, piuttosto che tenerne traccia scritta¹⁹. Perciò le fotografie sembrano sopperire al "difetto" della scrittura, con la loro istantaneità. Non sono semplici vedute da cartolina, né seguono modelli pittorialisti, sono bensì caratterizzate da uno stile personale: «la tecnica sarà, forse, imperfetta o discutibile; al contrario, lo sguardo è coerente, e connotato da una personalità assai marcata [...]: una prospettiva costante, rapportabile a uno 'stile' per quanto idiosincratico e accademico»²⁰. Le foto restituiscono dunque uno sguardo precisamente orientato verso il mondo. E quando Cecchi rientra dai suoi viaggi, la sua scrivania può accogliere un nuovo strumento: le immagini, che divengono parte attiva del processo compositivo, «materiale preparatorio», «autentico avantesto»²¹ delle opere.

L'importanza della pratica fotografica durante i viaggi, d'altra parte, è testimoniata anche dagli scambi epistolari con la moglie, cui prima si accennava: il 28 ottobre, da Berkeley, Cecchi le scriveva: «Ti mando qualche fotografia, ma le migliori non sono stampate: cioè, me le prese

¹⁶ [www.http://opera.nexusfi.it/easyweb](http://opera.nexusfi.it/easyweb); consultato il 06/10/2021.

¹⁷ WEBER, *Et in Arcadia ego*, cit., p. 178.

¹⁸ Espressione con cui Cecchi indicava i suoi quaderni di appunti.

¹⁹ Nelle note ai testi di *Saggi e viaggi*, cit., Ghilardi afferma che l'autore prese anche appunti su fogli non conservati, ma normalmente questi appunti venivano riversati, in bella copia, nei taccuini, che dunque ne rappresentano un 'deposito' perlopiù affidabile.

²⁰ WEBER, *Maschere, teschi e fotografie spettrali*, cit., pp. 109-110.

²¹ ID., *Et in Arcadia ego*, cit., p. 178.

subito Olivieri, al quale le dovevo: mi aveva pilotato per 700 miglia, oltre 1000 chilometri. [...] Non lasciarle pigliare ad estranei, perché qualcuna mi può servire per stamparla. C'è anche la mia stanza al Faculty Club. Ma le più belle devo farle ristampare»²². Le fotografie sono un bene prezioso: ricompensano il professore che ha scortato Cecchi in visita alle missioni spagnole in California; allettano i quotidiani («Nessuna di queste fotografie va data a amici giornalisti che possano servirsene, naturalmente. Alcune mi pajono assai belle»²³); ma soprattutto servono all'autore, che più volte insisterà sull'importanza di non disperdere i suoi scatti. Il 2 dicembre, a qualche settimana dalla fine del semestre, e dunque dalla partenza per il viaggio verso il Messico, Cecchi si trova a ragionare anche sull'apparecchio fotografico, che vorrebbe sostituire, perché: «è troppo di formato piccolo: ingombra come una più grande, e le fotografie sono troppo minute. Se le devi far riprodurre, come spero di quelle del Messico e della Bassa California, viene un formicolajo. Ancora non ho deciso; ma siccome potrei farlo con non molta spesa o senza aggiungere troppo, credo che lo farò»²⁴. Il cambio viene effettuato, tant'è che un paio di settimane dopo Cecchi può constatare: «Ho fatto fotografie molto interessanti: un poche [sic] ne ho date a Ryder che mi fece fare 500 miglia di macchina. La nuova macchina fotogr. lavora in un modo splendido»²⁵. Tali riferimenti sono estremamente rilevanti, perché attestano l'esistenza di una riflessione continua non soltanto sulle fotografie realizzate e sul loro utilizzo futuro (in tal senso si noti anche l'importanza che Cecchi attribuisce al formato dei negativi, che deve essere aumentato, per non intaccare la leggibilità delle immagini), ma anche sul processo fotografico, da cui l'attenzione alla maneggevolezza e portabilità della macchina.

Di recente, si diceva, Weber si è occupato dell'archivio fotografico di Cecchi, concentrandosi sui primi rullini messicani e greci, e sui testi scaturiti dai relativi viaggi. Partendo dal presupposto che il fiorentino non pensava alla struttura fototestuale, la cui teorizzazione era ancora di là da venire, lo studioso nota però le consonanze e le antitesi tra componente verbale e componente visuale, che paiono aver guidato Cecchi nella strutturazione delle *princeps* di *Messico* e *Et in Arcadia ego* (e, in conseguenza della sottrazione delle fotografie, delle edizioni successive), pervenendo a conclusioni estremamente significative, che permettono di leggere con uno sguardo nuovo i testi in questione. In *Messico* le 33 foto d'autore riproducono visivamente

²² LCP.2.1650, lettera inedita.

²³ LCP.2.1651, lettera inedita.

²⁴ LCP.2.1660, lettera inedita.

²⁵ LCP.2.1671, lettera inedita.

la linea tematica dell'opera («una *danse macabre* affollata di spettri»²⁶), e la loro rimozione nella seconda edizione, come acutamente propone il critico, potrebbe derivare dall'acquisizione di coscienza, da parte di Cecchi, che questo modo di rappresentazione «è una nuova dimensione della scrittura»²⁷ di cui comprende la forza, ma che non sente propria. Per *Et in Arcadia ego* il discorso è differente. Delle 48 immagini pubblicate²⁸, solo due sono d'autore, e tutte sono disposte come tavole fuori testo. Ma proprio queste due fotografie, estremamente emblematiche, ci forniscono l'accesso all'autentico sguardo di Cecchi nei confronti della Grecia. Uno sguardo che va in direzione opposta a quella del comparto illustrativo scelto, di repertorio, e che è invece animato da «un'antropologia minore, ma estremamente vivida, e nella quale traluce ancora una sorta di deformata e tuttavia riconoscibile persistenza dell'antico»²⁹.

Pur non esistendo la volontà specifica di creare un «ecosistema»³⁰ fototestuale, tale ecosistema surrettiziamente esiste, celato agli occhi dei lettori ma disponibile nel Fondo Cecchi. Tra il pannello verbale e quello fotografico, v'è in effetti una referenza implicita: innumerevoli sono le co-implicazioni tra i testi e immagini, generate proprio dall'impiego delle prime come appunti, secondo un procedimento che innesta inesorabilmente la memoria delle immagini fotografiche nelle parole scelte. D'altronde, la decisione di pubblicare alcune fotografie d'autore nei testi non può essere posta in secondo piano; dietro la selezione delle immagini v'è un lavoro continuo, sintomo di un ragionamento più ampio sulla fotografia, come Weber ha ben messo in luce. Allo stato attuale della ricerca, è possibile presentare una prima tassonomia relativa al rapporto retorico immagini-testi, a livello microtestuale.

La tipologia più frequente è quella che va sotto il nome di ecfraresi descrittiva, che può essere molto, mediamente, o poco dettagliata. La fig.1, ad esempio, è così verbalizzata in *Messico*:

Ora la barca scivola pei rivi tortuosi d'una Venezia rusticana. Li fiancheggiano verande col tetto di stoppia e rozzi tronchi per colonne. Festoni di piante rampicanti penzolano sfilacciati dalle tettoie. [...] Nelle

²⁶ WEBER, *Maschere, teschi e fotografie spettrali*, cit., p. 108. Corsivo dell'autore.

²⁷ Ivi, p. 120.

²⁸ Poi eliminate nelle due successive edizioni e reinserite, ma in numero dimezzato, nell'ultima edizione, senza le due fotografie di Cecchi, e con l'aggiunta di tre fotografie assenti nella prima edizione.

²⁹ WEBER, *Et in Arcadia ego*, cit., p. 180.

³⁰ Si riprende una recente proposta di G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

verande, donne indiane, che sembrano in camicia da notte, inginocchiati sull'acqua lavano panni. Guardano di sotto in su, fra la chioma nera e unta, e nell'ombra del viso balena il bianco dell'occhio³¹.



Fig. 1. Foto EC.7.2.095, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Edita come foto n. 14 in Messico (1932), con il titolo: «Giardini galleggianti». Xochimilco

Tre fotografie inedite³², scattate in Africa, riprendono tre *dansarinos*³³ dell'Isola di San Tomé straordinariamente acconciati. Gli scatti sono realizzati da diverse angolazioni, permettendo di avere una visione per intero delle loro figure. In *Appunti per un periplo dell'Africa* se ne trova la precisa traduzione in parole:

Uno sembrava una vecchia strega, nanerottola e ammantata di nero; una nera pezzuola intorno al viso che portava una maschera bianca come la ricotta. Stava in mezzo uno spilungone, che teneva alla strega un braccio affettuoso intorno al collo; il cappellaccio di feltro calcato alla spavalda, e la sua maschera era fatta d'una pelle di coniglio sporcata di rosso, se non addirittura sangue. [...] Ma c'era il terzo, con in capo uno straccio e la maschera di moscaiola color dello zigrino. E sebbene dipinta rozzaemente, poco

³¹ CECCHI, *I giardini galleggianti*, in *Messico*, cit., p. 632.

³² EC.Africa.II.078, 089, 095.

³³ Gruppo di ballerini che si esibiscono truccati e mascherati al ritmo del *batùque*, danza tipica delle isole di Capo Verde e di San Tomé.

dubbio restava che, con gli occhietti miopi e porcini e la bocca come quella dei salvadanai, essa intendesse raffigurare il pescecane. [...].³⁴

Un'altra tipologia è costituita da particolari ecfrasi che potremmo definire *diffratte*. Frequentemente Cecchi, nel realizzare le sue fotografie, riesce a registrare una visione estremamente personale della realtà che attinge a quella che Contini ha definito la sua *religio demoniaca*³⁵. La composizione delle immagini pare infatti assecondare l'ambiguità che egli legge nel reale³⁶, analogamente alla sua scrittura, in cui tenta di riprodurre la medesima percezione con metafore e similitudini. Come ha ben descritto Schilirò, Cecchi «cerca le cose e trova fantasmi. Lo sguardo tenta di registrare il reale, di fermarlo nella tenaglia dell'osservazione esatta, e trova invece un principio di disordine che lo scompagina e non lo ferma»³⁷. Così, ad esempio, la fig. 2 registra l'impressione visiva della Piramide del Sol che Cecchi riceve avvicinandovisi (quasi un'illusione ottica, quando questa gli appare come una testa), che successivamente viene resa nel testo:

Si potrebbe scambiare per una qualsiasi collina, se non fosse nel suo aspetto qualche cosa d'inquietante. Via via che ci s'accosta, dentro a quella mole si formano lineamenti. La scalinata che fende perpendicolarmente la piramide sembra il nasale d'un elmo greco, e il taglio orizzontale delle terrazze superiori, la feritoia per gli occhi. [...] La piramide posa sulla terra come una testa gigantesca che dagli occhi socchiusi domina la campagna³⁸.

Cecchi racconta il verificarsi di tale percezione a partire proprio da una foto³⁹ scattata nell'Alligator Farm di Los Angeles. Una volta sviluppata, si accorge di un effetto inatteso:

Nella comitiva de' miei amici, una signora volle che la ritrattassi con in mano uno di quei bestiolini. Stringendolo per la coda, lo teneva discosto di tutto il braccio. L'animale s'arroncigliava come un drago cinese [...]. Mentre cercavo nel mirino, quella strillava, strillava di far presto. E, nella precipitazione, non vidi quanto risultò poche ore dopo. L'ombra del rettile si stampava nerissima sulla gonnella bianca. E

³⁴ CECCHI, *La volpe e il gatto*, in *Appunti per un periplo dell'Africa*, cit., pp. 1565-1566.

³⁵ G. CONTINI, *Emilio Cecchi o della Natura (Dal Kipling a Messico)*, ora in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, p. 102.

³⁶ «I famosi pesci nella boccia di vetro s'erano portati in prigione l'infinito. Il più straordinario però era questo: soltanto visti di profilo erano pesci veri e propri. [...] Quando davano un colpo di coda, un guizzo e si mettevano di fronte, la cosa cambiava. [...] Di profilo erano piccole triglie e sardelle purpuree. Di faccia erano vecchi mostri arcigni dell'epoca dei Han; draghi millenari e imbronciati», E. CECCHI, *Pesci rossi*, in *Saggi e viaggi*, cit., p. 5.

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

³⁸ CECCHI, *Le piramidi*, in *Messico*, cit., p. 649.

³⁹ EC.7.2.069, inedita.

l'immagine [...] sembrava piuttosto la radioscopia d'una sciagurata che, per qualche mistero, si ritrovasse con un coccodrillo in corpo⁴⁰.

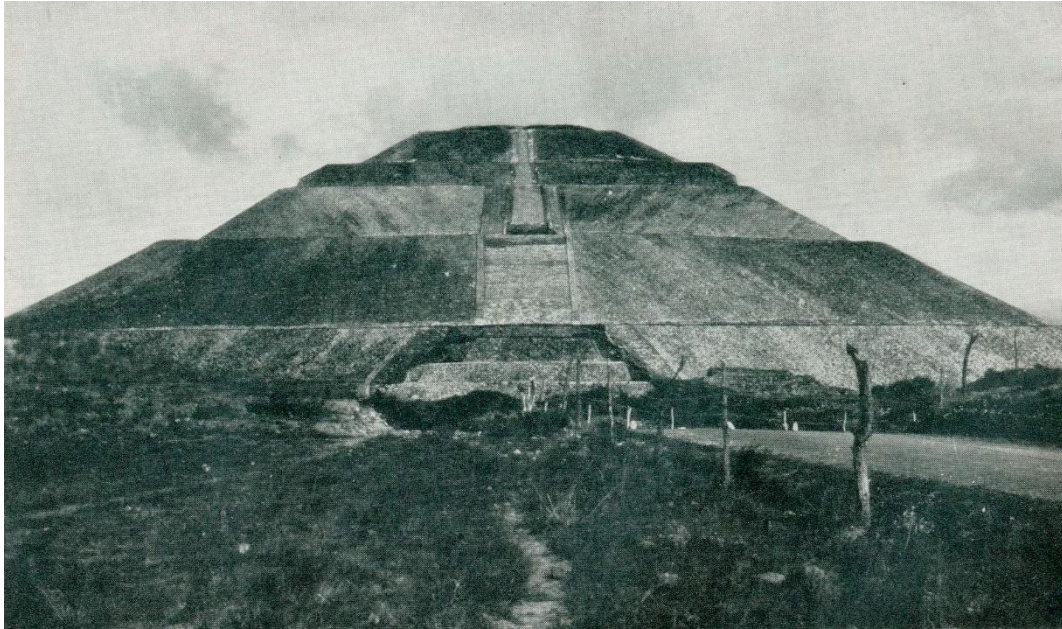


Fig. 2. Foto EC.7.2.119, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Edita come foto n. 17 in Messico (1932), con il titolo: Piramide del Sol, San Juan Teotihuacan

Un'ulteriore tipologia è quella delle efrasi dinamizzate. Recuperando la classificazione di Michele Cometa⁴¹, si possono distinguere tre sottotipi di dinamizzazione: delle immagini, del processo compositivo, dello sguardo. Una dinamizzazione dell'immagine si verifica, ad esempio, in un passo di *Et in Arcadia ego* ambientato nell'Elide, a Olimpia. Visitandone il sito archeologico, Cecchi nota che la qualità della pietra di cui sono composte molte costruzioni dell'antica Grecia, un calcare marino denominato comunemente lumachello, li riceve un investimento ulteriore, trascendentale, divino. Mare e templi, onde e colonne, conchiglie e capitelli sembrano uniti armonicamente.

È un calcare gremito di conchiglie d'ogni forma e misura. [...] In quel luogo esso m'apparve come una meraviglia da aggiungere all'altre: quasi che il mare sorgesse improvvisamente a lambire i blocchi delle

⁴⁰ CECCHI, «*El diablo*», in *Messico*, cit., p. 578.

⁴¹ M. COMETA, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina editore, 2012.

fondamenta, smisurati come quelli all'ingresso dei porti; o s'arrovellasse bianco di schiuma fra i tronchi rovesciati delle colonne [...]. Il mare diventato sasso e ordine architettonico⁴².

La fotografia qui riportata (fig.3), che è solo una delle numerose (circa 25) scattate presso il sito archeologico, appare proprio all'origine dell'immagine verbale. La peculiarità materiale del lumachello e l'apparenza ondosa che assumono i pezzi di templi e edifici riversi al suolo, perfettamente registrata nello scatto, si congiungono nella vivificazione della fotografia attraverso la narrazione.



Fig. 3. Foto EC.Grecia.I.062, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Edita come foto n.30 in *Et in Arcadia ego* (1936), con il titolo: Rovine del tempio di Zeus, Olimpia

Un caso simile riguarda la fotografia di un busto aprosopo in Libia, pubblicata sul «Corriere della Sera» del 4 aprile 1937 nell'articolo *La divinità ignota nel giardino di Cirene*. L'immagine, inizialmente descritta dettagliatamente, viene poi animata: «Nessuno dapprima ci fa caso, ché le vesti, il portamento, la statura, in tutto e per tutto son come negli umani. Ma ad un tratto la figura si volta, si china; e con ansia incredula, vedendole quel viso cieco, ci s'accorge

⁴² CECCHI, *Il mare impietrato*, in *Et in Arcadia ego*, cit., pp. 768-769.

che non si tratta d'un essere di carne, ma d'una larva, d'un'ombra, d'un messaggere d'arcani sgomenti»⁴³. La dinamizzazione qui è sviluppata con una diversa modalità, poiché ad essere animato è lo sguardo dell'autore, che descrive una sorta di progressiva messa a fuoco della statua, e dunque il precisarsi di ciò che vede - anche se, eccezionalmente, il movimento viene attribuito alla statua, che «si volta, si china».

Vi sono, ancora, casi in cui Cecchi reinserisce la fotografia nel flusso temporale che ne è all'origine, descrivendo le azioni precedenti e successive allo scatto. La dinamizzazione ha luogo quindi proprio secondo i termini di Cometa: viene descritta «non più l'immagine, ma le azioni che hanno condotto al *punctum temporis* prescelto dall'artista ed eventualmente anche il prosieguo dell'azione»⁴⁴. Due fotografie inedite del 12 gennaio 1931 rappresentano uno stesso set della MGMT a Hollywood. Nella fig. 4 il luogo è vuoto; nella fig. 5 appare un uomo al centro dell'inquadratura: è Buster Keaton, come attesta anche la notazione autografa presente sul negativo. Il capitolo eponimo, che fa parte di *Messico*, racconta l'episodio racchiuso in questi due scatti. Per meglio dire, sono le fotografie a costituire l'«innesco della frase»⁴⁵ che apre il brano:

Buster Keaton ha il dono delle apparizioni. L'avevo intravisto alcune volte, prima d'averne il piacere di starci insieme. E sempre m'aveva colpito quella sua maniera, naturalissima, eppure imperiosa, di diventare di colpo il centro d'una situazione, mettendoci di suo meno che niente. [...] L'ultima volta lo incontrai in una specie di scenario pompeiano. Girellando nel campo della Goldwyn Mayer, m'ero condotto in un luogo spaesato: un angolo di città qualunque, con piccole botteghe e terrazzi, gli sgabuzzini dei lustrascarpe e dei giornalai; tutto abbandonato, deserto. [...] Ma c'era Keaton. Sbucò da una cantonata, piccino piccino, e prima di tutto lo riconobbi al passo [...]. Stetti a vedere quel che faceva. C'era poco da sbagliarsi: con gli occhi a un balcone, calcolava l'altezza d'un salto⁴⁶.

⁴³ CECCHI, *Deità ignote*, in *Corse al trotto* (1^a ed. 1936), in *Saggi e viaggi*, cit., p. 1021.

⁴⁴ COMETA, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 91. Corsivo dell'autore.

⁴⁵ WEBER, *Maschere, teschi, e fotografie spettrali*, cit., p. 114.

⁴⁶ CECCHI, *Buster Keaton*, in *Messico*, pp. 565 e 570.



Fig. 4. Foto EC.7.2.051, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Inedita



Fig. 5. Foto EC.7.2.052, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Inedita

Oltre alle tre tipologie di corrispondenze su cui ci si è finora soffermati, è utile rilevare anche la presenza di metafore e similitudini fotografiche, anch'esse sintomo dell'influenza di questo medium sul pensiero e sulla scrittura di Cecchi. Figure di questo tipo sono impiegate quando il termine di partenza è variamente implicato con il processo di visione; l'autore fa riferimento all'aspetto che assume ciò che lui osserva, e lo definisce paragonandolo a elementi pertinenti alla fotografia. Così alcune scene cui assiste vengono comparate a fotomontaggi, per l'affastellarsi di elementi diversi («Ma perfino i pompieri di Città del Messico, con macchine d'ultimo modello [...] e l'omino a bodo che batteva il *gong* disperatamente [...]: perfino i pompieri sembravano

una bizzaria di *photomontage*»⁴⁷; «Sullo sfondo di quest'affrettato fotomontaggio, si metta il panorama d'una od altra delle grandi roças»⁴⁸), oppure il disporsi preciso di soggetti di fronte all'autore viene assimilato ad una posa fotografica («Si ritrovavano in ben composti aggruppamenti, come per una posa fotografica»⁴⁹).

Come si anticipava nella premessa di questo lavoro, nella produzione di Cecchi non figurano pagine saggistiche dedicate specificamente alla fotografia; essa è però al cuore di due testi, il primo narrativo, il secondo assimilabile piuttosto a una recensione, che egli ha scritto a distanza di una ventina d'anni l'uno dall'altro: *Sul ritratto d'una bambina dormente*⁵⁰ e *Fotografie della rivoluzione*. Il *fil rouge* tra i due brani è rappresentato dal contrasto tra la fissità delle immagini cristallizzate e l'inesorabilità del tempo reale; le fotografie sono descritte come «reliquia», «confessione più sincera» del soggetto ritratto, che nella sua cornice assume una posizione di sospensione e di attesa («Mi rammentavo l'invocazione, sommessa e terribile [...]: *qui aspetta la fine del tempo*»⁵¹), conseguendo una «piccola immortalità»⁵².

La memoria, i ricordi, sono argomento ricorrente nei taccuini, «basi di una ininterrotta ricerca del tempo che non deve essere perduto»⁵³. Non è questa la sede per dilungarsi su tale argomento; sarà però utile citare un appunto del 1928, intitolato *Reliquiae*. Cecchi, ricollegandosi a quanto scritto precedentemente sul suo «feticismo» per le immagini, corregge l'oggetto della sua idolatria: «qualche cosa che avesse la vivezza di sentimento di una frase musicale, investita nella evidenza plastica di una linea. La vita che culmina in riconoscimenti istantanei ed acutissimi: momenti visionarî; e la sua storia, in fondo, si potrebbe costruire segnando questi»⁵⁴. I momenti epifanici che acquistano evidenza plastica sono le «reliquie» del titolo, termine con il quale, quattro anni prima, Cecchi aveva designato il ritratto della bambina. Ebbene, anche la fotografia, nel discorso cecchiano, in quanto registrazione di un solo e irripetibile istante

⁴⁷ CECCHI, *Commiato*, in *Messico*, p. 692. Corsivo dell'autore.

⁴⁸ ID., *Pranzo di gala*, in *Appunti per un periplo dell'Africa*, cit., p. 1553.

⁴⁹ Ivi, p. 1565.

⁵⁰ ID., *Sul ritratto d'una bambina dormente*, in *L'osteria del cattivo tempo* (1^a ed. 1927), in *Saggi e viaggi*, cit., pp. 266 -269; originariamente pubblicato su «Galleria», a. I, n. 1, gennaio 1924, pp. 15-6. In questo testo avviene una dinamizzazione della fotografia della bambina del titolo, un ritratto che Cecchi racconta di aver visto nella vetrina di un antiquario, e che è in realtà uno scatto ancora conservato nelle carte dell'autore, il cui soggetto è Muriel Lee Mathews.

⁵¹ Le ultime due citazioni: ivi, pp. 268 -269.

⁵² ID., *Fotografie della rivoluzione*, cit., 629.

⁵³ A. DEI, *La scacchiera di Cecchi*, Firenze, Nistri-Lischi, 1984, p. 90.

⁵⁴ CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 449.

selezionato dal flusso di tempo indiscriminato⁵⁵, ne è un'assolutizzazione; ciò le attribuisce la capacità di rivelazione del senso profondo di un luogo, di una persona, di un incontro. Le fotografie racchiuderebbero dunque, come una «reliquia», i *riconoscimenti istantanei ed acutissimi* della vita.

Il corpus fotografico nel Fondo Cecchi

L'archivio di Cecchi, predisposto in vita dall'autore, nasce sotto il segno dell'organizzazione e della disciplina. Nulla è lasciato al caso, ogni documento che egli ha scelto di rendere accessibile dopo la sua morte ha una sua precisa collocazione e soprattutto una specifica ragione per essere conservato. Tale rigore è stato acutamente epitomato da Margherita Ghilardi nell'espressione «macchina-laboratorio»: l'archivio per Cecchi non è un accumulo indistinto di materiale, ma «l'immagine di una ricerca in continua verifica»⁵⁶. Sono significative, all'interno di una struttura così logicamente composita, anche le assenze: mancano scartafacci e versioni preliminari degli scritti perché, a dire dell'autore, privi di valore critico; i documenti interni alla storia del testo fanno parte di un passato che si è concluso con l'edizione definitiva, che sancisce insieme la volontà autoriale e, idealmente, il livello di perfezione ambito. Vengono conservati, però, quegli elementi dell'officina di scrittura in grado di generare nuovi motivi e riflessioni: si tratta, concretamente, degli undici *libri studiorum*. «Non bisogna credere che nei taccuini confluissero appunti spiccioli di qualunque genere. Quasi tutto quello che è stato scritto è stato fermato perché rimanesse»⁵⁷, perché egli potesse quindi continuamente rileggersi, e continuare a creare a partire da ciò che era stato segnato. Che nelle suddette condizioni siano state rese disponibili anche le fotografie, equiparate così agli altri documenti testuali, conferma la loro importanza per l'autore.

⁵⁵ Interessante notare anche come Cecchi definisce il fotogramma cinematografico: «viva frattura del vero», in *Cinematografo e letteratura narrativa*, in BOLZONI, cit., p. 119.

⁵⁶ M. GHILARDI, *Tra sottoscala e salotto. L'archivio dello scrittore secondo Emilio Cecchi*, in *Archivi degli scrittori. Le carte di alcuni autori del Novecento: indagini e proposte*. Atti del Convegno (Treviso, 27-28 settembre 1991), a cura di G. Lavezzi, A. Modena, Edizioni del Premio Comisso, 1992, p. 65. E ancora: «Fu Cecchi stesso, con una metodicità che a tratti rasenta la follia, a ritagliare i suoi articoli da giornali e riviste, ad incollarli su fogli di carta quadrettata diligentemente aggiungendovi riferimenti bibliografici, correzioni, postille, varianti, e infine a massaccrarli per inserirli nei grandi contenitori ad anelli di cui si era innamorato durante uno dei primi soggiorni in Inghilterra», ivi, pp. 64-65.

⁵⁷ M. D'AMICO, *I taccuini di Cecchi*, «L'Approdo letterario», 40, XIII, ottobre-dicembre 1967, p. 81. A proposito dei taccuini cfr. *I taccuini e la guerra taciuta* di A. DEI, in *La scacchiera di Cecchi*, Firenze, Nistri-Lischi, 1984, pp. 88-113.

Il fondo Cecchi è articolato in dieci serie, ciascuna delle quali conserva tipologie diverse di materiali: i carteggi indirizzati a Cecchi da mittenti “privati” (I); la corrispondenza della moglie (II); i carteggi indirizzati ai familiari (III); i carteggi inviati a Cecchi da aziende, enti, istituzioni (IV); i dodici taccuini (V); gli autografi (VI); le fotografie e i fotogrammi da pellicole cinematografiche (VII-VIII); i suoi articoli (IX); la rassegna critica (X). Si aggiungono una raccolta d’arte, in cui si trovano disegni e dipinti della moglie pittrice e di altri artisti, e la biblioteca dell’autore; al suo archivio è inoltre aggregato quello della moglie.

Attualmente conservati in un album, i negativi della serie VII, in formato 9 x 12⁵⁸, sono arrivati al Fondo in due raccoglitori Kodak di formato tascabile. In calce riportavano un elenco redatto da Cecchi contenente luoghi, date e soggetti dei singoli scatti; in margine a ciascuno dei negativi egli aveva poi annotato le medesime informazioni. Nel primo raccoglitore erano conservati 257 negativi, nel secondo 235; tutti realizzati tra il 1930 e il 1932. Le fotografie della serie VIII (negativi e fotogrammi estratti da pellicole cinematografiche, di cui si conservano anche positivi), oggi conservate in due raccoglitori, sono invece in formato 24 x 36, essendo state realizzate con un diverso apparecchio. Conservate in 21 portarullini metallici sulle cui etichette Cecchi aveva annotato i luoghi principali (raramente anche l’anno) in cui erano state scattate, non sono mai state descritte singolarmente, a differenza delle foto della serie precedente.

Il materiale fotografico è oggi descritto in due elenchi: uno dattiloscritto, meno recente, ed uno digitale su software Easy Cat (lo stesso utilizzato per i documenti testuali), accessibile solamente dai computer disponibili in sede e aggiornato al 2019. Il primo è un catalogo semantico: la fotografia è analizzata esclusivamente come immagine, e di questa sono forniti i dati primari, ossia data, luogo e soggetto. La trasparenza della fotografia asseconda infatti «l’illusione [...] di un supporto che si sottrae nella sua materialità per divenire pura transitività»⁵⁹, la cui referenzialità cioè tende a predominare sulla materialità dell’oggetto fotografico. L’«autoevidenza tirannica dell’immagine fotografica»⁶⁰ determina frequentemente l’oblio della dimensione contestuale dello scatto, che pure invece è meritevole di una propria iscrizione, poiché «photographs are not only images, but also historically shaped

⁵⁸ Sulla base del formato dei negativi, 9 x 12, si può inferire che Cecchi inizialmente usasse un banco ottico (probabilmente della Kodak, dal momento che i negativi erano stati conservati, fino all’arrivo in archivio, in raccoglitori del marchio di Eastman).

⁵⁹ S. GUINDANI-RIQUER, *L’objet feuilleté. Nota sulla fotografia tra Barthes e Proust*, «Lebenswelt», 5, 2014, p. 83.

⁶⁰ T. SERENA, *Le parole dell’archivio fotografico*, «Rivista di estetica», 50, 2012, p. 171.

three-dimensional objects. They have a physical presence, bear traces of handling and use, and circulate in social, political, and institutional networks»⁶¹. Ed in effetti, nel passaggio alla catalogazione digitale è maturata l'attenzione verso la descrizione dell'oggetto fotografico; sono perciò presenti anche i campi relativi a supporto, riproduzione, inserimento nel fondo, interventi eseguiti, procedimento, stato dell'emulsione, stato dell'inserimento, stato del supporto primario e secondario, interventi necessari e limiti di esposizione.

Nel caso di Cecchi l'importanza dell'oggetto fotografico non è tanto legata alla sua circolazione, limitata alla cerchia familiare, quanto all'uso che ne ha fatto, ricostruibile a partire dai segni dei suoi interventi sui negativi. Tuttavia, né le stampe, né i negativi sono visibili direttamente, poiché esporli alla luce, così come toccarli, rischierebbe di comprometterne la conservazione; sono quindi visibili le loro digitalizzazioni, su un computer consultabile in sede. Tuttavia, il file digitale rappresenta solo il contenuto, l'immagine, e non la fotografia nella sua integralità; per questo motivo è utile inserire nel catalogo anche le informazioni pertinenti la *cosalità* dell'immagine. Così è stato fatto per le annotazioni a margine dei negativi della serie VII, non visibili nell'immagine digitalizzata, che sono state trascritte nell'inventario dattiloscritto, ma non in quello digitale (sarebbe ragionevole, a questo riguardo, integrare totalmente i due inventari).

Inoltre, in svariati negativi Cecchi ha disegnato con un pennarello bianco dei riquadri destinati al taglio delle immagini, segno che le aveva predisposte per la stampa (e quindi spesso per la pubblicazione). È il caso di una fotografia di Dario Cecchi di fronte al tempio di Zeus ad Atene, in cui il riquadro zuma sulla sua figura, altrimenti in secondo piano rispetto alle colonne che gli si elevano accanto. Così anche nella foto in fig. 7, in cui le linee bianche tracciate da Cecchi portano in primo piano quello che è in effetti il *punctum*, il mendicante seduto sulla scalinata della chiesa.

⁶¹ C. CARAFFA, *Objects of Value: Challenging Conventional Hierarchies in the Photo Archive*, in *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, a cura di J. Bärnighausen, C. Caraffa, S. Klamm, F. Schneider, and P. Wodtke, Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge. Studies 12, consultato il 06/10/2021, <https://www.mprl-series.mpg.de/media/studies/12/studies12.pdf>.



Fig. 6. Foto EC. VII.2.149, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Viesseux. Inedita

L'identificazione delle immagini

Se per la serie VII è disponibile, come si anticipava, il sistema di indicizzazione predisposto da Cecchi, per l'VIII egli non ha voluto o potuto effettuare lo stesso lavoro, ed essa è catalogata in maniera estremamente sommaria. Le foto dei ventuno rullini sono contraddistinte dalle informazioni generiche annotate sulle etichette dei portarullini. Dal momento che, come si è andato argomentando finora, le fotografie fanno parte dell'opera dell'autore, si rende necessaria l'identificazione dei dati primari degli esemplari di questa serie.

Mentre per alcune fotografie tale operazione è più semplice (quelle del primo e secondo rullino, ad esempio, scattate tutte il 27 maggio 1934 in un unico luogo, il Santuario della SS. Trinità di Vallepietra), per quelle dei grandi viaggi, che costituiscono la maggior parte della serie VIII (578 negativi su 922; 11 rullini su 21), diviene problematica. A complicare l'identificazione concorrono varie ragioni: la principale è che le fotografie sono catalogate e visibili secondo la sequenza dei fotogrammi, che non è detto rispetti fedelmente quella cronologica. Se anche si identifica una foto di un rullino, non ci si può basare sull'itinerario di viaggio per riconoscere le antecedenti e le successive, perché si tratta solo della loro disposizione nel catalogo e non di una loro collocazione cronologica. Spesso, poi, trattandosi di fotografie realizzate nel decennio '30-

'39, i luoghi sono mutati e anche questo contribuisce a problematizzare l'identificazione. Infine, molte immagini sono povere di dati e informazioni referenziali: molti ritratti hanno soggetti anonimi, troppo vaghi per poter essere riconosciuti precisamente, soprattutto laddove l'ambientazione dello scatto non fornisca elementi specifici per la sua localizzazione – e, di conseguenza, datazione (disponendo degli itinerari di viaggio, una volta identificato il luogo è possibile risalire anche ai giorni in cui Cecchi lo ha visitato, se non, il più delle volte, alla data precisa).

Le informazioni sui negativi di viaggio della serie VIII possono però essere ricostruite in buona parte sulla base degli scritti di Cecchi. Se le fotografie sono state parte integrante del processo compositivo, infatti, è possibile anche effettuare un ragionamento a ritroso, e dunque impiegare i testi come chiave di decifrazione delle immagini. Oltre ai testi odeporici, sia in forma di articoli sul «Corriere della Sera» sia nelle varie edizioni dei volumi, è possibile fare riferimento al libro XI dei taccuini (gennaio 1930 - dicembre 1941) e alle lettere inviate durante i viaggi (soprattutto quelle a Pieraccini, frequenti e molto approfondite). Oppure, è possibile effettuare una vera e propria ricerca per immagini, interrogando database fotografici (Google images, Alamy, Gettyimages), filmati e guide illustrate d'epoca. È chiaro che questi procedimenti, il più delle volte, vengono combinati, per una più precisa identificazione. Si presentano di seguito alcuni casi di identificazione: dai testi, dai taccuini e da fonti (audio)visive.

Nove fotografie⁶² della Libia ritraggono un esercito di cavalieri vestiti di bianco, schierati in una piazza sottostante un castello e circondati da una folla in festa (fig.7). La lettura dei reportage realizzati per il «Corriere della Sera» durante quel viaggio, occasionato dalla visita di Mussolini alla colonia governata da Italo Balbo nel marzo 1937, permette di identificare facilmente il soggetto delle immagini con i «tremila cavalieri intorno a Mussolini; in un disordine pieno di ritmo, e perfetto in ogni cadenza, in ogni pausa, come una danza»⁶³, riuniti in Piazza del Castello (attuale Piazza dei Martiri) di Tripoli per accogliere il duce, il 17 marzo 1939. Un evento altamente spettacolare, che Cecchi descrive alla moglie in questi toni: «L'ingresso di Mussolini in Tripoli fu cosa *enorme*. Mai concepito un simile capolavoro di regia. Balbo in queste cose è un genio. Mai visto nei più grandi film (*Ben Hur* ecc. ecc.) cose che lontanamente somiglino a

⁶² EC.Libia.II.058-059-060;074-075-076-077-078-079

⁶³ CECCHI, *Bianchi cavalieri in piedi sulle selle*, «Corriere della Sera», 23 marzo 1937.

questa. Fotograf(a)i molto nel viaggio: teste, teste, ecc., chi sa cosa è venuto; perché tutto è stato fatto con furia pazzesca, sfrenata»⁶⁴.



Fig. 7. Foto EC.Libia.II. 076, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Inedita

Le fotografie scattate in Africa nel '39 sono le più complesse da identificare, poiché riprendono soprattutto persone, o gruppi, con pochi elementi referenziali. La fig. 9 fa parte del primo rullino, realizzato tra Capo Verde e San Tomé, come indicato dall'etichetta autografa. Sulla sinistra è visibile un gruppo di donne sedute a terra, a destra si scorgono alcuni uomini e bambini in abiti tradizionali. Si tratta dei festeggiamenti per la visita del Presidente della Repubblica Portoghese (il cui "tour coloniale" è all'origine delle corrispondenze poi confluite in *Appunti per un periplo dell'Africa*). Tuttavia, anche basandosi sui testi, si fa dubbia la localizzazione della fotografia nei luoghi menzionati dall'etichetta (potrebbe trattarsi di una sistemazione errata da parte di Cecchi): l'immagine, infatti, sembra assimilabile a una decina di altre simili che furono scattate a Marracuene il 21 luglio 1937 durante una parata militare in onore del Presidente Carmona. Anche in quelle fotografie, infatti, i soggetti sono uomini e ragazzi allineati lungo i viali in attesa

⁶⁴ LCP.2.1813, lettera inedita.

dell'arrivo del governatore, con i medesimi abiti. Nel capitolo *Una parata militare*, Cecchi scrive:

A vederli, accosciati, in lunghissime file, con lo scudo, le clave e le zagaglie posate a terra in un certo ordine militaresco, non nego che sul primo facessero impressione. Era tutto un brulichio di penne e pennacchi, ciuffi di pelo, code di volpe, sul lustrare untuoso delle membra nere. Le donne e i ragazzi li avevano accantonati in disparte⁶⁵.



Fig. 8. Foto EC.Africa.I.033, Archivio contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Inedita

Sette foto⁶⁶ del secondo dei tre rullini africani (sull'etichetta: «Marracuene/Brousse») rappresentano la stessa scena, ripresa in diversi momenti e da diverse angolazioni: il cadavere di uno gnu che viene trascinato da un gruppo di ragazzi. Cecchi negli articoli (e nel volume) sorvola sull'episodio di caccia, che riferisce invece nei taccuini: «Poi, subito, l'allarme dei cocones (gnu). Corsa di tutti sulla camionetta. La galoppata degli gnu nel bujo (si vedeva del nero, del marrone e bianco). Sparatoria. Poi si riprese il cammino»⁶⁷; e in una lettera inviata il 28 luglio alla moglie,

⁶⁵ CECCHI, *Una parata militare*, in *Appunti per un periplo dell'Africa*, cit., p. 1576.

⁶⁶ EC.8.12.17-19-29-21-23-24-35.

⁶⁷ EC.5.11, p. 1238.

alla quale esprime la sua intenzione di realizzare, con l'abbondante materiale raccolto in quest'occasione, un libro a sé stante. Sono i taccuini a fornirci le indicazioni più precise per la datazione delle fotografie: se la battuta di caccia è avvenuta il 23 luglio, gli scatti al corpo dello gnu saranno stati realizzati il giorno successivo – il 24 luglio⁶⁸, – presso la segheria di Manueele (di cui si intravedono effettivamente alcuni elementi presenti anche in altre fotografie chiaramente localizzate in quel luogo), dove si erano fermati.

Una foto⁶⁹ del secondo rullino greco («Corinto, Dafni, Eleusi, Acro-Corinto, Micene, Argo, Tirinto, Nauplia, Epidauro») ritrae una donna di schiena, affacciata da un finestrino. Si tratta di un soggetto che, di per sé, sarebbe impossibile collocare nel tempo e nello spazio (abbiamo sì l'indicazione di una serie di luoghi nell'etichetta, ma si tratta di numerose possibilità, altrettanto valide in assenza di altre informazioni). Tuttavia, nei taccuini Cecchi riporta: «Presso Corinto, la donna scosciata, che si vedeva obliqua, di sotto in su»⁷⁰. L'autore è a Corinto l'11 luglio del 1934; si è così datata e localizzata la fotografia.

Dallo stesso rullino proviene una foto⁷¹ raffigurante un uomo affetto da nanismo che porta alcuni sacchetti verso un edificio sulla cui insegna è scritto *XENODOXEION*, 'albergo' in greco. Nei taccuini, troviamo un appunto su un nano, a Nauplia - dove Cecchi si trova il 12 luglio 1934: «65 anni, testa pelata, grossa, barba rossiccia, fauno: corpo piccolissimo [...] è forte, fa servizio di facchino, portando i viveri all'albergo»⁷².

Molte fotografie della Grecia sono state identificate ricorrendo ai database citati in precedenza: trattandosi perlopiù di siti archeologici, è più semplice avviare una ricerca per immagini. Tramite un filmato (*Il Duce in Libia* dell'Archivio Luce⁷³) è stato invece possibile identificare una fotografia⁷⁴ del primo dei due rullini libici, in cui è visibile una strada fiancheggiata da bianchi edifici su cui sventolano bandiere bianche; in questo panorama spicca uno striscione con la scritta «[Sa]lve Duc[e]». La stessa scena compare nel filmato citato e la voce narrante situa la scena a Derna il 13 marzo 1937.

⁶⁸ La caccia sarà comunque avvenuta certamente tra il 22 e il 25 luglio, i quattro giorni nei quali, come riporta nello schema "Arrivi e partenze" compilato nei taccuini (EC.5.11, p. 1187), Cecchi e i suoi compagni si muovono nella "brousse".

⁶⁹ EC.8.4.26

⁷⁰ EC.5.11, p. 914

⁷¹ EC.8.2.64

⁷² EC.5.11, p. 913

⁷³ <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000096343/1/il-duce-libia.html?startPage=0>

⁷⁴ EC.8.1.15

L'immagine, elemento germinale dell'esperienza di scrittura cecchiana, trova nella fotografia una sua ulteriore declinazione, che richiede di essere ancora indagata nella sua complessità retorica, ri-mediale, archivistica.

Scrivendo Bigongiari: «i suoi libri sono taccuini dove segna, con piglio sicuro, i quesiti che si pone per la sua attenzione strepitosa [...]; gli oggetti restano ognuno col proprio segreto d'origine e di futuro: egli li ha involti nella sua attenzione, iscritti nella sua mente come un alfabeto [...], gli oggetti di Cecchi pare che godano di questa condizione di sguardo, di questa fedeltà non smentita»⁷⁵. Gli oggetti che catturano l'inquieto sguardo cecchiano, in fondo, sono a loro volta catturati dal suo obiettivo, che li registra, custodendoli «ognuno col proprio segreto d'origine e di futuro» e perpetuando l'esperienza della visione. Così, lo scatto fotografico trattiene il tempo della sensazione, lasciando nel mistero l'oggetto, e fungendo, per Cecchi, come annotazione per una futura scrittura.

⁷⁵ P. BIGONGIARI, *Prosa per il Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, pp. 29-31.