

CATERINA MIRACLE BRAGANTINI

Dove il presente non ha tempo. Emilio Cecchi in Arcadia tra pagina e fotografia

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CATERINA MIRACLE BRAGANTINI

Dove il presente non ha tempo. Emilio Cecchi in Arcadia tra pagina e fotografia

Estate 1934: Emilio Cecchi e il suo terzogenito, Dario, trascorrono due settimane in Grecia. Al ritorno, l'intellettuale fiorentino racconta il viaggio in una serie di reportage che appaiono sulla terza pagina del «Corriere della Sera», per essere raccolti, poco dopo, nel volume Et in Arcadia ego (1936), pubblicato con 48 tavole fuori testo. L'intreccio del racconto odepico non corrisponde all'itinerario realmente compiuto: le tappe vengono disposte secondo un ordine che rispecchia il succedersi delle civiltà antiche sul suolo ellenico. L'opera così costruita oscilla continuamente tra passato e presente, classicità e contemporaneità, tracciando un'immagine della Grecia quale ambiguo cronotopo. Quest'impressione è confermata dalle 198 fotografie inedite scattate durante il viaggio, conservate nel Fondo d'autore presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux, a Firenze. Scopo del contributo è approfondire, attraverso il confronto tra i due codici impiegati dall'autore, il peculiare sguardo cecchiano sulla Grecia.

In un articolo apparso sulla terza pagina del «Corriere della Sera» nel gennaio 1955, Emilio Cecchi commenta la proliferazione di libri di viaggio sulla Grecia, una coincidenza editoriale eccezionale in una «temperie culturale che non potrebbe mostrarsi più anticlassica ed antiumanistica».¹ In effetti tra gli anni Quaranta e Sessanta si inseriscono nella lunga tradizione di viaggi letterari sul suolo ellenico alcuni dei più noti autori del nostro Novecento: Mario Praz, Riccardo Bacchelli, Lalla Romano, Alberto Arbasino, per citarne solo alcuni. «Si tratta», continua il critico,

di romanzieri, giornalisti e letterati di estrazione varia, che della Grecia non s'erano mai fatti una particolare vocazione; ma un bel giorno sentirono una specie di confuso richiamo, risfogliarono le traduzioni interlineari [...]; finché addirittura si misero in viaggio, e sbarcati sulle sponde leggendarie, visitarono i luoghi sacri, e tornati a casa ne scrissero.²

L'*annus mirabilis* dei diari greci sembra essere proprio quel 1954 di cui scrive, quando escono *Viaggio nella Grecia antica* dello storico dell'arte Cesare Brandi (dedicato allo stesso Cecchi),³ *Approdo in Grecia*⁴ del futuro premio Strega Giovanni Comisso⁵ e *Testimone in Grecia*, tratto dal reportage radiofonico di Giovanni Battista Angioletti e Piero Bigongiari.⁶ Una convergenza bibliografica che, lungi dall'esaurirsi nel «confuso richiamo» accennato dal fiorentino, potrebbe trovare spiegazione anche in un'urgenza condivisa nell'epoca postbellica: ritrovare, saggiare e magari sfidare le proprie

¹ E. CECCHI, *Viaggiatori italiani in Grecia*, «Corriere della Sera», 11 gennaio 1955.

² *Ibidem*.

³ «Caro Cecchi, è a te che desidero dedicare, se lo consenti, questo viaggio in Grecia; né solo per quell'affetto, pari solo all'ammirazione, che io nutro per te, né solo perché tu sia, fra i contemporanei, lo spirito ch'io sento più vicino alla classicità, né per il fatto che la tua presenza più d'ogn'altra mi si facesse sentire in quei luoghi di misteriosa ascosa presenza. Tutti questi motivi sono veri, ma quello più vero di tutti, e che per mio castigo non lascerò nella penna, è il ricordo del tuo bellissimo libro sulla Grecia [...]», C. BRANDI, *Viaggio nella Grecia antica*, Firenze, Vallecchi, 1954, con 54 fotografie dell'autore, di L. Vitali e D. Levi. Il libro è oggi disponibile nei Tascabili Bompiani (Milano, 2011). A sua volta, nell'ultima edizione del suo *Et in Arcadia ego* (Milano, Mondadori, 1960) Cecchi citerà il testo di Brandi e le sue intuizioni critiche a proposito del profilo artistico del «maestro di Olimpia»: «Una delle supposizioni più ingegnose è di Cesare Brandi, nel suo recente *Viaggio nella Grecia antica*», 199.

⁴ G. COMISSO, *Approdo in Grecia*, Bari, Leonardo da Vinci editrice, 1954, con 77 fotografie dell'autore, F. Maraini, P.M. Bianchin e R. Pestalozzi.

⁵ Comisso vincerà la IX edizione dello Strega (1955) con la raccolta di racconti *Un gatto attraversa la strada*, Milano, Mondadori, 1954. Curiosamente, proprio quell'anno tra i finalisti c'è Dario Cecchi, terzogenito di Emilio, con il suo *Tiziano*, Milano, Longanesi, 1955.

⁶ G.B. ANGIOLETTI e P. BIGONGIARI, *Testimone in Grecia*, Torino, ERI, 1954, con 202 fotografie di E. Bigongiari e di repertorio. Il volume deriva dalle dieci puntate radiofoniche *Le origini della civiltà mediterranea*, realizzate con la collaborazione di S. Zavoli.

radici culturali in quella che Alberto Savinio definisce candidamente «la regione in cui lo “spirito europeo” prese corpo per la prima volta».⁷ Si legga, ad esempio, il ricordo di Bigongiari pubblicato sul numero de «L'Approdo letterario» in memoria di Angioletti, recentemente scomparso:

Era un ripercorrere insieme gli stradi profondi dell'anima, come, direbbe Jung, dell'anima collettiva: un vederne schiarire gli orizzonti, quasi a riaffermare la nascente libertà, con l'aiuto di orizzonti diversi da quelli dell'antica «prigione» europea: dove io ero stato chiuso dalla nascita, col fascismo e la guerra; e dove Angioletti, con animo lieve, aveva imparato a mantenersi libero, con la sua svagatezza *volage* di uomo che supera le frontiere come fosse per distrazione.⁸

A Cecchi, sulla cui ambigua posizione politica durante il Ventennio molto ancora rimane da dire,⁹ non interessano tanto le ragioni storico-culturali celate dietro la ricorsività del tema odeporico in Grecia, quanto piuttosto la forma e il contenuto di quei testi, le modalità di rappresentazione di quell'altrove, anche da lui esplorato tempo addietro. Nella lettura del fiorentino, ad accomunare le tre opere non sono soltanto la destinazione e il dato cronologico, ma anche la presenza di un comparto illustrativo notevole tanto dal punto di vista quantitativo che qualitativo: «sono illustrat[e]», nota, «con quel gusto e quella accuratezza di intenti, da cui, nel continuo progredire dei mezzi fotomeccanici, ormai suole ottenersi che la parte figurativa di pubblicazioni come queste, sempre più strettamente aderisca al testo, e lo *illumini e completi*».¹⁰ Cecchi, che più avanti nell'articolo parla dell'«eloquente linguaggio»¹¹ delle fotografie, comprende, con significativo anticipo rispetto alle teorizzazioni del *pictorial turn*,¹² che le immagini (nello specifico: le fotografie) detengono un valore essenziale per il funzionamento e la ricezione dell'organismo letterario.

L'autore parla con cognizione di causa: alla puntualità interpretativa cui ha abituato i propri lettori ormai da decenni, aggiunge in questo caso la sua personale esperienza in materia. Nel Fondo Cecchi, conservato all'interno dell'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto Vieusseux, sono infatti catalogate circa 1200 fotografie, perlopiù negativi, di cui quasi 900 realizzate nel corso dei viaggi compiuti durante gli anni Trenta tra Stati Uniti, Messico, Libia, Mozambico e, appunto, anche la Grecia. Questo consistente patrimonio iconografico è legato a doppio filo con gli scritti odeporici nati dalle stesse esperienze e pubblicati prima in forma di reportage sul «Corriere della Sera», poi in volume. Durante i suoi numerosi e spesso prolungati soggiorni all'estero, la possibilità di scattare fotografie sostituisce e/o integra la scrittura di appunti, ai quali si sommano

⁷ A. SAVINIO, *Difficile la convivenza tra popoli adulti e arretrati*, «Corriere d'informazione», 26-27 dicembre 1950, ora in ID., *Scritti dispersi. 1943-1952*, Milano, Adelphi, 2004, 1477. La riflessione saviniana sull'Europa è racchiusa nell'antologia di articoli politici *Sorte dell'Europa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2014.

⁸ P. BIGONGIARI, *La notte di Atene*, «L'Approdo letterario», n. 2, 1961, 14.

⁹ Finora ci si è soffermati in particolare sulla compromissione ideologica dell'autore, e su come questa si manifesti nella sua attività di scrittura: G. RIGANO, *Note sull'antisemitismo in Italia prima del 1938*, «Storiografia», n. 12, 2008; B. PISCHEDDA, *L'idioma molesto. Cecchi e la letteratura novecentesca a sfondo razziale*, Milano, Aragno, 2015. Si veda in merito anche C. MIRACLE BRAGANTINI, *La retorica del diverso: Emilio Cecchi reporter per il «Corriere della Sera»*, in E. MONDELLO, G. NISINI e M. VENTURINI (a cura di), *Contronarrazioni. Il racconto del potere nella modernità letteraria*, Atti del XXII Convegno Internazionale della MOD, Pisa, ETS, 2023, 451-459.

¹⁰ CECCHI, *Viaggiatori... Corsivi miei*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Con *pictorial turn* s'intende la svolta epistemologica nel campo della cultura visuale che pone le immagini allo stesso livello del linguaggio. La formula è stata elaborata dallo storico dell'arte e teorico della cultura W.J.T. Mitchell nell'opera *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994. In Italia sono disponibili le traduzioni di alcuni suoi saggi: W.J.T. MITCHELL, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Milano, Raffaello Cortina, 2017; ID., *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, trad. di F. Cavaletti, Milano, Johan & Levi, 2018.

come fossero *appunti visuali*, utili per la fase di preparazione e redazione degli articoli.¹³ A differenza degli autori citati nell'articolo, infatti, Cecchi è sia scrittore che fotografo;¹⁴ dunque sarà utile, per affrontare integralmente la sua produzione odepórica, adottare la categoria critica del «doppio talento»¹⁵ artistico. Questa prospettiva consente infatti di interpretare correttamente le conseguenze mediali dell'interazione tra i due linguaggi, che si verificano tanto a livello tematico che stilistico.

Fatte queste premesse, sarebbe lecito attendersi nei libri di viaggio di Cecchi degli apparati illustrativi ricchi di suoi scatti. Se ciò accade in *Messico* (1932),¹⁶ nato dal primo viaggio oltreoceano, e *America amara* (1939),¹⁷ frutto del ritorno negli Stati Uniti, non si ripete invece per l'edizione di *Et in Arcadia ego*, il suo libro greco, uscito per Hoepli nel 1936¹⁸, né per la sua ultima opera odepórica, *Appunti per un periplo dell'Africa* (1954)¹⁹. È necessario specificare che *Et in Arcadia ego* negli anni seguenti comparirà in libreria con due nuove vesti editoriali (che coinvolgono appunto anche l'inserito illustrativo), ma qui si insisterà essenzialmente sulla sua prima versione.²⁰

Il viaggio greco di Cecchi precede di vent'anni quelli dei colleghi citati nel suo articolo: vi trascorre una ventina di giorni (dal 27 giugno al 16 luglio) nell'estate del 1934 in compagnia del terzogenito, Dario. Una vacanza familiare, dunque, da cui però l'autore prevede, ancor prima della partenza, di ricavare materiale per la sua scrittura. Si accorda con Aldo Borelli, direttore del «Corriere della Sera» con cui collabora dal 1929, per pubblicare cinque articoli che per un breve periodo escono insieme a quelli d'argomento americano, nei quali il reporter sta progressivamente esaurendo le impressioni raccolte nel viaggio del 1930-1931, generando per i lettori un contrasto solo apparente, dal momento che ad animare gli scritti è la medesima istanza narrativa. Alla rubrica *Viaggio in Grecia* si aggiungono poi altri sette pezzi, sollecitati dall'ottima accoglienza ricevuta dai lettori.

¹³ Si rimanda, su questo tema, a: L. WEBER, *Maschere, teschi e fotografie spettrali. Una lettura di Messico di Emilio Cecchi*, «Arabeschi», n. 14, luglio-dicembre 2019, 108-123; ID., *Et in Arcadia ego: i taccuini fotografici di Emilio Cecchi*, «Ermeneutica letteraria», XVI, 2020, 173-181.

¹⁴ Non è chiaro quante e quali siano le foto di Brandi e Comisso nei loro libri, ma si insiste qui sulla pratica intermediale cui Cecchi farà ricorso sistematicamente per i suoi scritti di viaggio. Sull'attività fotografica di Cecchi e il suo fondo, vd.: C. MIRACLE BRAGANTINI, «L'illustre fumatore di papastratos colla Leica». *Sull'archivio fotografico di Emilio Cecchi*, in *Archivi letterari del Novecento. Ricerche in corso*, «Quaderni del Pens», n. IV/2021, ESE Salento University Publishing, 13-34; C. LISINI, *Fotografie del viaggio in Grecia di Emilio Cecchi*, «Firenze Architettura», 2, 2021, 98-109.

¹⁵ M. COMETA e D. MARISCALCO (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione: letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, 47-78.

¹⁶ E. CECCHI, *Messico*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932; con 33 illustrazioni in testo, di cui ventisette d'autore. L'opera sarà riedita in una versione ampliata di nove capitoli ma privata delle immagini: ID., *Messico*, Firenze, Vallecchi, 1948. Oggi è consultabile sia nel Meridiano dedicato all'autore: ID., *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997, 547-692; e come volume autonomo: ID., *Messico*, pref. di I. Calvino, Milano, Adelphi, 1985.

¹⁷ ID., *America amara*, Firenze, Sansoni, 1939; con 24 illustrazioni in testo, di cui dieci d'autore; oggi in ID., *Saggi e viaggi*, 1117-1523. Dotato di un ricco apparato di immagini è anche *Nuovo continente* (Firenze, Sansoni, 1958), che raccoglie insieme i due libri americani; con 48 illustrazioni in testo, di cui 28 d'autore.

¹⁸ ID., *Et in Arcadia ego*, Milano, Hoepli, 1936 (d'ora in avanti EAE36), oggi in ID., *Saggi e viaggi*, 695-862.

¹⁹ ID., *Appunti per un periplo dell'Africa*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, oggi in ID., *Saggi e viaggi*, 1527-1618.

²⁰ Nel 1941 esce una seconda edizione per Mondadori, senza le illustrazioni, per espressa volontà dell'autore e con lievi modifiche testuali. Nel 1960 lo stesso editore pubblica la terza ed ultima edizione, in cui vengono reintrodotte le illustrazioni ma in numero dimezzato e senza più le fotografie d'autore. EAE60, inoltre, contiene un *Poscritto* realizzato in seguito al ritorno di Cecchi in Grecia insieme alla moglie e a una delegazione di scrittori e giornalisti europei su invito del governo locale, nel 1957.

Infine, nel 1936 vede la luce, per Hoepli, il volume *Et in Arcadia ego*, che raccoglie una versione modificata, revisionata e integrata degli articoli precedentemente editi sul quotidiano.²¹ Se in *Messico* l'autore aveva optato per l'inserimento delle immagini in testo, disponendole in modo da creare combinazioni significative con l'andamento del racconto, stavolta decide di isolare le quarantotto tavole in fondo al volume. C'è, dunque, un apparato illustrativo che non contiene una selezione di scatti d'autore (ne compaiono solo due, emblematici, su cui si tornerà) bensì riproduzioni fotografiche di oggetti artistici: affreschi, anfore, fregi, statuine di terracotta etc.

Come ha notato Luigi Weber, che per primo si è interessato all'inedito fondo fotografico cecchiano in relazione ai testi di viaggio, il supplemento visuale di *Et in Arcadia ego* intrattiene con la parte scritta un rapporto al tempo stesso dialogico e antitetico.²² Lo scambio si riscontra a livello tematico nei capitoli dedicati al patrimonio artistico ellenico, esaltato peraltro dall'ordine in cui sono disposte le tavole, che è simmetrico rispetto alla linea diegetica dell'opera. Le tappe reali del viaggio, infatti, vengono manipolate dall'autore per far coincidere, come viene suggerito sin nel primo articolo del reportage, l'itinerario topografico con quello storico,²³ ossia l'avvicinarsi delle diverse civiltà – egea, micenea e attica – nel corso dei secoli.²⁴ Il tragitto reale aveva condotto padre e figlio da Corfù ad Atene, per proseguire verso Delfi, Creta e di nuovo nel Peloponneso (con tappe a Eleusi, Corinto, Micene, Nauplia, Epidauro, Olimpia e Patrasso). Nel libro, invece, la successione è differente: Corfù, Creta, Delfi, Eleusi Corinto e Micene, Olimpia e Atene. Allo stesso modo, le immagini sono posizionate in modo che gli esemplari rappresentativi dell'identità culturale e dello sviluppo artistico delle varie epoche siano in ordine cronologico: si va dagli affreschi dei palazzi di Cnosso alle terrecotte ellenistiche di Tanagra e Mirina, passando per fregi, frontoni e marmi di Delfi, Olimpia e Atene.

Tale scelta non dipende tanto da uno scrupolo erudito e storicistico, quanto dalla volontà di restituire un ritratto vivo e autentico della Grecia, a lungo cristallizzata nell'immagine di perfezione classica tramandata dall'umanesimo e da qualche decennio rianimata dalle scoperte archeologiche. Come scrive Cecchi descrivendo il palazzo di Cnosso, nell'isola di Creta, e l'impatto culturale della sua scoperta nonché della sua (discutibile) ricostruzione: «un mondo, che s'era abituato a vedere tutto rassettato e appuntino, si riscoteva e mareggiava a un soffio di vita violenta e misteriosa»²⁵.

Eppure, il senso profondo dell'operazione autoriale non risiede nel racconto di un classico itinerario turistico, al quale il viaggiatore cerca anzi in più momenti di sfuggire, stanco dell'infinità di templi, teatri, basiliche e voglioso, piuttosto, di abbandonarsi all'imprevisto.²⁶ Come ha opportunamente notato Charles Burdett, «*Et in Arcadia ego* è sia un *travelogue* sia un'indagine sull'iscrizione del passato nel presente»²⁷. Ciò che più attrae l'attenzione del viaggiatore sono i segni

²¹ Sul passaggio degli articoli in volume, si rimanda a M. GHILARDI, *Note e notizie ai testi*, in CECCHI, *Saggi e viaggi*, 1822-1839.

²² WEBER, *Et in Arcadia ego...*, 178.

²³ «Muover da Creta a visitare la Grecia, è un po' come entrare in Italia dall'Etruria o dal Lazio; facendo coincidere quanto si può i due itinerari: topografico e storico», EAE36, 11.

²⁴ GHILARDI, *Note e notizie...*, 1823.

²⁵ EAE36, 17.

²⁶ «Tante erano queste rovine, che dopo un poco uno si sentiva scoraggiato. [...] Si formavano risoluzioni ferree: "Mi dispiace davvero, ma me il tempio d'Apollo non mi becca". Con spavalderia trascendentale, si decideva di cominciare a scialare con le basiliche, con i colonnati e con i muraglioni ciclopici, lasciandoli perdere, buttandoli, è il caso di dirlo, dal finestrino. E di nuovo la macchina era ferma. Il conducente spalancava lo sportello. Si scendeva come cani frustrati, a testa bassa», EAE36, 27-28.

²⁷ C. BURDETT, *Journeys through Fascism. Italian Travel Writing between the Wars*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2007, 28. Traduzione mia.

dei secoli trascorsi in cui la «vita del passato, la vita quotidiana, concretamente umana, del passato»,²⁸ si sprigiona intatta. Sta qui l'antitesi, allora, con il pannello iconografico dell'opera: non sono tanto le riproduzioni di reperti archeologici, rispondenti a una funzione illustrativa e didascalica, a dar conto dell'esperienza di Cecchi in Grecia, bensì le sue istantanee inedite, che testimoniano con trasparente immediatezza i soggetti ricercati dal suo sguardo.

È, infatti, il modo in cui il fiorentino guarda l'Ellade a distinguere il suo pellegrinaggio da quello di altri letterati novecenteschi, nei cui racconti domina una forzata rimozione del presente finalizzata al pieno godimento delle memorie antiche condiviso da autore e lettore. Si leggano, ad esempio, le altisonanti impressioni di Riccardo Bacchelli:

Sorge una pacata, e rimessa, e remissiva, convinzione che, in un tempo storico e fuor della storia, ivi fu raggiunta la pienezza e perfezione di un momento intramontabile dello spirito, tale da esaudire e da esaurire non pur la speranza, ma il desiderio di conoscere e fare ed esprimersi. Uno vi si sente preso, assorto, beatamente e disperatamente annullato nella semplicità e sublimità ineffabile e lieve [...].²⁹

Alla «fine dei viaggi»³⁰ diagnosticata da Claude Lévi-Strauss in *Tristi tropici*, secondo cui il turista, sommerso dalle miriadi di rappresentazioni dell'altrove, non è più in grado di percepirlo soggettivamente, si aggiunge, nel caso greco, il potere prevaricante esercitato dal passato sulla contemporaneità, che innesca nei visitatori colti una volontaria miopia verso tutto ciò che è nuovo. Qualora riescano, sul filo della metafora, a inforcare gli occhiali, la contemporaneità, solitamente descritta come frastornante, sporca, sciagurata, induce amareggiate considerazioni. D'altra parte, lo ammette anche Cecchi: la Grecia è «una ragna di versi, che quasi sempre, oltre al paesaggio, tirano con sé le figure»³¹. L'aura del passato greco è talmente potente da ammaliare anche i contemporanei, non solo italiani. Lo scrittore catalano Terenci Moix ha usato a questo proposito una formula estremamente efficace, raccontando il suo viaggio: «Più che scoprire “riconobbi”, e questo riconoscimento (di luoghi, di personaggi, di aneddoti) mi ha fatto amare, in Grecia, una *mistica dei cimiteri animati*».³² Il caos dell'Atene moderna, emblematica, è descritto da molti degli autori finora ricordati come fonte di distrazione rispetto alla «quiete contemplativa»³³ necessaria per immergersi nell'esperienza estetica e spirituale del pellegrinaggio greco.

Nella *Nota bibliografica* che chiude il volume, Cecchi cita il collega e amico Mario Praz,³⁴ che nel 1931 apriva il suo *Viaggio in Grecia* commentando sconsolato che nell'Ellade «è rimasto il detrito, la feccia di un mondo che non è più né moderno né antico, ma è *nowhere*, nel triste limbo di ciò che non ha ragione d'esistere».³⁵ Lo smarrimento temporale prodotto dal divario tra ciò che l'anglista

²⁸ F. PETROCCHI, *Emilio Cecchi in viaggio tra miti e tradizioni religiose*, in EAD. (a cura di), *Contributi di letteratura comparata*, Viterbo, Sette Città, 2010, 103.

²⁹ R. BACCHELLI, *Viaggio in Grecia*, Napoli, Ricciardi, 1959, 28.

³⁰ C. LÉVI-STRAUSS, *Tristi tropici* [1955], trad. di B. Garufi, Milano, Il Saggiatore, 2011, 9.

³¹ EAE36, 39.

³² T. MOIX, *Tres viajes romànticos (Grecia, Tunex, Mexico)*, Plaza-Janes, Barcelona, 1987, 50. Riprendo la citazione da L. MARFÈ, *Oltre la “fine dei viaggi”. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze, Olschki, 2009, 40.

³³ BACCHELLI, *Viaggio in Grecia*, 19. E Mario Praz: «Atene, se va di questo passo, sarà sempre un caotico agglomerato d'ibridismi. Nessun luogo che io conosca è, nel complesso, meno armonioso», *Viaggio in Grecia*, Roma, Lettere d'oggi, 1942, 7.

³⁴ Cfr. E. CECCHI e M. PRAZ, *Carteggio Cecchi-Praz*, a cura di F.B. Crucitti Ullrich, prefazione di G. Macchia, Milano, Adelphi, 1985.

³⁵ PRAZ, *Viaggio in Grecia*, 10. Il reportage era precedentemente apparso a puntate sull'«Ambrosiano», dall'aprile al giugno 1931. La prospettiva negativa è chiara sin dal prologo: «Grecia antica, Grecia moderna,

osserva e descrive come la *miseria* e la *disperazione* della Grecia contemporanea rispetto al suo fulgido passato, gli impedisce di apprezzare quel *nowhere* che, invece, è risignificato dallo sguardo di Cecchi, ed emerge nella sua opera e nelle fotografie inedite. Si tratta di un'atmosfera sospesa, quasi che il presente storico avanzi in parte per inerzia, in parte rigenerandosi sempre; ciò, anziché rendere la Grecia un luogo indefinito, la identifica precisamente:

in simili paesi, l'antico e il recente coesistono in unità ingenua; che non è stata turbata, nè ravvivata, da quello che, approssimativamente, si chiamerebbe un bisogno di vita e cultura moderna. Il presente non vi ha tempo. E per ciò, tali paesi, in fondo son così estranei anche alla propria antichità e tradizione. Perché seguitano ad occuparla e prolungarla con stanco fatalismo, con una fedeltà più fisica che morale.³⁶

Non esiste, insomma, una vera separazione tra passato e presente in Grecia: essi coesistono, e si annullano a vicenda. Tale prospettiva deriva dal fatto che l'interesse di Cecchi è di natura figurativa, piuttosto che sociologica: egli guarda alle forme, piuttosto che ai fenomeni socio-culturali in atto.³⁷ Osserva la Grecia, insomma, come un fruitore d'immagini (ritratti, paesaggi, monumenti), piuttosto che come un analista. Conscio della fugacità e dell'irrevocabilità del tempo, di cui il titolo del libro, *Et in Arcadia ego* («anche in Arcadia abita la morte»),³⁸ è epitome, egli individua nei luoghi visitati, nelle persone incontrate, nelle «cose viste», i segni che destituiscono il presente come tempo della modernità e lo identificano nella persistenza dell'antico. La Grecia di Cecchi si configura, allora, come un ambiguo cronotopo. Secondo la definizione di Bachtin, nel cronotopo letterario

ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia.³⁹

La vertigine di un tempo che è apparentemente incagliato, eppure si muove, produce un'immagine dello spazio abitato da figure apparentemente giunte dal passato, che percorrono paesaggi sui quali sembra che il velo dei secoli non si sia mai posato. L'attenzione di Cecchi è perlopiù attratta da persone comuni che sembrano incarnare il mito (il fantasma di Arianna, a Cnosso, è «irraggiungibile, e così presente»⁴⁰) e il senso di «religiosa malinconia»⁴¹ che pervade l'intera Grecia:

Ma poveri così monumentali, arrivati al grado di vere «apparizioni», e in confronto ai quali tutti gli altri poveri sembrano personaggi convenzionali e borghesucci, io li ho veduti soltanto nel Peloponneso ed al Messico. Al loro cospetto, si ha il senso d'entrare a far parte d'una divota rappresentazione, d'un mistero sacro.⁴²

cose che si possono tener distinte solo se tu sbarchi da uno *yacht* sul luogo di scavo, e ti armi di parocchi, e corri ai ruderi e, un occhio sul libro, l'altro sulla rovina descritta, fai in te ribollire tutti i sedimenti di cultura classica, tutte le ideologie più o meno approssimative di cui s'è venuta nutrendo la tua coscienza d'europeo», ivi, 6.

³⁶ EAE36, 13.

³⁷ C. BEDIN, *Emilio Cecchi's Travel to Greece Among Arcadian. Myth, Modernity of Antique and Western Intellectual Stereotypes*, «Soylem. Filoloji Dergisi», 3 (2), 2018, 158. Compagno comunque, seppur raramente, riferimenti a questioni socio-economiche contemporanee: EAE36, 102-107.

³⁸ Sull'interpretazione cangiante del motto umanistico, vd. E. PANOFSKY, *Et In Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition*, in ID., *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday Anchor Books, 1955, 295-320.

³⁹ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo* [1975], trad. di C.S. Janovic, introd. di R. Platone, Torino, Einaudi, 1997, 231-232.

⁴⁰ EAE36, 24.

⁴¹ Ivi, 92.

⁴² Ivi, 80.

Oltre a descriverle, come si vedrà, Cecchi scatta a figure e paesaggi numerose diapositive. È interessante riflettere sul ruolo che la fotografia esercita nello sviluppo di quest'intreccio spazio-temporale: nell'inquadratura, lo spazio è rappresentato visivamente e il tempo è catturato in un momento specifico, congelato. Così com'è ambigualmente sospeso il tempo della Grecia, agli occhi di Cecchi, in un presente che ricalca le forme del passato senza trascorrere effettivamente verso la contemporaneità.

Tra le apparizioni che colpiscono lo sguardo dello scrittore, c'è il mendicante steso sulle gradinate dell'anfiteatro di Argo:

Era talmente un accattone, che si sarebbe detto recitasse una parte, e seguitasse ad esser di scena: attore rimasto dimenticato in un teatro chiuso da millenni. [...] Supino, affissato al cielo, il mendicante formicolava di non so che cosa in tutta la persona; pareva che così immoto si muovesse, ma d'un movimento molecolare, impercettibile e allucinativo.⁴³

O l'uomo addormentato su una catasta di legno nel porto di Nauplia:

Alzatomi la mattina appresso [...], scorsi dal balcone uno che aveva passato la notte sulla catasta, e ancora dormiva, rigido come una salma imbalsamata, i piedi in direzione del mare. Fosse il luminoso incanto sospeso nell'aria, fosse la solennità della figura immota, la scena aveva d'una silenziosa apoteosi.⁴⁴

Vi sono poi immagini più fugaci, la cui condizione "atemporale" è interamente condizionata dal filtro artistico. Le donne che Cecchi osserva a Corfù e riesce a inquadrare in fotografia gli ricordano sbiadite icone bizantine:

Pallidi i volti, incorniciati di panni neri, gli occhi stellanti, trapunte le vesti e composte a pieghe ed angoli simmetrici. E in quell'avvallamento verde e senza sole, sotto la cupola del cielo bianchiccio, stavano con una grazia maestosa ed inutile di pitture mezzo scancellate.⁴⁵

Anche i facchini destano il suo interesse antropologico e figurativo: quello di Anfissa, «irsuto e imbronciato», è ai suoi occhi il «vero sosia del più bel pugilista in bronzo al museo di Atene», poiché «càpita, nei nostri classici paesi, d'incontrare poveracci che non hanno un centesimo in tasca, e si divertono a girare con sulle spalle la testa di statue che costan milioni»⁴⁶; a Nauplia fotografa, di spalle, Anghelos, a servizio presso la locanda dove trascorrono la notte: «erculeo, sì e no alto un metro: testona calva, barba rossiccia, un vero e proprio fauno, ch'è poi come dire un mezzo diavolo, ma Anghelos di nome».⁴⁷ Nell'Argolide, è il bestiame a essere protagonista della trasfigurazione artistica⁴⁸; mentre nelle campagne del Peloponneso, la flora si fa rievocazione delle ornamentazioni ellenistiche a lei ispirate, in una correlazione inesauribile di arte e natura.⁴⁹

⁴³ Ivi, 79.

⁴⁴ Ivi, 84.

⁴⁵ Ivi, 2. Fotografia: Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux (d'ora in poi ACGV), EC.Grecia.I.02.

⁴⁶ Ivi, 38.

⁴⁷ Ivi, 83. Fotografia: ACGV, EC.Grecia.II.064.

⁴⁸ «Stringendosi dentro all'ombra degli alberi, i cavalli badavano a sfruttarsela tutta, con una precisione che dava ai loro aggruppamenti la compattezza d'una composizione pittorica. Sui greppi le pecore stavano ammonticchiate, intassellate, come blocchi di antichi muraglioni», ivi, 66.

⁴⁹ «L'acanto delle siepi ripeteva nel vero l'eleganza delle ornamentazioni ellenistiche. Le agavi alzavano verso il sole i loro vassoi di fiori dorati. Intrecciati a tronchi decrepiti e macchiati di lichene, i cactus incorniciavano il quadro in un fregio azzurrastro», ivi, 90.

Lo sguardo di Cecchi indaga insistentemente anche i luoghi, rappresentati con grande attenzione al *soundscape*, il paesaggio sonoro⁵⁰ («i rumori, le voci, l'atmosfera sonora di un luogo, lo fissano nella memoria anche più esattamente degli aspetti visivi»)⁵¹ e allo *smellscape*, il paesaggio olfattivo.⁵² Numerosi sono allora i brani dedicati a mercati, stazioni, caffè, prima regolarmente racchiusi in fotografia. Particolarmente interessanti sono le istantanee scattate alla varia umanità che scende o sale sul treno dove Cecchi sta viaggiando,⁵³ da cui spesso scatta anche in movimento, fotografando dai finestrini le campagne e i contadini all'opera. Nascono così composizioni ispirate, sembrerebbe, ai dipinti dei macchiaioli, una chiave visuale decisiva per l'autore, tra i primi a cogliere la validità artistica e a dedicare ricostruzioni critiche al movimento toscano.⁵⁴ Dal treno scorge i «giacigli di fortuna» che i contadini arrangiano nella campagna per proteggersi dal caldo e riposare nelle ore afose e ne rimane particolarmente colpito: «avevano mobilitato enormi letti matrimoniali, in canna di ferro grossa un braccio; pomposi talami dalle coperte gialle e amaranto come i drammi delle Quarantore, e guanciali boffici come latte cagliato; cariche le spalliere d'amuleti e d'iconi».⁵⁵ A Candia, Cecchi osserva affascinato il «rito»⁵⁶ dell'acqua a tavola nelle distese di tavolini da caffè, mentre nel mercato percepisce l'«immensa esalazione, vaccina, ovina e caprina che in Grecia avvolge ogni cosa» che attira a sé il flusso di acquirenti, generando scene nelle quali riconosce «in edizione triviale, temi della vita descritta negli antichi affreschi, nei sigilli, nei vasi»⁵⁷.

Ma vi sono anche dettagli, quasi epifanici, tipici in un autore che, come ha scritto Rodolfo Macchioni Jodi, è «incline alla trasfigurazione della realtà osservata cogliendo nel meschino frammento di vita una verità inaspettata e profonda»;⁵⁸ la verità racchiusa nel titolo, un *memento mori* che percorre l'intero testo, senza determinarne un'incurvatura angosciosa, bensì uno slancio di vitale consapevolezza. Emblematico è il piccolo altare in cui Cecchi si imbatte presso la Basilica di San Tito, a Gortina:

Nell'angolo più riparato, su un mozzicone di colonna, era disteso e fermato con un sasso uno scialletto dei più comuni, di lana bianca a maglie rade, e faceva da tovaglia d'altare. Sopra v'eran alzate due immaginette a colori, della Vergine e di Santi; poco più grandi d'una cartolina, rozzamente incorniciate e già stinte. Fra quelle macerie, in quella solitudine, emanava da tale divozione di pastori e contadini un'aura di catacomba, di santuario primordiale e, un poco anche, d'un altare pagano in fondo a un bosco.⁵⁹

⁵⁰ R.M. SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, Milano, Casa Ricordi, 1985.

⁵¹ EAE36, 25.

⁵² J.D. PORTEOUS, *Smellscape*, «Progress in Physical Geography: Earth and Environment», 9(3), 1985, 356–378.

⁵³ «Rasente il treno che aspettava la coincidenza, procedeva con lentezza di lumaca, fra due binari, tentando di qua e di là col bastoncino. Giunse in stazione l'altro treno; e il cieco si trovò fra il convoglio fermo e quello in arrivo. Vero pericolo non c'era. Ma i fischi delle locomotive, il rullio delle ruote, il rovinio della ferraglia, in quella interna tenebra dovevano echeggiare così immagini e terrificanti, che il disgraziato pareva stesse fra due rulli compressori. Sbatteva le palpebre fitto fitto, gli si sentiva addosso aggricciare la pelle. E la pelle s'aggricciava a chi lo guardava», EAE36, 79-80. Fotografie: ACGV, EC_Grecia_I_005, 006, 012, 063.

⁵⁴ E. CECCHI, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Roma-Milano, Società Editrice di Arte Illustrata, 1926; ID., *Giovanni Fattori*, Roma, Istituto Nazionale Luce, 1933. Fotografie: ACGV, EC.Grecia.I.012-015, 018, 023, 030-031, II.087, 099.

⁵⁵ EAE36, 88. Fotografia: ACGV, EC.Grecia.I.023.

⁵⁶ Ivi, 13. Fotografie ai caffè: ACGV, EC.Grecia.I.003, 007, 038, 039. Fotografie al mercato: ACGV, EC.Grecia.III.107, 137, 187.

⁵⁷ Ivi, 14.

⁵⁸ R. MACCHIONI JODI, *Emilio Cecchi*, Milano, Mursia, 1983, 148.

⁵⁹ S. Tito, *Gortina*, EAE36, 29. Fotografia: ACGV, EC.Grecia.II.180.

L'autore gli scatta una fotografia: solo il frammento di colonna è rischiarato nell'immagine, mentre lo sfondo rimane scuro, in ombra. L'aiuto di un soffio di vento che solleva le frange dello scialle contribuisce alla suggestione dello scatto.

Cecchi utilizza il suo occhio come uno strumento archeologico, volto a ricercare nelle tracce quotidiane e dimesse dell'uomo la persistenza di un sentimento inesauribile, dall'alba dei tempi: l'«atemporale anelito verso il divino»⁶⁰, l'ha definito Francesca Petrocchi, laddove per “divino” va inteso un ente sfumato, senza soluzione di continuità con quella Natura impenetrabile e inquietante che, come un *leitmotiv*, percorre tutta la scrittura cecchiana e trova, in Grecia, un luogo letterario in grado di contenere ed esprimere tutte le sue ambiguità.⁶¹ È per tale ragione che nel racconto delle visite a Creta, Micene, Delfi, Olimpia, grande attenzione è riservata al paesaggio naturale che le circonda e che sta gradualmente riprendendo possesso dei luoghi; attenzione confermata dalle fotografie. Infatti, come ha recentemente notato Caterina Lisini, spesso Cecchi realizza sequenze di scatti, quasi delle odierne foto panoramiche, poiché a interessarlo, più che i reperti archeologici, sembra essere lo spazio che li ospita.⁶² A Festo «le rovine respirano, s'incastonano nel paesaggio»;⁶³ la sacralità di Delfi è determinata dalla sua peculiare posizione:

Sarebbe bastata la maestà di quella valle, vero scenario da sacre apparizioni. Ma la frequenza dei terremoti, e i vapori e boati che si dice uscissero dai crepacci, aggiungevano (come a Pompei la prossimità del Vesuvio) al senso del soprannaturale; quasi confermassero la presenza delle terribili divinità d'abisso che a Delfo, insieme al Pitone, erano venerate.⁶⁴

Ancora, lo scenario dell'antica Olimpia, registrata da Cecchi in numerose fotografie,

ci trasporta, piuttosto, alla radice stessa di quel sentimento che volge gli spiriti verso il passato; e ch'è infine un sentimento di pietas cosmica. [...] Sembra in qualche modo che a Olimpia uno sia aiutato a intendere, quasi a gustare, la propria transitorietà ed insieme la beatitudine d'esistere [...].⁶⁵

Prima di concludere, occorre soffermarsi sulle uniche due fotografie d'autore inserite in *Et in Arcadia ego*. La prima (ill. 30), che compare dopo la riproduzione di un busto della Vittoria,⁶⁶ raffigura le rovine del tempio di Zeus a Olimpia. In una prospettiva iconologica, il panneggio della statua sembra propagarsi nella disposizione dei frammenti di colonna, un'impressione esaltata dalla materia di cui sono costituiti (il lumachello, un calcare composto di conchiglie), che a Cecchi suggerisce un moto ondoso. Elaborando un'ecfrasi dinamizzata⁶⁷ della fotografia, osserva: «quasi che il mare sorgesse improvvisamente a lambire i blocchi delle fondamenta, smisurati come quelli all'ingresso dei porti; o s'arrovellasse bianco di schiuma fra i tronchi rovesciati delle colonne».⁶⁸ La seconda fotografia d'autore (ill. 48) ritrae una statua femminile acefala dinnanzi a un paesaggio

⁶⁰ F. PETROCCHI, *Emilio Cecchi...*,

⁶¹ A questo proposito cfr. G. CONTINI, *Emilio Cecchi o della Natura (Dal Kipling a Messico)*, ora in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, 98-111; ID., *Cecchi e il 'libro segreto'* [1941], ora ivi, 291-301; P. LEONCINI, *L'etica del visivo e lo Stato liberale con appendice di testi giornalistici rari*, Lecce, Milella, 2017.

⁶² C. LISINI, *Fotografie del viaggio in Grecia di Emilio Cecchi*, «Firenze Architettura», 2, 2021, 98-109.

⁶³ *Un astemio*, EAE36, 32. Fotografie: ACGV, EC.Grecia.III.145-147, 153-156, 198.

⁶⁴ *Delfo*, EAE36, 45. Fotografie: ACGV, EC.Grecia.I.011, 041-046, 054-057.

⁶⁵ EAE36, 93-94. Fotografie: ACGV, EC.Grecia.I.016, 017, 029, 032, 033, 044, 048-053, 062.

⁶⁶ La statua, denominata *Vittoria volante*, e conservata nel Museo di Olimpia, è descritta nell'incipit di *Centauri e lapiti*, EAE36, 96.

⁶⁷ M. COMETA, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, 90-115.

⁶⁸ EAE36, 95.

urbano, e chiude l'apparato d'illustrazioni dell'opera, nonché, quindi, l'opera stessa. Cecchi la richiama, seppur non esplicitamente:

Si giunse, in questi ultimi anni, alle novità tedesco-olandesi di certi casermoni scolastici e del blocco di magazzini in cima a via dello Stadio: masse cubiche, muri senza una cimasa, finestroni da studio di pittore: la musica solita.

Fra questa roba, le antichità non stanno circoscritte e premurosamente imbandite. La necropoli del Ceramico, sulla strada del Pireo, si trova accosto ai depositi tranviari, in pieno mercato d'erbaggi, nel regno degli spedizionieri e dei bagarini.⁶⁹

L'antichità invade il presente, la necropoli resiste alla metropoli. A Eleusi Cecchi scatta una foto dalle forti suggestioni metafisiche, che similmente racchiude l'ambiguo cronotopo che sviluppa nel racconto: un sarcofago in marmo si staglia su uno sfondo di capannoni e ciminiere fumanti.⁷⁰ Queste immagini emblematiche, condensano visivamente il «cortocircuito temporale»⁷¹ dell'Ellade di Cecchi, non un «cimitero», ma un palinsesto di simboli, nei quali l'antichità riemerge continuamente nelle forme del presente.

⁶⁹ EAE36, 100-101.

⁷⁰ Fotografia: ACGV, EC.Grecia.III.167.

⁷¹ LISINI, *Fotografie del viaggio...*, 107.