

Vanja Strukelj

Esporre l’Egitto. Viaggiatori europei all’inaugurazione del canale di Suez (1869)



Abstract

Proprio nella loro abnorme dilatazione mediatica e spettacolare, in cui irrimediabilmente sembra disperdersi ogni dimensione individuale e soggettiva, le manifestazioni dell’inaugurazione del Canale di Suez (1869) ci portano a riflettere sull’impatto della profonda trasformazione dell’esperienza del viaggio in questi decenni centrali dell’Ottocento, anche nel più stretto ambito della formazione e della cultura degli artisti figurativi. La straordinaria ricchezza delle testimonianze iconiche e dei resoconti dei due *tours* proposti agli invitati europei da Ismail Pascià, l’uno nell’alto Egitto seguendo il tradizionale percorso del Nilo, l’altro nei territori del Canale, ci permette di ricostruire nelle sue molteplici sfaccettature la complessità di questa ‘messa in scena’ dell’Egitto, che per molti versi sembra dilatare l’impianto del *Parc Egyptien* all’Esposizione Universale del 1867.

Because of their abnormal media and spectacular expansion, where every individual and subjective dimension seem hopelessly to dissolve, the manifestations for the inauguration of the Suez Canal (1869) lead us to reflect on the impact that the profound transformation of the experience of travel in recent decades central nineteenth century, even in the narrowest scope of training and culture of figurative artists. The extraordinary richness of the iconic documents and reports from the two tours Ismail Pasha offered to the European guests, one in Upper Egypt following the traditional path of the Nile, the other in the territories of the Canal, allows us to reconstruct in all its aspects the complexity of this ‘staging’ of Egypt, which in many ways seems to expand the structure of the *Parc Egyptien* from the Universal Exhibition of 1867.



Alexandria, Lundi, 15 novembre 1869

La mattina del 15 novembre ci avviammo verso la stazione da dove, in treno speciale per gli invitati, dovevamo partire alle nove, credo, alla volta di Ismailia, punto centrale del canale.

Roberto Morra di Lavriano (Morra di Lavriano 1995, p. 99)

Port Saïd, Lunedì, 15 novembre 1869

Questa mattina il porto presentava un colpo d'occhio magnifico. Tutti i legni da guerra e vapori mercantili pavesati a festa, schierati in due ranghi onde lasciar passare il "Greif" avente a bordo S.M. l'Imperatore che verso le 10 gettò l'ancora mettendosi alla destra dell'Yacht del Kedivé.

Giuseppe de Morpurgo (de Morpurgo 1998, p. 34)

Port Saïd, 16 novembre 1869

Grande et belle journée, mon cher ami! Toutes nos fatigues sont oubliées; nous ne regrettons plus d'avoir pour ainsi dire brûlé Alexandrie, d'avoir passé une autre nuit en mer, afin de pouvoir assister à la bénédiction solennelle du canal de Suez. Cette rade encombrée de vaisseaux de toutes les nations: français, anglais, prussiens, autrichiens, italiens, norwégiens, etc.; ces matelots rangés sur les vergues et faisant retentir l'air de hourras frénétiques; cette foule cosmopolite accourue pour acclamer l'aurore d'une ère nouvelle de commerce et de civilization, tout cela présentait un ensamble majestueux, et il n'est pas un seul des assistants qui n'en conserve la mémoire comme celle des plus grands événements dont il ait été témoin.

Émile de la Bedollière ([de la Bedollière 1870, pp. 17-18](#))

16 novembre 1869

Nous sommes en pleine mer. L'eau et le ciel. Le soir, peu de personnes se couchent, nous approchons de Port-Saïd et tout le monde veut voir le premier la terre africaine. Le temps est couvert. Dans la nuit, nous croisons deux noirs fantômes aux formes bizarres, ce sont deux navires blindés que nous ne pouvons reconnaître.

Albert Breittmayer ([Breittmayer 1874, p. 7](#))

Alexandria, Mardi, 16 novembre 1869

Départ pour Ismaïlia. Une partie de notre expédition s'embarque pour Port-Saïd sur un bateau supplémentaire. Une autre dont je fais partie prend la voie de terre; nous voici donc encore une fois sur le chemin de fer de la basse Égypte.

Eugène Fromentin (Fromentin 1984, p. 1089)

17 novembre 1869

Dans son état actuel le port présentait un coup d'œil splendide. Il n'en pouvait être autrement le matin du 17 novembre, jour solennel où l'inauguration du canal devait avoir lieu. Des navires appartenant à toutes les nations, arrivés de tous les points du globe, se trouvaient dans le port depuis quelques semaines déjà. Ces vaisseaux étaient pavoisés, et les pavillons de toutes les nations maritimes flottaient dans les airs, saluant l'Égypte, fiers et glorieux d'être témoins d'un succès qui rend le plus grand hommage à l'intelligence et au génie de nos temps modernes.

([Charles Taglioni 1870, pp. 213-214](#))

Vendredi 19 novembre 1869

La première partie du canal franchie heureusement, il s'agissait pour la flotte de l'inauguration d'accomplir la même épreuve pour la seconde portion, c'est-à-dire d'aller d'Ismaïlia à Suez. Dans ce parcours les points de vue pittoresques, les souvenirs et les monuments curieux ne manquent pas et la montagne du Djebel-Mariam, le Serapeum et surtout, le grand bassin des lacs Amers méritent une mention à part, que M.Riou, qui a fait le voyage en artiste et en écrivain observateur, nous fournira.

([Félix Ribeyre 1870, p. 235](#))

Caire, le 28 novembre 1869

Nous sommes allés à la rencontre de l'Impératrice sur le lac Timsha à l'endroit où le canal maritime venant de Port-Saïd c'est-à-dire de la Méditerranée y débouche [...] Quand nous sommes arrivés à l'embouchure du canal au pied du chalet du vice-roi, le canon a tonné et le yacht impérial "L'Aigle" est entré majestueusement dans le lac. L'Impératrice en blanc avec un voile bleu était debout sur le tillac ayant de Lesseps à côté d'elle. Au même moment, à l'autre bout du lac deux grands paquebots des Messageries venant de l'Indo-Chine et un vaisseau hollandais venant de la Mer Rouge par le canal maritime de Suez faisaient leur apparition. Cela a été d'un effet magique, irrésistible et si beau que les larmes en ont jailli des yeux de tout le monde; l'Impératrice émue au dernier

point a été prise d'une attaque de nerfs et s'est retirée dans sa cabine où d'abondantes larmes l'ont soulagée. Elle bientôt reparu s'essuyant les yeux, au milieu des acclamations de toutes les barques qui s'étaient rapprochées malgré l'étiquette. L'Empereur d'Autriche venait derrière, sur son vaisseau, et ensuite le prince de Prusse. C'était magnifique. Le soir il ya eu illumination, fantasia arabe, exercices de derviches hurlleurs, râleurs, tourneurs, pantomimes, réception des Cheiks du désert installés dans des tentes pittoresquement barriolées et illuminées. La fête tout européenne au Caire a été tout égyptienne à Ismaïlia. Cette idée appartient au Vice-Roi, et fait honneur à son bon gout. L'Impératrice descendue de son Yacht s'est promené à dromedaire où elle a vraiment fort bonne grâce ce qui n'est pas facile, vu les réactions fort dures de l'animal.

Théophile Gautier.

(Gautier 1996, pp. 440-41)

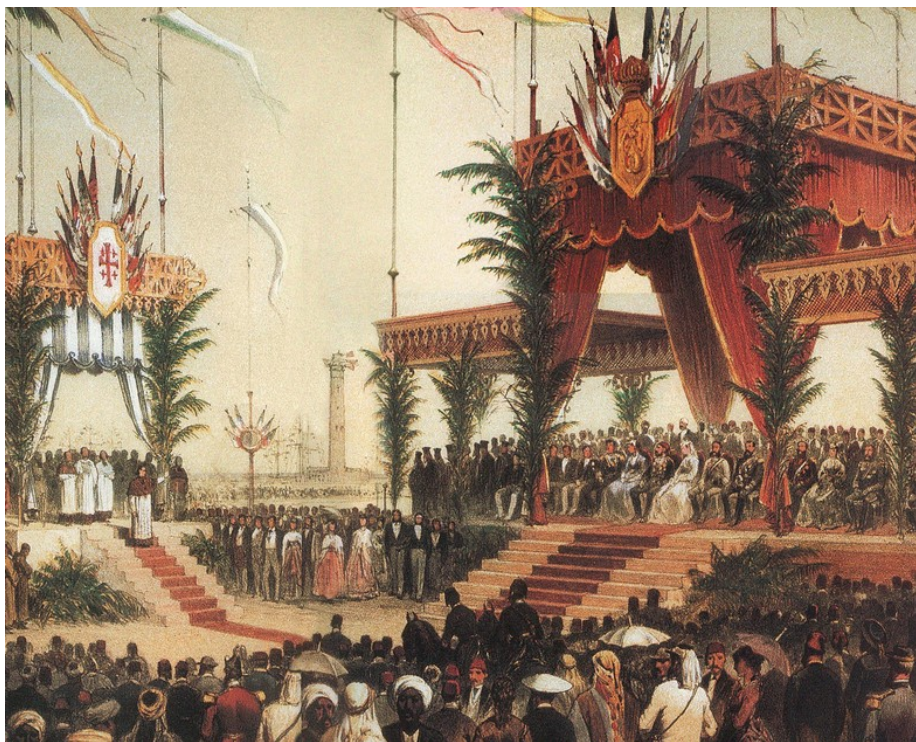


Fig. 1: Édouard Riou, la Tribune de Souverains, in Nicole 1869 (particolare).

Potremmo pazientemente ricomporre come in un abnorme diario di viaggio ingigantito le infinite testimonianze che ci permettono di seguire passo passo, giorno dopo giorno, tappa dopo tappa quello che possiamo considerare uno dei più grandi, se non il più grande *tour-exposition* dell'Ottocento: la kermesse mediatica messa a punto in occasione dell'inaugurazione del canale di Suez, un evento che

paradossalmente finisce per mettere a dura prova tutti gli schemi antinomici consolidati (primitivo-modernità, oriente-occidente) entro uno scenario, quello dell'Alto Egitto e dei territori di Suez, che a sua volta viene "esposto" come panorama emblematico di un glorioso viaggio dalle memorie eroiche dell'antichità ai successi strabilianti del progresso tecnologico. Di questo grande spettacolo, di cui sarebbe fondamentale ricostruire su base documentaria le diverse fasi di progettazione e quindi anche i principali ideatori ed interpreti, cercheremo qui di prendere in considerazione non tanto l'aspetto della regia, quanto piuttosto quello dell'impatto sul pubblico, anzi su di una parte del pubblico, quello degli invitati europei¹, in una prospettiva, quindi, rigidamente «orientalista» (Said 1978). È infatti grazie a questi testimoni "oculari" ed alle loro relazioni, ai loro racconti, che la rappresentazione dell'Egitto modernizzato di Ismail Pascià viene moltiplicata, entra in circuiti capillari e ramificati, che amplificano la rete dei canali di informazione consolidati, interessando ambiti geografici, disciplinari e sociali estesi e differenziati.

Esporre l'Egitto: viaggi virtuali

Se, del resto, volessimo ripercorrere nelle sue tappe fondamentali la costruzione della rinnovata immagine dell'Egitto, che a partire dall'enciclopedico lavoro dei *savants* e dalla *summa* della *Description de l'Égypte* si sedimenta e codifica, tra persistenze e trasformazioni, lungo il corso dell'Ottocento intrecciando egiptomania (Humbert 1989, Humbert, Pantazzi, Ziegler 1994) e egiptologia, descrizioni letterarie e trascrizioni iconografiche - attraverso il disegno, la pittura, la stampa, la fotografia-, ci troveremmo continuamente a intercettare il tema del viaggio, un viaggio «reale» (Brilli 2009), che sempre più viene tradotto e riflesso in un caleidoscopio di esperienze virtuali, rese tanto più convincenti dal seduttivo illusionismo dell'immagine.

Potremmo chiederci anzi, con quale idea e "iconografia" dell'Egitto in mente fossero arrivati i più di mille ospiti del kediwè, figure dalle fisionomie e dagli interessi

¹ Sul numero degli invitati europei le fonti non concordano, anche se si parla di 1000/1200 persone. Più interessante è invece quanto scrive Charles Blanc " [...] le vice-roi avait convié à ses fêtes tous les grands personnages de l'Islam, tous les princes musulmans de l'Asie et de l'Afrique. Il en était venu de l'Inde, du Kaboul, de la Perse, du Turkestan, de l'Arménie, de la Caramanie, de l'Asie Mineure, de l'État de Tripoli, de la régence de Tunis, de la Nubie, de l'Abyssinie. Il en était venu de toutes les villes fameuses, de Dehli, de Lahore, de Bagdad, d'Erzeroum, de Trébizonde; il en était venu de Tanger, de Méquinez, d'Alger, de Bengazi, de Sennaar, de toutes les contrées où l'on fabrique des bijoux, des chibouques, des armes, et où l'on dit des prières sur un tapis" (Blanc 1976, p.341). A confronto con la ridondanza delle relazioni e della smania documentaristica europea, di questi testimoni e del loro punto di vista non sappiamo nulla.

lontanissimi, letterati, giornalisti, artisti, uomini politici, di scienza, diplomatici, ingegneri, imprenditori, rappresentanti delle camere di Commercio: elaborata su quali testi e fonti, sulla base di quali esperienze. Potremmo ancora interrogarci su quanto, al di là degli specialismi e delle diverse competenze, questa immagine si sia andata definendo attraverso l'impatto degli spettacoli della modernità, il panorama *in primis*, o grazie alla diffusione delle fotografie, quelle stereoscopie che a partire dal successo alla *Great Exhibition* invadono i salotti borghesi, o ancora attraverso le pagine dei giornali illustrati, che sempre più addestrano il lettore europeo a percorrere con lo sguardo itinerari sconosciuti, a conquistare nuovi orizzonti geografici. La selezione dei luoghi, dei monumenti, delle inquadrature, dei punti di vista, amplificata dalla moltiplicazione e dalla traduzione (dalla pittura alla foto all'illustrazione e vice versa) si stabilizza anche grazie alla fortuna di imponenti imprese editoriali (pensiamo a David Roberts o [Francis Frith](#), solo per fare due esempi), creando aspettative a cui le nuove guide danno pronta risposta (*Handbook* 1847, Busch 1858, *Itinéraire* 1861): in un *Tour du monde* continuo, per citare il titolo del periodico fondato da Charton nel 1860 e interamente dedicato alle «relations de voyages» (Vernois 2007), che si prospetta come fenomeno caratterizzante della modernità.

In questo quadro il microcosmo artificiale, ricostruito in occasione delle esposizioni universali, diventa un ulteriore territorio di esplorazione, che rafforza l'ambizione ad una visione *panoramique* dell'intero globo, un aspetto che non casualmente proprio i disegnatori satirici immediatamente colgono. Viaggiare in tutto il mondo, conoscere, vedere, dominare con lo sguardo restando a Londra o a Parigi, questa la inedita opportunità offerta a chi abbia voglia di investire nel prezzo di un biglietto d'entrata. Potremmo servirci di un testimone d'eccezione, Théophile Gautier, per cogliere l' "illusione di realtà", la capacità di coinvolgimento di un'esperienza come quella della visione del paesaggio egiziano magicamente ricreato dal *Panorama de La bataille des Pyramides* dipinto da Jean-Charles Langlois.

En arrivant sur le toit plat de la maison de fellah, recouvert d'une large banne en forme de tente, rayée de blanc et de rouge, où M.le colonel Langlois fait monter le spectateur, nous éprouvâmes une impression étrange: un ciel torride nous enveloppa subitement de lumière; nous venions de changer sans transition de pays, de climat, de jour et d'heure. Cinq minutes auparavant, nous étions aux Champs-Élysées, à une heure de l'après-midi; quelques marches montées nous mettaient en Égypte, en face du Caire, à deux lieues et demie des Pyramides de Gizeh, au sein d'une nature calcinée de chaleur, et le soleil, que nous avions laissé dehors collé comme un pain à cacheter rouge sur le brouillard grisâtre,

brillait comme un bouclier chauffé à blanc dans les poussières d'or du soir (Gautier 1996a, p. 123).

Siamo nel 1853², il critico descrive la qualità pittorica della tela, la sua efficacia espressiva, analizza la gigantesca superficie che avvolge a 360 gradi l'osservatore con la stessa precisione ekphrastica di una delle sue critiche al Salon, ma soprattutto ci restituisce il senso della rapida immersione del visitatore parigino nel caldo assoluto del deserto, di un folgorante viaggio Parigi-Cairo che si risolve nel breve tratto del corridoio buio che immette alla piattaforma. Su questa nuova geografia, che sconvolge tempi e distanze, lo stesso Gautier insiste proprio negli articoli dedicati all'esposizione universale del 1867, sulle pagine del *Moniteur Universel*, ed in particolare al parco egiziano.

Dans le jardin de l'Exposition universelle, l'Égypte n'est pas loin de la Turquie. On n'a pas besoin de prendre à Marseille le bateau d'Alexandrie. Il suffit de suivre un bout d'allée sablée, et vous voilà en face du temple d'Edfou [...] L'illusion est complète, tant la fidélité de la copie est poussée loin (Gautier 1996b, pp. 143-144).

Ecco quindi che il tempio progettato da [Auguste Mariette](#), l'egittologo nominato nel 1858 direttore del Museo di Bulaq, come «spécimen de l'art des Pharaons» (Mariette 1867) si propone al visitatore in tutta la sua suggestione, facendo prevalere l'impatto scenografico sulla ambizione pedagogica: Gautier preferisce toccare le corde dell'evocazione, piuttosto che quelle della filologia³.



Fig. 2: Tempio di Faraone, in *L'Esposizione Universale del 1867 Illustrata*.

² 6 giugno 1853 è datata la dedica a Gautier che introduce *Le Nil* di Maxime Du Camp, uscito l'anno successivo.

³ Il tempio, realizzato da Jacques Drévet si propone come una sorta di sintesi dei templi di Phile, Karnak, Denderah. Al suo interno viene presentata la collezione del museo di Bulaq.



Fig. 3: Vue extérieure du Pavillon de l'Isthme de Suez, in *Exposition Universelle de 1867*.

Altrettanto suggestivo, secondo il critico, il panorama che si apre nella rotonda del padiglione dell'Istmo di Suez «un panorama de l'isthme même avec toute l'illusion de la nature e la magie de la perspective». Grazie alla maestria di due pittori scenografi, Auguste-Alfred Rubé e Philippe-Marie Chaperon il visitatore avrà l'impressione di «vivere» quei territori

Vous êtes transporté subitement dans le chaud climat d'Afrique et vous croyez sentir la sueur perler à vos tempes comme si vous veniez effectivement de débarquer à Port –Saïd de quelque bateau des Messageries impériales. Le voyage n'a pas été long à faire (Gautier 1996b, p. 153).

Proprio grazie ai resoconti di Gautier, del resto, riusciamo a cogliere il complesso nesso che lega a differenti livelli la messa in scena del Parc Egyptien del 1867 (*Exposition 1867*, Çelik 1992) e quella delle manifestazioni collegate all'inaugurazione, in un intreccio che inevitabilmente finisce per smascherare la rigidità di approcci specialistici ancora troppo fortemente radicati.

Partiamo da una constatazione apparentemente marginale. Il fatto che l'appena citato Philippe-Marie Chaperon abbia realizzato alcune scenografie della prima edizione dell'*Aida* verdiana (Codignola, De Sanctis 1982), i cui costumi sono ideati dallo stesso Mariette, non può non farci riflettere sulla opportunità di analizzare il

ruolo di committenza, intermediari, maestranze, ed allo stesso tempo di indagare la sedimentazione e circolazione di modelli iconografici, che vengono variati e riproposti in contesti solo apparentemente lontani. Che il progetto dell'opera verdiana, nato, come ben rivela la corrispondenza in stretta relazione con le manifestazioni dell'inaugurazione, a partire da un soggetto «buonissimo», scritto da «un personaggio potente» (*Quaderni* 1971, p. 2), che altri non è se non Mariette, finisca anche per interpretare e poi imporre un'immagine dell'Egitto, che è l'esito di stratificate e molteplici esperienze figurative, è quasi ovvio; forse meno scontato è chiedersi quanto proprio la macchina "teatrale" dell'Esposizione del 1867 abbia rappresentato per l'egittologo e il pittore scenografo un efficace laboratorio, in cui testare la reazione dello spettatore-visitatore. Non possiamo d'altra parte non tener conto dell'impatto di questa prima messa in scena al Teatro del Cairo del 1871 - ma potremmo riproporre questo interrogativo anche per le successive edizioni -, su di un pubblico, certamente non ignaro o estraneo ad esperienze come quelle del *Parc Egyptien* del 1867 o, per fare un solo esempio, dell'*Egyptian Court* del nuovo Crystal Palace di Sydenham (Phillips 1854; Jones, Bonomi 1854).

Del resto negli allestimenti delle Esposizioni Universali all'interno degli spazi scenografici entrano in azione anche numerose "comparse". Nell'itinerario (Edmond 1867) proposto da Charles Edmond Chojecki, il giornalista polacco appassionato di egittologia diventato segretario particolare di Napoleone III, che Ismail Pascià sceglie come commissario per l'Esposizione del 1867, si prospetta l'idea di una sorta di percorso nella storia, in cui l'«Égypte ancienne, l'Égypte en son moyen âge, Égypte moderne» viene rappresentato dalle architetture del tempio, del Selamlik e del caravanserraglio, l'[Okel](#). E' appunto in questo spazio che non solo vengono esposti i prodotti, le merci, ma gli artigiani al lavoro. Il visitatore entra quindi in quello che Edmond paragona a un «passage» e si trova calato in pieno nel clima «orientale».

L'illusion ne saurait être plus complète. Le décor dans l'ensemble et dans les plus petits détails, les hommes et les choses, tout nous transporte en Égypte [...]. Accroupi à l'orientale sur ce plancher [...] l'artisan, entouré de ses ustensiles, creusets, pinces, tour à tourner, métier à tisser, poinçons et tables à broder, etc., en plein air, se livre à son industrie ([Edmond 1867, p. 217](#)).

Un altro Egitto

La stessa collocazione topografica del [padiglione di Suez](#), all'esterno della immensa costruzione progettata da Kranz e Hardy, in qualche modo finisce per

segnalare per così dire la “conquista” di un nuovo territorio, il cui sviluppo è tutto proiettato nel futuro: l’Egitto con l’impresa del canale si pone al centro del progresso tecnologico contemporaneo. Se i [plastici](#), assieme alla documentazione fotografica, forniscono una dettagliata informazione, che con nuova efficacia comunicativa diffonde gli esiti degli [studi specialistici promossi dalla Compagnia del Canale](#), è alla pittura che viene delegato il compito di ricreare per lo spettatore un paesaggio di cui si vuole segnalare la profonda trasformazione: oltre al già citato panorama sono infatti appese alle pareti della sala centrale due vedute dell’Istmo prima e dopo gli interventi di scavo, una delle quali eseguita da Narcisse Berchère. Proprio il pittore francese era stato incaricato, del resto, da Lesseps di documentare i lavori del canale tra il 1860 e il 1861. Berchère aveva raccolto un album di disegni, poi consegnato a Napoleone III e purtroppo andato distrutto nel corso di un incendio durante la Comune, affidando tuttavia anche alla scrittura le memorie di questa esperienza. Nel suo *Le désert de Suez. Cinq mois dans l’Isthme*, che esce nel 1863 ([Berchère 1863](#)) l’autore sceglie di raccontare il suo soggiorno egiziano usando il genere epistolare, facendo seguire al lettore il resoconto del suo percorso da Port-Said a Suez sotto forma di lettere all’amico Fromentin, una finzione narrativa che mette l’accento sul suo punto di vista di pittore.

Le premier aspect de la ville forme ce que l’on appellerait en peinture une fort jolie marine: un phare, quelques maisons blanches, des bateaux dont les longues antennes se détachent sur le ciel, une eau claire et bleue animée par des canots et par des voiles, la jetée dont on aperçoit les enrochements, puis au delà les vaisseaux mouillés en rade et la grande mer dont on entend la voix sonore, composent le tableau.

L’air retentit des coups du marteau, du sifflement des machines, du chant des Arabes. Des wagons roulent vers les ateliers, poussés à main d’homme, sur des rails qui jettent leurs tronçons à travers les sables, enjambent les eaux et les atterrissements du lac; des escouades de travailleurs passent se rendant aux chantiers, et d’énormes blocs de pierre, apportés par des *mahonnes*, oscillent un moment dans l’air, soulevés par des grues, puis disparaissent dans la mer qu’ils font jaillir en flots d’écume, allongeant chaque jour de quelques mètres la jetée que l’on est en train de construire. [...]

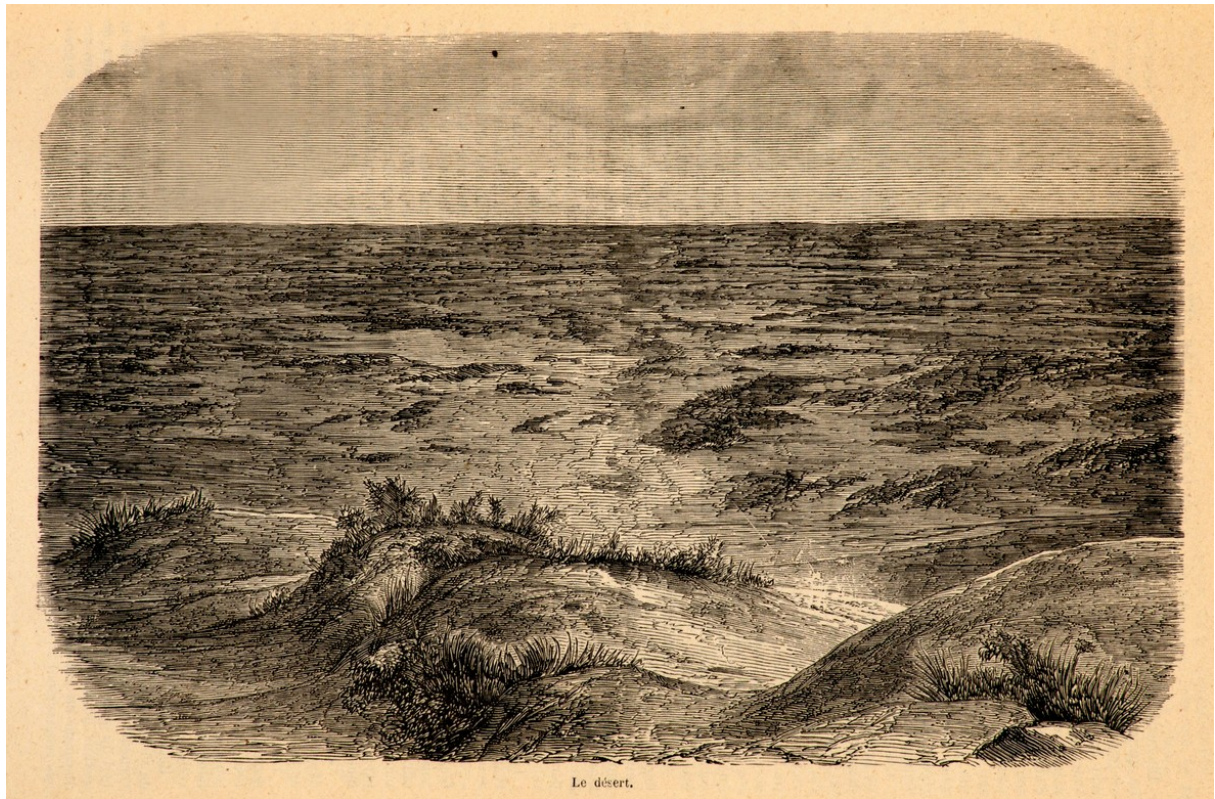
Maintenant que cette vue de la mer dont la vague vient se dérouler sur le sable doré, du lac qui s’étend jusqu’à l’horizon, ne vous fasse pas trop illusion. Rien de moins curieux que ces maisons à toit comme les nôtres, ces chalets qui rappellent la banlieue et, jurant quelque peu avec la nature du pays, font

regretter la terrasse des maisons arabes. C'est une boîte de joujoux d'Allemagne ouverte par surprise; hâtons-nous de la renfermer (Berchère 1863, pp. 10-11).

Questa è l'immagine di Port-Said, con la vitalità e la frenesia dei lavori in corso, ma anche l'incongruo inserimento degli insediamenti, delle architetture, di brandelli di periferia urbana che rompono la magia "orientalista": ma Berchère, per così dire testimone di parte, non può sbilanciarsi troppo, sulle ombre devono avere il sopravvento la luce del progresso e gli interessi del suo committente, la Compagnia del Canale.

Si delineano quindi attraverso la parola paesaggi, contemporaneamente descritti da altri viaggiatori - ricordiamo ad esempio il diario di viaggio fatto redigere nel 1861-62 da Pasquale Revoltella a Louis Corboz (Cervani 1962; Gregorat in corso di stampa) - che troveranno in seguito la loro più fortunata rappresentazione nei disegni di Édouard Riou. E' infatti soprattutto grazie all'illustratore di Jules Verne (da *Cinq semaines en ballon* del 1863 a *Voyage au centre de la terre* del 1867), allievo di Daubigny e di Doré, che entrerà nelle case europee attraverso le pagine dell'*Illustration Universelle*, questo nuovo Egitto, nel quale il dinamismo, la mutevolezza della "modernità" enfaticamente si oppone all'immobile eternità dell'antico: in cui nuove città come Port-Said o Ismailia (Frémaux 2009) sorgono nell'arco di qualche anno, dal deserto. Proprio nel 1869, in stretto rapporto con i festeggiamenti dell'inaugurazione esce *Le canal maritime de Suez illustré* ([Fontane 1869](#)), in cui Marius Fontane traccia l'*Histoire du Canal et des Travaux* e Riou disegna attraverso la parola e l'immagine un *Itinéraire de l'Isthme*, mentre a conclusione delle manifestazioni allo stesso illustratore viene affidato il compito di documentare l'evento in una serie di acquerelli, poi pubblicati in *Inauguration du canal de Suez. Voyage des souverains* ([Nicole 1869](#)), sul cui frontespizio Riou viene presentato come «peintre de son altesse le Kédivé». Il monumentale olio ora conservato al Musée National du Château de Compiègne, che commemora i festeggiamenti del [17 novembre 1869](#) ci fa comprendere quanto complessa sia l'orchestrazione di un evento in cui si mettono in gioco le sorti della Compagnia di Suez e il futuro politico di Ismail Pascià⁴.

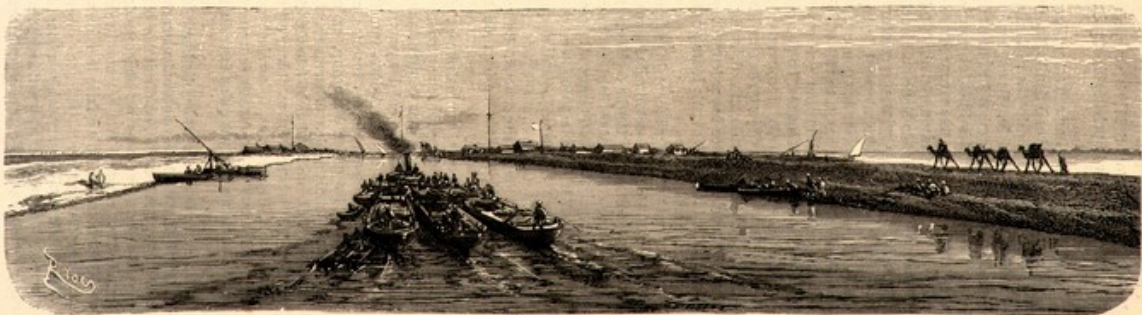
⁴ Gli archivi della Compagnie de Suez consentirebbero un'analisi dettagliata delle strategie pubblicitarie messe in atto. In particolare sarebbe interessante comprendere le motivazioni che suggeriscono di utilizzare alcuni artisti, come il già citato Riou, o come il pittore orientalista Théodore Frère, a cui si devono una serie di tavole che ripercorrono passo passo *Le voyage de S.M. l'Impératrice Eugénie en Égypte*, possiamo ipotizzare commissionate dalla Compagnia, dove ora si conservano.



Le désert.



Pêcherie et village de Gémileh.



Haz-el-Ech sur le lac Menzaleh.

Fig. 4-5: E. Riou, in Fontane 1869.

Suez 1869

I festeggiamenti per l'inaugurazione ufficiale del canale fissati per il 19 di novembre (l'ultimo colpo di vanga dato da Alì Pascià al «barrage du réservoir de la pleine de Suez» per la riunione dei due mari era stato dato il 18 marzo dello stesso anno) vengono preparati con estrema cura ed è lo stesso Viceré a recarsi in Europa nei mesi precedenti ad invitare personalmente i sovrani europei. Tutto questo crea una grande aspettativa e fa sì che sulle pagine di tutti i giornali illustrati europei per molti mesi i riflettori vengano puntati sull'Egitto: il “rinnovatore” Ismail dimostra di saper usare raffinate strategie pubblicitarie e comunicative. Le immagini dell'arrivo della Imperatrice Eugenia a bordo dell'Aigle o di Francesco Giuseppe a Port Said circolano attraverso le illustrazioni dei periodici e grazie alle numerosissime edizioni più o meno preziose che escono per l'occasione. Pagina dopo pagina seguiamo l'itinerario degli invitati lungo il canale da Port Said a Suez, la grandiosità dei festeggiamenti, l'opulenza della scenografia. Anche in questa occasione il ruolo di Mariette non è per nulla secondario, a sua cura viene organizzato un altro viaggio⁵ che “ripropone” a un numero ristretto di invitati l'altra anima dell'Egitto, quella della sua gloriosa storia antica, secondo l'itinerario ormai canonico: quasi a ricomporre le due metà dell'arte «l'éternel et l'immuable» di fronte a «le transitoire, le fugitif, le contingent» (Baudelaire 1863). È proprio l'egittologo a redigere una guida, *l'Itinéraire des invités aux fêtes d'Inauguration du Canal de Suez qui séjournent au Caire et font le voyage du Nil*, pubblicata al Cairo nell'ottobre 1869, giusto in tempo per essere disponibile agli ospiti: fornendo allo stesso tempo una pratica tabella di marcia, con i luoghi da visitare nei 24 giorni previsti ([Mariette 1869](#)).

Si dispiega quindi sul territorio - con tutti i disagi e le difficoltà logistiche e di trasporto del caso- il *tour* sinteticamente racchiuso due anni prima nel recinto del Parc Egyptien. Ma anche i ritmi, le modalità, gli stessi tempi di visione sembrano riproporre l'incalzare frenetico degli spettacoli della modernità. È anzi questo uno degli aspetti che più insistentemente viene sottolineato dai protagonisti, pur da prospettive diverse. Se generalmente prevale l'effetto “anestetizzante” della fantasmagoria, non mancano voci critiche come quella di alcuni tecnici italiani, gli ispettori del genio civile Carlo Possenti e Gianbattista Marsano e il professor Domenico Turazza, che nella relazione al Ministro insistono sul disagio dato dalle tappe forzate del viaggio, lamentando il fatto che ognuno di loro nei 25 giorni del soggiorno

⁵ Questo itinerario precede o segue, a seconda dei gruppi, i festeggiamenti.

non ebbe avanti a sé che una lanterna magica, la quale in ogni momento porgevagli immagini sempre nuove, senza mai lasciargli il tempo di osservarle attentamente [...].E fu realmente a deplorarsi che gli ordinatori delle feste non abbiano almeno compreso nel programma qualche esemplare d'attivazione delle potenti draghe che giacevano inerti nei porti e lungo il canale, perché, sebbene fosse agevole il farsi un'idea del loro modo d'azione, è però certo che il vederle in esercizio sarebbe stato uno spettacolo ben più interessante delle centinaia di tavole imbandite e dei mostruosi *buffets*, che facevano così spiacevole contrasto colla miseria di quei buoni fellahs, dai di cui sudori erano state spremute (Relazione 1870, pp. 4-5).

A questa immagine della lanterna magica possiamo accostare la visione mobile del paesaggio che ritroviamo in Gautier (Moussa 2006), i “panorami” visti dal treno che scorrono davanti agli occhi del lettore con un ritmo cadenzato.

Bientôt nous rencontrâmes un autre bras du Nil, la branche phanitique, qui se jette dans la mer près de Damiette; le chemin de fer la traverse, et de l'autre côté se trouvent les ruines de l'ancienne Athrybis, auxquelles s'est superposé un village fellah. Le train marchait rondement, et bientôt vers la droite, au-dessus d'une ligne de verdure presque noire sous l'éblouissante lumière, se dessine, lointaine et teintée d'azur, la silhouette triangulaire des pyramides de Chéops et de Chéphrèn, pareilles, vues de cette distance, à une montagne unique, échanquée par le sommet. (Gautier 1996, p.60)

Compagni di viaggio

Théophile Gautier è uno dei tanti rappresentanti della nutrita “delegazione” francese (Colet 1879, Carré 1933), accuratamente selezionata dal già citato Charles Edmond, che raccoglie accanto a giornalisti, letterati, scienziati anche alcuni membri dell'Institut come Charles Blanc - che pubblicherà il *Voyage dans la haute Égypte* (Blanc 1876) -, il marchese de Chennevières, conservatore al Musée du Luxembourg, e tra gli artisti Eugène Guillaume, in qualità di direttore dell'École des Beaux-Arts, Charles Tournemine, Alfred Darjou (i cui disegni illustreranno *Le Caire et la Haute-Egypte* di Pharaon, pubblicato nel 1872), Berchère, Gerôme, Fromentin. Basterebbero questi ultimi nomi per comprendere quanto questo “viaggio organizzato”, che emblematicamente segna il successo del turismo di Cook⁶, in qualche modo impatti sulla compagine dei pittori orientalisti, consentendoci di

⁶ Thomas Cook organizza proprio nel 1869 la prima crociera organizzata per ‘turisti’ sul Nilo.

mettere in luce la complessità di esperienze troppo a lungo imbrigliate da letture critiche unidirezionali, fortemente idealizzanti, sollecitandoci ad un'analisi più serrata e problematica delle testimonianze iconiche e letterarie. Proprio da questa prospettiva "tarda", a una data in cui da tanti punti di vista prevale (tappe, modalità di traduzione-trascrizione, ecc.) la stereotipizzazione, è possibile cogliere trasformazioni e persistenze rispetto alla stagione illuminista dei *savants* napoleonici e a quella romantica (Saglia 2002).

Potremmo chiederci ad esempio quale sia stato lo scarto tra questo *tour* e l'itinerario seguito nel 1856, in missione ufficiale, dagli stessi Berchère e Gerôme, con Léon Belly e Frédéric-Auguste Bartholdi, quest'ultimo nelle vesti di fotografo (Bustarret 1989, Aubenas, Lacarrière 1999), di cui proprio i più di cento callotipi ripresi dallo scultore forniscono una significativa testimonianza; e, ancora, quanto di questa visione dell'Egitto sia filtrato nel progetto di colosso-faro, da collocare all'imbocco del canale, che Bartholdi propone a Ismail Pascià, conosciuto all'Esposizione Universale del 1867, in vista dei festeggiamenti dell'inaugurazione. Andando al di là di una mera registrazione cronachistico biografica, dobbiamo interrogarci sull'impatto di un'esperienza di viaggio, che non è quasi mai isolata, solitaria, come molto spesso gli stessi protagonisti tendono a tramandare, ma ben calata in un contesto, in cui il momento dello scambio, della condivisione finisce invece troppo spesso per essere sottovalutato. In questo senso proprio il "caso" Suez 1869 può rappresentare anche metodologicamente un interessante campo di indagine e verifica, proprio per la ricchezza e la varietà delle testimonianze.

Pensiamo ad esempio ai continui spunti offerti dal "diario" di viaggio e dalla corrispondenza di Eugène Fromentin, che non solo ci permettono di seguire passo passo le tappe dell'itinerario in Alto Egitto – a cui invece Gautier, infortunatosi nel corso della traversata, è costretto a rinunciare - e quelle dei festeggiamenti del canale, ma soprattutto di comprendere le condizioni per così dire di visione e registrazione. I tempi stretti, l'incalzare degli incontri e degli appuntamenti mondani, il viaggio regolato da un rigido programma, tutto questo tende a far prevalere per così dire il "riconoscimento", la riproposizione di un'immagine consolidata, lasciando pochi margini di autonomia e di elaborazione originale.

Scrive Fromentin alla moglie dal Cairo il 20 ottobre 1869:

Pas un de nous, même Gérôme qui, tu le sais, sait employer les minutes, n'a eu le temps de faire un seul croquis. Pour mon compte, je n'ai pas vu le quart de ce qu'il m'importait de voir, et je n'ai donné aux plus admirables choses qu'un coup d'œil en courant de toute la vitesse de nos montures (Correspondance 1995, p. 1545).

Del resto, è lo stesso pittore a confessare a Charles Busson (6 ottobre) di aver portato con se solo «un peu d'aquarelle, quelques crayons et de *quoi écrire*. J'écrirai plus que je ne dessinerai. D'ailleurs, nous avons nos photographes» (Correspondance 1995, p. 1539). James Thompson e Barbara Wright nella loro fondamentale monografia sull'autore (Thompson, Wright 1987) individuano come fonti di alcuni dipinti di soggetto egiziano alcune foto di Adolphe Braun, uno dei due fotografi (l'altro è Mouilleron) invitati ufficialmente e con i quali Fromentin fa il viaggio sul Nilo (Wright 2000). Del resto nei *Carnets* (Fromentin 1984, pp. 1113-1115) il pittore annota tra gli acquisti (vestiti, tappeti, ecc.) un numero consistente di fotografie, comprate al Cairo e a Siout. Non è certo qui il caso di toccare nemmeno marginalmente una questione così cruciale, che su di un fronte implica una puntuale verifica della riproposizione e della circolazione di modelli iconografici, sull'altro impone di ricostruire la "geografia" degli *ateliers* fotografici e la rete di diffusione e vendita dei loro prodotti. Semmai varrà la pena di ribadire con quanta prudenza ci si debba porre nei confronti di una valutazione di testimonianze iconiche che troppo spesso continuano ad essere considerate come dirette e immediate registrazioni del "reale". Valga tra tutti l'esempio di Ippolito Caffi, e del suo viaggio in Egitto tra il 1843 e il 1844, sul cui itinerario si è dibattuto (Scotton 1988, Scarpa 2011): alcune sue opere infatti, che ripropongono i monumenti ed i paesaggi dell'Alto Egitto - come *Il Cairo. Il vento Simun nel deserto* di Ca' Pesaro -, si dimostrano troppo sospettosamente vicine alle litografie di Roberts, tanto da far ipotizzare un lavoro sulla base di precedenti vedute, in assenza di un'esperienza diretta, per altro non documentata dai suoi appunti e dalla pur dettagliata corrispondenza con l'amico bellunese Tessari.

Altro aspetto interessante, che travalica il freddo elenco delle presenze, è quello, al di là della condivisione di un'esperienza spettacolare, delle opportunità di incontro individuale. Le diverse fonti ci trasmettono l'impressione di una sorta di autoreferenzialità delle singole delegazioni nazionali, anche se nel serrato incrocio dei gruppi e nel caos della folla ci aspetteremmo quanto meno dei margini di avvicinamento per così dire per affinità di interessi culturali. Non dobbiamo dimenticare ad esempio la presenza in loco di una figura come Gustave Le Gray (Gustave Le Gray 2002), che Philippe de Chennevières incontra proprio il giorno fatidico del 19 novembre, ma di cui né Fromentin, né Gautier fanno cenno. Ma pensiamo anche alla rappresentanza di artisti di altra provenienza, non ultimi gli italiani, il cui ruolo non è certo da considerare marginale. Come riferisce Giuseppe Regaldi (Regaldi 1870), fanno parte della delegazione italiana Giuseppe Benassai e Stefano Ussi, a cui il Viceré commissionerà *Preghiera nel deserto* e *Il trasporto del*

Mahamal alla Mecca (Imbellone 2011), tra gli invitati è ancora Vincenzo Marinelli, il cui primo soggiorno in Egitto era iniziato nel 1854, facendolo entrare in stretto rapporto con l'egittologo Giuseppe Vassalli e documentare un viaggio in Nubia del Viceré. Non mancano neppure il caricaturista Teja che dedicherà un album a questa esperienza (Teja 1870) e l'architetto Cipolla. Allo stesso tempo proprio un'indagine approfondita sulle scelte di Ismail Pacha committente⁷ e sul ruolo dei suoi consulenti potrebbe aiutarci a capire meglio non solo la regia delle manifestazioni di cui stiamo parlando, ma anche il ruolo dell'Egitto come luogo di scambio e confronto tra esperienze e professionalità differenti. Basterebbe pensare al contributo degli artisti e della mano d'opera italiana. Del resto lo stesso allestimento degli "apparati effimeri", previsti per l'occasione, meriterebbe una specifica attenzione, accanto agli imponenti interventi urbanistici e architettonici (Godoli 2008) che investono il Cairo e Alessandria, per non parlare delle città di nuova fondazione, Port Said (1859) e Ismailia (1863). Pensiamo alla presenza, dall'anno precedente, di Cesare Biseo (Imbellone 2011a), chiamato da Ismail Pascià proprio per collaborare alla preparazione dei festeggiamenti e decorare il nuovo Teatro Reale del Cairo, come del resto Marco de Gregorio, che il Viceré vorrebbe tenere come direttore della scenografia. Se ricordiamo che il progetto del Teatro dell'Opera è dell'architetto udinese Andrea Scala, con la collaborazione dell'ingegner Avoscani, che per il sipario con *Il Genio dell'Asia che illumina l'Africa* ci si rivolge ad Annibale Gatti (Zappia Gatti 1985), per decorazioni e scene a Bertoja, Ronchi, Ferrario, possiamo comprendere quanto la presenza italiana sia rilevante.

Artisti in viaggio

Proprio nella sua abnorme dilatazione mediatica e spettacolare, in cui irrimediabilmente sembra disperdersi ogni dimensione di esperienza individuale e soggettiva, il caso dell'inaugurazione del Canale ci porta a riflettere sull'impatto della profonda trasformazione dell'esperienza del viaggio in questi decenni centrali dell'Ottocento anche nel più stretto ambito della formazione e della cultura degli artisti figurativi. Forse solo uscendo da un approccio monografico e cercando di ricomporre in una sorta di mappa la nuova geografia dei *grands* e *petits tours*, potremo individuare persistenze e cambiamenti di motivazioni, mete, itinerari, nel continuo confronto tra storia e modernità.

⁷ Altro capitolo potrebbe essere quello degli acquisti: sappiamo ad esempio che il Viceré acquistò alla Esposizione Nazionale di Milano del 1872, *Franklin* di Monteverde per 20.000 lire e il quadro di Pagliano *La figlia di Silvestro Aldovrandini che ricusa di ballare con Maramaldo*, per lire 22 500.

L'autrice

Vanja Strukelj, ricercatrice presso il Dipartimento LASS dell'Università di Parma, insegna "Storia della critica d'arte" e "Fonti per la storia dell'arte moderna e contemporanea".

Nei suoi studi ha indagato numerosi aspetti della cultura figurativa italiana del Novecento in saggi dedicati alla pittura (*Carlo Mattioli*, 1983, *Gioietta Fioroni* 1984, *Goliardo Padova*, 1989, *Pittura e opus alchemico in Zigaina*, 1989, Livio Schiozzi, 2007, Bogdan Grom, 2008, *Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito*, 2009, *Carmelich guarda Černigoj. Note, a margine, sul costruttivismo triestino*, 2010), al manifesto pubblicitario (*Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano*, 1977, *Sepo*, 1979, *Adolf Hohenstein*, 2003, *Luci fantasmagoriche*, 2008), al fumetto (*Renato Calligaro*, 1985), alla satira (*Anticlericalismo e satira risorgimentale in Italia: circolazione di modelli e fonti iconografiche ne "Il Fischietto"*, 2008) e all'illustrazione (*Guido Marussig. Il mestiere della arti*, 2004, *Dentro, fuori, sulla soglia. Itineari dello sguardo in Tableau de Paris 1852-1853*, 2012). Negli ultimi anni le ricerche si sono mosse su altri temi quali le guide locali (*Le guide postunitarie di "Reggio nell'Emilia": il racconto della città tra miti e stereotipi*, 2003), la formazione artistica (*Progettare una scuola. L'Istituto per l'arredamento e la decorazione della nave e degli interni di Trieste dalla fondazione al 1968*, 2005), mentre centrale è stata l'attenzione al dibattito critico europeo tra Ottocento e Novecento, in particolare all'ambito della cultura preraffaellita e simbolista (G. P. Minardi, G. Silvani, V. Strukelj, *La trama delle arti*, 2004; *Il pittore, la lettera, il viaggio. La corrispondance di Eugène Fromentin e il progetto de Les Maitres d'autrefois*, 2005; *Nel segno di Polifilo*, 2010; D. G. Rossetti, *Lettere scelte, a cura di G. Silvani e V. Strukelj*, 2010). Tra le ricerche in corso va segnalata un'ampia indagine sul sistema delle esposizioni italiane postunitarie, che prende in esame il tema dei salons caricaturaux e del sistema editoriale e pubblicitario (*Città in mostra. Parma 1870, immagine debole di un potere in crisi*, 2010; V. Strukelj, F. Zanella, *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, 2011).

e-mail: vanja.strukelj@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Aubenas, S. Lacarrière, J, 1999, *Voyage en Orient*, Bibliothèque Nationale de France, Hazan, Paris.

Baudelaire, C 1863, 'Peintre de la vie moderne', *Figaro*, 26 novembre, trad. it. in Id, *Scritti sull'arte*, Prefazione di E. Raimondi, Einaudi, Torino, 1992, pp. 278-313.

Berchère, N 1863, *Le désert de Suez. Cinq mois dans l'Isthme*, Hetzel, Paris.

Blanc, Ch 1876, *Voyage dans la haute Égypte*, H. Loones, Paris.

Brilli, A 2009, *Il viaggio in Oriente*, Il Mulino, Bologna.

Breitmayer, A 1874, *Inauguration du canal maritime de l'isthme de Suez : notes de voyage*, Storck, Lyon.

Busch , J H M 1858, *Aegypten. Reisehandbuch für Aegypten und die Angränzenden dem Pacha unterworfenen Länder*, Lloyd austriaco triestino, Trieste.

Busterret, C 1989, 'Du Nil au Yémen, Bartholdi photographe', *Histoire de l'art*, 7, pp. 35-52.

Carré, J-M 1933, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Institut français d'archéologie orientale, Cairo.

Çelik, Z 1992, *Displaying the Orient: architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*, University of California Press, Berkeley.

Cervani, G 1962, *Voyage en Egypte 1861-1862*, Alut, Trieste.

Codignola, M, De Sanctis, R (ed.) 1982, *Aida al Cairo. La genesi dell'opera del grande compositore italiano*, Banca Nazionale del Lavoro, Roma.

Colet, L 1879, *Les pays lumineux : voyage en Orient*, Dentu, Paris.

Correspondance d'Eugène Fromentin 1995, Textes réunis, classés et annotés par Barbara Wright, CNRS Editions et Universitas, Paris-Oxford.

de Morpurgo, G 1998, *Diario dal Canale di Suez. 1869*, Dedolibri, Trieste.

de la Bedollière, É 1870, *De Paris à Suez : souvenirs d'un voyage en Égypte*, Barba, Paris.

Edmond, M Ch 1867, *L'Égypte à l'Exposition Universelle de 1867*, Dentu, Paris.

Exposition Universelle de 1867 illustrée Publication internationale autorisée par la Commission Impériale.

Fontane, M 1869, *Le canal maritime de Suez illustré*, Bureaux de l'Illustration, Paris.

Frémaux, C 2009, 'Ismailia: l'invention d'un paysage urbain au cœur de l'Isthme de Suez (Égypte)', *Histoire de l'arte*, 66, octobre 2009, pp. 81-92.

Fromentin, E 1984, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par G.Sagnes, Gallimard, Paris.

Gautier, Th 1996, *Voyage en Égypte*, Présentation et note de P. Tortonese, La Boîte à Documents.

Gautier, Th 1996a, 'Panorama de la Bataille des Pyramides', *La Presse*, 23 mars 1853, ora in Id. 1996 *Voyage en Égypte*, Présentation et note de P. Tortonese, La Boîte à Documents, Paris, pp. 123-129.

Gautier, Th 1996b, 'Autour de l'Exposition Universelle. L'Orient', *Moniteur Universel*, 7 juin 1867, 'L'Isthme de Suez', *Moniteur Universel*, 3 août 1867, ora in Id. 1996, *Voyage en Égypte*, Présentation et note de P. Tortonese, La Boîte à Documents, Paris, pp. 142-154.

Godoli, E 2008, *Architetti e ingegneri italiani in Egitto: una emigrazione di lunga durata*, in *Architetti e ingegneri italiani in Egitto dal diciannovesimo al ventunesimo secolo*, catalogo della mostra a cura di E. Godoli e M. Giacomelli, Alessandria d'Egitto, Biblioteca Alessandrina, 24 ottobre - 25 novembre 2008, Maschietto Editore, Firenze, pp. 12-45.

Gregorat, S in corso di stampa, *Voyage en Egypte. Il Viaggio di Pasquale Revoltella in Egitto dal rapporto giornaliero di Louis Corboz (28 ottobre 1861-2 febbraio 1862)*, in *Trieste-Suez. Storia e e modernità nel 'Voyage en Egypte' di Pasquale Revoltella*, catalogo della mostra a cura di L. Crusvar, V. Strukelj, Trieste 25 luglio- 4 novembre 2013.

Gustave Le Gray: 1820-1884 2002, sous la direction de S. Aubenas, cat. Exposition Bibliothèque Nationale de France, Paris mars-juin 2002, Gallimard, Paris.

Humbert, J-M 1989, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, ACR, Courbevoie (Paris).

Humbert, J-M, Pantazzi, M, Ziegler, Ch (ed.), *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930* 1994 catalogue exposition, Paris, Musée du Louvre, 20 janvier-18 avril 1994 [...], Reunion des Musées Nationaux, Paris.

Hand-book for travellers in Egypt, Murray, 1847.

Imbellone, A 2011, *Stefano Ussi, un artista romantico in Oriente*, in *Orientalisti. Incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento italiano*, a cura di E. Angiuli e A. Villari, Roma, Chiostro del Bramante 19 ottobre 2011- 22 gennaio 2012, SilvanaEditoriale, Milano 2011, pp. 79-83.

Imbellone, A 2011a, *Cesare Biseo: dalla decorazione all'Orientalismo e la campagna romana*, in *Orientalisti*, pp. 88-91.

Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient, Hachette 1861

Jean Léon Gérôme (1824-1904): l'histoire en spectacle, sous la direction de L. des Cars, D. de Font-Réaulx et E. Papet, cat. Exp. Los Angeles, Paris, Madrid 2010-2011, Musée d'Orsay, Skira Flammarion, Paris 2010.

Jones, O, Bonomi, J 1854, *Description of the Egyptian Court Erected in the Crystal Palace*, Bradbury and Evans, London.

Mariette, A 1869, *Itineraire des invités aux fêtes d'Inauguration du Canal de Suez qui séjournent au Caire et font le voyage du Nil*, Caire.

Morra di Lavriano, R 1995, *Giornale di viaggio in Egitto e inaugurazione del Canale di Suez*, a cura di A.Siliotti e A.Vidal-Naquet, Geoedia, Verona.

Moussa, S 2006, '«Le récit de voyage, genre 'pluridisciplinaire'» À propos des Voyages en Égypte au xixe siècle', *Sociétés & Représentations*, 21, p. 241-253.

Moussa, S 2007, 'La double vue. Sur le voyage en Égypte (1869) de Théophile Gautier', *Le Temps des médias*, 8, p. 34-45.

Nicole, G 1869, *Inauguration du canal de Suez. Voyage des souverains*, acquerelles d'après nature et portraits par Riou, s.l.

Peltre, Ch 2005, *De l'entre deux-mers à l'entre-deux-mondes: l'Orient ancien et modern du Canal de Suez*, in *Études transversales. Mélanges en honneur de Pierre Vaisse*, sous la direction de L.El-Wakil, St.Pallini, L.Umstätter-Mamedova, Presse universitaire de Lyon, Lyon, pp.119-126.

Phillips, S 1854, *Guide to Crystal Palace and Park*, Crystal Palace Company, London 1854.

Possenti, C Marsano, G B Turazza, D 1870, *Canale marittimo di Suez*, Tip.Cenniniana, Firenze.

Quaderni dell'Istituto di studi verdiani, 1971, 4 [Genesi dell'Aida, con documentazione inedita a cura di S.Abdoun].

Regaldi, G 1870, *L'Egitto note storiche e statistiche, estr. da "Gazzetta ufficiale" marzo-aprile 1870*, Botta, Firenze.

*Relazione degli'ispettori del genio civile Carlo Possenti e Giovanni Battista Marsano e dal Professor Domenico Turazza*1870, in *Canale marittimo di Suez*, Tip. Cenniniana, Firenze, pp.3-39.

Ribeyre, F 1870, *Voyage de S. M. l'Impératrice en Corse et en Orient*, E. Pick, Paris

Said, E 1978, *Orientalism*, Pantheon Books, New York (trad. it *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2001).

Saglia, D 2002, *I discorsi dell'esotico. L'oriente nel romanticismo britannico, 1780-1830*, Liguori, Napoli.

Scarpa, A 2011, *Sabbia, pietre e volti di un mondo onirico. L'avventura orientalista di Ippolito Caffi*, in *Venezia e l'Egitto*, catalogo della mostra a cura di E. M. Dal Pozzolo, R. Dorigo, M. P. Pedani, Venezia 2011-2012, Skira, Milano, pp. 252-255.

Scotton, F 1988, *Ippolito Caffi. Viaggio in Oriente 1843-1844*, catalogo della mostra Mestre 3 luglio-15 settembre 1988, Arsenale, Venezia 1988.

Strukelj, V in corso di stampa, *Voyages en Egypte, tra storia e modernità*, in *Trieste-Suez. Storia e modernità nel 'Voyage en Egypte'* di Pasquale Revoltella, catalogo della mostra a cura di L. Crusvar, V. Strukelj, Trieste 25 luglio- 4 novembre 2013.

Taglioni, Ch. 1870, *Deux mois en Égypte. Journal d'un invité du Kédive*, Amyot, Paris.

Teja, 1870, *Pasquino all'istmo di Suez*, s.e., Torino.

Thompson, J Wright, B 1987, *La vie et l'œuvre d'Eugène Fromentin*, Préface de A.Chastel, ACR, Courbevoie (Paris).

Vernois, S 2007, 'L'ambiguité de l'image. Les illustrations du «Tour du monde» et du «Journal des voyages»', *Histoire de l'art*, 60, pp. 69-80.

Wright, B 2000, *Eugène Fromentin: a Life in Art and Letters*, Lang, Bern.

Zappia, C Gatti, A 1985, *Annibale Gatti, pittore di Firenze capitale*, De Luca Roma 1985.