FRANCESCO TRIPODI

Et in Arcadia ego: *pellegrinaggi estetici di Emilio Cecchi in Grecia*

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Le modalità rapresentative del viaggio in Grecia dall'Ottocento ai nostri giorni»
a cura di F. Galatà, N. Primo

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

FRANCESCO TRIPODI

Et in Arcadia ego: *pellegrinaggi estetici di Emilio Cecchi in Grecia*

La «rivelazione di un'anima e il confronto di un destino precario con una bellezza immortale». Così, sulle pagine del «Corriere della Sera», Eugenio Montale definì Et in Arcadia ego*, l'opera in cui Emilio Cecchi raccontava i due viaggi compiuti in Grecia nel 1934 e poi nel 1957, fondendo notazioni di carattere odeporico affidate ai taccuini, apparati iconografici e riferimenti colti alla letteratura classica. A partire dai reportages che Cecchi mise insieme per il «Corriere» e nel corso delle diverse edizioni in vita (1936, 1942, 1960),* Et in Arcadia ego *è sottoposta a mutazioni, anche di carattere strutturale, che ne alterano progressivamente la fisionomia. Scopo dell'intervento è prendere in esame alcuni campioni significativi per illuminare, alla luce del paratesto disponibile (in particolare gli appunti confluiti nei* Taccuini*) e dell'esame di alcune varianti, il rapporto tra esperienza reale e rielaborazione letteraria e proporre alcune ulteriori piste interpretative per intendere la poetica sottesa alla stesura dell'opera.*

Dal 27 giugno al 16 luglio 1934 il critico Emilio Cecchi intraprese un viaggio alla scoperta dei luoghi più emblematici della civiltà greca in compagnia del figlio Dario. Il precipitato letterario di quella esperienza sarà l'allestimento, al suo rientro, di una serie di pezzi odeporici che usciranno sul «Corriere della Sera» a partire dal 25 luglio 1934. Le prose, parzialmente rimaneggiate, assemblate o disassemblate, saranno poi raccolte, insieme a ulteriori contributi usciti nel corso dell'anno successivo e ad alcuni brani originali, in un volume pubblicato nel luglio del '36 dal titolo *Et in Arcadia ego*,[1] con riferimento all'incisione sull'epitaffio del dipinto *Les Bergers d'Arcadie* (ca. 1638) di Nicolas Poussin (oggi al Louvre e noto anche con il titolo di *Et in Arcadia ego*), che lo riprese da un quadro del Guercino.[2]

Si tratta di un'opera composita, nella quale alle prose di viaggio vere e proprie, a raffinatissimi e vivaci bozzetti ispirati dall'attenta osservazione dei luoghi e delle abitudini dei locali, si alternano

[1] E. CECCHI, *Et in Arcadia ego*, Milano, Hoepli, 1936 (da ora in avanti EAE36). Dove non espressamente indicato si utilizzerà nel presente contributo il testo dell'edizione più recente di *Et in Arcadia ego*, inclusa in E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997, 693-862. Impossibile dare debito conto della bibliografia critica su Emilio Cecchi: per un inquadramento generale, mi limito a segnalare, oltre alla voce a cura di F. Del Beccaro in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIII, Roma, 1979, 250-251, il recente volume C. MIRACLE BRAGANTINI, *«Aspettando cogli occhi una parola». Biografia intellettuale di Emilio Cecchi*, Roma, Carocci, 2025.

[2] Che il riferimento sia da intendersi primariamente al quadro di Poussin, basterebbe a confermarlo la descrizione paesaggistica che apre il capitolo eponimo (dedicato a Olimpia), che nulla ha della cupa atmosfera del quadro del Guercino e molto deve invece al paesaggio sullo sfondo dei *Bergers*, e anche l'esplicita menzione del pittore francese fatta poco più avanti: «Mai avevo così sentito la maestosa gentilezza degli alberi; e una sorta di spirito compassionevole nella Natura, china sopra le pietre gloriose e debellate. Quella nobiltà d'ombre e di forme, quel digradare di chiarori sommessi, quel lontano tremolare di sospesi bagliori; e la pacata varietà delle tinte […]; l'aroma, infine, delle resine diffuso nell'aria come un sentore di religiosa malinconia: tutto animava misteriosamente la sterminata devastazione, l'avvolgeva d'una riverenza solenne. […] Finché Olimpia rimanga quale ora la vediamo, esisterà un luogo sulla terra dov'è realtà concreta, tangibile, quello che, da Tiziano a Pussino, parve soltanto fantasia dei più sublimi paesisti» (CECCHI, *Saggi e viaggi…,* 766-767). Un'ulteriore conferma proviene dalla lettera che Gianfranco Contini inviò da Parigi il primo aprile del 1936 (in risposta a una precedente di Cecchi non pervenuta), nella quale l'assoluta preponderanza delle informazioni fornite, su richiesta, dal filologo romanzo in merito al Poussin lascia intendere che all'opera di quest'ultimo fosse rivolta l'attenzione del critico, il quale si arrovellava in modo particolare sull'origine del motto latino, su cui: F. DELLA CORTE, *Et in Arcadia ego*, «Maia», XVI (1964), 350-353. Contini, dopo infruttuose ricerche sull'*Onomasticon* del Forcellini e il *Thesaurus Linguae Latinae*, interpellò persino Giorgio Pasquali (ma senza successo), e infine dovette concludere solo che il motto «non *poteva* entrare in nessun verso di poesia bucolica od elegiaca. […] Dunque è prosa» e doveva essere stato «inventato dal pittore o suggerito dall'ordinatore» (il testo della lettera adesso in *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, a cura di P. Leoncini, Milano, Adelphi, 2000, 32-35). Cecchi riportò queste parole nella *Nota bibliografica* che corredava la prima edizione in volume (riproposta da Ghilardi in CECCHI, *Saggi e viaggi*..., 1828-1830), ma, stranamente, senza esplicitarne l'origine.

riletture e riscritture originali del mito (*Bozzetto per una Laodamia*), affondi su personaggi dell'attualità (*Basil Zahroff - La guerra personale*) e saggi in forma di elzeviro sollecitati dalla lettura dei lavori di filologi e traduttori contemporanei (*Concetti antichissimi della Grecia antica*).

Seguirà, nel 1942, una nuova edizione con poche varianti, mentre un secondo viaggio, compiuto nell'agosto del '57 offrirà all'intellettuale fiorentino l'occasione per tornare a occuparsi della Grecia in altri dieci contributi sempre usciti sul «Corriere della Sera» e poi raccolti in un *Poscritto* nell'edizione del 1960, l'ultima pubblicata vivente l'autore, nella quale furono anche eliminati il brano *Un quaderno di scuola* (nel quale Cecchi svelava una traduzione di alcuni versi dell'Agamennone raccolti dalla viva voce di Girolamo Vitelli[3]), una *Nota bibliografica* che forniva al lettore un elenco ragionato di testi e studi utilizzati o comunque considerati fondamentali per approfondire gli argomenti dei diversi capitoli, e 24 delle 48 fotografie che fungevano da naturale *pendant* alla descrizione in prosa dei luoghi visitati[4].

Questo breve contributo vuole proporre, senza alcuna pretesa di esaustività, alcune chiavi di lettura per meglio intendere il senso dell'operazione che Cecchi compì all'interno delle prose di *Et in Arcadia ego* e la natura singolarissima del rapporto che da quelle pagine emerge con il mondo greco. Per esigenze di brevità, sarà presa in considerazione solo la prima parte del volume, quella relativa al viaggio del 1934, tralasciando in questa sede la sezione aggiunta dopo il successivo del '57 che, sarebbe inutile tentare di negarlo, molto perde della spontaneità, vera o confezionata ad arte, delle prime prove.

Converrà prendere le mosse dal giudizio che di *Et in Arcadia ego* si fece qualche lettore più attento e anche a Cecchi più vicino. Se infatti, come era prevedibile, l'opera incontrò il favore e suscitò le reazioni positive di molti letterati, non c'è dubbio che le parole più generose si debbano a Eugenio Montale, che sulle pagine del «Corriere della Sera» dell'8 febbraio 1963, nel passare in rassegna i lavori confluiti nella raccolta *Saggi e Vagabondaggi*, pubblicata l'anno prima per Mondadori, scriveva:

> E si giunge così alla Grecia, alle trecento pagine di *Et in Arcadia ego*, che sarebbe offensivo definire le più belle del libro, perché sono molto di più: la rivelazione di un'anima e il confronto di un destino precario con una bellezza immortale. Che da uno scrittore più sottile che commosso, come fu spesso creduto Cecchi, potessero uscire pagine simili sarà per molto tempo (se esisteranno ancora lettori) argomento di meditazione e di sorpresa.[5]

Montale coglieva nel segno quando suggeriva che le pagine di *Et in Arcadia ego* dovessero essere lette e giudicate, in contrasto con l'immagine forse più accreditata del loro autore, come pagine gravide di commozione più che uno sfoggio di sottigliezza critica: la descrizione che Cecchi offre del mondo greco è infatti animata non tanto o soltanto da un «interesse archeologico e scientifico», quanto da «un interesse propriamente d'arte e di sentimento».[6] Lo sguardo dell'autore-personaggio

---

[3] Su cui adesso: E. CECCHI, *L'*Agamennone *di Eschilo nella traduzione di Girolamo Vitelli*, a cura di A. Di Giglio e R. Pintaudi, Firenze, Accademia fiorentina di Papirologia e di Studi sul Mondo Antico, 2021.

[4] Sulle testimonianze fotografiche e sul rapporto fra queste e la parola scritta, si vedano: L. WEBER, *Et in Arcadia ego: i taccuini fotografici di Emilio Cecchi*, *«Ermeneutica letteraria»*, XVI (2020), 173-181; C. LISINI, *Fotografie del viaggio in Grecia di Emilio Cecchi*, «Firenze Architettura», XXV (2021), 2, 98-109; C. MIRACLE BRAGANTINI, *«L'illustre fumatore di papastratos colla Leica». Sull'archivio forografico di Emilio Cecchi*, in *Archivi letterari del Novecento. Ricerche in corso*, «Quaderni del Pens», IV (2021), 13-34.

[5] E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, II, 2553-2558: 2558.

[6] Si prende qui in prestito la distinzione che Cecchi stesso incoraggiò all'interno del brano *Eleusi* fra luoghi, come Delfi e Micene, in cui «anche un analfabeta sente muoverglisi dentro qualcosa» e altri, come Eleusi, nei

è, infatti, diversissimo da quello dello scienziato che squadra siti e monumenti con professionale distacco per elaborarne una descrizione tecnicamente ineccepibile. Nella scrittura di Cecchi trapelano anzi una partecipazione emotiva e un trasporto ai limiti del fervore religioso.

Illuminante risulta in tal senso una considerazione che l'autore affida alla *Nota bibliografica*, la constatazione che «avendo in casa Roma, come santuario di classicità, gli italiani non girarono tanto la Grecia, almeno in pellegrinaggi estetici».[7] L'uso del termine 'pellegrinaggio' spiega bene la prospettiva con cui l'intellettuale si accostò all'esperienza del viaggio in Grecia: i luoghi simbolo della grecità vengono interrogati con un atteggiamento di sincera curiosità e devozione, nel tentativo di intercettarne, in modo assolutamente non pregiudiziale, il più autentico *genius loci*, a costruire il quale, nella prospettiva di Cecchi, concorrono in ugual misura la forma del paesaggio, i fantasmi del mito, ma soprattutto le abitudini e vicissitudini quotidiane di uomini e animali, che egli osserva con sguardo scevro di ogni supponenza, incuriosito e attratto da quella «antropologia minore […] nella quale traluce ancora una sorta di deformata e tuttavia riconoscibile persistenza dell'antico».[8]

In questo tentativo di catturare in un'istantanea letteraria il senso intimo dei luoghi, Cecchi ci ha consegnato pagine di eccezionale caratura che sarebbe un errore valutare alla stregua di una serie di *impromptu*, impressioni acquisite e sviluppate 'in presa diretta': le prose di *Et in Arcadia ego* sono il risultato di un'elaborazione non estemporanea delle memorie accumulate nel corso del viaggio, che vengono inserite e presentate al pubblico in un'architettura molto più artificiosa.

Diversi elementi possono confermarlo. Al di là della disposizione degli episodi all'interno del volume che, come è stato già messo in luce dalla critica, non corrisponde all'itinerario seguito, ma all'intento di disporre il materiale secondo un'ideale linea di sviluppo della civiltà greca dalla Creta minoica ad Atene (che in realtà fu tra le prime tappe del viaggio), anche il rapporto fra il testo e i pochi avantesti disponibili testimoniano un'elaborazione letteraria tardiva e in una certa misura autonoma rispetto al dato reale.

Vale la pena soffermarsi brevemente su un campione utile a esemplificare il modo in cui Cecchi lavorò per trasfondere le poche impressioni annotate nei suoi taccuini in pezzi ad altissimo coefficiente di manipolazione retorica. Si tratta dell'appunto intitolato *Tramonto a Delfo*, per diversi aspetti eccezionale, data l'insolita estensione da una parte, dall'altra lo stato di già altissima definizione con cui la l'esperienza del tramonto fu messa nero su bianco:

> Tramonto a Delfo. Quello che costituì una delle più belle cose di Delfo, fu la veduta del lembo di mare, dal terrazzino dell'albergo «Castalia», verso le 7 del pomeriggio. L'acqua era dapprima turchinissima; i monti, dietro ai quali il sole tramontava, facevano come velario sopra velario, sfumati, iridati di madreperla; e tutto cambiava ogni pochi minuti. Poi anche l'acqua cominciò a spengersi, a diventare opalina, nericcia con striature di vento, ecc. ecc. Di solito questi effetti di sfumato, di vetrino hanno qualcosa di romantico di poco serio, artisticamente parlando; ma costì erano investiti dalla sublimità dell'aria, dal senso dell'altezza che veniva dal costone brullo in faccia alla terrazza; era un paesaggio veramente spiritale. Tutto questo è detto molto male; va ripensato e rimesso a fuoco.[9]

quali prevale un interesse scientifico, «nobilissimo, ma di chiamata più ristretta» (CECCHI, *Saggi e viaggi*..., 732-733).

[7] Ivi, 1829.

[8] L. WEBER, *Et in Arcadia ego: i taccuini fotografici di Emilio Cecchi*, *«Ermeneutica letteraria»*, XVI (2020), 173-181: 180.

[9] E. CECCHI, *Taccuini*, a cura di N. Gallo e P. Citati, Milano, Mondadori, 1976, 527.

L'uso dell'espressione finale 'rimettere a fuoco' non può certo essere casuale in un viaggiatore che affidò molto di più alla macchina fotografica che alla penna il compito di serbare traccia dei momenti vissuti e dei luoghi visitati. Gli elementi presenti nella descrizione del tramonto consegnata ai *Taccuini*, infatti, vengono sì riproposti nel testo definitivo (*Tramonto*), ma variamente ricollocati e definiti, con un'operazione, appunto, di 'messa a fuoco' del materiale di partenza necessaria a mostrare al lettore in modo più nitido gli oggetti del paesaggio («i monti dietro ai quali calava il sole, screziati, madreperlacei, trasparivano uno sull'altro, come velario su velario»; «E, guardando fissamente tutto cambiava, d'attimo in attimo, come materia fusa che raffreddando si marezza d'iridiscenze. […] Quando il mutamento diventò più deciso sull'acqua ormai nericcia e sbavata di vento parve che il mondo cercasse d'alzarsi in punta di piedi, per dare un bacio, spiccare il volo, esalare un sospiro»; «colori quasi di camicie da donna, e che, artisticamente, hanno anche, non so perché, qualcosa di poco serio, poco autorevole. Qui, invece.»).[10]

In generale, però, ciò che più conferisce al testo un carattere diverso rispetto al suo pre-testo è la scelta dell'autore di inserire l'affresco paesaggistico in una cornice narrativa più articolata, costituita da una riflessione personale su come la propria generazione sia, per vocazione antiromantica, di fatto negata ai tramonti. Tuttavia, in questa opera di limatura e riorganizzazione del materiale, il carattere per definizione provvisorio e sfocato dell'appunto non viene disconosciuto del tutto: esso torna, recuperato al gioco della finzione retorica, nella conclusione del brano, dove Cecchi con affettata modestia pretenderebbe di sminuire il valore della sua stessa prosa, declassandola al rango di meri scarabocchi e negandole l'arte e la forza necessarie a rendere giustizia all'esperienza reale di un tramonto delfico («Non che questi scarabocchi, questi fregacci, sieno un tramonto, e delfico. Sono una nera crocetta commemorativa»).[11]

Questa disinvoltura con cui Cecchi intervenne *a posteriori* sui motivi di ispirazione iniziali non si registra solo all'interno della singola tessera del mosaico. Alcune volte l'autore si spinse fino a riproporre e ricombinare immagini elaborate in determinati momenti del viaggio, e divenute oggetto di una particolare affezione, in capitoli dedicati a luoghi diversi, talora anche a distanza di molti anni. È quello che avviene, ad esempio, per il paragone fra le donne greche e le tuareg, abbozzato in un appunto dei taccuini sempre relativo a Delfi, ma poi nel libro riciclato altrove e recuperato anche nel brano *Fiori e animali* all'interno del *Poscritto* aggiunto nell'edizione del 1960:

> CECCHI, *Taccuini*, 526
> Delfo, 4 e 5 luglio 1934. […] Le donne che in fila lavoravano ai campi: sottana azzurra, cenci bianchi in capo, come i tuareg. Avevano, queste fila di ragazze, un che di statuario. Ad una stazioncina: vecchia vestita di nero, fasciata il viso di nero, uso tuareg, che filava lana bianchissima presso un ciuchino nero.
>
> EAE36, 2, *Sbarco a Corfù*
> E più s'andava avanti, più le ragazze e le donne diventavano belle. E, nel costume, non erano come in altre località greche, dove poco si distinguono dalle donne dell'Appennino sannita o campano. Né somigliavano a quelle della Beozia o della Focide, che attendono ai lavori rurali, fasciato il capo di bende le quali lasciano appena aperta per gli occhi una feritoia; e da tale acconciatura pigliano un'aria brava, guerriera, ma anche un po' truce, come di Tuareg.
>
> EAE60, 188, *Fiori e animali*
> E si può essere sazi quanto si vuole del «colore locale»; non però al punto di non accorgersi dell'arte con la quale le donne, sia vecchie che giovani, sanno accomodare e nascondere il viso

[10] CECCHI, *Saggi e viaggi...*, 724-725.
[11] *Ibidem*.

> nell'ombra di uno straccio di velo; donde alla loro guardatura s'accresce una barbarica, lampeggiante grazia bizantina, o come dissi, addirittura da donne Tuareg.

In questo processo di rifusione e trasformazione del materiale, che talvolta si verificò anche nel passaggio dalla versione pubblicata sul giornale a quella in volume, l'autore fu guidato in qualche caso dal desiderio di far reagire in modo dinamico il lascito culturale del mondo antico con la propria peculiare idea della modernità artistico-letteraria, come testimonia, all'interno del brano *Eleusi*, la presenza di una variante fra le due redazioni non segnalata dalla critica:[12]

> CECCHI, *La piscina degli zoppi*, CS, 12 settembre 1934
>
> […] d'arte davvero insigne in Eleusi non rimane altro segno che la piccola Persefone fuggente. Il ventaglio di pieghe che le statue più arcaiche hanno sul grembo, nell'atto della corsa s'apre sopra il ginocchio della fanciulla; propagandosene un'onda che avvolge tutta la figura, e le corre e spumeggia d'intorno. Inezie meravigliose.
>
> EAE36
> […] d'arte davvero insigne in Eleusi non rimane altro segno che la piccola Persefone fuggente. Il ventaglio di pieghe che le statue più arcaiche hanno sul grembo, nell'atto della corsa s'apre sopra il ginocchio della fanciulla; propagandosene un'onda che avvolge tutta la figura, e le corre e spumeggia d'intorno. Inezie meravigliose.
> E i cretini, a tentare il nuovo, vorranno far saltare in aria la grammatica; inventeranno l'uomo a quattro nasi e il cane a trenta gambe. Un genio slaccia una fibbia, fa ricadere diversamente un panneggio; e il mondo cambia ritmo e movimento.

Si nota subito come, nel passaggio dalla versione pubblicata sul «Corriere» con il titolo *La piscina degli zoppi* a quella in volume, sia stato aggiunto un paragrafo nel quale il godimento scaturito dalla contemplazione della statua della *Persefone fuggente*, osservata nel museo di Eleusi, diviene il pretesto per una riflessione amara sulle derive dell'arte e della letteratura contemporanee che non risparmia punte assai velenose indirizzate contro i fanatici del nuovo, segnatamente gli esponenti del *Futurismo*, movimento che Cecchi, da buon *esquire* della rivista «La Ronda», criticò nei suoi esiti più manieristici.[13]

Quest'ultimo esempio permette di cogliere quella che è una delle cifre più caratteristiche della poetica di *Et in Arcadia ego*: la fusione costante, entro un medesimo orizzonte ermeneutico, di antico e contemporaneo, posti l'uno di fronte all'altro, messi l'uno alla prova dell'altro, in un gioco di riflessi che permette di ottenere di entrambi una comprensione più ampia proprio perché, nella prospettiva di Cecchi, più 'sentimentale'.

Tra le manifestazioni più tipiche di questo *transfert* e *controtransfert* estetico, che orienta il lettore alla scoperta del sentimento dell'antico, vi è il paragone, sollecitato di continuo all'interno del libro,

---

[12] Non la trovo segnalata nelle relative *Note e notizie sui testi* del Meridiano a cura di Ghilardi, che tuttavia registra, nel caso del brano in questione, il diverso *explicit* della versione pubblicata sul giornale.

[13] È evidente, dietro l'espressione «far saltare in aria la grammatica», il rimando nemmeno troppo velato al *Manifesto tecnico del Futurismo* (1912), mentre per l'immagine del cane a trenta gambe il riferimento è ovviamente al celebre *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912) di Giacomo Balla, a cui si fa cenno in termini simili all'interno di un ragionamento sul cinema e sulle opere di Boccioni presente in un appunto dei *Taccuini*: «Boccioni (e Bragaglia) dette i corollari e le analisi di una visività cinematografica. Invece di riportarla verso una sintesi artistica, la decompose. Le statue di Boccioni sono il resultato di sovrimpressioni di diverse statue; come i cani centopiedi di Balla. Oggi questa sensibilità è stata oltrepassata» (CECCHI, *Taccuini*…, 502-503). L'appunto aiuta anche a formulare un'ipotesi circa l'identità dell'«uomo a quattro nasi», un'espressione verosimilmente da collegare all'introduzione dei cosiddetti ritratti 'polifisiognomici' contenuti nel *Fotodinamismo futurista* (1911) di Anton Giulio Bregaglia, uno dei quali era proprio quello di Umberto Boccioni.

fra «Grecia e Firenze», che è anche il titolo di uno dei capitoli del volume nel quale Cecchi programmaticamente spiega come questo confronto «tornerà spesso. E in quel favoloso circuito internazionale che si corre ormai da più di trenta secoli, può darsi che i Greci siano riusciti a mantenersi primi. Ma i Fiorentini gliele fecero veder brutte».[14] Così, il vino «augusto, potentissimo» gustato in una locanda a Creta «sta all'arte cretese come il Chianti a Masaccio e Donatello» (*Un astemio*);[15] il timpano e il tesoro dei Sifni «si direbbero d'un Pollaiuolo più arcaico» (*Grecia e Firenze*);[16] «Micene sta appollaiata sui dirupi, come il maniero feudale in vista alle mura del Comune» (*Micene*);[17] la sapiente fusione di architettura e scultura nel Partenone paragonata alla riuscita della sacrestia di San Lorenzo di Michelangelo, come «un altro dei molteplici aspetti nei quali il genio ateniese si riscontra soltanto col genio fiorentino».[18]

Si sarebbe tentati di guardare a questi anacronismi come a un vezzo campanilistico, naturalissimo in un 'classicista travestito da toscano',[19] ma la σύγκρισις tra Grecia e Firenze, per quanto tradizionale, è in questo caso il risultato di una stratificazione più variegata, figlia com'è, almeno in parte, della lettura approfondita dell'opera dello storico dell'arte Bernard Berenson, *Italian painters of the Renaissance*, pubblicata nel 1930, ma uscita per la prima volta in italiano nella traduzione dello stesso Cecchi proprio nel 1936, anno della prima edizione di *Et in Arcadia ego*.[20] Ce lo conferma l'autore, il quale fa esplicito riferimento al volume di Berenson nella *Nota bibliografica*, precisando che in esso «il raffronto Grecia-Firenze è tradizionale; ma rinnovato, invigorito».[21] Era stato infatti lo stesso Berenson nella sua opera a incoraggiare a più riprese questo accostamento e in generale una comparazione fra la grande arte toscana e le espressioni dello spirito umano che si ebbero nella Grecia antica o nell'Oriente medioevale.[22]

Il dato ci offre un'ennesima conferma di come più che alla tradizione letteraria, che nel d'Annunzio di *Maia* e de *La città morta* aveva il precedente più ovvio ma anche per molti aspetti più lontano dalla poetica di *Et in Arcadia ego*, l'appropriazione cecchiana della Grecia guardi piuttosto alla storia dell'arte come al modello più confacente al suo ideale di 'pellegrinaggio estetico'.

Non che la tradizione letteraria non abbia un peso, e decisivo, nel delineare il modo in cui il critico si pose in ascolto del mondo greco anche contemporaneo. L'impareggiabile famigliarità del fiorentino con ogni fatto letterario, antico o moderno, assurge infatti a un vero e proprio *habitus*

---

[14] CECCHI, *Saggi e viaggi*..., 729.
[15] Ivi, 718.
[16] Ivi, 729
[17] Ivi, 745.
[18] Ivi, 799.
[19] Il soprannome in L. BALDACCI, *Cecchi, il classicista travestito da toscano*, «La Stampa – Tuttolibri», 12 maggio 1979.
[20] B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, trad. di E. Cecchi, Milano, Hoepli, 1936.
[21] CECCHI, *Saggi e viaggi*..., 1829.
[22] Si riporta solo un esempio, fra i molti possibili, di paragone fra l'arte fiorentina e quella greca presenti nel volume dello storico dell'arte inglese. Si cita qui nella traduzione di Cecchi, ma dall'edizione Sansoni del 1974: «[Nella Rinascenza] all'artista di figura si chiese quanto non gli era stato più chiesto dai grandi giorni della Grecia: gli si chiese, cioè, che ad una generazione convinta del potere dell'uomo a dominare e possedere il mondo, egli rivelasse i tipi fisici meglio adatti a tale scopo. E tanto questa richiesta era in Italia imperiosa e insistita, che non uno ma sorsero cento artisti; ciascuno a proprio modo capace di soddisfarla, e nel complesso delle opere degni di rivaleggiare con l'arte greca» (B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1974, 79). Sull'influsso di Berenson sulla produzione di Cecchi: P. LEONCINI, *Alle radici di un'etica del visivo: Cecchi tra Berenson e* Messico, in *I segni incrociati*, I, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Viareggio, Baroni, 1998, 97-142; in tempi più recenti P. STOCKBRUGGER, *Emilio Cecchi e Berenson. La nascita della 'visività'*, in *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di P. Tavaracci ed E. Cancelliere, Trento, Università degli Studi di Trento, 2016, 231-275.

che, oltre a offrire lo spunto per felicissime metafore (Cnosso «è un libro, un trattato polemico»,[23] «Micene è *ante litteram*»[24]), fornisce al viaggiatore le lenti (verrebbe da dire gli obiettivi) necessarie per riconoscere nella realtà più ordinaria e meschina il barbaglio di vita capace di inverare i monumenti della tradizione letteraria.

È il caso di alcuni versi della *Pace* di Aristofane, che incontrano «il loro oggetto vivente» in una esplosione di miagolii involontariamente provocata, a Delfi, dalle madri greche che chiamavano a raccolta i propri figli al grido equivoco di «Mitzio, Mitzio, Mitzio»;[25] o ancora quello, in *Passatempi*, dei modesti avventori di un cinema, venditori ambulanti e facchini, nel cui interesse per il dibattito giudiziario mostrato in pellicola rivive però lo stesso fervore che i progenitori ebbero dinanzi ai duelli di Eschine e Demostene.

L'effetto complessivo di questo ben dosato e continuo miscuglio di aulico e popolare è un contrasto a tratti straniante, ma anche dinamico e sempre condito di piacevole arguzia. A voler leggere Cecchi con Cecchi, si potrebbe interpretare questa ostinata volontà di incastonare perle di finissima erudizione dentro ai più realistici bozzetti come un tentativo di dar corpo, nel contesto della prosa di viaggio, all'idea che stava dietro alla sua 'filosofia del gobbo', di cui aveva scritto in un articolo intitolato *Caleidoscopio*, pubblicato su «La Stampa» del 28 novembre 1925 e poi ripubblicato in *L'osteria del cattivo tempo* con il titolo suggestivo di *Sublime e ridicolo*: «Il grandioso, il glorioso, sussistono senza scorie nell'immagine offertane dall'arte; ma in essa soltanto. Nella vita hanno bisogno di qualche intrinseca contraddizione che li confermi, allo stesso tempo che sembra distruggerli […]».[26]

Ecco, quindi, che nel descrivere le scene della vita quotidiana della Grecia contemporanea, Cecchi si sforza di cogliere di sorpresa il suo lettore suggerendo insospettabili parentele letterarie, nobilitando quelle stesse scene anche nei loro tratti più smaccatamente caricaturali e con il risultato di assegnare loro quel carattere composito, al limite contraddittorio, che, con evidente paradosso, finisce per rivelarne in controluce una certa, imprevedibile dignità.

Fuori dall'ordinario, l'altra faccia di questa filosofia si manifesta nella malizia studiata con cui lo scrittore si diverte a guastare con la propria penna i monumenti 'senza scorie' dell'arte e del mito, colorandoli di una nota di ridicolo che ne provochi, ma sempre per confermarla, la loro sublime grandezza. Memorabile in tal senso è il capitoletto dedicato all'eroe Teseo, che nel suo ruolo di normalizzatore del caos e uccisore di mostri viene con arditissima *iunctura* paragonato a una sorta di vigile urbano, in pagine che, unitamente a quelle dei due capitoli precedenti, dedicati al trafficante di armi Basil Zahroff, furono da Gianfranco Contini definite le «più belle o più bellissime» dell'intero libro:[27]

> E in mezzo al carosello delle mitologie schiette e virulente, irte di corna, di code e di criniere, sonanti di muggiti e ruggiti, lo veggo come una specie di metropolitano con elmetto e sottogola e col bastone sempre ritto. Le sue contravvenzioni levavano il pelo. E il suo fischietto gelava il

[23] CECCHI, *Saggi e viaggi*..., 709.
[24] Ivi, 744.
[25] La scena compare per la prima volta in *Mamme, serve e ragazzi* ma viene ripresa anche nel successivo *Rondò dei gatti*, brani che nella versione pubblicata il 23 agosto 1934 sul *Corriere* costituivano insieme ad *Amfissa* un unico episodio. L'idea dell'incontrare l'«oggetto vivente» di un verso è mutuata dal *Viaggio in Italia* di Goethe, che Cecchi cita esplicitamente in *Amfissa*, aggiungendo subito dopo la cruciale precisazione che «da questo punto di vista la Grecia è addirittura una ragna di versi, che quasi sempre, oltre al paesaggio, tirano con sé le figure» (CECCHI, *Saggi e viaggi*..., 723).
[26] Ivi, 196.
[27] *L'onestà sperimentale*..., 32-35: 34.

 © Adi editore 2026

> sangue nelle vene ai poveri mostri, voluminosi, barcollanti, che avendo ancora la verde luce del Caos fra la cispa, non vedevano i cartelli: Pedoni a sinistra, e non imparavano a tener la mano.[28]

In entrambi questi atteggiamenti, la dissacrazione del sublime e l'apoteosi del ridicolo, sembra che Cecchi abbia voluto imitare la perizia che ammirava in scrittori inglesi come Joseph Addison, Samuel Johnson, Jonathan Swift, Alexander Pope, che a suo dire avrebbero raccolto più e meglio di altri il lascito della letteratura di viaggio del Cinquecento italiano e nei quali il fiorentino ammirava «una cultura classica, squisita ma non mortificante; un'autentica e non pedantesca serietà morale; un senso di dignità sociale che corregge l'italiana ironia troppo feroce; l'impeto d'una gran vita letteraria dove gli ingegni si scaldano e raggiungono tutte le proprie possibilità», ma soprattutto «l'agile e bizzarra disposizione inglese a cogliere nel meschino frammento di vita una verità inaspettata e profonda».[29]

Parole, queste, che si adattano perfettamente a descrivere la poetica racchiusa nelle pagine di *Et in Arcadia ego* e, a voler generalizzare, il senso del classicismo, per nulla di maniera, anzi originalissimo, di Emilio Cecchi.

[28] CECCHI, *Saggi e viaggi*..., 739.
[29] Ivi, 125.