



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

ATTRAVERSAMENTI MEDITERRANEI

a cura di
MARCO BORRELLI, EUGENIA LIOSATOU,
SERGIO PISCOPO, BLERINA SUTA



UniorPress

Napoli 2026

In copertina: foto di A. Guarino - *Vascello sul mare*, 2025 (per gentile concessione dell'Autore)

Università di Napoli L'Orientale
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

La revisione dei contenuti è avvenuta con *double blind peer review*.
UniorPress non è responsabile dell'eventuale violazione dei diritti di copyright
sulle immagini inserite nei testi dei singoli autori



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress
Via Nuova Marina, 59 – 80133, Napoli

ISBN 978-88-6719-373-8

Sommario

MARCO BORRELLI, EUGENIA LIOSATOU, SERGIO PISCOPO, BLERINA SUTA Attraversare il Mediterraneo: da mito fondativo a spazio della frattura	5
ROBERTA MOROSINI Dove il Tevere s'insala: rotte e derive di Europa. L'umanesimo blu di Dante e Mokhtar Paki	9
GIOVANNI DE VITA Geografie della <i>magnanimitas</i> : il Mediterraneo come spazio politico nella decima giornata del <i>Decameron</i>	49
GUIDO CAPPELLI Filosofia e diritto della schiavitù nel Mediterraneo rinascimentale. Giovanni Pontano, <i>De obedientia</i> III, 8-10	69
CARLO VECCE Leonardo Mediterraneo	85
AUGUSTO GUARINO Teagene e Cariclea tra il Mediterraneo e l'Africa: una riscrittura drammatica del Siglo de Oro	93
MARCO BORRELLI Giovanni Comisso e il richiamo del Mediterraneo	111
ANGELA CONZO Un viaggio mitico e spirituale nel Mediterraneo: Hölderlin e Papadhitsas sull'isola di Patmos	127
EUGENIA LIOSATOU Konstantinos P. Kavafis e il viaggio di Fidia: dal Partenone a Londra	147
ANASTASIA ANTONOPOULOU Dall'Egeo della poesia all'Egeo dell'overtourism	163
LUCIA PERRONE CAPANO Un altro Mediterraneo. Il viaggio nella Magna Grecia di Gustav René Hocke (1939)	183
IRMA CARANNANTE Percezione e natura. <i>Mediterraneo</i> di Panait Istrati	195

GIOVANNI RAIMONDO ROTIROTI	
Metamorfosi mediterranee, esili e rinascite sulle rive del Mar Nero.	
L'Ovidio di Marin Mincu sulle tracce di Medea a Tomis	215
FEDERICO DONATIELLO	
“I ragazzi che amavano il mare”: Echi mediterranei e mari lontani nella poesia	
di Ion Minulescu e Dimitrie Anghel	227
ABDULLA REXHEPI	
Il viaggio poetico da Oriente a Occidente:	
il Mediterraneo ideale nella poetica di Naim Frashëri	249
BLERINA SUTA	
Attraversamenti mediterranei nella poetica di Roland Sejko	259
GIULIA SCURO	
Attraversamenti: da Marsiglia ad Algeri, da Gautier a Depardon,	
dal dagherrotipo letterario al reportage fotografico	277
CAMILLA CEDERNA	
Gli attraversamenti spaziali e spirituali di Elisa (Chimenti)/Khadidja,	
da Napoli a Tangeri, passando per la Tunisia	293
SERGIO CORRADO	
Triste Mediterraneo. La riduzione di un mondo a scenario	
e le conseguenze per la letteratura	309
Indice dei nomi	325
Elenco degli autori	333

GIULIA SCURO
Università di Napoli L'Orientale

**Attraversamenti: da Marsiglia ad Algeri, da Gautier a Depardon,
dal dagherrotipo letterario al reportage fotografico**

In un celebre saggio, Fernand Braudel definisce il Mediterraneo l'antico crocevia su cui si è innestata la nostra civiltà, immaginandolo come una soglia, un luogo di attraversamento e di convergenza di popoli e culture¹. Nel XIX secolo la politica estera francese ha intravisto nel Mediterraneo soprattutto le sue potenzialità strategiche, nell'ottica di un espansionismo coloniale verso la costa nordafricana che ha riguardato in particolare l'Algeria, la "perla" di quella che sarà poi chiamata *Afrique française* e colonia francese sino all'indipendenza del paese nel 1962.

Lo stretto legame che la Francia stringe con l'Algeria è ben rappresentato da quello instaurato tra le città di Marsiglia e Algeri, considerate città sorelle sulle sponde opposte di un mare che un visionario Balzac, nel 1836, sperava avrebbe assunto la fisionomia di un lago francese². Imprese architettoniche come la costruzione della basilica di Notre-Dame-d'Afrique ad Algeri, immaginata in continuità con il progetto di Notre-Dame-de-la-Garde a Marsiglia (due basiliche poste in alto rispetto alla città e affacciate verso il mare quasi si guardassero), nonché la costruzione ad Algeri di edifici e *boulevard* che seguivano i canoni dell'architettura francese, sono progetti che puntano all'esibizione di una continuità urbana tra le due città e un'apparente prossimità culturale.

Esistono numerose scritture di viaggio francesi dedicate all'Algeria, spesso arricchite da disegni, schizzi, acquerelli in cui è rappresentato il misterioso e affascinante paesaggio africano. Già all'indomani della prima invasione, nel 1830, artisti e avventurieri sono pronti a salpare verso una terra piena di promesse e le case editrici sollecitano gli scrittori a partire, anche finanziando i loro viaggi, per pubblicare al loro rientro dei *récits de voyage*.

¹ F. Braudel, *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*, Paris, Flammarion, 1985, p. 9.

² H. de Balzac, *Extérieure*, in « Chronique de Paris », 3 avril 1836, p. 3. Cfr. A. Déruelle, *La France et l'étranger. Les articles de politique extérieure*, in Balzac et l'étranger, in « The Balzac Review / Revue Balzac », I, 2018, pp.121-133.

Tra questi artisti possiamo annoverare Théophile Gautier e Raymond Depardon, che ci offrono delle rappresentazioni dell'Algeria di grandissimo valore artistico oltre che documentario. Numerose differenze tra loro: Gautier è uno scrittore, Depardon un fotografo; il primo scrive un *récit de voyage*, il secondo un fototesto; si recano in Algeria a più di un secolo di distanza, all'inizio e alla fine della politica colonialista francese (Gautier nel 1845, Depardon nel 1960). Tuttavia, la scelta di metterli a confronto nasce dal riscontro di un punto in comune nei loro racconti: entrambi provano un sentimento di straniamento al loro arrivo. In questo contributo si tenterà di mostrare come la navigazione attraverso il Mediterraneo per arrivare ad Algeri partecipi a questo straniamento, assunta come l'attraversamento di uno spazio fluido, neutro, in cui la distanza è simbolicamente annullata, prima dello scontro con la conflittualità politica di un viaggio che non ha nulla di neutro.

Souvenir d'Alger

Nei mesi che vedono la Francia impegnata nella conquista dell'Algeria (giugno-luglio 1830), sulla stampa francese appaiono una serie di caricature molto critiche nei confronti del governo, come questa di Henri Monnier, dal titolo *Souvenir d'Alger*, pubblicata dalla rivista «Silhouette» il 17 giugno e raffigurante un pittore con una scarpa distrutta che dipinge una natura morta mentre due serpenti sono intrecciati ai suoi piedi lottando tra loro. Troviamo traccia di questa caricatura nella corrispondenza di Balzac, che decide di dare a Victor Ratier, direttore del giornale, un «conseil d'ami», scrivendogli prima di tutto che le caricature dovrebbero essere accompagnate da una spiegazione perché alcune, come questa, sono incomprensibili, ma in ogni caso non capisce il senso della negatività espressa dai serpenti in lotta e dalla povertà dell'artista, visto che un'espansione coloniale in Africa sarebbe per la Francia solo da auspicarsi³.

³ H. de Balzac, *Lettre à Victor Ratier - 21 luglio 1830*, in *Id.*, *Correspondance*, R. Pierrot, H. Yon (éds.), Paris, Gallimard (coll. « de la Pléiade »), 2006, p. 305.



Figura 1. Henri Monnier, *Souvenir d'Alger*, «Silhouette», 17 giugno 1830

Effettivamente, il primo Balzac ha un pensiero molto ambiguo nei confronti del colonialismo: pur conscio delle problematiche che questo mette in atto, non riesce a non ammirarne le possibilità, soprattutto nel caso dell'Algeria. «La France ne pense donc pas à ce que peut être Alger un jour? Alger, un royaume aussi fertile, aussi beau que la France [...]», così scrive ancora il 13 marzo 1836 nel giornale da lui diretto, «La Chronique de Paris»⁴. Il suo pensiero in merito, ricostruito dettagliatamente da Dorian Bell⁵ negli anni Trenta, è prevalentemente fiducioso, data anche la facilità con cui l'Algeria è stata conquistata: a parlare è il Balzac ambizioso e in cerca di fortuna. Solo

⁴ Cfr. G.-P. Hourant, *Balzac et l'Algérie*, in «L'Algerianiste», L, 08/2012, pp. 102-106.

⁵ D. Bell, *Balzac's Algeria: Realism and the Colonial* in «Nineteenth-Century French Studies», XL, n. 1/2, Fall/Winter 2011-2012, pp. 35-56.

a metà degli anni Quaranta si avvera in Balzac un'inversione di tendenza, forse motivata dalle speculazioni finanziarie che diventano in quegli anni di dominio pubblico mostrando il vero volto del colonialismo; ce ne rendiamo conto perché nella sua produzione romanzesca ritroviamo rappresentati alcuni episodi che le evocano, e i toni entusiastici lasciano spazio alla rappresentazione di uno sfruttamento avido e senza scrupoli⁶.

Una simile trasformazione interessa anche i *récits de voyage*, che progressivamente abbandonano l'esaltazione romantica dei luoghi conquistati a vantaggio di una descrizione via via più realistica e una critica allo snaturamento dell'identità culturale operato dal colonialismo⁷. L'intensificarsi dei viaggi verso Algeri negli anni Quaranta (Gautier va in Algeria nel 1845, Alexandre Dumas ed Eugène Fromentin nel 1846, i fratelli Goncourt nel 1849) ci offre una rappresentazione diversificata della nascente e complessa identità franco-algerina⁸.

La città di Algeri è quella maggiormente coinvolta dalla nuova rappresentazione in quanto al centro di un progetto di francesizzazione di cui artisti e scrittori percepiscono tutto il peso politico. Una delle manifestazioni più evidenti consiste nella trasformazione architettonica della città, come la decisione di radere al suolo una parte della Kasbah per far posto a una piazza *à la française*: la Place du Gouvernement, oggi Place des Martyrs. La volontà era quella di creare uno spazio razionale, organizzato, in cui fosse più difficile organizzare sommosse – la politica applicata contemporaneamente nella città di Parigi dal barone Hausmann – ma la demolizione ha un chiaro valore simbolico oltre che di ordine pubblico e mira ad accorciare la distanza estetica tra Marsiglia e Algeri. Infatti, oltre alla razionalizzazione dello spazio, vengono costruiti palazzi con porticati che ricordano quelli di Rue de Rivoli, anche il monumento equestre posto al centro della piazza crea un forte contrasto con il palazzo moresco alle sue spalle.

⁶ Nel romanzo *La cousine Bette* (1846), il barone Hulot invia lo zio Fischer in Algeria per esigere grano e fieno dagli arabi assediati e poi rivendere queste provviste all'esercito francese a prezzi esorbitanti, truffa che viene scoperta creando un vero e proprio scandalo. Fischer si suicida, ma l'indifferenza verso la sua morte lascia intendere che secondo Balzac si trattava di una condotta talmente frequente da non destare reale scalpore.

⁷ Cfr. F. Laurent. *L'antiromantisme en situation coloniale : le cas algérien*, in C. Millet (éd.), *Politiques antiromantiques*, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 125-139.

⁸ F. Laurent, *Le voyage en Algérie. Anthologie de voyageurs français dans l'Algérie coloniale 1830-1930*, Paris, Laffont, 2008, p. 141.



Figura 2. Place du Gouvernement nel 1899

Nel suo racconto di viaggio, Gautier la definisce una piazza «des plus bizarres», la cui architettura può essere, sì, familiare a un francese, ma suscita allo stesso tempo «une espèce de vertige» nonché una grande sensazione di straniamento. L'impressione di Gautier è che si voglia condensare una città nell'altra e denuncia l'ingombrante esportazione di un ideale architettonico che si è fatto largo con demolizioni e incendi nel paesaggio urbanistico di un'altra civiltà. Un autore come Gautier, che considera la tendenza all'uniformità una delle più nefaste conseguenze del progresso, non lesina parole di biasimo nei confronti dei suoi connazionali:

Cette place a été faite, comme vous le pensez bien, par les Français. Livrer ainsi de larges espaces à l'air et au soleil n'est pas dans les mœurs des Orientaux. En 1830, les constructions, baraques, échoppes, boutiques, s'avançaient jusqu'à la mer, confuses, enchevêtrées, s'épaulant l'une à l'autre, surplombant, liées par des voûtes, dans ce désordre si cher aux peintres et si odieux aux ingénieurs. Des démolitions successives, puis un incendie, ont nettoyé le terrain et formé une large esplanade entourée en grande partie de maisons à l'européenne qui ont la prétention, hélas! trop bien fondée, de rappeler l'architecture de la rue de Rivoli. – Ô maudites arcades! on retrouvera donc partout vos courbes disgracieuses et vos piliers sans proportion⁹.

⁹ Th. Gautier, *En Afrique*, in Id., *Loin de Paris*, Paris, Michel Lévy, 1865, pp. 1-140: 25-26.

La metamorfosi della città è però inarrestabile: dai lavori di natura militare che mirano a rinforzare il porto alla creazione di un grande *boulevard* sul lungomare, dove vengono realizzati, in stile neobarocco, l'Opéra d'Alger, il Casinò e la Banque d'Algérie. La città viene letteralmente divisa in due parti: la parte bassa sul mare, con sembianze francesi, e la parte alta in cui resiste la Kasbah, con le sue strade strette e i palazzi in calce bianca, la cui architettura è certamente più adatta al clima di quelle latitudini.

Algeri si presenta sempre di più ai suoi visitatori come una città dalle due anime, andando ad alimentare l'immaginario di un paesaggio arabo ed europeo allo stesso tempo, ma è questa duplicità a renderla così affascinante agli occhi dei francesi, in quanto poggia sul desiderio di una Francia d'oltremare.

Gautier e Depardon, ad esempio, includono entrambi la descrizione del porto di partenza nel loro racconto, rendendo Marsiglia il punto d'origine di un immaginario che continua a proiettarsi sull'altra sponda del Mediterraneo. Il viaggio via mare, nella loro scrittura, assume i tratti di una prosecuzione simbolica in cui Algeri è percepita come un'estensione della Francia, sebbene si tratti di una Francia diversa, africana, la cui identità sembra a portata di mano, ma è allo stesso tempo inafferrabile. È in questa visione che il Mediterraneo può essere configurato come una zona di continuità che rende impalpabile il confine. Non a caso, Gautier, nel parlare dello straniamento di fronte alla Place du Gouvernement, dice di essere sopraffatto dal contrasto tra la distanza culturale dei due paesi, ma soprattutto dal contrasto tra questa e quella percepita sul piano dello spazio: «On ne peut croire que quarante-huit heures de navigation dépaysent à ce point»¹⁰.

Michel Collot, che ha lungamente ragionato sul concetto di orizzonte, scrive che la linea immaginaria in cui si fondono il cielo e il mare, o il cielo e la terra, rappresenta un luogo dell'immaginazione, «le passage du réel au possible»¹¹, ma anche del desiderio dell'Altro da noi che ci spinge ad andare al di là di quello che vediamo:

Étant le lieu de l'Autre, l'horizon devient objet de désir. Me voici curieux de voir ce que voient les autres, de savoir ce qui se cache derrière l'horizon. La ligne qui ferme le paysage, l'ouvre en sur un ailleurs, sur un autre monde. Et c'est pourquoi je ne peux me satisfaire d'une contemplation immobile:

¹⁰ Id., *En Afrique*, cit., p. 25.

¹¹ M. Collot, [1989] *L'horizon fabuleux*, vol. 1 (XIX^e), Paris, Corti, 2019, p. 14.

il manque quelque chose à mon regard, et ce manque me pousse à explorer plus avant le paysage¹².

L'immagine suggerita da Collot si presta particolarmente al nostro discorso, mostrandoci come l'orizzonte africano sia il luogo sul quale si esercita concretamente la volontà di dominio del governo francese, ma anche quello che il viaggiatore, salpato dall'altra riva del Mediterraneo, anela raggiungere, spinto dal desiderio di conoscere ciò che nasconde. La costa è il vero e proprio orizzonte d'attesa su cui il colonialista impone la sua forza e su cui l'artista è chiamato a interrogarsi.

Gautier: «C'est déjà l'Afrique»

Gautier intraprende la sua prima trasferta africana nell'estate del 1845, viaggio a lungo desiderato e in parte finanziato dall'editore Jules Hetzel, che prevedeva di pubblicarne un *récit de voyage* già nel gennaio del 1846 con il titolo di *Voyage pittoresque en Algérie: Alger, Oran, Constantine, la Kabylie*. L'introduzione del termine *pittoresque* era dovuta alla volontà di dare alle stampe un volume illustrato, prevedendo quindi un certo investimento economico; eppure, il volume non ha mai visto la luce. Gautier ne inizia la stesura al suo rientro – questa prima versione manoscritta è conservata presso la Bibliothèque de l'Institut de France¹³ – ma poi non se ne hanno notizie fino al 1853, quando ne appare una versione parziale sulla «Revue de Paris» nei numeri di aprile e giugno, con il titolo *Scènes d'Afrique, Alger, 1845*, e infine al 1865, quando Gautier ne pubblica una versione definitiva all'interno di *Loin de Paris*, opera che raccoglie i suoi diari di viaggio, modificandone per la terza volta il titolo in *En Afrique*.

Madeleine Cottin, che ha ricostruito la complessa storia di questo testo, mostra che esistono molte differenze tra le tre versioni, ed è interessante vedere che uno dei cambiamenti più consistenti riguardi il tragitto verso Algeri: nella versione manoscritta, Gautier fa risalire l'inizio del racconto al tragitto da Parigi a Marsiglia; il testo del 1853 si apre direttamente con la visione all'orizzonte delle coste africane; la versione del 1865, infine, recupera e amplia la struttura inizialmente immaginata da Gautier con ben due capitoli introduttivi, *De Paris à Marseille* e *Traversée*¹⁴. In particolare, in quest'ultimo testo, Parigi non è solo il luogo fisico in cui inizia il viaggio, il

¹² *Ibid.*, p. 18.

¹³ Bibliothèque de l'Institut de France, Fondo Lovenjoul: Ms Lov. C 466.

¹⁴ Cfr. Th. Gautier, *Voyage pittoresque en Algérie, 1845*, a cura di M. Cottin, Genève, Droz, 1973.

racconto inizia con la manifestazione del desiderio di partire perché il protagonista dice di avvertire i sintomi della «maladie du bleu», una nostalgia del blu che colpisce soprattutto dopo una stagione particolarmente piovosa e la cui cura è il mare:

[...] nous avons la nostalgie de l'azur: dans nos rêves, il nous semble être bercé par des vagues de saphir sous un ciel de turquoise. Nous sommes en proie à des hallucinations de cobalt, d'outremer et d'indigo; et, comme dans la strophe de Byron, nous voyons s'élever, du bleu foncé de la mer vers le bleu foncé du ciel, des dentelures de villes éblouissantes de blancheur¹⁵.

L'orizzonte mediterraneo a cui lo scrittore aspira rientra in uno spettro cromatico di azzurri, del mare e del cielo, nella cui simbiosi si affaccia il bianco accecante di una città costiera: *Alger la Blanche*. Algeri è dunque preannunciata nel sogno che anticipa il viaggio, e appena salpato da Marsiglia, Gautier si sente già in Africa, descrivendo la costa che lascia alle sue spalle come se confondesse questa visione con quella che lo aspetta:

Le Pharamond eut bientôt dépassé les îlots de rocher sur l'un desquels est bâti le château d'If, ce séjour peu récréatif qui a fourni à Lefranc de Pompignan le prétexte de tant de rimes en *if*. Les environs de Marseille, quoique arides et nus, sont constellés de bastides ou maisons de campagne qui, vues de la mer, ressemblent à des dés répandus sur une table de jeu. Les fenêtres figurent assez bien les points. — C'est là qu'ont lieu ces fameuses chasses au châtre dont on fait de si belles histoires. La montagne, couronnée par Notre-Dame-de-la-Garde, domine la ville et se profile pittoresquement à l'horizon. — Les côtes sont hérissées de rochers des formes les plus bizarres, et de falaises spongieuses, grenues et sèches comme de la pierre ponce que le soleil calcine et mordore de ses rayons. C'est déjà l'Afrique¹⁶!

È come se nel paesaggio che sparisce in lontananza tra le nuvole ci fosse «déjà l'Afrique». In questo modo, le due coste si specchiano, separate da un mare che nella scrittura di Gautier prende l'aspetto di un orizzonte orbitale che imprigiona il viaggiatore in ogni direzione, una fusione indicibile di azzurri e di infinito:

Les poètes ont débité beaucoup de tirades et les prosateurs beurré beaucoup de tartines sur l'immensité de la mer, cette image de l'infini: la mer n'est pas

¹⁵ Th. Gautier, *En Afrique*, cit., pp. 1-2.

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

grande ou du moins ne paraît pas telle; quand vous avez perdu de vue toute terre et que vous êtes, comme on dit, entre le ciel et l'eau, il se fait autour de vous un horizon de six à sept lieues en tous sens qui se déplace à mesure que vous avancez; vous marchez emprisonné dans un cercle qui vous suit¹⁷.

Dopo due giorni di viaggio, la costa africana appare tra le nuvole come se emergesse dallo stesso orizzonte che prima spariva alle spalle. Partendo, scrive: «Les rives décroissent et prennent des apparences de nuages»¹⁸.

E all'arrivo, dopo due giorni di navigazione:

[...] vers onze heures, à grand renfort de lorgnettes, nous aperçûmes très indistinctement sur la ligne extrême de l'horizon – comme une espèce de banc de vapeur à peine appréciable et que nous n'eussions pas remarqué si l'on ne nous avait pas prévenus – les premières cimes de l'Atlas. En mer, il est extrêmement difficile de distinguer les côtes lointaines de nuages. Ce sont exactement les mêmes teintes, les mêmes jeux d'ombre et de lumière¹⁹.

Gautier sembra voler rimarcare la vicinanza tra i due paesi attraverso l'immagine ripetuta delle nuvole, *nuages*, e di un orizzonte che dal mare sembra sempre lo stesso: «Ce sont exactement les mêmes teintes, les mêmes jeux d'ombre et de lumière». Le *falaises* marsigliesi scompaiono in una nuvola dalla quale riappare la città di Algeri: «Une tache blanchâtre coupée en trapèze commence à se dessiner sur le fond sombre des coteaux, pailletés çà et là d'étincelles d'argent dont chacune est une maison de campagne: c'est Alger, Al-Djezaïr, comme les Arabes l'appellent»²⁰. L'attraversamento del mare consente la dilatazione dei confini perché non appartiene a nessuno.

L'immagine del mare come di una distesa sconfinata sulla quale lo sguardo vaga senza limiti è ripresa da Gautier dopo qualche mese in un'altra opera, questa volta accompagnata da una riflessione profonda sull'esistenza umana: nello stesso anno in cui appare *En Afrique*, Gautier pubblica *en feuilleton* un racconto fantastico, *Spirite*, sul «Moniteur Universel», in cui il mare è definito un «cercle d'horizon»²¹. Ci troviamo nelle pagine conclusive del racconto, quando il protagonista si trova su una nave diretta in Grecia e, osservando il mare, dice di avere la sensazione di essere immerso in un infinito

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ *Ibidem*, sottolineatura mia.

¹⁹ *Ibid.*, p. 20, sottolineatura mia.

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²¹ Th. Gautier, *Spirite*, Paris, Charpentier, 1866.

senza tempo perché la solenne monotonia che lo sta cullando deriva dall'assenza totale di ogni segno della storia: il mare è sempre uguale, sin dai tempi di Omero, «la mer ne garde pas comme la terre les cicatrices du passage de l'homme. Elle est vague, immense et profonde comme l'infini»²².

L'immagine suggerita da Gautier sembra anticipare la divisione tra spazio liscio e striato di cui parlano Deleuze e Guattari in *Mille-plateaux*, che individuano nel primo lo spazio libero dalla proprietà e dalla civilizzazione e nel secondo quello controllato e organizzato dall'uomo; anche nella loro lettura, il mare è lo spazio liscio per eccellenza, perché non può essere soggetto a confini o ripartizioni, è uno spazio autonomo²³. Allora arrivare ad Algeri via mare non è un elemento circostanziale, è piuttosto simbolico di un viaggio nel tempo in cui all'orizzonte della costa corrisponde il miraggio di un luogo opposto e speculare che appare come in un dormiveglia, in cui la realtà si tinge di sogno per poi svanire dopo lo sbarco lasciando quel senso di *dépaysement* a cui allude Gautier più avanti, una volta addentratosi nella città.

Tale attitudine può sembrare sorprendente in un autore che ha sempre affermato di privilegiare «le rêve à la réalité», eppure si rivela perfettamente coerente con la sua poetica se si pensa che, per Gautier, la realtà non è un documento da decifrare, e la scrittura ha il potere di restituire all'esperienza sensibile il suo carattere miracoloso, come scrive Paolo Tortonese, permettendone la rivelazione:

La surprise de la vision est un phénix: Gautier a su faire de la description littéraire un moyen pour ramener sans cesse l'expérience élémentaire et automatique de la perception visuelle à son caractère miraculeux, à la décharge électrique de la révélation, au phénomène énorme et stupéfiant grâce auquel chacun apprend qu'il n'est pas seul au monde²⁴.

La presenza di descrizioni dettagliate, prosegue Tortonese, dimostra la volontà di eliminare l'emotività dalla scrittura affinché la realtà rivelata non sia più lo specchio del sentimento, come per gli autori romantici, bensì il mezzo per uscire da sé e comprendere il mondo esteriore. Tortonese rintraccia questo processo nelle opere narrative dell'autore, ma è forse anche più evidente nella semplificazione della scrittura di viaggio. Per quanto riguarda il *récit de voyage*, infatti, Maxime Du Camp è uno dei primi a notare

²² *Ibid.*, pp. 213-214.

²³ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille-plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 481.

²⁴ P. Tortonese, *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Lettres Modernes, 1995, p. 10.

quanto Gautier rinnovi un genere ancora troppo legato all'esaltazione romantica grazie all'importanza conferita alla descrizione. Secondo Du Camp, Gautier sostituisce una «*phraséologie descriptive qui ne décrivait rien et que le romantisme, trop occupé à costumer de pied en cap les légendes du moyen âge, n'avait pas encore détruite*» con un nuovo modo di descrivere il mondo²⁵. Da questo punto di vista, i *récits de voyage* di Gautier possono essere considerati un modello di riferimento. Scrive Du Camp:

la vivacité de l'émotion augmente encore chez Gautier la puissance de la vision; ses yeux de myope fouillèrent partout, ne négligèrent aucun détail et gravèrent à jamais dans sa mémoire les images qu'ils avaient recueillies ce qui lui donna une force singulière de description, lorsqu'il écrivit le récit de son voyage²⁶.

Gautier porta la descrizione a un livello superiore, che trasmette al lettore l'impressione diretta del viaggiatore, e ciò è possibile perché il suo sguardo non ha rivali, non dimentica mai un'immagine, capacità che gli permette di distinguersi da altri scrittori, come Victor Hugo, che sembra guardino attraverso una lente d'ingrandimento, magnificando ed esagerando quello che vedono: «Avec Théophile Gautier, il n'en est pas ainsi; la concordance entre la description et l'objet décrit est absolue, ce qui, pour un récit de voyage, est la qualité maîtresse»²⁷.

Uno dei motivi dominanti nella scrittura viatica di Gautier consiste nella volontà di riportare ciò che vede sulla pagina scritta; quando nel 1840 va in Spagna, è ancora agli inizi della sua carriera letteraria, e la sua decisione di essere un *touriste descripteur* rompe con la tradizione del viaggio enciclopedico tipico dell'illuminismo o del viaggio romantico perché fonda la sua scrittura esclusivamente sulla realtà dell'esperienza sensibile, abbandonando l'ambizione di conoscere il carattere e gli usi dei luoghi che visita, non credendo sia possibile nello spazio di un viaggio e privilegiando la sola esperienza che reputa inconfutabile: la propria²⁸.

L'importanza accordata allo statuto del visibile è espressa dalla metafora del *daguerrotype littéraire*: Gautier dice di voler scrivere dei dagherrotipi letterari in cui il suo occhio si lascia impressionare dalle immagini del viaggio

²⁵ M. Du Camp, *Théophile Gautier*, Paris, Hachette, 1895, p. 103.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibid.*, p. 105.

²⁸ Cfr. R. Le Huenen, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015.

come la lastra di rame presente all'interno del dagherrotipo, antenato della macchina fotografica, che il suo compagno di viaggio, Eugène Piot, ha portato con sé²⁹. La visione "fotografica" di Gautier non ricerca una rappresentazione oggettiva della realtà quanto piuttosto la percezione istantanea di chi osserva, permettendo quindi l'accostamento tra la visione poetica del mare e quella critica, dopo poche pagine, della Place du Gouvernement.

Tale istantaneità dell'immagine letteraria consente una rappresentazione più fedele delle impressioni del visitatore nei confronti di un luogo che sembra trasformarsi sotto i suoi occhi e che presenta le complessità di un'identità ibrida, rendendo possibile anche il confronto con una forma di rappresentazione che si fa ancora più rapida grazie al progresso tecnologico come quella del fotografo Raymond Depardon, che a più di un secolo di distanza, mostra la stessa percezione dicotomica della città di Algeri.

Algeri è un'allucinazione

Raymond Depardon è uno dei più importanti fotografi francesi del Novecento ed è l'autore di alcune tra le immagini di Algeri più iconiche nell'immaginario francese, soprattutto grazie al suo lavoro di reporter durante la guerra franco-algerina. Di questo conflitto troviamo, ad esempio, alcune foto in *Images politiques*, testo apparso nel 2004 in cui il fotografo racconta le sue esperienze in giro per il mondo³⁰, ma molte più immagini dell'Algeria si trovano in *Un aller pour Alger*, fototesto del 2010³¹. Quest'ultimo volume mostra infatti che il suo rapporto con l'Algeria non si limita alla missione giornalistica, raccogliendo una selezione di foto scattate nel corso di numerosi viaggi avvenuti tra gli anni Sessanta e Ottanta, accompagnate da frammenti di testo che fungono da contrappunto alle immagini. Depardon non scrive un racconto di viaggio, ma dei frammenti che, come i suoi scatti, restituiscono piuttosto delle impressioni, dei ricordi, altre volte raccontano brevemente le circostanze in cui è stata scattata la foto, evitando di seguire un filo narrativo e lasciando piuttosto il lettore libero di andare da un'immagine all'altra. L'inserimento di pochissimi riferimenti temporali, come anche il titolo, creano l'effetto di un unico viaggio diffuso verso l'Algeria piuttosto che di tanti brevi soggiorni.

²⁹ Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, J.-C. Berchet (éd.), Paris, Flammarion, 1981, p. 197.

³⁰ R. Depardon, *Images politiques*, Paris, La Fabrique, 2004, p. 13.

³¹ Id., *Un Aller pour Alger*, Paris, Points, 2010. Nel 2022, l'Institut du Monde arabe di Parigi consacra alle sue fotografie algerine anche una mostra, in questo caso accompagnata dai testi di Kamel Daoud: *Son œil dans ma main. Algérie 1961-2019*.

La prima volta che Depardon visita l'Algeria è nel 1960, ha solo diciotto anni e accompagna una spedizione scientifica che studia gli effetti del clima desertico sull'uomo:

Alger: c'est le choc pour le jeune homme que je suis, qui a quitté sa vallée de la Saône il y a peine deux ans... La ville est blanche, il y a beaucoup d'animation dans les rues. Sous les arcades je suis surpris par les petits cireurs de chaussures que toute l'expédition sollicite. Quelque chose me gêne... La nuit, c'est très tendu, beaucoup de soldats en armes et des prostituées³².

Algeri crea nel giovane diciottenne di provincia uno choc culturale, e poi, «quelque chose me gêne», scrive, ma la causa non è immediatamente chiara, quello che avverte è un clima di tensione. Il paese non è ancora in guerra, ma appena usciti da Algeri se ne vedono i segni: «[...] escortés, nous découvrons les premiers barrages... La guerre est présente sur les bords des routes»³³. La capitale conserva un'apparente serenità anche se Depardon percepisce ugualmente la tensione, ma appena addentrati nel paese, abbandonata la costa per raggiungere il deserto, il paesaggio cambia drasticamente e rivela l'occupazione militare.

Si trovano poche testimonianze di questo primo viaggio, eclissato da quello più importante, avvenuto un anno dopo, per documentare la guerra di indipendenza, quando Depardon accetta un incarico rifiutato da tutti i fotografi esperti perché i manifestanti prendono di mira i giornalisti, i fotografi in particolare, e diventa uno dei pochissimi reporter sul luogo:

Les photographes ne sont pas les bienvenus.
Je suis obligé de me dissimuler pour opérer dans la rue, aucun confrère n'est présent, les quelques reporters photographes des journaux d'Alger évitent les lieux publics et se cantonnent à photographier les cérémonies officielles. Je suis bien seul et personne pour m'aider. J'ai gardé longtemps une profonde souffrance de cet Alger en 1961³⁴.

Depardon lo definisce «le plus violent de tous les événements que j'ai traversés», racconta di una violenza sotterranea, una «espèce de rumeur de danger», per cui sentiva in ogni momento di poter essere aggredito nella totale

³² *Ibid.*, il libro non presenta numeri di pagina.

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

incertezza di chi aveva di fronte³⁵. Data la giovane età è il suo primo contatto con la violenza, ma Depardon si adatta rapidamente al pericolo e, visto che gli indipendentisti prendono di mira gli apparecchi fotografici fracassandoli, impara a nascondere i rullini e a sostituirli con esemplari nuovi per salvare le immagini, o a scappare, imparando anche a «photographier rapidement», un'abitudine che conserverà per tutta la sua vita e che diverrà la cifra della sua fotografia³⁶. Gli scatti di Depardon raccolgono infatti l'istante, e l'anomalia del luogo traspare da dettagli fugaci, caratteristica che accompagna tutta la sua attività di fotografo.

Si può dire che andare in Algeria rappresenti per Depardon un vero e proprio viaggio di formazione, come dirà nel 2022: «J'étais à un moment charnière de ma carrière, et je ne me rendais pas compte à quel point le bassin méditerranéen et l'Afrique allaient jouer un rôle incroyable d'accélérateur de ma vie de photographe»³⁷.

Depardon fa allusione a questo viaggio come a una svolta nella sua vita e nella sua carriera, e ai fini di questo discorso è interessante che pur parlando dell'Algeria faccia riferimento al bacino del Mediterraneo in senso lato. In quella stessa occasione, infatti, Depardon descrive la visione di Algeri in nave come un'allucinazione, qualcosa di irreali, ma che nasconde un'anima haussmanniana che gli fa provare lo stesso stupore di Gautier dopo essere sbarcato:

J'étais très jeune, je n'avais pas fait d'études, je connaissais à peine Paris et l'arrivée à Alger en bateau a été comme une hallucination: 10 kilomètres de blancheur s'épalaient devant moi, avant que j'aie la surprise d'artères entièrement construites d'immeubles haussmanniens, comme une rue de Rivoli bis³⁸.

Come per Gautier, Algeri tradisce una duplicità, e sembra che il contatto con la città non sia separabile dal viaggio per raggiungerla: come se fosse necessario vederla dal mare per comprenderla. Non a caso, Depardon usa per la copertina di *Un aller pour Alger* una fotografia che rappresenta il mare aperto,

³⁵ R. Depardon, *Images Politiques*, cit., p. 24.

³⁶ *Ibid.*, p. 27: «C'est-à-dire que j'ai appris à photographier rapidement, sans gêner les gens ni me mettre en position de voyeur. J'ai l'habitude et je le fais encore dans Paris, pour moi, comme un carnet de route, comme un journal, je fais des photos très vite et je n'insiste pas».

³⁷ «Le Monde», 8 febbraio 2022, https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2022/02/08/raymond-depardon-l-arrivee-a-alger-en-bateau-a-ete-comme-une-hallucination_6112832_4497319.html.

³⁸ *Ibidem*.

e definisce l'impatto visivo della città dalla nave un'esperienza fuori dal comune in diversi punti del libro:

Combien de fois j'ai vu ce spectacle unique de l'arrivée du ferry dans la baie d'Alger? Un spectacle en cinémascope, magnifique³⁹.

Quelle joie de retrouver ce port, ces immeubles blancs – j'aime cette ville même si parfois elle m'a fait souffrir⁴⁰.

L'atto dell'attraversamento è di fondamentale importanza per Gautier come per Depardon, che scrive: «Je ne peux parler d'Alger sans parler de sa sœur Marseille»⁴¹. Non è possibile parlare dell'Algeria senza parlare della Francia. In modo diverso tra loro, cercando di raccontare l'ambivalenza di una città inafferrabile in cui la bellezza del luogo si scontra con la violenza dell'occupazione, questi due artisti inseguono le corrispondenze tra i due paesi. Per entrambi l'arrivo in Algeria rappresenta il punto di partenza di una scoperta dell'Altro, ma allo stesso tempo la conoscenza di questo Altro non può che restare confinata all'esperienza soggettiva perché ogni altro tipo di rappresentazione è un'ulteriore forma di appropriazione. Depardon scrive: «le photographe était au service de l'occupant, du colonialisme, on se méfiait de lui»⁴².

È in questo senso che il mare diviene un punto di osservazione privilegiato per entrambi, perché nella sua dimensione senza tempo offre la possibilità di vedere l'orizzonte come una promessa, consente di trasfigurare la percezione attraverso il sogno o l'allucinazione, e la violenza che si trova oltre quella immaginaria linea di confine non esiste ancora.

³⁹ R. Depardon, *Un Aller pour Alger*, cit.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² R. Depardon, *Images politiques*, cit., p. 27.

