

## Orientalismi: Delacroix, Klee e Boetti tra viaggio e alterità

Matteo Monaco, Anna Brancato

Sapienza Università di Roma

---

Contact: [matteo.monaco2510@gmail.com](mailto:matteo.monaco2510@gmail.com), [annabranc@gmail.com](mailto:annabranc@gmail.com)

---

### ABSTRACT

According to Said (Orientalism: western conceptions of the orient) an idealized and stereotyped vision of Orient developed since XIX century. This stereotypes were perceived like unchangeable: the difference between men were considered natural and unmodifiable. The marks of this rhetoric can be found in some contemporary artists's poetics: Eugène Delacroix in Morocco, Paul Klee in Tunisia and Alighiero Boetti in Afghanistan make experiences with the outcome of breakthrough artistic language, technical and poetry for their activity. The issue of travel characterized formation of artist and literate throughout history and, Orient's travel, was extremely important. The essay, that not meant to be comprehensive, would analyze Delacroix, Klee and Boetti's works with Said Orientalism's methodology. Each of them has a different perception of the foreign culture to which is approached. Delacroix's notes show paternalistic attitude of french imperialism, although he shall enjoy exotic beauty of North Africa. Morocco's trip became a chance to study a different reality with the purpose of increase his background. Paul Klee, during his stay in Tunisia, enhances color like primay subject of his research: color have a greater weight in his painting because considered bringer of a very lyrical countenance. Alighiero Boetti since 1971 establish a indissoluble's relationship with Afghanistan, that become concrete through the help of afghan women's labour in the *Maps*. His travels provoke him conceptual interest for the other cultures. Despite their existence are placed in a pre-globalization epoch, their resarches and their works are the results of transcultural experience.

### KEYWORDS

Klee, Delacroix, Boetti, otherness, orientalism, Said

## Introduzione

Lo studio di Edward Said *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* edito per la prima volta nel 1978 (la prima edizione italiana è del 1991) indaga il modo in cui la cultura europea ha conosciuto l'Oriente e come l'orientalismo, in quanto teoria radicata nella cultura occidentale, sia stato un veicolo di discriminazione e di giustificazione dell'imperialismo. Per scelta metodologica, Said esamina i testi provenienti dalla cultura anglosassone (britannica e statunitense) e francese, poiché rappresentano il giogo imperialista nei secoli da lui maggiormente analizzati: il XIX e il XX. Come ben spiega Said, il fenomeno dell'orientalismo investe campi differenti: da quello commerciale a quello militare, passando per quello letterario e artistico. In tutti questi settori c'è un *trait d'union* comune: la visione dell'Oriente come di un mondo immaginifico e mitizzato; il luogo del piacere e della sensualità, il posto per eccellenza per l'evasione dal mondo civilizzato e industrializzato europeo. Questo concetto, secondo Said, provoca due importanti conseguenze: da un lato giustifica le azioni militari e coloniali dell'imperialismo europeo creandone il tessuto culturale e ideologico. Dall'altro lato crea una mitizzazione dell'Oriente, alla stregua di quella che gli artisti e gli intellettuali del rinascimento umanista avevano avuto per il mondo classico. In Oriente, dimensione del diverso e dell'altro, le tipologie umane orientali (la donna sensuale e lasciva in contrapposizione con l'uomo arabo incolto, violento e istintivo), i loro costumi, la loro architettura, la loro religione, la cultura, nel suo complesso, divengono un archetipo.

Secondo Said praticamente nessuno degli intellettuali europei e statunitensi del XIX e del XX secolo è esente da questa interpretazione pregiudiziosa: anche coloro che si avvicinano alle discipline orientaliste senza obiettivi di sovradeterminazione, infatti, finiscono per riportare una visione stereotipata della cultura altrà. Se questi preconcetti colpiscono anche filosofi come Nietzsche, Marx e Freud, sono soprattutto i grandi artisti contemporanei a subire questa fascinazione. Con questo saggio si vuole mostrare come il discorso di Said sull'orientalismo sia valido nel corso dei secoli XIX e XX pur prendendo in considerazione tre artisti molto differenti tra loro. La scelta di studiare i casi di Delacroix, Klee e Boetti, come esemplificativa, nasce per tre differenti motivi. In primo luogo, a differenza di altri artisti a loro contemporanei, tutti e tre si recano personalmente in Oriente (Delacroix in Marocco, Klee in Tunisia e Boetti in Afghanistan) relazionandosi direttamente con il mondo di cui avevano sentito parlare e da cui avevano tratto ispirazione nelle loro opere giovanili. È grazie a questi viaggi che gli artisti si trovano di fronte all'alterità e, grazie a essa, rinnovarono il loro linguaggio artistico. Delacroix, dopo il suo viaggio in Marocco, si allontana dalla tradizione pittorica del suo tempo per adottare una rappresentazione più emotiva, ampliando il bagaglio di soggetti umani e paesaggistici, al contatto col diverso. L'artista francese tralascia la narrazione dei fatti storici che avevano già grande risonanza descrivendo la grandezza di un popolo o di un sovrano. Preferisce piuttosto raccontare attraverso la pittura avvenimenti contemporanei. Anche Klee, con il suo viaggio in Tunisia, vede un'accelerazione nel processo che lo porta a diventare un significativo rappresentante dell'astrattismo storico europeo. Se questa maturazione sarebbe stata inevitabile a prescindere dal viaggio, è innegabile che ciò avvenga in maniera più rapida attraverso la "riscoperta" dei colori dell'Oriente: nella pittura astratta di Klee infatti, è il filtro emotivo a dominare sulla percezione del paesaggio e a guidare il gesto pittorico, e il colore ne è il principale significante. Per Boetti è ancora più centrale il discorso semiotico. Al linguaggio artistico non si adatta più una tradizionale lettura dei significati, piuttosto diviene essenziale la comunicazione in sé: riuscendo a parlare in altre lingue e con altri strumenti, è possibile mettere in discussione il linguaggio codificato.

Attraverso l'analisi di alcune opere di questi tre artisti, il saggio si pone l'obiettivo di narrare come essi percepiscano l'alterità e di come le categorie interpretative di Said ci permettano di indagare artisti distanti sia sul piano territoriale che su quello cronologico e culturale.

### ***L'antico non ha niente di più bello: Delacroix in Marocco***

«L'antico non ha niente di più bello. L'aspetto di questa contrada mi resterà sempre negli occhi. E gli uomini di questa forte razza si agiteranno sempre, finché vivrò, nella mia memoria. In essi ho veramente ritrovato la bellezza antica» (Delacroix, Diario. 1804-1852, 30). Con queste parole si chiude il capitolo del *Diario* di Eugène Delacroix che racconta il suo viaggio in Marocco. Da queste affermazioni si può comprendere quanto il suo pensiero sia in linea con le convenzioni del tempo. Tra i massimi esponenti della corrente romantica francese, Delacroix è ossessivamente attratto dal Vicino Oriente, passaggio necessario per varcare la soglia che possa condurre verso la bellezza classica del Rinascimento (Said, *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, p. 57). La letteratura romantica, soprattutto negli anni precedenti al suo viaggio in Marocco, ha una grande influenza sul pittore francese. Egli ha, per certo, rapporti con Dumas, Stendhal e Victor Hugo, il quale con la sua celebre affermazione «nel secolo di Luigi XIV eravamo ellenisti, ora siamo orientalisti» (Ibidem) ben rappresenta lo spirito del periodo. Grande influenza ha anche l'opera di George Byron: Delacroix dipinge almeno sei quadri ispirati al poeta britannico morto nel 1824 durante la guerra di indipendenza greca. Uno di essi, soprattutto, ha un'enorme eco nel mondo a lui contemporaneo: la *Morte di Sardanapalo*, che suscita enorme scalpore al Salon del 1828: il re assiro semidisteso sul letto, rimane impassibile di fronte alla distruzione, da lui comandata, di tutto quanto era servito ai suoi desideri, in un tripudio di tinte sanguigne. Uno dei primi casi emblematici di rappresentazione stereotipata nell'ambito della produzione di Delacroix.

Con il termine orientalismo in storia dell'arte possiamo intendere il fenomeno intellettuale che rimodella, ricostruisce e "inventa" l'Oriente. Secondo Lynne Thornton, l'orientalismo non fu una scuola poiché il legame tra le opere si trovava nell'iconografia piuttosto che nello stile. La tecnica ed il trattamento della luce e del colore si evolvevano ad ogni decennio, in funzione dell'esperienza del pittore e delle sue scoperte artistiche o di quelle dei suoi contemporanei. (Thornton, *Les orientalistes, peintres voyageurs*, 1991)

Questo orientalismo ottocentesco affonda le sue radici nel XVIII secolo: in molti territori europei si diffonde una tendenza decorativa che richiama gli stili orientali turchi e cinesi. Questa moda, cosiddetta delle *turqueries*, condiziona tutte le arti: dalla musica alla letteratura passando, ovviamente, per la pittura. Di questa inclinazione, ricordiamo John Singleton Copley, con i suoi ritratti di donne che vestivano abiti turcheggianti, e Jean-Etienne Liotard, pittore francese che, avendo vissuto alla corte di Mahmud I di Costantinopoli per dieci anni, una volta tornato in Europa è solito ritrarre aristocratici e intellettuali in abiti esotici.

L'origine vera e propria dell'orientalismo ottocentesco, però, si fa risalire alla spedizione napoleonica in Egitto del biennio 1798-1799. A questo viaggio, in qualità di accompagnatore di Napoleone per raccontare attraverso le immagini gli itinerari delle battaglie, è Jean Gros, l'allievo di Jacques-Louis David. Il suo quadro più importante è *Bonaparte che visita gli appestati di Jaffa*, in cui Napoleone è re taumaturgo, che all'interno di una dimensione orientalista, elargisce il suo potere guaritore nella selvaggia terra nordafricana, priva di civiltà e bisognosa dell'apporto occidentale. Essa, pur avendo uno scopo propagandistico, è frutto dell'orientalismo di stampo coloniale diffuso in Francia, ed è probabile che Delacroix ne potesse essere condizionato.

Già prima del suo viaggio in Marocco, effettuato da gennaio ad aprile del 1832, la fascinazione di Delacroix per il mondo orientale era emersa dal suo crescente interesse per la guerra greco-turca iniziata nel 1821: negli anni Venti del XIX secolo l'artista inizia coscientemente uno studio sugli eserciti di entrambi gli schieramenti, esercitandosi su figure individuali per rappresentare vari episodi di questa guerra, che a sua volta lo portano a dipingere altri soggetti dal sapore orientale (Bernard, *Some aspect of Delacroix's Orientalism*, 123), tra cui le *Scene dei massacri di Scio*. La scena delle famiglie greche che attendono la morte o la schiavitù, già molto libera dal punto di vista compositivo per mancanza di simmetria, per lo spazio vuoto al centro e per l'assenza di un protagonista, rappresenta lo sconcerto europeo di fronte alla situazione drammatica che la Grecia contemporanea stava vivendo, avallando ulteriormente quel carattere brutale e violento attribuito al popolo turco, e più ampiamente al mondo arabo tutto.



Eugène Delacroix, *Scene dei massacri di Scio; famiglie greche che attendono la morte o la schiavitù*, olio su tela, 1824 © R.M.N./H. Lewandowski, Museo del Louvre.

Tuttavia è sicuramente grazie al viaggio in Marocco che Delacroix approfondisce la conoscenza sul mondo e sui costumi orientali e allo stesso tempo perfeziona l'idea romantica dell'orientalismo.

Nei suoi sei mesi di permanenza, Delacroix riempie sette album di schizzi con disegni, acquerelli e appunti: essi, secondo il professore Pascale Argod, possono essere visti come una sorta di "storyboard" in quanto sono la traduzione di un viaggio e un approccio etnografico differente. In questo senso il taccuino va considerato come una testimonianza tracciata sulla via di un percorso, di un'esperienza vissuta e di nuovi incontri (Fedini, *Les carnet de voyage au Maroc d'Eugene Delacroix en 1832: vers l'expression artistique à l'épreuve du réel interprété en images et en écrits*, 106). Il viaggio diviene dunque un modo per relazionarsi con la cultura nordafricana vista come la sopravvivenza del mondo antico mediterraneo. Scrive Delacroix: «i romani e i greci sono qui alla mia portata. Io ho ben riso dei greci di David [...] Ora li conosco di persona [...] Roma non si trova più a Roma» (Delacroix, *Viaggio in Marocco*, in Messina, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, 56).

Oltre che dagli album, il suo soggiorno in Marocco è documentato dai suoi *Diari* e dai *Ricordi* del viaggio. Attraverso lo studio di questi testi, proviamo a ricostruire le impressioni e le convinzioni artistiche che influenzano il lavoro del pittore francese per tutto il periodo successivo al suo ritorno.

I *Ricordi* sono un diario postumo di Delacroix sulla sua esperienza in Marocco. Essi, scritti tra il 1842 e il 1844, si focalizzano su due aspetti principali: la Natura come primaria fonte per l'arte e la riscoperta di nuove tecniche e di nuovi materiali. Sul primo punto, Delacroix percepisce la natura come un'enciclopedia: essa è propizia al genio creatore e forma il tutto nell'arte.

l'arte deve svilupparsi nel limite della natura. Le migliaia di disegni del Marocco di Eugène Delacroix formano un importante dizionario di forme e di colori, che consulterà tutta la sua vita. Il viaggio in Marocco influenzerà la sua arte e la sua immaginazione per tutta la sua vita (Fedini, *Les carnets de voyage au Maroc d'Eugene Delacroix en 1832: vers l'expression artistique à l'épreuve du réel interprété en images et en écrits*, 47).

Per Delacroix non è importante che i paesaggi rappresentati siano riconoscibili: l'intento è quello di fornire un insieme disorganico dei colori della natura, che possano servire da modello per i lavori futuri e che non siano una mera riproposizione della natura esterna, bensì una reale comprensione critica di essa. Il concetto è più chiaro leggendo le parole dello stesso Delacroix: «Non ho iniziato a fare qualcosa di passabile, durante il mio viaggio in Africa, se non dal momento in cui dimenticai i piccoli dettagli per ricordarmi, nei miei dipinti, esclusivamente il lato sorprendente e poetico» (Ivi, 48). I *Ricordi* assumono in questo senso la volontà di distacco del pittore dalla concezione artistica della *mimesis*, tipica del periodo illuminista e del primo romanticismo, concentrando l'attenzione sul ruolo emotivo della forma e del colore piuttosto che sulla semplice imitazione.

I *Diari* iniziano con la descrizione dell'arrivo al castello di Tangeri in cui Delacroix e i suoi accompagnatori sono accolti dal corpo di guardia nel cortile. In tutte le sue annotazioni diaristiche, Delacroix si concentra soprattutto sulla natura che lo circonda e sui colori.

Assistendo a una scena di combattimento tra cavalli, Delacroix rimane estasiato di fronte alla purezza, alla potenza e al dinamismo che essi esprimono:

La scena dei cavalli che combattono fra di loro. Dapprima si drizzavano e presero a battersi con un accanimento che mi faceva tremare per i cavalieri, ma pittoricamente meraviglioso. Ho visto, ne sono certo, tutto quello che Gros e Rubens hanno potuto immaginare di più fantastico e leggero (Delacroix, *Diario. 1804-1852*, 23).

Questa bellezza della natura selvaggia, già descritta da Rousseau, viene individuata anche nelle persone che abitano quei luoghi:

Visto passando nel quartiere ebraico interni notevoli. Un'ebrea che spiccava vivamente: calotta rossa, drappaggi bianchi, vestito nero [...] Disegnato la bellezza della giovane ebrea Ditita in costume algerino. [...] Mornay è colpito come me dalla bellezza di questa natura (Ivi, 24).

E la conferma di questo arriva da una delle ultime annotazioni del suo Diario rispetto al viaggio in Marocco:

Questo popolo è tutto antico [...] Essi sono più vicini alla natura in mille modi: i loro abiti, la forma delle loro scarpe. Così la bellezza va congiunta a tutto quello che essi fanno. Noi, coi nostri busti,

le nostre scarpe strette, le nostre ridicole guaine, noi facciamo pena. La grazia si vendica della nostra scienza (Ivi, 29).

Di ritorno dal Marocco e fino alla sua morte, avvenuta nel 1863, Delacroix sfrutta tutte le immagini prese e immagazzinate durante il suo viaggio. Alcune opere sono direttamente ispirate alla sua esperienza e descritte in maniera dettagliata sui suoi *Diari*. È questo il caso di *Fantasia Araba* e di *Festa di nozze ebraiche* in Marocco. Del primo, Delacroix parla il due marzo:

la corsa di cinque o sei cavalieri. Il giovane a capo scoperto, caffettano verde orina. Quello quasi negro, berretto a punta, caffettano blu. Gli uomini illuminati sul fianco. L'ombra degli oggetti bianchi con molti riflessi azzurri. Il rosso delle stelle e del turbante quasi negro (Ivi, 26).

Il quadro *Fantasia Araba* presenta uno straordinario dinamismo dato da pennellate ampie e libere, a discapito dei dettagli. L'artista è teso a rappresentare la violenza della scena, in cui un osservatore cosciente è anche in grado di individuare lo stereotipo orientalista dell'arabo brutale e istintivo. In questo caso, comunque, Delacroix si allontana dalla rappresentazione accademica di una tradizionale scena di combattimento, lasciando prevalere l'aspetto emotivo su quello descrittivo.



Eugène Delacroix, *Fantasia araba*, olio su tela, 1833, © Städtischer Museums-Verein

In *Festa di nozze ebraiche* il quadro attinge piuttosto fedelmente dalle impressioni colte durante il viaggio:

Nozze ebraiche. Mori ed ebrei sull'ingresso. I due musicanti. Il violinista, il pollice sollevato, il palmo dell'altra mano molto in ombra, dietro chiaro, lo haijk in testa, trasparente a tratti; maniche bianche, l'ombra sul fondo. Il violinista seduto sui talloni e la gelabia. Nero in mezzo ai due in basso. Il fodero della chitarra sulle ginocchia del suonatore; molto scuro verso la cintola, giubbotto rosso, ornamenti bruni, turchino dietro al collo. Ombra portata del braccio sinistro che viene avanti. Sullo haijk sul ginocchio. [...] più avanti una donna più vecchia con molto bianco che nasconde quasi completamente (Ivi, 24-25).



Eugène Delacroix, *Festa di nozze ebraiche*, olio su tela 1841 © R.M.N./H. Lewandowski, Museo del Louvre.

Nella scena la luce realistica e la fluidità delle pennellate dominano sui dettagli, ed è impossibile non individuare quell'atmosfera sensuale e calda che per Delacroix, da uomo occidentale, è propria della cultura esotica. L'influenza dell'Oriente non si limita, però solamente a queste opere. Dopo essere tornato dal suo viaggio, Delacroix dipinge oltre ottanta quadri con l'Africa del Nord come tema. Tra queste *Donne di Algeri* nelle loro stanze è un caso celebre di orientalismo artistico, presentando un'intensa ricerca sulla luce e una maggiore dovizia di dettagli sui costumi delle donne, delle quali l'indolenza e il lusso richiamano l'opinione comune che gli occidentali avevano del mondo arabo.



Eugène Delacroix, *Donne di Algeri*, olio su tela, 1834 © R.M.N./H. Lewandowski, Museo del Louvre.

### ***La corporeità della favola: Klee in Tunisia***

Se l'Oriente di Delacroix è esattamente quello stereotipato di cui parla Said, cioè foriero di un nuovo classicismo, nonché di mitizzazione della natura e della purezza naturale dei suoi abitanti, il discorso su Klee è maggiormente complesso.

Nato in Svizzera nel 1879 ma cresciuto culturalmente in Germania, anche Klee deve relazionarsi con la cultura del suo tempo, che indirizza il suo pensiero politico e filosofico. È questa una delle affinità che unisce Klee con Delacroix: il fatto che la «loro opera pittorica è accompagnata da una intensa e ben documentata riflessione teorica densa di continui e trasparenti riferimenti a un dibattito» artistico e filosofico (Poggi, *L'anima e il cristallo. Alle origini dell'arte astratta*, 11). Se Delacroix dialoga con Byron, Rousseau, Hugo e alcuni artisti francesi, Klee interagisce con la tradizione filosofica tedesca di Nietzsche e di Schopenhauer.

La tradizione orientalista tedesca, come quella francese, ha tradizioni che affondano le proprie radici tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, a partire dall'esaltazione della spiritualità indiana da parte di Schelling e Schopenhauer, passando per l'interesse di Goethe per la cultura islamica e la sua concezione



della *Weltliteratur* (Marchand, *German Orientalism in the age of Empire*, XVIII). Questa visione è sottolineata dallo stesso Said che evidenzia come

non ci fu mai, durante i primi due terzi del secolo diciannovesimo, una reale convergenza tra gli orientalisti tedeschi e un interesse "nazionale" per l'Oriente. Nella storia della Germania di quel periodo non vi è nulla di paragonabile alla presenza anglo-francese in India, nel Levante, nell'Africa settentrionale. Soprattutto, l'«Oriente» tedesco è un Oriente quasi esclusivamente teorico, confinato nell'ambito di studi eruditi e reminiscenze classiche, poesie liriche, novelle e a volte romanzi (Said, *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, p. 22).

A questa tradizione orientalista classica, basata sulla letteratura e sulla filosofia si aggiunge una concezione nuova, basata sui pensatori tedeschi a Klee contemporanei. La scoperta dell'astrattismo come forma artistica si fonda, in parte, sul lavoro di Arthur Schopenhauer e di Friedrich Nietzsche. Questi due autori sono fondamentali per il movimento astrattista, e quindi per Klee, per due motivi: in primo luogo per la "forza seduttiva" del loro estremismo filosofico; in secondo luogo poiché i due filosofi manifestano la crescente insofferenza per le scienze fisico-matematiche, lasciando maggiore spazio al fenomeno artistico. Questo loro interesse per il lavoro creativo e profondamente umano è legato anche alla loro visione dell'Oriente. In un verso de *Sull'etica*, tratto da una raccolta di scritti minori, Schopenhauer attacca quei messaggeri della cultura europea recatisi in Oriente con l'obiettivo di civilizzare e convertire. Al contrario essi avrebbero dovuto apprendere dalla cultura orientale: «voi andaste colà come maestri e ne ritornaste come discepoli dell'ascoso seno là caddero per voi i veli» (Schopenhauer, *Peregrina e Paralipomena*, 115). Il filosofo tedesco, infatti, individua il vero motivo di esaltazione nella virtù dei saggi indiani stessi. Essi indicarono la via per squarciare quello che viene poi definito "velo di Maya", rendendo l'uomo libero dalla condizione di illusione in cui vive, tipica degli schematismi occidentali, e permettendogli di percepire il reale nella sua totalità. Il visitatore europeo può quindi apprendere una più autentica esistenza dal saggio indiano e fuoriuscire da schemi prestabiliti, raggiungendo una condizione di assoluta libertà. Il discorso "orientale" di Schopenhauer fu ripreso da Nietzsche, grande amico di Deussen, discepolo del filosofo di Danzica. Deussen esalta il ruolo della filosofia indiana del buddismo che dovrebbe «sostituire l'eshausto e sonnolento Cristianesimo europeo, permettendo all'Europa di riguadagnare il tempo perduto con "ciò che era stato raggiunto già diversi millenni prima in India" (Morgenröte, "Aurora", 1881)» (Levantino, *La Germania e l'avvento dell'Orientalismo*). Questa visione forte del pensiero filosofico e religioso orientale e buddista fu poi superata dal filosofo tedesco, come sostiene lo stesso Said, in quanto richiama

l'attenzione sul fatto che da quando l'«Oriente» occupa un posto nella consapevolezza occidentale, il termine che lo designa ha funzionato come nucleo intorno al quale si sono cristallizzati e stratificati significati, associazioni e implicazioni, la cui ragione stava nel discorso intorno all'Oriente quanto e forse più che nella corrispondente realtà sociale e geografica. [...] È quindi naturale che ogni europeo, nel suo modo di vedere l'Oriente, fosse di conseguenza razzista, imperialista e profondamente etnocentrico (Said, *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, 214).

Il lavoro di Paul Klee può essere analizzato in parte alla luce di queste premesse sull'orientalismo tedesco. Il rapporto di Klee con l'Oriente ha assunto il carattere del mito, perché è nei giorni in cui soggiorna in Tunisia che il suo lavoro si avvia verso un più consolidato astrattismo. Indubbiamente l'idealizzazione che l'uomo nordeuropeo dei primi del Novecento riserva all'Oriente, contribuì a rafforzare questa carica mitica. È ciò che per esempio si riscontra nel testo *Kairuan, o la storia di Klee il Pittore e dell'Arte di quest'Era*, scritto da

Wilhelm Hausenstein e pubblicato nel 1921, in cui, con una certa enfasi, si sostiene che Klee si sia diretto verso un'astrazione di tipo spirituale attraverso il contatto con l'Oriente (Baumgartner, *Paul Klee's Trip to Tunisia: An Art-Historical Myth*, 110). La retorica della spiritualità, tuttavia, è realmente presente nella poetica di Klee. Essa si riscontra nella parte di Diario scritta dall'artista durante il viaggio, che più spesso viene citata trattando della sua esperienza in Tunisia:

Un senso di conforto penetra profondo in me, mi sento sicuro, non provo stanchezza. Il colore mi possiede. Non ho bisogno di tentare di afferrarlo. Mi possiede per sempre, lo sento. Quest'è il senso dell'ora felice: io e il colore siamo tutt'uno. Sono pittore (Klee, *Diari 1898-1918*, 301).

Paul Klee entra in contatto con il medio Oriente attraverso un breve ma intenso viaggio in Tunisia. Nell'aprile 1914 l'artista parte insieme a August Macke e Louis Moilliet e gira il territorio tunisino per due settimane. I tre vengono ospitati dal Dr. Jäggi, un medico residente a Tunisi insieme alla moglie. Le condizioni in cui essi alloggiano, quindi, sono confortevoli in quanto uomini nordeuropei privilegiati. Dal Diario di Paul Klee, sappiamo infatti che i tre artisti ricevono diversi servizi dagli indigeni alle dipendenze del Dr. Jäggi: una donna prepara loro il bagno, un "negro" prepara loro da mangiare. Anche i tre giovani ad un certo punto prendono in considerazione di fare un lavoro per Jäggi.

[...] Jäggi racconta della speculazione per un terreno, nella quale è cointeressato. Vi dovrebbe sorgere un albergo. Non vorremmo dipingere un cartello propagandistico? August è d'accordo. Jäggi osserva che potremmo guadagnarci e coprire le spese di viaggio. E' una bella trovata ed è presto detto. Ma anche fatto? Fatto naturalmente mai! (Klee, *Diari 1898-1918*, 292).

Klee, da uomo del suo tempo, ha uno sguardo bonariamente ironico verso gli autoctoni, ai quali nel suo diario fa anche il verso, imitando il loro pronunciare "Shaghi" alla stregua del nome del dottor Jäggi. Tuttavia dalle sue memorie raccolte con grande costanza durante quasi tutto il viaggio, si evince soprattutto il suo entusiasmo, il suo stupore per un luogo così differente dall'Europa, e le sue grandi aspettative di lavoro.

Ancora prima di arrivare, dalla nave, scorgendo da lontano la città di Sidi-Bou-Said, egli scrive:

La corporeità della favola, non ancora afferrabile, ancora lontana, eppure assai chiara. [...] Sulla riva, vicinissimi, i primi arabi. Il sole di una forza oscura. La chiarezza colorata sulla terra, promettente. Anche Macke lo sente. Sappiamo tutti e due che qui lavoreremo bene (Ivi, 290-291).

Analizzando i disegni e gli acquarelli compiuti durante il viaggio, si riscontrano pochissimi elementi figurativi, in prevalenza cammelli, cupole e alberi appena accennati. In accordo anche con quanto ha rilevato Micheal Baumgartner, è in particolare a St. Germain, dove il Dr. Jäggi aveva una casa di villeggiatura, che Klee esegue gli acquarelli più orientati verso l'astrazione e verso una netta predilezione per il colore, a differenza di Macke che rimane più fedele alla figurazione (Baumgartner, *Paul Klee's Trip to Tunisia: An Art-Historical Myth*, 118). Diversamente dagli studi di paesaggio presi a Tunisi, città più contaminata dalla vicinanza dell'Europa, quelli compiuti a St. Germain sono totalmente costruiti senza la struttura prospettica dei piani. Gli elementi della composizione sono macchie di colore dalla forma geometrica, posti uno accanto all'altro. Sembra quasi che nel momento in cui l'occhio dell'artista viene a contatto con ciò che non riconosce, che gli è nuovo nella sua ottica occidentale, egli si liberi dalle imposizioni compositive e si avvii verso l'innovazione.



Paul Klee, *Garden in St. Germain, the European quarter of Tunis*, acquerello, 1914, ©Zentrum Paul Klee

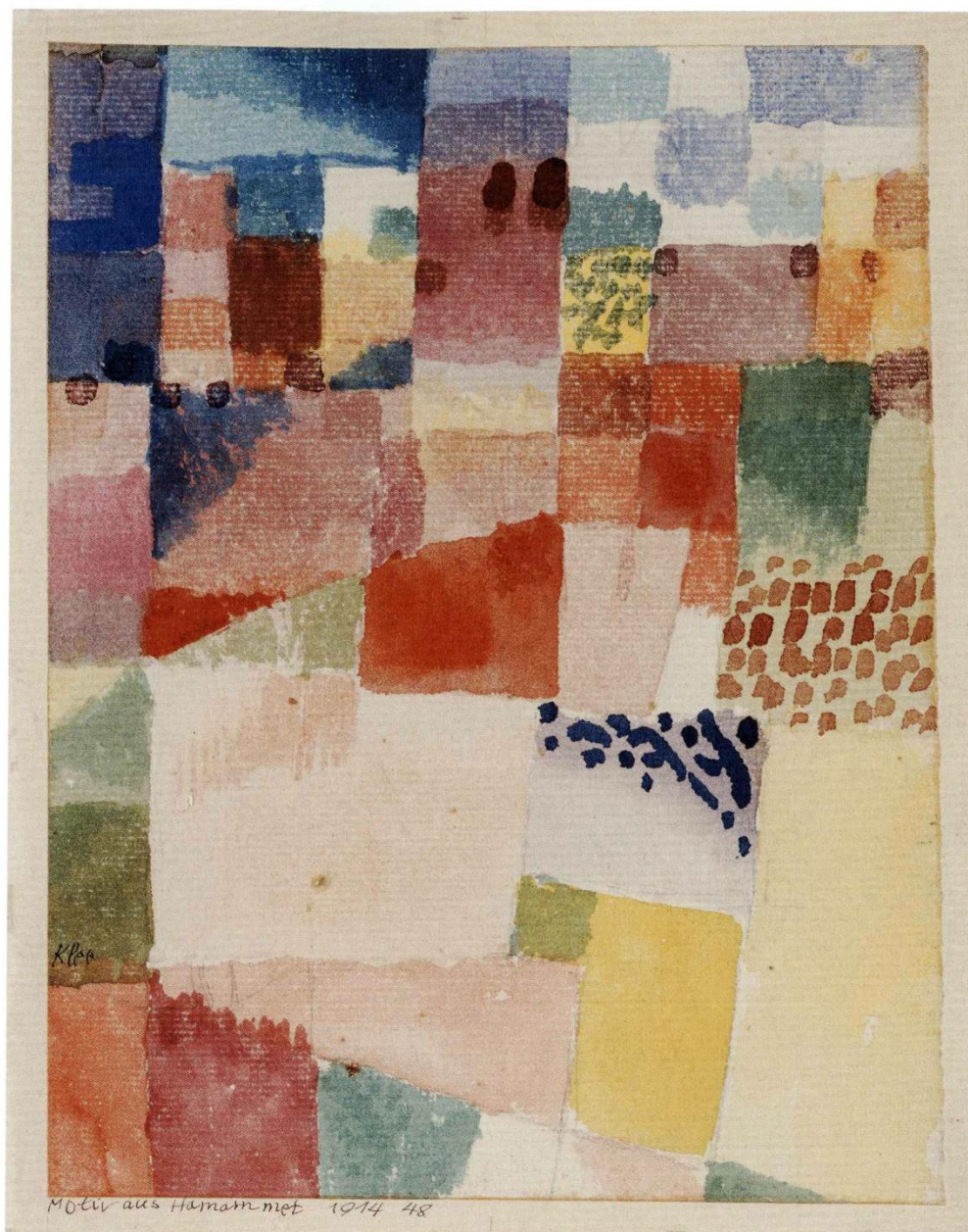
Scrive da St. Germain:

La sera è di una bellezza indescrivibile. Per giunta si leva anche la luna piena. Luis mi incita a ritrarre il quadro. Gli rispondo che sarebbe tutt'al più un esercizio. È naturale che di fronte a questa natura io sia incapace. Eppure so qualcosa di più di prima. Conosco la distanza tra la mia incapacità e la natura. È una questione interiore da risolversi nei prossimi anni. Non provo affatto sconforto. Non si deve aver fretta se si vuole molto. La sera è per sempre profondamente in me. Più d'un pallido sorgere di Luna del Nord mi farà pensare a questa silente immagine, e a me la ricorderà sempre. Sarà la mia sposa; il mio altro io. Stimolo a ritrovarmi. Io stesso però sono il sorgere della luna del Sud (Klee, *Diari 1898-1918*, 294).



Paul Klee, *St. Germain (with the young palm tree)*, acquerello, 1914, ©Zentrum Paul Klee

Un'altra tappa del viaggio da cui ci pervengono studi significativi rispetto all'innovazione pittorica di Klee, è Hammamet, una località vicino Tunisi. Dagli schizzi di Hammamet, Klee produrrà alcuni lavori subito dopo il suo ritorno (1914), denominati *Motivi da Hammamet*. Quelli subito dopo il viaggio, sono lavori completamente astratti, in cui quindi gli elementi figurativi sono assenti o addirittura, rileva sempre Baumgartner, sono stati occultati. È il caso dell'acquerello *In the Desert*, in cui Klee copre con campiture omogenee di pittura due cammelli, di cui rimane visibile solo la testa e il collo di uno di essi, al centro della



Paul Klee, *Motivi da Hammamet*, acquerello, 1914, ©Zentrum Paul Klee



Paul Klee, *In the desert*, acquerello, 1914, ©Zentrum Paul Klee

In questi lavori nati dalla suggestione tunisina, l'elemento di identificazione dell'alterità, del territorio ignoto che si offre allo sguardo per la prima volta, è il colore. È dato al colore, da Klee, il ruolo di richiamare l'identità orientale, ciò che lui predilige di rappresentare nel momento in cui egli individua la diversità. Ecco, quindi, che le campiture omogenee e geometriche che occupano i piani, nei quali la prospettiva è un lontano ricordo, divengono le informazioni del viaggio che Klee vuole lasciare alla memoria. Divengono i colori, così tipici, gli elementi che per Klee rappresentano al meglio la sua esperienza, piuttosto che le figure della tradizione mediorientale. Il fatto poi che sopravvivano nei suoi ultimi lavori del viaggio, solo i cammelli e le cupole, come unici soggetti ancora legati alla figurazione, è indicativo del fatto che l'artista affida soprattutto alla tavolozza un ruolo preminente per rappresentare ciò che colpisce il suo immaginario. Klee è come il *flâneur* baudeleriano, che per esprimere al meglio l'esperienza del suo occhio in continuo movimento, sceglie la sintesi a scapito del dettaglio. Per questo, più che per il bagaglio di spiritualità che l'Oriente possa offrirgli in due settimane di viaggio, si può individuare in Klee una netta maturazione negli studi elaborati in Tunisia.

## ***Ciò che mi attirava era l'azzerramento: Alighiero Boetti in Afghanistan***

Differentemente dalla Francia e dalla Germania, in Italia l'orientalismo si diffonde a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Benché per una precisa scelta metodologica Said non ne parli, l'orientalismo italiano ha uno sviluppo importante in ambito accademico ed artistico. Da un punto di vista accademico la nascita dell'orientalismo si fa risalire al lavoro di Michele Amari *La storia dei Musulmani in Sicilia* il quale illustra

un aspetto particolare dell'orientalismo europeo ottocentesco, nel quale gli ideali liberali e risorgimentali avevano ispirato lo studio filologico della storia locale in una prospettiva allargata, consentendo il recupero di segmenti storici rimossi dalla coscienza del passato nazionale (Bruna Soravia, *Ascesa e declino dell'orientalismo scientifico in Italia*, 272).

L'opera di Amari, composta tra il 1854 e il 1872, è la prima di una serie di testi che esprimono una rinascita «dell'interesse e dell'approfondimento accademico verso le culture extra europee situate ad est del nostro continente» (Demichelis, *L'Orientalismo italiano tra colonialismo e cultura, tra anti-fascismo e asservimento al regime*). Parallelamente all'ambito accademico l'interesse per l'Oriente si diffonde anche in ambito artistico. Tra coloro che dimostrano questa tendenza vi è Alberto Pasini. Nato in Italia ma cresciuto artisticamente in Francia, si reca due volte in "Oriente" e lo rappresenta cercando di non offrire la solita immagine stereotipata fornita agli osservatori occidentali, bensì creando visioni nuove, entrando in dialogo con l'altra cultura, presentando il mondo orientale dal suo interno. Assieme a Pasini sono due gli orientalisti che segnano la storia dell'arte italiana: Cesare Biseo e Stefano Ulissi, i quali partono per un viaggio in Marocco assieme allo scrittore Edmondo De Amicis. In questo viaggio lo scrittore genovese produce una specie di "diario di viaggio" in cui, in continuità con la tradizione orientalista europea, evidenzia la superiorità del mondo occidentale. Infatti in De Amicis permane «quella mentalità e quel pregiudizio eurocentrico che ci inducono a vedere l'Oriente come una rappresentazione occidentale del tutto estorta dal reale» (Petrosillo, *L'orientalismo saidiano nella scrittura di Edmondo De Amicis*, 188). Non è una coincidenza che il testo di De Amicis sia stato scritto nel 1875, in contemporanea con il tentativo di espansione coloniale in Etiopia. Sono, infatti, le pretese colonialiste dell'Italia che favoriscono un rinnovato interesse per il mondo orientale, soprattutto da un punto di vista scientifico e accademico mentre, sul piano artistico, l'interesse delle avanguardie italiane è minore. L'avvento del fascismo non fa altro che rafforzare il pregiudizio italiano sull'Oriente.

È solo a partire dal Secondo dopoguerra e in particolare dagli anni Sessanta che la tradizione orientalistica italiana viene accusata di aver fornito degli strumenti di oppressione coloniale poiché

Si è troppo spesso ripetuto che l'orientalismo è un aspetto della nostra cultura sette-ottocentesca connesso con il cosmopolitismo da una parte e con il colonialismo dall'altra. Ma esso non consiste affatto semplicemente nella curiosità per il "diverso", o con l'arte di farsene alibi per inventar mode o scatenare invettive e polemiche, bensì è uno degli elementi strutturali di lunga durata dell'Occidente stesso, uno degli elementi grazie e attraverso il quale esso ha potuto definirsi, nella misura in cui è riuscito a farlo (Spina, *Orientalisti italiani e aspetti dell'orientalismo in Italia*, 1).

È in questo clima culturale che muove i suoi passi Alighiero Boetti. Nato a Torino nel 1940, è influenzato da questa nuova visione che si diffonde in Italia, critica verso l'orientalismo europeo, pur manifestando a tratti, come vedremo più avanti, un atteggiamento di carattere imprenditoriale.

Da un punto di vista artistico, Boetti ha molto caro il lavoro di Klee in Africa settentrionale. Si direbbe che gli acquarelli del pittore svizzero si siano inseriti nell'immaginario, nelle aspettative e nella percezione che Boetti coltiva dell'Oriente. In una sua dichiarazione riportata dalla moglie Annemarie Sauzeau si legge:

In realtà mi sono interessato all'esotico a quindici anni, grazie agli acquarelli marocchini di Paul Klee. Era nato un 16 dicembre come me e questo facilitava la mia identificazione di adolescente. Del tutto ingenuamente, avevo 'copiato' quegli acquarelli, e questo prima di conoscerli (Sauzeau, *Anno 1959-1961 in Biografia cronologica di Alighiero Boetti, catalogo generale*).

In un'altra occasione Sauzeau riporta ancora le parole di Boetti in cui è diretta la ripresa di Klee in riferimento alle case cubo, e nelle quali le opere del pittore svizzero sono altresì evocate attraverso l'immagine dello spazio vuoto e dell'azzeramento dell'oggetto.

Il mio interesse per le cose lontane non è stato realmente determinato quando sono diventato artista. Io consideravo il viaggio un punto di vista strettamente personale, edonista. L'elemento principale di quest' attrazione era del resto molto preciso: mi affascinava il deserto, e non soltanto il deserto naturale. In una casa afghana per esempio non c'è niente: non un mobile e dunque nessun oggetto che si mette abitualmente sui mobili [...] Ciò che mi attirava era l'azzeramento, la civiltà del deserto. L'Afghanistan è un paese di montagne i cui villaggi sono costruiti sui fianchi montuosi, per non sprecare le terre fertili della vallata. Niente è aggiunto al paesaggio: si spostano le rocce e si utilizzano per costruire le case-cubo, come negli acquarelli di Paul Klee, poi si pota un albero per fare la struttura portante (Ibidem).

Alighiero Boetti è, quindi, già in contatto con l'Oriente prima di partire per l'Afghanistan. Una delle occasioni più significative, ad esempio avviene nel 1962, quando con Annemarie Sauzeau visita la mostra *150 anni di pittura in Giappone* al Petit Palais di Parigi. La figlia Agata Boetti, nel suo testo *Il Gioco dell'Arte* ricorda che a colpire particolarmente il padre, in quella mostra, sono le calligrafie di Beizan e Jium risalenti al XVIII secolo, e quelle realizzate sui tessuti: i *kakemono* (Boetti, *Il gioco dell'arte*, 72-73). La commistione di linguaggio scritto e linguaggio visivo rappresentata dall'ideogramma, può aver indotto Boetti alla riflessione sulla versatilità e indefinitezza del linguaggio scritto, che nella sua poetica ricoprirà un ruolo importante. Nell'opera *Manifesto* del 1967, per esempio, scrittura codificata e scrittura disegnata non codificata, sono poste l'una accanto all'altra. Essendo l'interpretazione dell'opera non ancora data con certezza, si può avanzare l'ipotesi che i simboli accanto ad ogni nome elencato siano in associazione ai nomi degli artisti o alle persone stesse. Se si prende per valida l'idea di associazione tra nomi e segni, la scelta di ogni forma (il quadrato, il cerchio, i trattini, gli spazi vuoti) sembra creare un vero e proprio codice personalizzato, più visivo che testuale. L'impossibilità di leggere l'opera con certezza, per un osservatore occidentale, richiama la stessa incapacità di interpretare un testo in un'altra lingua, tanto più se composto da segni diversi da quelli alfabetici come sono gli ideogrammi.

Visita l'Afghanistan per la prima volta nel 1971, stimolato dalla storia del suo antenato Giovan Battista Boetti, nato a Monferrato nel 1743, che si convertì all'esoterismo islamico persiano, fu rinnegato dalla Chiesa romana, e sotto il nome di Profeta Mansur regnò in Caucaso, Armenia e Cecenia. Sauzeau rileva che in



questa storia Boetti rintraccia un altro tema dominante nella sua poetica: quello dello sdoppiamento di personalità (Sauzeau, *Anno 1971 in Biografia cronologica di Alighiero Boetti, catalogo generale*). Boetti lavora spesso sull'identità e sembra che l'esperienza del viaggio si presti, per lui, proprio all'indagine di se stesso. È ciò che si manifesta nelle fotografie scattate a Kabul e poi in Guatemala nell'estate del 1974, in cui Boetti si ritrae insieme a un altro uomo, uno accanto all'altro, evocando l'opera *Gemello* del 1968, che diede inizio a questo percorso di ricerca. A proposito delle fotografie dal Guatemala, Boetti afferma:

[...] quattro fotografie scattate da quattro fotografi accorsi alla festa del paese con relativi fondali. Ogni foto fu stampata in due copie, una a me, l'altra al compagno della fotografia. Qui, lo straniero della foto è il Guatemalteco; laggiù, nella foto appesa al muro di qualche casa arrampicata a uno dei tanti vulcani, lo straniero sono io (Ivi, *Anno 1974*).



Alighiero Boetti, *Manifesto*, 1967, Stampa offset, ©Archivio Alighiero Boetti

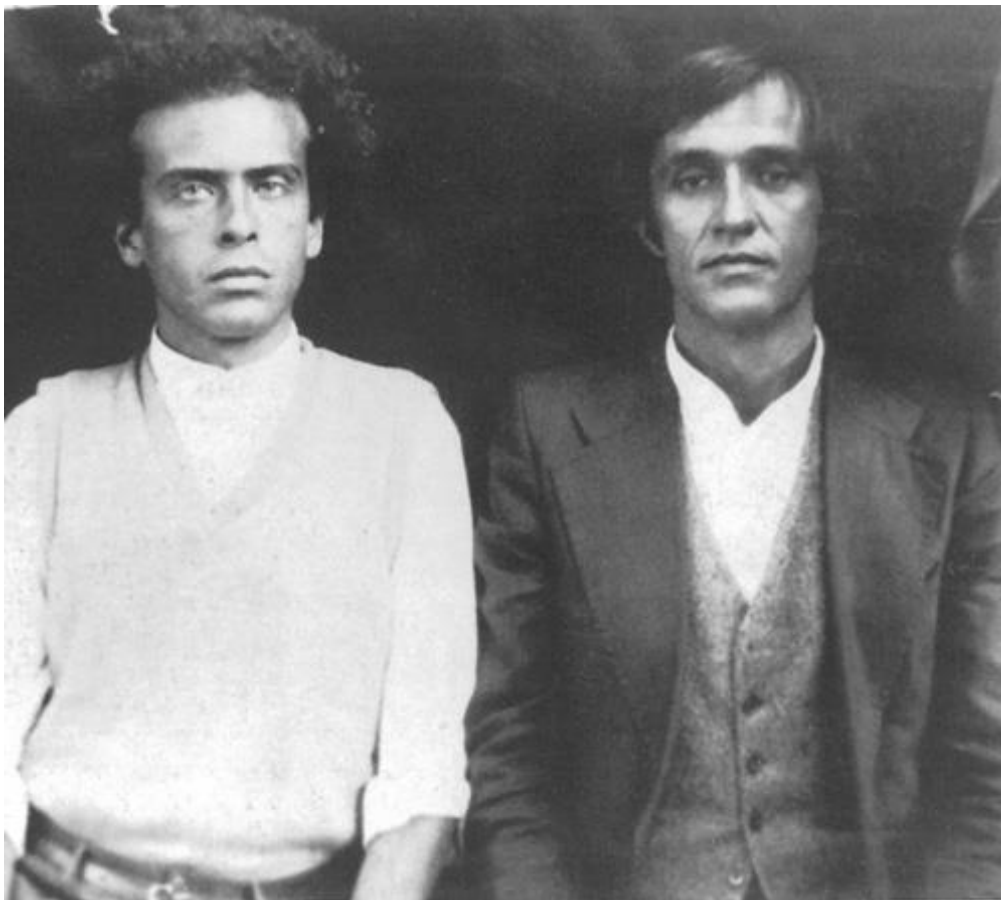


Foto di Alighiero Boetti e Francesco Clemente a Kabul, 1974 ©Archivio Alighiero Boetti

Il rapporto con l'Afghanistan diviene costante e assume un carattere affettivo. Boetti vi ritorna ogni anno due volte. La delegazione dei lavori in cucito alle ricamatrici afgane, adottando la prospettiva di Said, rimanda al maschio occidentale che, come un *Deus ex machina*, impartisce il lavoro ad artigiane appartenenti alla cultura Medio Orientale. La stessa fascinazione per il suo antenato può rimandare a un istinto imperialista, ma in questo caso probabilmente per Boetti è più attraente la dinamica del cambiamento di personalità dell'uomo occidentale, che rinnega la sua appartenenza e diviene qualcun'altro.

La relazione di Boetti con l'Afghanistan non si esaurisce in questi aspetti. Nel cucito Boetti individua una struttura, una trama che fa da sostegno a un messaggio. Nascono quindi le *Mappe* e gli arazzi di *Ordine e Disordine*, in cui il pregio del ricamo afgano viene messo a disposizione del concetto boettiano.



Alighiero Boetti, *Mappe*, 1971-1972, Ricamo su tela, ©Archivio Alighiero Boetti

*720 lettere dall'Afghanistan* sono una raccolta di disegni, con a fronte una serie di testi che il socio di Boetti, Dastaghir, scrisse ogni giorno, in cui racconta qualcosa di sé e del suo vissuto. Un'unica opera nata dall'osmosi tra identità dell'artista torinese e dell'uomo di Kabul. Con Dastaghir, Boetti aveva preso in gestione un albergo, a cui, sappiamo dalla figlia, diede il nome di *One Hotel*, in omaggio al libro *Corpo d'amore* di Norman O. Brown, molto caro all'artista (Boetti, *Il gioco dell'arte*, 65). Dallo stesso testo nasce il gesto di scrivere con due mani, partendo dal centro, la frase *Ciò che sempre parla in silenzio è il corpo* (1970). Una scrittura e una lettura da sinistra a destra, quella occidentale, da destra a sinistra, quella araba.

Il viaggio e lo spostamento geografico/temporale dell'uomo e dell'oggetto, sono ulteriori elementi fondamentali nella ricerca dell'artista torinese: ne è prova eloquente il cospicuo lavoro postale, che ha inizio nel 1969 e che avrà diverse varianti negli anni successivi. L'idea di far viaggiare il pensiero, di creare percorsi postali con l'unico intento dello "spostamento", crea un'idea di contingenza di corpo e identità che caratterizza tutto il lavoro dell'artista torinese.

Il doppio, lo straniero, il linguaggio variabile, la duttilità dei codici, fanno parte di una visione dell'uomo che è immerso in un mondo eterogeneo, che può avere contatti con le altre culture, che si presta alla messa in

discussione di sé, anche se appartiene a una posizione culturalmente dominatrice come quella occidentale. È ciò che si riscontra nel lavoro di Boetti, che elaborando ciò che apprende a contatto con le altre culture, facendosi nessuno e centomila, vagando da uno spazio all'altro, da un paese a un altro, incarna l'uomo postmoderno.

## Conclusione

Dalle testimonianze viste finora, già prima di affrontare i loro viaggi in Oriente, tutti e tre gli artisti analizzati, pur vivendo in tre epoche diverse, sembrano avere aspettative di rinnovamento per la loro poetica. Delacroix sperimenta una nuova idea di pittura, adottando un'ottica romantica e allontanandosi dalla rappresentazione esclusivamente mimetica della Natura. Klee consolida con i suoi acquerelli tunisini la ricerca dell'astratto, dedicando una nuova attenzione all'elemento del colore. Boetti apre i suoi concetti di identità e di linguaggio ai codici e ai segni stranieri, basandosi sul gioco di parole o di *mimicry*, per dirla con Caillois.

Molti di noi pensano che la scienza e il sapere tendano per lo più a progredire e migliorare col tempo, man mano che aumentano le informazioni, i metodi si affinano e nuovi studi mettono a frutto studi precedenti. Inoltre coltiviamo la discutibile concezione del processo creativo secondo la quale un genio artistico, un talento originale, un'intelligenza fuori del comune possono trarsi fuori come per magia dai confini dello spazio e del tempo, e partorire un'opera 'nuova'. Sarebbe sciocco negare che queste idee contengano una parte di verità; ma non si può dimenticare che le possibilità, per una mente acuta e originale, di sottrarsi alle limitazioni e ai condizionamenti dell'ambiente culturale non sono assolutamente illimitate; del resto un uomo di grande talento ha spesso una nobile propensione al rispetto per le opere di chi lo ha preceduto, e per i tesori custoditi in ogni cultura (Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, 200).

Per Said, dunque, il talento artistico non può essere alienato dal contesto storico e culturale in cui esso si esprime. Mondi culturali considerati distanti (temporalmente e geograficamente) influiscono sul processo creativo di artisti, intellettuali e letterati. Anche una cultura geograficamente distante come quella *orientale* influenza la crescita artistica di autori *occidentali*. L'analisi dei tre artisti incontrati nel saggio ci ha imposto di affrontare la dicotomia Oriente-Occidente giungendo ad alcune considerazioni. In primo luogo il concetto stesso di Oriente è impensabile separatamente da quello di Occidente. Nel corso della storia il primo termine ha subito diverse definizioni. Per il mondo romano, ad esempio, l'Oriente è l'area in cui la *koinè* era il greco antico, madre della cultura tutta. Nel Medioevo invece il concetto geografico di Oriente si estende raggiungendo i porti dell'India e della Cina, pur non entrando mai in contrapposizione con l'Occidente. A partire dal VII secolo la contrapposizione non è di carattere geografico bensì di carattere politico-religioso con la fiorente cultura islamica. Le conquiste territoriali dei secoli successivi coincidono quasi interamente con la visione dell'Oriente che si diffonde in Europa a partire dall'età moderna e che si stabilizza tra il XVIII e il XIX secolo. È a partire dal XVIII secolo, infatti, che si fonda l'idea moderna di Oriente precisandosi nel corso del XIX secolo, quando «sorge l'*Orientalismo*, che negli studi diventa *Orientalistica*, cioè le ricerche, non solo linguistiche, rivolte fuori dalla cultura europea ipostatizzata come *Occidente*» (Ibidem). Secondo la visione occidentale che si sviluppa nel XIX secolo, l'Oriente è un compromesso utilizzato dall'Europa per consolidare la propria identità, che porta a racchiudere le culture orientali in stereotipi spesso generalizzati. Allo stesso tempo l'Oriente è considerato come alterità dell'Occidente, un luogo privo di un tempo e di uno spazio, in cui è necessario un intervento del mondo occidentale per ovviarne le carenze politiche e culturali.

È proprio questo spirito dell'Occidente a determinare l'idea di fondo di Said: non si può pensare, secondo il linguista palestinese, che l'atto creativo per gli intellettuali e gli artisti europei, apparentemente libero e privo di pregiudizi, non sia al contrario influenzato da stereotipi tipici della cultura occidentale.

Là dove la ricerca impegna la narrazione, in effetti, come in letteratura o nella pittura figurativa, gli stereotipi sull'Oriente sopravvivono pressoché inalterati, lo abbiamo visto maggiormente in Delacroix, rispetto a Klee e a Boetti. Conveniamo inoltre, col fatto che come uomini, gli artisti analizzati subiscono certamente l'influenza dell'orientalismo: Delacroix, più di tutti, da cittadino francese della prima metà dell'Ottocento, offre una versione sensuale e animalesca dell'Oriente, impregnata di stereotipi prevalentemente umani. Klee viene ospitato da un medico occidentale, che dal diario dell'artista, negli ambienti tunisini, svolge un ruolo di potere sugli abitanti del luogo. Vagamente diverso, in quanto più vicino a una condizione post-moderna, è il discorso per Boetti, di cui le convinzioni stereotipate sull'Oriente non sono né visibili, né dichiarate esplicitamente. Egli sembra avere un approccio di apertura totale per la cultura straniera, ma intitola la sua residenza in Afghanistan con un nome derivante da un romanzo occidentale, il *One Hotel di Corpo d'amore* e, con spirito imprenditoriale, demanda alle ricamatrici di Kabul il lavoro da lui pensato. Tuttavia, spostando l'analisi dalla biografia al lavoro artistico, notiamo un superamento della prerogativa orientalista. Vivendo l'Oriente non più *in absentia*, esclusivamente nella letteratura di genere prodotta da chi li aveva preceduti, bensì *in loco*, gli artisti mettono in discussione se stessi. Il contatto con realtà diverse rispetto all'immaginario occidentale ha portato una modificazione del significante, e una conseguenziale innovazione del significato artistico. Da un'analisi diacronica delle opere di Delacroix, Klee e Boetti, le tre ricerche sembrano aver tratto dall'alterità le mosse per svilupparsi, trovando una significativa maturazione. Nell'universalità del linguaggio visivo, il contatto tra culture differenti ha generato una più libera commistione di codici, di cui la contaminazione non è immediatamente percepibile, ma a ben vedere felicemente realizzata.

## Bibliografia

- Baumgartner, Micheal. "Paul Klee's Trip to Tunisia: An Art-Historical Myth". *Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet: The Journey to Tunisia, 1914*. Berna: Zentrum Paul Klee, 2014.
- Bernard, Camille. "Some aspect of Delacroix's Orientalism". *The bulletin of the Cleveland Museum of Art*. 58, n.4 (1971).
- Cerizza, Luca. *Le mappe di Alighiero e Boetti*. Milano: Mondadori, 2009.
- Delacroix, Eugène. *Diario 1: 1804 – 1852*. Torino: Einaudi, 1954.
- Fedini, Cerise. "Les carnet de voyage au Maroc d'Eugene Delacroix en 1832: vers l'expression artistique a l'épreuve du réel interprété en images et en écrits". *Memoire de 2 professione*, agosto (2016)
- Klee, Paul. *Diari 1898-1918 / Paul Klee*. Milano: Il Saggiatore, 1990.
- Levantino, Antonina. *La Germania e l'avvento dell'Orientalismo: l'indologia in terra tedesca*, tesi di laurea inedita a cura della professoressa Agata Pellegrini, Università di Palermo.
- Marchand, Suzanne L. *German Orientalism in the Age of Empire: religion, race and scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Minissi, Nullo. "Oriente e Occidente". *Between*. Vol. 1, anno 2, Novembre 2011.

Messina, Maria Grazia. *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo nell'arte contemporanea*. Torino: Einaudi, 1993.

Id. "Viaggi virtuali di Alighiero Boetti alle Origini delle Mappe: 1967-1971". *L'uomo nero*, anno X, n. 10, 2010

Petrosillo, Emanuela. "L'orientalismo saidiano nella scrittura di Edmondo De Amicis". *Rivista di Studi italiani*, anno XXV, n.1, 2007.

Poggi, Stefano. *L'anima e il cristallo. Alle origini dell'arte astratta*. Bologna: Il Mulino, 2014.

Said, Edward W. *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*. Milano: Feltrinelli, 2015 (prima edizione, 1991).

Schopenhauer, Arthur. *Peregrina e Paralipomena*. Milano: Adelphi, 1981.

Soravia, Bruna. "Ascesa e declino dell'orientalismo scientifico in Italia". In *Il mondo visto dall'Italia*, a cura di Giovagnoli, Agostino. Milano: Guerini e associati, 2005.

Spina, Angela, Galletti, Mirella. *Orientalisti italiani e aspetti dell'orientalismo in Italia*. Benevento: Labrys, 2013.

Thornton, Lynne. *Les Orientalistes. Peintres voyageurs*. Parigi: ACR, 1991

#### Sitografia

[http://crossasia-repository.ub.uni-heidelberg.de/54/1/la\\_germania\\_e\\_lavvento\\_dellOrientalismo.pdf](http://crossasia-repository.ub.uni-heidelberg.de/54/1/la_germania_e_lavvento_dellOrientalismo.pdf)

<https://www.archivioalighieroboetti.it/biografia-cronologica/>