



2016

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 13, 2016

ISSN 2039-2362 (online)

© 2016 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Co-Direttori

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
Di Macco, Daniele Manacorda, Serge
Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino,
Girolamo Sciuillo

Coordinatore editoriale

Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara
Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia
Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola,
Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro
Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro,
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen
Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,
Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano,

Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria
del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita,
Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando
Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria
Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann,
Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele
Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico
Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace,
Raffaella Morselli, Olena Motuzenko, Giuliano
Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo
Pongetti, Adriano Prospero, Angelo R. Pupino,
Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna,
Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo
Sciuillo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi,
Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano
Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

Documenti

Ritratto di un «mondicino africano»: testo e immagini in *Marocco* di De Amicis

Silvia Notarfonso*

Abstract

Nel 1876, dopo un breve viaggio verso Fez al seguito della legazione diplomatica italiana, Edmondo De Amicis pubblica per i tipi di Treves il *reportage Marocco*, opera ascrivibile nel novero dei classici dell'orientalismo italiano. Alla prima edizione in volume, fa seguito nel 1879 una nuova pubblicazione dell'opera, fregiata e integrata dalle illustrazioni dei due pittori orientalisti italiani Stefano Ussi e Cesare Biseo. Proprio quest'ultima edizione, dove le incisioni concorrono a dilatare ed enfatizzare la restituzione delle esperienze di viaggio all'immaginazione del lettore, è al centro della presente riflessione: in essa si fondono e si compenetrano organicamente parola scritta e testo iconico, espressioni parallele e complementari dello sguardo dell'artista occidentale sull'Oriente.

Questo saggio, dunque, pone in primo luogo l'accento sulla natura del rapporto tra il testo deamicisiano e le incisioni che lo corredano, e in secondo luogo si propone di

* Silvia Notarfonso, Dottore triennale in Lettere, Diplomata alla Scuola di Studi Superiori "Giacomo Leopardi", Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: s.notarfonso@studenti.unimc.it.

individuare quel repertorio di *topoi* e soluzioni già appartenenti alla tradizione letteraria e iconografica dell'orientalismo europeo dai quali il *reportage* di De Amicis e le relative illustrazioni risultano fortemente condizionati.

In 1876, after a trip to Fez following the Italian diplomatic mission, Edmondo De Amicis published with Treves the *reportage Marocco*, an interesting example of Italian orientalist literature. The second edition was published in 1879 and was provided with an impressive and refined collection of illustrations by Stefano Ussi and Cesare Biseo, two of the most important orientalist painters in Italy.

This edition, where travel experiences are also emphasized and returned to readers' imagination through the engravings, is the core of the present dissertation. Indeed, iconic and written texts are organically melded together in here, since they are simultaneous and complementary manifestations of the Western artist's look on the Orient.

This essay focuses primarily on the bond between the text and the images, and in the second place on the individuation of the repertoire of *topoi* and solutions belonging to the European orientalist tradition which influence both De Amicis's *reportage* and the illustrations.

1. *De Amicis scrittore di reportages di viaggio*

«Edmondo De Amicis s'è rimesso in viaggio»¹. Così scrive Emilio Treves nelle sue *Note letterarie* del 1875, alludendo alla fervente attività di viaggiatore dello scrittore ligure che, infaticabile, nelle sue peregrinazioni si lascia tentare, parimenti, dalle grandi città europee e dagli esotici paesi orientali. Nel 1872, difatti, l'autore del celebre libro *Cuore* parte alla volta della Spagna; nell'estate del 1873 si trova a Parigi e in Olanda, poi soggiorna per un breve periodo a Londra; l'anno seguente dopo aver viaggiato attraverso Genova, Napoli, Palermo, Messina e Atene giunge a Costantinopoli e nel 1875, insieme con i pittori Stefano Ussi e Cesare Biseo, segue la prima delegazione diplomatica italiana in Marocco².

Cosa spinge De Amicis a imbarcarsi in tanti e così frequenti viaggi? Egli, certo, non può essere annoverato tra i devoti "pellegrini" del *Grand Tour*, che viaggiando tra le più antiche città dei paesi europei intendevano perfezionare il proprio sapere; non viaggia per puro diletto e neppure alla ricerca di se stesso; non rifugge il tedio claustrofobico della società occidentale. Non vi è niente di più lontano dalle produttive peregrinazioni di De Amicis, in questo senso, dei viaggi e dei "vagabondaggi" di romantici e scapigliati. Si spinge in Oriente, ma

¹ Treves 1875, p. 396.

² In realtà i viaggi di De Amicis continuarono ancora a lungo; si recò, nel 1884, in America meridionale, esperienza dalla quale trarrà spunti e materiali per la stesura delle opere *Sull'Oceano* (1889) e *In America* (1897).

“eurocentrico” – per meglio dire “italocentrico” – com’è, non cerca tra gli arabi e i mori la primigenia purezza perduta dalla civiltà occidentale.

De Amicis è «il primo vero scrittore italiano di mestiere, non ha mai conosciuto la necessità irresistibile di scrivere»³ e dunque è alla continua ricerca di contenuti, di materia intorno alla quale articolare la propria penna. E infatti, ogni viaggio di De Amicis diviene l’occasione per un saggio di scrittura odepórica. È bene precisare, in questo senso, che lo scrittore e giornalista percorre l’Europa e il Vicino Oriente, inteso come «fantasmatica regione [...] confusamente estesa tra l’Africa musulmana e la Turchia»⁴, in qualità di “inviato speciale” per i maggiori editori dell’epoca.

Nella seconda metà dell’Ottocento si andavano infatti affermando, sia in Italia che fuori, specifiche collane editoriali e periodici dedicati alla letteratura di viaggio⁵. Attraverso la prosa evocativa e lo «sfarfallio di garbati aneddoti»⁶ questi testi nutrivano e affamavano al contempo la diffusa curiosità del pubblico verso gli usi e i costumi dei paesi stranieri e in particolare di quelli extraeuropei. Come conseguenza del processo di progressiva alfabetizzazione andava crescendo anche la richiesta, da parte del pubblico, di libri e periodici illustrati⁷. Pertanto, ai brani di prosa odepórica erano sovente giustapposti suggestivi apparati illustrativi con i quali si integravano i coloriti racconti degli inviati speciali. A tal fine, tra le redazioni delle testate più note, incominciò a imporsi la consuetudine di inviare pittori e disegnatori «alla conquista dei recessi inesplorati del mondo»⁸. Dunque, entità “dominante” è in questo senso il lettore dei resoconti e delle riviste illustrate dedicate alle tematiche del viaggio e delle esplorazioni: la funzione dei *reportages* difatti «è innanzitutto, anche se non solamente, quella di informare con scrupolo il pubblico»⁹.

Un simile imperativo non può che imprimere di sé la fisionomia, la fenomenologia stessa del viaggio e ciò è più che mai vero nel caso dei viaggi di De Amicis, i quali si consumano lungo un itinerario ben preciso e prestabilito, che non lascia alcuno spazio alle «tentazioni di vagabondaggio»¹⁰. Non vi sono reali sorprese in questi viaggi, né reali imprevisti. Parimenti non vi è tentativo di vera conoscenza o di indagine profonda; non vi è il gusto dell’avventura solitaria che porterà, qualche decennio più tardi, Guido Gozzano alla volta di Goa¹¹. Questi appare infatti animato da intima curiosità per ciò che è

³ Gioanola 1985, p. 237.

⁴ Bezzi 2001, p. 14.

⁵ «Giornale illustrato dei Viaggi e delle Avventure di terra e di mare», «Giornale popolare di viaggi», «Giro del mondo» sono soltanto alcuni dei titoli fra i molti che gremivano i tavolini dei salotti italiani.

⁶ Surdich 1985, p. 147.

⁷ Cfr. Pallottino 2010.

⁸ Bezzi 2001, p. 20.

⁹ Aristodemo 1985, p. 174.

¹⁰ Ivi, p. 173.

¹¹ Gozzano 1983.

incontaminato, libero dai tentacoli proteiformi della cultura occidentale; De Amicis invece è un deciso difensore dell'ordinata cultura occidentale. E perciò, mentre indugia – superficialmente – sulle peculiarità delle culture straniere, non cerca che conferme alle proprie convinzioni. Ciò accade perché l'autore del libro *Cuore* non può e non sa tradire il precipuo ruolo di educatore della “nuova Italia”. Così tenta di costruire e affermare l'identità politica e culturale dell'Italia appena unificata a partire dall'alterità – o dalle affinità – delle culture straniere. Ad esempio, nel definire l'immagine dell'Olanda, non senza intenti pedagogici, insiste a più riprese su alcune virtù ritenute essenziali ai fini del progresso civile e morale, prime fra tutte l'onestà, l'operosità e la dedizione al lavoro. Qualità che dovevano esser care anche alla borghesia dell'Italia postunitaria e che invece risultavano – secondo la concezione dello scrittore ligure – affatto sconosciute, ad esempio, ai Mori che De Amicis incontra in Marocco e che finisce per definire

una razza di vipere e volpi, falsi, pusillanimi, umili coi forti, insolenti coi deboli, rosi dall'avarizia, divorati dall'egoismo [...]. Come potrebbe essere altrimenti? La natura del governo e lo stato della società non permettono loro alcuna virile ambizione; trafficano e brigano ma non conoscono il lavoro che affatica e rasserenava; sono digiuni affatto d'ogni piacere che derivi dall'esercizio dell'intelligenza¹².

Al giornalista italiano, devoto al nume del lavoro, che egli crede «secondo creatore della terra, signore formidabile e dolce»¹³, l'inefficienza e l'inattività paiono demoni tremendi da allontanare e così pure la mollezza dei costumi degli arabi, primitivi e voluttuosi maestri nell' «arte di sdraiarsi», arte affatto lontana dall'ideale di rispettabilità borghese che costituisce l'orizzonte concettuale del Nostro. De Amicis non vuole rompere i «vincoli imposti da una società alienante»¹⁴ – semmai intende consolidarli – né vuole rifuggire le «vuote ciminiere» (Gozzano) delle città europee; ritiene piuttosto che l'attività produttiva sia un elemento essenziale e irrinunciabile del progresso. In questo senso può dirsi interprete e al contempo pedagogo di un unico ceto sociale, la borghesia postunitaria.

L'approccio di De Amicis alle culture straniere tradisce un certo provincialismo di fondo: la sua penna non penetra in profondità nella psicologia dei personaggi, inscena tipi e “macchiette” prive di spessore introspettivo. Parimenti banalizza i complessi processi storici e culturali, liquidando con superficialità le usanze, le credenze e le tradizioni lontane dal suo orizzonte ideologico e pertanto difficilmente comprensibili¹⁵. Scriveva Carlo Dossi, a proposito di *Costantinopoli*:

¹² De Amicis 1913, pp. 372-373.

¹³ De Amicis 1879, p. 127.

¹⁴ Pietromarchi 1990, p. 96.

¹⁵ Cfr. Surdich 1985.

è un bel inventario. Delle tre cose che nel lettore dovrebbe sempre contentare l'autore – cioè occhi, cuore e cervello – De Amicis non soddisfa che la prima. E certamente ei non vede se non la somma pelle di tutto¹⁶.

In De Amicis è vivissima la capacità di osservazione e assai frequenti di conseguenza sono i vivacissimi bozzetti: egli è «in grado di riempire ogni angolo del quadro, subito, al primo colpo d'occhio, di un'infinità di particolari tutti significativi»¹⁷. La sua scrittura potrebbe essere definita, senza timore di errare, una scrittura impressionista. Egli non è un narratore ma è un descrittore, «alla ricerca del colore più che del fatto»¹⁸. Paradigmatico risulta, in questo senso, il ritratto del quartiere Tataola che De Amicis tratteggia in *Costantinopoli*.

Attraversammo una seconda volta la piccola valle, e ci trovammo in un altro quartiere greco, Tataola, dove lo stomaco suonando a soccorso, cogliemmo l'occasione per visitare l'interno di una di quelle taverne innumerevoli di Costantinopoli, che hanno un aspetto singolarissimo e sono tutte fatte in un modo. È uno stanzone grandissimo, di cui si potrebbe fare un teatro, non rischiarato per lo più che dalla porta di strada, e ricorso tutt'intorno da un'alta galleria di legno a balaustri. Da una parte v'è un enorme fornello dove un brigante in maniche di camicia frigge dei pesci, fa girare degli arrostiti, rimesta degl'intingoli, e s'adopera in altri modi ad accorciare la vita umana; dall'altra un banco dove un'altra faccia minacciosa distribuisce vino bianco e vino nero in bicchieri a manico; in mezzo e sul davanti, seggiole nane senza spalliera e tavolette poco più alte delle seggiole che rammentano i bischietti dei calzolari¹⁹.

I mercanti minuziosamente descritti in questo colorito stralcio di *Costantinopoli* hanno la stessa carica vitale di figurine da presepe esposte a Napoli in via San Gregorio Armeno: impegnati perennemente in faccende sempre uguali, prigionieri di una meccanica cui è impossibile sfuggire. Poco più avanti lo scrittore ritrae, allo stesso modo, cinque giovani turchi in un caffè di Costantinopoli mentre

penserosi stavano sul divano, fumando il narghilè; altri tre erano dinanzi alla porta, accoccolati sopra bassissime seggiole di paglia senza spalliera, l'uno accanto all'altro, colle spalle poggiate al muro e con la pipa alle labbra; un giovane della bottega radeva il capo, davanti allo specchio, a un grosso dervis insaccato in una tonaca di pelo di cammello²⁰.

Non vi è alcuna differenza ontologica fra il vasellame e i monili esposti nel Gran Bazar e i tipi umani che De Amicis incontra e immortalava. Così il manipolo di turchi del caffè non può sembrar nient'altro che «un piccolo museo di statue di cera»²¹, occasione come un'altra per lo scrittore di cimentarsi in

¹⁶ Dossi 1964, p. 487, nota 4041.

¹⁷ Cusatelli 1969, p. 457.

¹⁸ Ivi, p. 356.

¹⁹ De Amicis 1997, p. 57.

²⁰ Ivi, p. 59.

²¹ *Ibidem*.

virtuosismi descrittivi. Ciò che è importante dunque non è il soggetto descritto, ma la descrizione stessa e i colori utilizzati per mettere in moto la macchina percettiva. Come gli impressionisti, De Amicis afferma «il primato dell'occhio, l'importanza della visione individuale»²².

Conseguenza naturale di una simile concezione non può essere che una prosa a tutti i costi evocativa, il cui imperativo categorico è restituire al lettore le sensazioni esperite dal giornalista-viaggiatore. Non la realtà è fulcro del racconto deamicisiano, ma la sua ricezione soggettiva, poiché «i veri colori nascono dall'occhio di chi guarda»²³. In questo senso vi è una perfetta sintonia, anzi una vera e propria complementarità, tra i testi deamicisiani e le incisioni xilografiche che sovente li accompagnano. La prosa difatti campisce e campeggia i testi figurativi, completa con colori smaltati e vivissimi le linee fitte delle incisioni cosicché al lettore – alla sua immaginazione – viene restituito un quadro visivo quanto mai ricco e articolato.

L'edizione di *Marocco* pubblicata nel 1879, fregiata dalle illustrazioni realizzate dai pittori orientalisti italiani Ussi e Biseo rappresenta in tal senso un esempio emblematico. «La scelta» dei due artisti, rileva Valentina Bezzi, «non è casuale: sia l'uno che l'altro hanno già vissuto questo genere di esperienze»²⁴. Entrambi hanno infatti avuto modo di conoscere l'Oriente in prima persona viaggiando e soggiornando in Egitto ove si sono avvicinati alle tematiche orientaliste, realizzando anche tele e decorazioni su commissione dei notabili egiziani. Durante il viaggio in Marocco i due pittori italiani eseguono una serie di bozzetti e studi che confluiranno nell'edizione illustrata del 1879. I disegni del Biseo – sia illustrazioni a piena pagina che rapidi bozzetti – inseriti nel volume di De Amicis sono centosessantasette, tutti intagliati dai celebri incisori Francesco Canedi e Giuseppe Barberis, mentre le immagini ad opera dell'Ussi sono soltanto quattro, a doppia pagina e intagliate dal pittore macchiaiolo Odoardo Borrani.

2. «Tutto è novo per noi»: l'arrivo a Tangeri

Per tutto il corso del XIX secolo, l'Oriente è meta di frequentissimi viaggi. Il cammino degli eruditi “pellegrini” occidentali che attraversano i paesi levantini è guidato inevitabilmente dai testi orientalisti della tradizione europea. Ogni scrittore-viaggiatore che si trovi a compiere questo viaggio verso Oriente, per quanto animato dalle migliori intenzioni di freschezza e originalità, finisce poi per ricadere entro le trame del “labirinto orientalista”²⁵.

²² Denvir 1992, p. 13.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Bezzi 2001, p. 63.

²⁵ Cfr. Said 2001.

Nel 1875 anche Edmondo De Amicis parte in qualità di reporter al seguito dell'incaricato d'affari Stefano Scovasso, in visita ufficiale al sultano del Marocco. «Lo scopo principale del viaggio – scrive lo stesso De Amicis – per l'incaricato d'affari, era di presentare le credenziali al giovine sultano Mulei el Hassen, salito al trono nel settembre del 1873. Nessun'ambasciata italiana era mai stata a Fez»²⁶. Lo scrittore ligure, privatamente invitato da Scovasso, ha piena consapevolezza di partecipare al viaggio in qualità di «rappresentante della letteratura italiana» ed è accompagnato in questo laico pellegrinaggio attraverso il Marocco dai pittori orientalisti Ussi e Biseo. La legazione, naturalmente, come era nell'uso, si imbarca per il Marocco salpando dal porto di Gibilterra, cui De Amicis dedica l'*incipit* del *reportage*.

Lo stretto di Gibilterra è forse di tutti gli stretti quello che separa più nettamente due paesi più diversi, e questa diversità appare anche maggiore andando a Tangeri da Gibilterra. Qui ferve ancora la vita affrettata, rumorosa e splendida delle città europee; e un viaggiatore di qualunque parte d'Europa sente l'aria della sua patria nella comunanza d'una infinità di aspetti e di consuetudini. A tre ore di là il nome del nostro continente suona quasi come un nome favoloso; cristiano significa nemico, la nostra civiltà è ignorata o temuta o derisa; tutto, dai primi fondamenti della vita sociale fino a più insignificanti particolari della vita privata, è cambiato; e scomparso finanche ogni indizio della vicinanza d'Europa²⁷.

Si tratta di un *incipit* che è per certi versi un manifesto programmatico: il racconto del viaggio si avvia con una rimarchevole enfaticizzazione dell'abissale – si direbbe ontologica – differenza che esiste tra l'Europa e il Marocco, tra l'Occidente e l'Oriente. Nella tradizione orientalista, proprio in virtù di questa presunta irriducibile differenza, Oriente e Occidente sono intesi come due entità al contempo antinomiche e complementari: così tutto ciò che è occidentale definisce la propria identità in relazione all'alterità dell'Oriente. I valori culturali e morali positivi occidentali sin da tempi assai remoti vengono posti in contrasto coi valori stigmatizzati dei “barbari” d'Oriente, cui sono stati attribuiti piuttosto, nel corso dei secoli, atteggiamenti vili, irrazionali, frenetici e lascivi. È lo sguardo degli occidentali, degli europei, in ultima istanza, a forgiare l'idea di Oriente – o, per dirla con le parole di Edward Said, «l'immagine dell'Oriente». Il divario culturale, pertanto, agli occhi di De Amicis, dilata la distanza geografica, colloca l'Europa e l'Africa, separate da un tratto di mare percorribile in tre ore, ai due poli opposti di una carta immaginaria. Difatti

dalla spiaggia si vede ancora la costa europea, ma il cuore se ne sente già smisuratamente lontano, come se quel breve tratto di mare fosse un oceano e quei monti un'illusione²⁸.

²⁶ De Amicis 1913, p. 14.

²⁷ Ivi, p. 1.

²⁸ Ivi, p. 2.

La vita affaccendata e progredita delle città europee è oramai dunque lontanissima, mutata in un presente immobile ove «tutto è novo [...] tutto rivela un ordine di sentimenti affatto diverso dal nostro; una tutt'altra maniera di considerare il tempo e la vita»²⁹. Che l'idea di ordine occidentale, cara a De Amicis, non sia condivisa anche dalla popolazione di Tangeri appare ben chiaro sin dal momento dello sbarco.

Mentre dal bastimento cominciavo a vedere distintamente le case bianche di Tangeri, una signora spagnuola gridò dietro di me con voce spaventata: – Che cosa vuole quella gente? – Guardai dove accennava, e vidi, dietro le barche che s'avvicinavano per raccogliere i passeggeri, una folla d'arabi cenciosi, seminudi, ritti nell'acqua fino a mezza coscia, i quali s'accennavano l'uno all'altro il bastimento con gesti da spiritati, come una banda di briganti che dicessero – Ecco la preda. – Non sapendo chi fossero e che cosa volessero, discesi nella barca, in mezzo a parecchi altri, col cuore un po' inquieto. Quando fummo a una ventina di passi dalla riva, tutta quella bordaglia colore di terra cotta, s'avventò sulle barche, ci mise le mani addosso, e cominciò a vociferare in arabo e in spagnuolo, fin che capimmo che le acque essendo basse tanto da non poter approdare, dovevamo traghettare sulle loro spalle; la qual notizia dissipò la paura d'uno svaligiamento e destò il terrore dei pidocchi³⁰.

La narrazione di questa scena si interseca e si riflette nell'illustrazione che Cesare Biseo realizza (fig. 1). L'acuta capacità di descrizione visiva del pittore romano restituisce al lettore il concitato momento dello sbarco della comitiva, con rapidità bozzettistica tratteggia «la bordaglia colore di terra cotta» coi calzoni arrotolati e le ginocchia nell'acqua, intenta a trasportare con fatica uomini e bagagli sulle spalle. Sul fondo della scena la nuvola informe della processione di arabi che accorre si confonde col vago profilo di Tangeri all'orizzonte. L'incisione immortalata, come un fotogramma, il medesimo frammento temporale descritto da De Amicis. Testo scritto e testo iconico dunque dialogano fittamente, si completano: l'immagine dilata il testo, ne chiarisce la comprensione e dal canto suo l'agile e brillante penna di De Amicis vivifica l'immagine conferendole valenza narrativa: sembra persino di poter sentire l'affannato e caotico «vociferare in arabo e spagnuolo» dei facchini che con «gesti da spiritati» si affaccendano intorno alla scialuppa.

La legazione italiana è sbarcata a Tangeri, la prima città marocchina in cui De Amicis si imbatte e a cui è pertanto dedicato il primo capitolo del *reportage*. La struttura del testo, difatti, segue l'andamento del viaggio dell'ambasciata; si articola in quattordici capitoli, ognuno dei quali intitolato col nome della città in cui di volta in volta la legazione sosta o col nome della popolazione autoctona che in quella località risiede. Appena giunto a Tangeri – per la verità scaricato «a terra» da un facchino arabo – De Amicis, da buon curioso europeo, si procura una guida e «vagabonda» per le strade più frequentate della città. E da che cosa è attratta, subitaneamente, la sua attenzione? Naturalmente dall'abbigliamento della

²⁹ Ivi, p. 4.

³⁰ Ivi, p. 2.

popolazione, attributo estetico che connota inequivocabilmente gli abitanti di Tangeri, affatto distanti dai costumi europei. Difatti,

tutti portano una specie di lunga cappa di lana o di tela bianca, con un grande cappuccio quasi sempre ritto sul capo, cosicché la città presenta l'aspetto d'un vasto convento domenicano³¹.

Disorientato da usanze che non gli appartengono, De Amicis cerca di ricondurre il particolare abbigliamento della gente di Tangeri a un'immagine familiare – il convento domenicano –, appartenente cioè a un repertorio culturale specificamente cristiano e occidentale. Attraverso quest'accostamento, questa figura retorica, egli prova a rendere, anche e soprattutto per il lettore, maggiormente confidenziale qualche cosa che è lontano e a tratti inaccettabile agli occhi degli europei.

De Amicis si diletta spesso con gustose digressioni sulla maniera di abbigliare di arabi, mori ed ebrei: gli uomini e le donne che incontra, che scorge lungo il labirinto delle strade, nelle botteghe arabe, nella penombra delle case, spesso non sono che grucce prive di anima e cariche di abiti favolosi, sistemati sempre in modi complicatissimi, occasione perfetta per l'autore per lanciarsi in virtuosistiche e raffinate descrizioni di tessuti, gioielli e graziose pantofole. Poco più avanti nel medesimo capitolo lo troviamo a riflettere, più esplicitamente, sulle differenze tra il vestiario tradizionale dei mori – nientemeno che «arabi incrociati e corrotti»³² – e i più seriosi abiti europei.

Io mi vergogno quando mi passa accanto un bel moro vestito in gala. Paragono il mio cappelluccio al suo enorme turbante di mussolina, la mia misera giacchetta al suo lungo caffettano color di gelsomino e di rosa, l'angustia, insomma, del mio vestiario grigio e nero, all'ampiezza, al candore, alla dignità semplice e gentile del suo, e mi par di far la figura d'uno scarabeo accanto a una farfalla³³.

Qualcheduno, leggendo simili riflessioni, potrebbe essere tratto d'inganno dalla candida esaltazione, apparentemente priva di retorica, del fasto coloristico ed esotico delle vesti dei mori. Ma a ben vedere – ed è lo stesso De Amicis a chiarirlo – questo genere di vesti non è che il vessillo esteriore di un popolo dall'animo pigro e inoperoso che ha fatto dell'ozio la propria vocazione e il proprio talento. Durante il soggiorno della legazione italiana a Tangeri, De Amicis ha modo di incontrare

un moro elegante [...] uno dei più bei giovani che io abbia visto nel Marocco; alto, snello, con due occhi neri e melanconici, e un sorriso dolcissimo; una figura da sultano innamorato, che Danas, lo spirito maligno delle *Mille e una notte*, avrebbe potuto mettere accanto alla principessa Badura, in vece del principe Camaralzaman [...] Si chiamava Maometto

³¹ Ivi, p. 3.

³² Ivi, p.17.

³³ Ivi, p. 20.

[...] Come quasi tutti gli altri giovani mori della sua condizione, ammazza il tempo trascinandosi di strada in strada, di crocchio in crocchio, a parlare del nuovo cavallo d'un ministro, della partenza dell'amico per Gibilterra, d'un bastimento arrivato, d'un furto commesso, di pettegolezzi da donne³⁴.

Il moro Maometto, nella narrazione di De Amicis, è privo di spessore psicologico e anzi è ridotto a una figurina bidimensionale, gli è negata la condizione di esistenza nel presente ed è piuttosto relegato nel cosmo delle storie fantastiche delle *Mille e una notte*. Egli appartiene a un tempo mitologico popolato da mostri e santi – per gli arabi coloro i quali Dio ha privato della ragione – «appena umani nel viso»³⁵, ove gli uomini «si muovono colla libera eleganza di superbi animali selvaggi»³⁶ e si trascinano ammazza il tempo con «pettegolezzi da donne». A ciò può essere dunque attribuita la differenza tra il modo di vestire orientale e occidentale, nell'ottica di De Amicis: gli abiti «angusti» e poco appariscenti utilizzati dagli europei non sono altro che la divisa pratica e funzionale delle milizie della razionalità e del progresso cui lo scrittore italiano non potrebbe, né vorrebbe, affatto rinunciare. Proprio nel prendere le distanze dall'«immagine dell'Oriente», infatti, l'Occidente afferma la propria forza razionale e culturale, la propria identità. Oriente e Occidente divengono, in questo sistema di pensiero, come due «paradigmi incommensurabili», per dirla con le parole di Kuhn; e quando «l'Altro si rivela irriducibile» – rileva Roland Barthes – «non per uno scrupolo improvviso, ma perché vi si oppone il *buon senso* [...] come assimilare il Negro, il Russo? Soccorre qui una figura: l'esotismo. L'Altro diviene puro oggetto, spettacolo, marionetta: relegato ai confini dell'umanità, non attenda più alla sicurezza domestica»³⁷.

L'abbigliamento dei mori descritto in *Marocco* è illustrato esemplificativamente dai disegni del Biseo. L'artista romano ritrae, in questa incisione (fig. 2), un giovane in una posa di femminile eleganza ravvolto da un mantello abbondante tirato fin sulla testa, come una antica *Afrodite Sosandra*. E questo giovane non è che un modello immobile, un gesso ben lontano dall'essere pulsante di vita: è offerto alla curiosità dello sguardo del lettore come un oggetto d'antiquariato o un tappeto venuto dalla Persia. Assai utile e gradito doveva risultare, in questo senso, per il pubblico italiano dell'epoca l'inserimento di questi «tipi» ritratti dal Biseo, il quale, mettendo la propria matita e la propria esperienza di pittore orientalista al servizio della penna deamicisiana, contribuiva a creare una memoria visiva nel lettore «avido di conoscere il mondo nelle sue regioni e culture più lontane»³⁸.

³⁴ Ivi, p. 47-48.

³⁵ Ivi, p. 29.

³⁶ Ivi, p. 22.

³⁷ Barthes 1994, p. 232.

³⁸ Bezzi 2001, p. 23.

Anche gli arabi che De Amicis ha modo di osservare vestono naturalmente in maniera affatto diversa dalle genti d'Europa, e, di nuovo, lo scrittore ligure non manca di soffermarsi lungamente sugli esotici particolari del loro abbigliamento.

La maggior parte non hanno addosso che una semplicissima cappa bianca; eppure quanta varietà fra di loro! Chi la porta aperta, chi chiusa, chi tirata da un lato, chi ripiegata sulla spalla, chi infilata, chi sciolta, ma sempre posta con garbo, variata di pieghe pittoresche, cascante in linee facili e severe, come se l'avesse panneggiata, o piuttosto, come la vorrebbe saper panneggiare un artista. Ognuno di costoro arieggia un senatore romano. Stamattina l'Ussi ha scoperto un meraviglioso Marco Bruto in mezzo a un gruppo di beduini. Ma se non ci è abituata la persona, non basta la cappa a nobilitare la figura. Parecchi di noi n'han comperata una per il viaggio, e se la provarono; e m'è parso di vedere dei vecchietti convalescenti infagottati in un lenzuolo da bagno³⁹.

Estremamente interessante, nell'ottica di una riflessione sull'ideologia orientalista, risulta la giustapposizione che lo scrittore ligure opera tra gli arabi panneggiati nelle loro cappe bianche e gli antichi senatori romani. Il pittore Ussi – scrive De Amicis – crede di intravedere tra loro persino «un meraviglioso Marco Bruto». Un'opinione del tutto simile era già stata espressa in precedenza, fra gli altri, da Eugène Delacroix, anch'egli scopritore di senatori e consoli fra gli abitanti del Marocco. Nel 1832 l'artista francese, già «orientalista da atelier»⁴⁰ per formazione, era arrivato in Marocco come membro di una missione diplomatica. «Attratto dalla semplicità e dall'apparente immutabilità della vita degli arabi berberi», si era convinto che a Tangeri «esisteva una civiltà classica che, a suo parere superava quella dell'antica Grecia per il merito di essere ancora viva»⁴¹. Egli riteneva di aver ritrovato, fra le genti d'Oriente, l'essenza dell'antico, quella stessa autentica dignità che doveva essere appartenuta ai romani, «padroni del mondo»⁴².

Pertanto l'esaltazione della *dignitas* di questi arabi ad opera di De Amicis non può che essere considerata un'adesione alle idee e ai *topoi* orientalisti, così diffusi nella cultura europea del XIX secolo. Occorre, in questo senso, tenere ben presente come nella memoria romantica l'Oriente – ormai degradato sotto il giogo dell'Islam – fosse anche la terra natia della religione cristiana, che i crociati avevano tentato di riportare sotto la presunta legittima giurisdizione del vecchio continente; ma pure terra della mitologia classica⁴³ e delle province

³⁹ De Amicis 2001, pp. 23-24.

⁴⁰ Brilli 2009, p. 167. Nel 1824 l'artista francese aveva dipinto una grande tela come il *Massacro di Scio*, nel 1825 persino un *Turco con mantello rosso*.

⁴¹ Sweetman 1992, p. 390.

⁴² In una lettera di Delacroix spedita da Tangeri si legge testualmente: «Immagina, amico mio, cosa vuol dire mentre si passeggia per le strade, vedere, chianti al sole, impegnati a rammendare le ciabatte, dei personaggi consolari, dei Catoni, dei Bruti ai quali non manca certo l'aria sdegnosa che dovevano avere i padroni del mondo» (cit. in Brilli 2009, p. 155).

⁴³ Varrà la pena ricordare, a questo proposito, come nel 1871, proprio un europeo, il tedesco Schliemann, riponendo una cieca fiducia nelle indicazioni fornite dai testi omerici, riportò alla luce

romane, ove continuavano a esistere, ben visibili, le rovine e le vestigia della classicità come grandiosi vessilli degli antichi fasti. Il portato di tali concezioni concorrevano a plasmare e alimentare una «visione familiare e riconoscibile di un Oriente tributario all'Occidente del suo prestigio storico e culturale»⁴⁴. Gli eruditi “pellegrini”, quindi, erano di fatto alla ricerca di «corrispondenze», di «lunghi echi che da lontano» – come scrive Baudelaire⁴⁵ – suscitassero ricordi e immagini della memoria culturale europea.

In quest'ordine di idee l'Oriente non era null'altro che «una foresta di simboli»⁴⁶ della storia occidentale, «una rappresentazione codificata e orchestrata da uno spirito profondamente eurocentrico»⁴⁷. Null'altro, dunque, che una sorta di gigantesca incubatrice dei germi della classicità e della *christianitas*. Tutto ciò che è seguito, tutto ciò che è autoctono, non può che essere considerato un deprecabile incidente di percorso.

Alla luce di queste osservazioni è opportuno interpretare l'ingannevole processo di arcaicizzazione delle popolazioni orientali operato, fra gli altri, da De Amicis. Tale operazione, peraltro, «nel momento in cui sembra nobilitare uno o più personaggi, in realtà li sottrae a un preciso momento storico [...] per farli regredire in un tempo senza tempo»⁴⁸: li svincola cioè dal tempo del progresso storico e culturale, condannandoli a permanere in una perenne stagione di letargo.

Poco più avanti De Amicis tenta, con una certa superficialità, di tratteggiare una analisi sociale e antropologica dell'etnia araba, geneticamente predisposta – a suo parere – per l'«arte di sdraiarsi».

Chi non abbia mai visto non può immaginare fino a che punto giunga, presso gli arabi, l'arte di sdraiarsi. In angoli dove noi ci troveremmo imbarazzati a mettere un sacco di cenci o un fastello di paglia, essi trovano il modo di adagiarsi come sopra a un letto di piume. Si arrotondano intorno a tutte le sporgenze, riempiono tutte le cavità, si appiccicano ai muri come bassorilievi, si allungano e si schiacciano sul terreno in maniera da non parer più che cappe bianche distese ad asciugare, si attorcigliano, pigliano forma di palle, di cubi, di mostri senza braccia, senza gambe, senza testa; così che le strade e le piazze della città paiono seminate di cadaveri e di tronchi umani, come dopo una strage⁴⁹.

Biseo fornisce ancora una volta una testimonianza visibile (fig. 3) a integrazione di ciò che De Amicis, sempre peraltro estremamente sensibile e attento al dato coloristico e pittorico, ha appena descritto. Ecco dunque un uomo dall'età indefinibile ravvolto nella sua cappa bianchissima e con il cappuccio a punta quasi a coprire il viso, perfettamente incassato tra una panca e una parete.

le rovine dell'antica Troia.

⁴⁴ Pietromarchi 1990, p. 98.

⁴⁵ Baudelaire 2003, p. 43.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Pietromarchi 1990, p. 98.

⁴⁸ Brillì 2009, p. 154.

⁴⁹ De Amicis 1913, pp. 21-22.

Per via della bianchezza della veste l'uomo sembra essere un elemento decorativo della costruzione – un bassorilievo, scrive De Amicis – anch'essa bianca; soltanto le caviglie scure, lunghe e ossute sbucano dall'orlo della cappa. Forse si tratta di uno di quegli arabi addormentati negli anfratti di Tangeri nei quali spesso, malauguratamente, inciampa l'autore mentre passeggia per le vie della città: oppressi «da una tristezza immensa o da una noia mortale»⁵⁰ essi non sembrano che «mucchi di cenci».

Persino i soldati che sorvegliano la Casba, «o castello, posto sopra una collina che domina Tangeri», sono accasciati al suolo assonnati, seduti «davanti a una porta, in fondo a una piazzetta deserta»⁵¹. L'immagine rievocata da De Amicis si riverbera, anche in questo caso, con esattezza nell'incisione di Cesare Biseo (figura 4). L'artista romano, abile nella descrizione architettonica, inquadra uno scorcio della Casba, col grande arco a ferro di cavallo accanto al quale siedono le guardie intorpidite e due mendicanti accasciati sulla terra nuda e dissestata, tutti avvolti in una nuvola confusa di stoffe bianche, «saettati dal sole e divorati dalle mosche»⁵². Dietro i muri scalcinati del palazzo si intravede uno squarcio di Tangeri, confusamente si distinguono gli edifici di una «bianchezza purissima», offuscata dalla canicola bruciante del mezzogiorno. Dove non giunge l'occhio del pittore, tuttavia, subentra la penna di De Amicis, precisa come un bisturi nell'enumerare minuziosamente tutto ciò che dall'alto della collina della Casba è possibile vedere:

i terrazzi di tutte le case, i minareti delle moschee, le bandiere delle Legazioni, i merli delle mura, la spiaggia solitaria, la baia deserta, i monti della costa, uno spettacolo vasto, silenzioso e splendido, che rasserenerebbe la più cupa nostalgia⁵³.

La scrupolosa descrizione e l'illustrazione, anche in questo caso, si compenetrano vicendevolmente e in maniera organica. Le parole di De Amicis, simili a precisi tocchi di pennello, si rivelano una tavolozza da cui il lettore attinge per colorare le incisioni a opera del Biseo e dell'Ussi. Le illustrazioni dal canto loro hanno il merito di sintetizzare in un'unica unità sintattica l'analitico e dettagliato periodare di De Amicis. «Scrittore e disegnatore» dunque «fanno a gara per rappresentare nel dettaglio l'esperienza visiva»⁵⁴, ed entrambi comunque sperimentano e conseguentemente restituiscono una percezione della realtà filtrata dalla lente della tradizione orientalista, sia pittorica che letteraria.

⁵⁰ Ivi, p. 5.

⁵¹ Ivi, p. 41.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 42.

⁵⁴ Bezzi 2001, p. 65.

3. *Carovane e «giuochi con la polvere»*

Era una folla di ministri, di consoli, di dracomanni, di segretarii, di cancellieri, una grande ambasciata internazionale, che rappresentava sei monarchie e due repubbliche, composta per la maggior parte di gente che aveva girato mezza la terra. Fra gli altri, il console di Spagna, vestito del grazioso costume della provincia di Murcia, con un pugnoletto alla cintura; il console gigantesco degli Stati Uniti, antico colonnello di cavalleria, che s'alzava di tutta la testa al di sopra della comitiva, e cavalcava un bel cavallo bardato alla messicana; il dracomanno della legazione di Francia, un uomo di forme atletiche, piantato sopra un enorme cavallo bianco, col quale presentava in certi atteggiamenti i contorni fantastici e poderosi di un centauro; delle faccie inglesi, portoghesi, andaluse e tedesche. Tutti parlavano, ed era una conversazione in dieci lingue, accompagnata da risate, canterellamenti e nitriti. Davanti a noi cavalcava il portabandiere, seguito da due soldati della legazione italiana; dietro venivano i cavalieri della scorta, guidati dal generale mulatto, coi fucili ritti sulle selle; dai lati uno sciame di servi a piedi⁵⁵.

Con questa lunga e verbosa descrizione ha inizio il secondo capitolo di *Marocco*, intitolato *Had-el-Garbìa*. La legazione ha lasciato Tangeri e prosegue il cammino verso Fez, ove avrà luogo l'incontro col sultano del Marocco. Così dunque continua l'avventura di De Amicis, di Ussi e Biseo, rispettivamente rappresentanti, peraltro ben consapevoli⁵⁶, della letteratura e della pittura italiane. Un'avventura non proprio da intrepidi esploratori, è il caso di precisarlo, considerata la folta schiera di soldati, dracomanni – interpreti e assistenti personali dei viaggiatori – e servi al seguito della spedizione diplomatica, incaricati di preparare l'accampamento predisponendo tutte le comodità necessarie per la sosta. La descrizione della carovana in viaggio verso Had-el-Garbìa assume le sembianze di un mastodontico e composito mosaico, all'interno del quale ogni personaggio costituisce una insostituibile tessera. De Amicis insiste, con precisione linguistica – a tratti chirurgica – nell'inventariare minuzie e particolari che il suo occhio avvezzo sa cogliere ed è su questi dettagli descrittivi che costruisce la narrazione. In superficie si consuma difatti tutta la profondità analitica di cui De Amicis è capace, è assente qualsiasi «profondità di sentimenti»⁵⁷, qualsiasi indagine introspettiva. Ciò che appare, ovvero il fenomeno, interessa l'autore o ancora meglio: ciò che egli stesso percepisce di ciò che appare.

Tutta questa comitiva presentava uno spettacolo così splendidamente pittoresco, che ognuno di noi lasciava trasparire sul volto la compiacenza d'essere una figura del quadro⁵⁸.

⁵⁵ De Amicis 1913, pp. 94-95.

⁵⁶ Appena giunto all'accampamento presso il luogo chiamato in arabo Ain-Dalia, sarà lo stesso De Amicis ad ammettere: «non saprei esprimere il piacere che provai mettendo piede a terra in mezzo a quelle tende. Se non fosse stata la dignità, che dovevo serbare, di rappresentante della letteratura italiana, mi sarei messo a fare delle capriole» (ivi, p. 96).

⁵⁷ Bezzi 2001, p. 55.

⁵⁸ De Amicis 1913, p. 55.

Essi sono esattamente soggetti di un'opera pittorica, del testo cioè che De Amicis ha già in animo di scrivere, ove ogni personaggio è accompagnato da un "epiteto" che ne rileva una caratteristica esteriore.

Che la carovana sia in marcia non risulta affatto chiaro da questa descrizione: ognuno dei personaggi sembra infatti posare immobile per l'autore, offrendosi al suo occhio indagatore. È l'illustrazione di Cesare Biseo (fig. 5), invece, a chiarire immediatamente che la legazione è in movimento, diretta verso il prossimo accampamento. Il pittore romano riprende alle spalle la spedizione in viaggio, fornendo al lettore alcune coordinate paesaggistiche sulle quali De Amicis non si è neppure soffermato: la carovana procede su una collina deserta, un poco dissestata, abbellita appena da qualche grossa pianta di aloè. Gli uomini della «grande ambasciata internazionale» viaggiano a cavallo, nell'incisione, circondati dai cavalieri della scorta, vicini quel tanto che basta per intrattenersi con le animate conversazioni «in dieci lingue» di cui scrive De Amicis. In generale Biseo si dimostra piuttosto abile nell'abbozzare e ritrarre cavalli e cavalieri al trotto, in corsa o impegnati in barocche manovre durante i caratteristici *Lab el barode*, i «giuochi con la polvere», sicuramente memore degli studi e delle prove dei pittori orientalisti francesi.

Ogni volta che la legazione italiana, in viaggio verso Fez, valica i confini di una nuova provincia, viene accolta dal governatore locale e da una scorta di centinaia di cavalieri, incaricati di proteggere i viaggiatori nel territorio di loro competenza. È in queste occasioni, peraltro piuttosto frequenti, che i soldati si scatenano in grandiosi e "pirotecnici" *lab el barode*.

[I cavalieri] si slanciavano alla carica a due, a dieci insieme, a uno a uno, in fondo alla valle, sulle colline [...] sparando e urlando senza posa. In pochi minuti la valle fu piena di fumo e d'odor di polvere come un campo di battaglia. Da ogni parte turbinavano cavalli, lampeggiavano fucili, sventolavano caic, svolazzavano cappe ondeggiavano caffettani rossi, gialli, verdi, azzurri, ranciati; scintillavano sciabole e pugnali. Ci passavano accanto ad uno ad uno, come fantasmi alati, [...] figure strane e terribili, ritti sulle staffe, colla testa alta, coi capelli al vento, col fucile disteso. [...] Sparavano in alto, in terra, indietro, chinandosi e rovesciandosi come se fossero legati alle selle. Ad alcuni cadeva in terra il caic o il turbante; tornavano indietro di carriera, e lo raccoglievano, passando, colla punta del fucile⁵⁹.

Attraverso un fraseggiare alquanto spezzato e frammentario De Amicis tenta di ricreare la rapidità fulminea delle cariche e dei movimenti dei cavalieri lanciati nel *lab el barode*; inoltre, col solito acume descrittivo, seleziona una gamma di vocaboli estremamente evocativi – «turbinavano», «lampeggiavano», «scintillavano» – dai quali l'immaginazione del lettore non può essere che travolta. Curiosamente, la descrizione deamicisiana del «gioco con la polvere» con cui la legazione italiana viene accolta dalla scorta della provincia di Laracce collima, piuttosto esattamente, con la rappresentazione orchestrata da Delacroix

⁵⁹ Ivi, p. 136-137.

in una *Fantasia araba* del 1833 (fig. 6). I cavalieri dipinti in secondo piano dal pittore francese indossano fluenti caffettani gialli e rossi e, «ritti sulle staffe», brandiscono i fucili distesi mentre slanciano i cavalli all'impazzata; il soldato che li precede, vestito di verde, si mantiene ben saldo alle briglie «rovesciandosi» indietro con impetuosa veemenza, come avviene anche nel brano di De Amicis. Vi è, sorprendentemente, persino un turbante bianco caduto in terra – forse appartiene al cavaliere in testa al manipolo che tornerà presto a raccogliarlo «con la punta del fucile».

È pur vero che anche Delacroix trascorre un breve periodo in Marocco nel 1832, durante il quale ha certamente modo di assistere allo spettacolo del *lab el barode*: la particolare somiglianza descrittiva tra le due opere potrebbe essere imputata, in questo senso, a una semplice coincidenza. Bisogna tuttavia tener presente un ulteriore dato cronologico: nel 1873 De Amicis si reca, per conto dell'editore Treves, proprio a Parigi, dove può senza dubbio apprezzare le rinomate tele orientaliste e in particolare quelle dipinte da Delacroix. Dunque, da acuto osservatore quale è, De Amicis si appropria, con tutta probabilità, dei moduli e degli stereotipi dell'iconografia orientalista: nella stesura del suo resoconto non può che tradurli in segno verbale. Anche Cesare Biseo e Stefano Ussi, ad ogni modo, non dimenticano la lezione di Delacroix – e degli orientalisti in genere – come ben si evince dalle incisioni di analogo soggetto (figg. 7 e 8) presenti nel *reportage*. Particolare attenzione merita comunque una delle quattro grandi tavole disegnate da Stefano Ussi e incise da Odoardo Borrani, intitolata *Lab el barode (giuochi con la polvere) intorno al campo dell'Ambasciata italiana, in Marocco* (fig. 9). Rispetto a Biseo, Ussi resta infatti maggiormente ancorato ai moduli della pittura di soggetto storico da cui proviene. Pertanto nel rappresentare la sua personale versione del *Lab el barode* inventa una composizione di ampio respiro, e la carica dei cavalieri assume per certi versi, più che i tratti di una furibonda carica, i toni solenni di una battaglia epica⁶⁰.

4. Considerazioni conclusive

Quando per la legazione si avvicina ormai il momento di ripartire per l'Italia, il momento cioè di accomiarsi dal roseo «mondicino affricano»⁶¹, da tutti quei curiosi personaggi fiabeschi, De Amicis si abbandona a un flebile sconforto. Triste difatti è il momento in cui un viaggio, come un breve spettacolo teatrale, termina gettando «un'ombra su tutte le ore serene e una

⁶⁰ Bezzi 2001, p. 67.

⁶¹ De Amicis 1913, p. 429.

goccia d'amaro in tutti i piaceri»⁶². Questa riflessione – per la verità dai toni piuttosto convenzionali – sulla vanità delle esperienze umane, tuttavia, non gli impedisce di tornare nuovamente a ragionare sulla distanza in termini di civiltà che separa la «barbarie africana» dall'Europa.

In questa terra così esotica e selvaggia e al contempo decaduta, gravata dal peso della miseria, De Amicis – immettendosi in questo senso a pieno titolo nella scia della tradizione orientalista – scorge di lontano i fasti di un'antica gloria, crollati sotto i colpi di ariete dell'Islam, religione «rimasta immune da ogni influsso europeo, e snaturata da un fanatismo selvaggio»⁶³. Le sue riflessioni tuttavia non vedono che la *facies* esteriore dei problemi e le sue analisi sociali e storiche ristagnano in superficie, non sono che considerazioni di circostanza. L'unica preoccupazione del giornalista ligure, a onor del vero, è di riuscire a ricordare quel nuovo mondo che ha esperito, un cosmo brulicante di uomini, animali e paesaggi più «fantasmagorici» che reali, il suo personale repertorio «mitologico».

Nello scrivere il resoconto del viaggio, De Amicis rievoca le esperienze vissute, attinge dal suo barbaro olimpo per consegnare al lettore una realtà che coincide con la sua percezione del viaggio; intende educare il pubblico alla sua personale concezione eurocentrica e italo-centrica, in ultima istanza alla sua «immagine dell'Oriente». Attraverso un approccio marcatamente descrittivo egli sembra perseguire una «eccitata rincorsa all'*hic et nunc*»⁶⁴, anche al fine di coinvolgere il lettore nel gorgo della narrazione e dunque all'interno della propria ricezione soggettiva della realtà. Proprio in questo senso è indispensabile l'apporto dell'apparato illustrativo messo a punto dall'Ussi e dal Biseo, il quale svolge un ruolo eminentemente complementare e amplificativo rispetto al testo. Anche i due pittori, ancorché animati, talvolta, da intenti documentari, non possono proporre al lettore che la propria «rappresentazione dell'Oriente», quasi sempre peraltro in linea con quella proposta da De Amicis. Segno iconico e segno verbale rappresentano, nell'edizione illustrata di *Marocco*, due differenti ma speculari declinazioni dello sguardo occidentale sull'Oriente.

Riferimenti bibliografici / References

- Aristodemo D. (1985), *L'Olanda di Edmondo De Amicis*, in *Edmondo De Amicis*, Atti del Convegno internazionale di studi (Imperia, 30 aprile – 3 maggio 1981), a cura di F. Contorbis, Milano: Garzanti, pp. 173-192.
- Barthes R. (1994), *Miti d'oggi*, Torino: Einaudi.

⁶² Ivi, p. 428.

⁶³ Ivi, p. 18.

⁶⁴ Bezzi 2001, p. 57.

- Baudelaire C. (2003), *I fiori del male*, a cura di A. Prete, Milano: Feltrinelli.
- Bezzi V. (2001), *De Amicis in Marocco. L'esotismo dimidiato. Scrittura e avventura in un reportage di fine Ottocento*, Padova: Il Poligrafo.
- Bossaglia R., a cura di (1998), *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, Venezia: Marsilio.
- Brilli A. (2009), *Il viaggio in Oriente*, Bologna: Il Mulino.
- Cantile A. (2013), *Lineamenti di storia della cartografia italiana*, Roma: Geoweb.
- Castelnuovo E., Toscano B., a cura di (1994), *Dizionario della pittura e dei pittori*, Volume VI, Torino: Einaudi.
- Cattaneo G. (1969), *Prosatori e critici dalla Scapigliatura al verismo*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi, N. Sapegno, Milano: Garzanti, III, pp. 489-624.
- Cusatelli G. (1969), *La poesia dagli Scapigliati ai decadenti*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi, N. Sapegno, Milano: Garzanti, VIII, pp. 267-488.
- De Amicis E. (1876), *Spagna*, Firenze: Barbera.
- De Amicis E. (1879), *Ricordi di Parigi*, Milano: Fratelli Treves Editore.
- De Amicis E. (1913), *Marocco*, con illustrazioni di S. Ussi, C. Biseo, Milano: Fratelli Treves Editori.
- Delacroix E. (1994), *Diario (1822-1863)*, a cura di L. Romano, Torino: Einaudi.
- Denvir B. (1992), *Impressionismo: i pittori e le opere*, Firenze: Giunti.
- Dossi C. (1964), *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano: Adelphi.
- Gioanola E. (1985), *Per un ritratto di De Amicis*, in *Edmondo De Amicis*, Atti del Convegno internazionale di studi (Imperia, 30 aprile – 3 maggio 1981), a cura di F. Contorbis, Milano: Garzanti, pp. 235-249.
- Gozzano G. (1983), *Verso la cuna del mondo*, in *Opere di Guido Gozzano*, Torino: Unione tipografico-editrice Torinese.
- Hobsbawm E. (1992), *Il trionfo della borghesia*, Roma: Laterza.
- Nerval G. (1997), *Viaggio in Oriente*, a cura di B. Nacci, Torino: Einaudi.
- Pallottino P. (2010), *Storia dell'illustrazione italiana: cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze: Usher Arte.
- Pietromarchi L. (1990), *Gustave Flaubert e l'esotismo romantico*, Milano: Angelo Guerini Editore.
- Said E.W. (2001), *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, trad. di S. Galli, Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- Surdich F. (1985), *I libri di viaggio di Edmondo De Amicis*, in *Edmondo De Amicis*, Atti del Convegno nazionale di studi (Imperia, 30 aprile – 3 maggio 1981), a cura di F. Contorbis, Milano: Garzanti, pp. 147-172.
- Sweetman J. (1992), *Orientalismi*, in *Il trionfo della borghesia*, a cura di E. Castelnuovo, V. Castronovo, Milano: Electa, pp. 384-393.
- Treves E. (1875), *Note letterarie*, «Illustrazione italiana», 2, n. 31, 18 aprile.

Appendice fotografica

Fig. 1. Cesare Biseo, *Sbarco a Tangeri*, illustrazione in De Amicis 1913



Fig. 2. Cesare Biseo, *Moro vestito in gala*, illustrazione in De Amicis 1913



Fig. 3. Cesare Biseo, *Un arabo addormentato*, illustrazione in De Amicis 1913

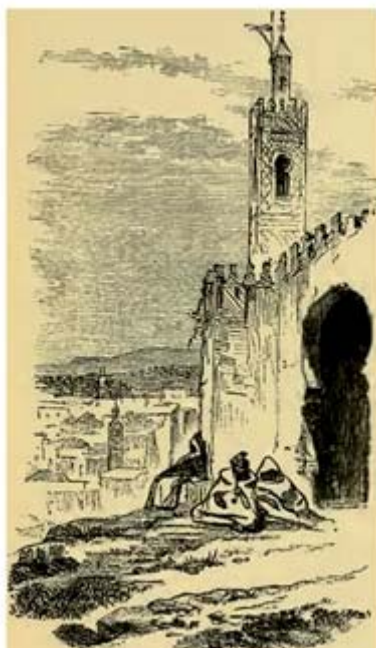


Fig. 4. Cesare Biseo, *La Casba*, illustrazione in De Amicis 1913



Fig. 5. Cesare Biseo, *La carovana in marcia*, illustrazione in De Amicis 1913



Fig. 6. Eugene Delacroix, *Fantasia araba*, olio su tela, 1833, Montpellier, Musée Fabre



Fig. 7. Cesare Biseo, *Lab el barode*, illustrazione in De Amicis 1913



Fig. 8. Cesare Biseo, *Il desinare*, illustrazione in De Amicis 1913



Fig. 9. Stefano Ussi, *Lab el barode (giuochi con la polvere) intorno al campo dell'Ambasciata italiana*, illustrazione in De Amicis 1913

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia
Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano
Michela Di Macco, Università di Roma “La Sapienza”
Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre
Serge Noiret, European University Institute
Tonino Pencarelli, Università di Urbino “Carlo Bo”
Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale
Girolamo Sciuillo, Università di Bologna

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Enrico Nicosia,
Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee

Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo
Sezione di beni culturali “Giovanni Urbani” – Università di Macerata
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
Division of Cultural Heritage “Giovanni Urbani” – University of Macerata

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer,
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani,
Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi,
Carmen Vitale