



morepress

morepress.unizd.hr

SPONDE

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE TRA LE DUE SPONDE DELL'ADRIATICO

ČASOPIS ZA JEZIKE, KNJIŽEVNOSTI I KULTURE IZMEĐU DVIJU OBALA JADRANA

A JOURNAL OF LANGUAGES, LITERATURES AND CULTURES BETWEEN THE TWO ADRIATIC COASTS

ISSN: 2939-3647

4/2 | 2025

STEREOSCOPIE ADRIATICHE: HEINRICH NOÉ E LA COSTRUZIONE LETTERARIA DELLA DALMAZIA

MAURIZIO BASILI

Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara
maurizio.basili@unich.it

UDK: 82-992.09

Original research paper

Primljen / Ricevuto / Received: 5. 11. 2025.

Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione

/Accepted for publication: 27. 11. 2025.

Il saggio analizza *Dalmatien und seine Inselwelt* (1870) di Heinrich Noé come esempio di scrittura di viaggio tardo-ottocentesca in cui funzione documentaria e costruzione estetico-ideologica si intrecciano. Attraverso la metafora dello stereoscopio, Noé elabora una rappresentazione della Dalmazia fondata sulla frammentazione visiva e sull’esclusione della voce dell’altro. Paesaggi e figure umane si trasformano in immagini ornamentali, destinate a un pubblico mitteleuropeo desideroso di conferme identitarie. La scrittura odeporica partecipa così alla creazione di un “Oriente interno”, inscrivendo la differenza culturale in un regime di visibilità estetizzante e gerarchico. Il confronto con autori come Kohl e Franzos consente di cogliere la specificità del dispositivo rappresentativo noéano, collocato all’incrocio tra cultura visuale, orientalismo e costruzione discorsiva dello spazio imperiale.

PAROLE CHIAVE:

letteratura di viaggio, orientalismo interno, rappresentazione del paesaggio, egemonia visiva, Dalmazia ottocentesca

1. Heinrich Noé, la scrittura di viaggio e l'Adriatico "orientale"

La seconda metà dell'Ottocento rappresenta una fase di straordinaria fioritura per la letteratura odepórica di lingua tedesca, sostenuta da una crescente domanda borghese di narrazioni descrittivo-estetiche e da un rinnovato desiderio di appropriazione simbolica di spazi percepiti come remoti, marginali o esotici. *Dalmatien und seine Inselwelt nebst Wanderungen durch die Schwarzen Berge* (La Dalmazia e le sue isole con escursioni nelle Montagne Nere, Vienna 1870) di Heinrich Noé¹ (1835-1896), romanziere e autore di resoconti di viaggio, rappresenta un tassello significativo nella costruzione dell'immaginario germanofono della costa adriatica.

Negli ultimi decenni, la rappresentazione della Dalmazia nei resoconti di viaggio di lingua tedesca e austriaca è stata oggetto di una progressiva rivalutazione critica, soprattutto in relazione al più ampio contesto discorsivo della Monarchia asburgica. L'opera collettiva *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, per esempio, è stata analizzata da Ivan Pederin (1975) come paradigma visuale e narrativo di una Dalmazia ridotta a repertorio folclorico e naturalistico, funzionale alla costruzione di un'alterità interna gestita dal centro imperiale. In modo complementare, Robin Okey (2007) ha mostrato come i resoconti della *Neue Freie Presse* contribuissero, nella seconda metà dell'Ottocento, alla formulazione di un immaginario editoriale e politico coerente con la missione civilizzatrice dell'Impero, in cui i popoli slavi del sud venivano sistematicamente rappresentati in chiave ambivalente: esotici e pittoreschi, ma anche arretrati e bisognosi di guida. Questi studi, insieme a una più ampia riflessione sulle modalità di rappresentazione delle regioni sud-orientali della Monarchia (cfr. Maner 2017; Stančić 2013), consentono di collocare l'opera di Noé all'interno di un continuum discorsivo in cui la scrittura di viaggio assume una funzione normativa e ordinatrice. Nel quadro di questa evoluzione, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, il discorso odepórico non si configura più come mera registrazione geografica, ma si trasforma in un genere ibrido, nel quale l'osservazione empirica si intreccia sempre più con l'inquadramento ideologico del paesaggio e con strategie di rappresentazione estetica. In questo senso, *Dalmatien und seine Inselwelt* si inserisce in una costellazione discorsiva che, nella Mitteleuropa del secondo Ottocento, trasforma il viaggio in una

¹ Heinrich Noé non utilizzò mai il secondo nome August e firmò costantemente le sue opere come Heinrich Noë. La grafia con la dièresi (ë) riflette la corretta pronuncia del cognome, di probabile origine ugonotta ed è spesso sostituita dalla forma Noé, foneticamente equivalente e per la quale qui si opta.



macchina semiotica, in cui lo sguardo seleziona, organizza e interpreta.

L'Adriatico orientale – e in particolare la Dalmazia –, pur appartenendo all'Impero asburgico, viene raffigurato come uno spazio periferico e ambiguo: formalmente integrato, ma culturalmente distante. La rappresentazione della Dalmazia, così come emerge nella scrittura di viaggio ottocentesca, rispecchia quel “paradosso asburgico” individuato da Steven Beller: un impero che si presenta, al tempo stesso, come residuo feudale e anticipazione di un'Europa pluralistica (Beller 2006: 5-7). Pur inserita nelle reti infrastrutturali e turistiche della Monarchia, la regione continua a essere evocata come paesaggio arcaico, resistente ai modelli della modernità, e dunque utile a definire – per contrasto – l'identità del centro imperiale. In questa tensione emerge la scrittura di Noé, che oscilla costantemente tra l'intento documentario e una chiara fascinazione estetizzante. In termini saidiani, si potrebbe parlare di “orientalismo interno”, concetto ripreso anche da Larry Wolff nella sua analisi del confine orientale europeo come costruzione ideologica: uno sguardo che, pur rivolto a uno spazio imperiale, lo traduce in un altrove statico e pittoresco, da osservare, ordinare e simbolicamente possedere (Said 1978; Wolff 1994).

Sin dalla prefazione, Noé chiarisce la sua impostazione, presentando il volume come “eine Galerie von Stereokopen aus den eigenthümlichsten Zügen der Natur und des Menschenlebens”² (Noé 1870: I). La metafora dello *Stereoskop* rivela un modo di vedere che è insieme ottico e selettivo: la realtà non viene colta nella sua continuità, ma scomposta in scorci e immagini parziali, poi ricomposte secondo un principio eminentemente percettivo. In questo quadro, la Dalmazia non appare come un territorio da conoscere, bensì come una superficie da tradurre in visione, filtrata attraverso la sensibilità dell'autore.

Il testo odepotico creato da Noé si configura così – per usare un concetto di Mary Louise Pratt (Pratt 1992: 4) – come una *contact zone*: uno spazio d'incontro diseguale, dove l'osservatore occidentale esercita un potere selettivo che tende a ridurre o a silenziare la voce dell'altro. Il contatto, invece di aprire un dialogo, istituisce una gerarchia dello sguardo: ciò che viene mostrato è sempre già interpretato e reso leggibile per un lettore che, nell'immagine dell'altro, finisce per riconoscere la propria.

Anche la componente etnografica – seppure frammentaria – partecipa a questa costruzione. Del resto, come ricorda James Clifford, ogni etnografia è, in ultima

² “Una galleria di stereoscopie tratte dalle peculiarità più singolari della natura e della vita umana”. Salvo dove diversamente indicato, la traduzione è da intendersi mia.



analisi, un testo: un atto rappresentativo situato, orientato, tutt'altro che neutrale (Clifford 1988: 39). Usi, costumi, canti e abiti tradizionali non vengono semplicemente descritti, ma trasformati in ornamenti narrativi, calibrati sull'orizzonte percettivo del lettore borghese.

Si attiva in questo modo quel processo che Maria Todorova ha definito *balkanism*: una forma di esotizzazione interna che non esclude del tutto, ma comunque inferiorizza, proiettando sull'altro l'immagine di un'Europa incompiuta (Todorova 2009: 3-20).

2. Una “Dalmazia tedesca”? Tradizione odeporica e costruzione discorsiva

Nel panorama della letteratura odeporica di lingua tedesca, la Dalmazia emerge nel XIX secolo come spazio di particolare intensità simbolica, al crocevia tra percezione geografica e proiezione culturale. I resoconti di viaggio che attraversano questo territorio non si limitano alla registrazione empirica, ma partecipano attivamente alla costruzione dell'immagine selettiva e gerarchizzata dell'Adriatico “orientale” che abbiamo anticipato. L'opera di Heinrich Noé si colloca all'interno di questa tradizione rappresentativa, accanto a quella di autori come Johann Georg Kohl e Karl Emil Franzos, i quali offrono due modelli discorsivi divergenti.

Nel *Reise nach Istrien, Dalmatien und Montenegro* (Viaggio in Istria, Dalmazia e Montenegro, 1851), Kohl adotta uno sguardo che intreccia l'osservazione geografica con la descrizione etnografica, mantenendo – tutto sommato – una certa apertura alla prossimità culturale. I costumi delle popolazioni locali vengono però descritti, ad esempio, secondo un principio di analogia, per cui le somiglianze tendono a prevalere sulle differenze. In più di un caso, le comunità della costa e dell'entroterra appaiono accomunate da tratti quasi identici: così, ad esempio, i comportamenti dei Bocchesi e dei Montenegrini vengono assimilati con una formula che li rende praticamente intercambiabili e, inoltre, corrisponderebbero a quelli degli Albanesi quasi alla perfezione (cfr. Kohl 1851: 56). In questo tipo di rappresentazione, la Dalmazia appare ancora come spazio fluido, attraversato da contatti e sovrapposizioni, piuttosto che come alterità netta.

Di segno opposto è invece la prospettiva adottata da Franzos in *Aus Halb-Asien* (Dalla mezza Asia, 1876), che già dal titolo propone una topografia concettuale rigida e gerarchica. Le aree orientali dell'Impero sono chiamate “mezza Europa” o “mezza Asia”: categorie intermedie, instabili, collocate in una zona



grigia tra civiltà e barbarie (Franzos 1876: VII). Questo quadro contribuisce a consolidare un immaginario etnografico che tende a costruire l'altro non come soggetto compiuto, ma come figura ancora da completare secondo i parametri della cultura borghese. Tale logica si manifesta con particolare evidenza nelle descrizioni della Podolia, dove l'apparente oggettività dell'inventario si traduce in una tipizzazione caricaturale. Così, ad esempio, il matrimonio contadino è rappresentato come una sorta di transazione commerciale mediata da uno *Zwischenhändler* (un intermediario commerciale, per l'appunto), e il tono ironico che accompagna la scena rivela una distanza insieme culturale e morale. Il "Trieb nach Besitz"³ – scrive Franzos – si intensifica in rapporto a quelle che definisce "rohen Naturen", cioè "nature primitive", dominate da "elementare Leidenschaften"⁴ (Franzos 1876: 18-19). Il dato osservato, invece di favorire la comprensione, diventa indizio di un'inferiorità antropologica, e la narrazione finisce per trasformare la differenza in spettacolo.

Anche l'opera di Noé, pur muovendosi entro un registro apparentemente diverso, di tono più artistico e contemplativo, partecipa di un analogo dispositivo di visione. Le sue *Stereoskopen* non restituiscono un dialogo con l'altro, ma una sequenza di immagini ordinate e predisposte proprio per questo medesimo sguardo estetizzante e classificatorio. Come in Franzos, infatti, la rappresentazione agisce attraverso l'inquadramento, la selezione, l'effetto ottico. Il paesaggio e le figure umane non sono descritti per essere compresi, ma per essere osservati: collocati, cioè, entro una funzione simbolica che risponde alle attese del lettore mitteleuropeo.

Da tale processo nasce quella che potremmo definire una "Dalmazia testuale", in cui si intrecciano riferimenti naturalistici, elementi etnografici e notazioni linguistiche: frammenti che cooperano alla costruzione di uno spazio altro. Uno spazio che, pur appartenendo all'Impero, viene rappresentato come culturalmente distante. La scrittura di viaggio con Noé, come si vedrà nei paragrafi successivi, smette così di funzionare come strumento conoscitivo: diventa, invece, un atto di appropriazione culturale. Costruisce una geografia immaginaria, e allo stesso tempo ne disegna le coordinate ideologiche, mentre in superficie si presenta come resoconto descrittivo.

³ "Desiderio di possesso".

⁴ "Passioni elementari".



3. Lo stereoscopio come dispositivo rappresentativo: montaggio e visione

La dichiarazione iniziale di Heinrich Noé – voler offrire una “Galerie von Stereoscopen” – non è una semplice formula ornamentale, ma un autentico principio ordinatore della rappresentazione. Lo stereoscopio, strumento ottico che genera un effetto tridimensionale mediante l'accostamento di due prospettive leggermente disallineate, diventa metafora di questa visione fondata sulla parzialità, sulla separazione e sulla composizione selettiva. La realtà, nel testo di Noé, non è colta nella sua interezza, ma ricomposta attraverso prospettive parziali. Come hanno mostrato Jonathan Crary e W. J. T. Mitchell, i dispositivi ottici della modernità – compreso dunque lo stereoscopio – non possono essere considerati strumenti neutrali di registrazione del reale, ma vere e proprie tecnologie della visione, capaci di tradurre l'esperienza percettiva in forma discorsiva e ideologica⁵. Possiamo ritenere che questo assunto costituisca anche la struttura di *Dalmatien und seine Inselwelt*, opera che – come detto – non si presenta come un resoconto unitario, ma come una raccolta di quadri narrativi autonomi.

Nella *Vorrede*, Noé dichiara esplicitamente di aver adottato “die künstlerische Form der Erzählung”⁶ e di aver rinunciato al tono didascalico e descrittivo (Noé 1870: IV). L'approccio è dichiaratamente impressionistico: ogni sezione del testo si offre come entità autosufficiente, costruita per evocare una percezione puntuale, un'immagine momentanea, piuttosto che per inserirsi in una narrazione continua e lineare. È evidente che il modello conoscitivo che emerge nel testo di Noé si distacca fin dall'inizio dal paradigma enciclopedico-geografico, fondato sulla sistematicità e sulla completezza, per orientarsi invece verso una forma rappresentativa più soggettiva e figurativa, in molti punti più vicina alla pittura che alla cartografia. Sempre nella prefazione, l'autore, per chiarire il suo approccio, dichiara esplicitamente di ispirarsi alla pittura olandese del Seicento: richiama le *Marinen*, le scene d'interno, gli *Stilleben*, tutte immagini che, pur nella loro frammentarietà, riescono a restituire una conoscenza densa, anche se mediata. Questa logica si riflette nella sua costruzione dello spazio: Noé compone infatti un vero e proprio montaggio visivo, guidato da una sensibilità estetica che privilegia l'impressione

⁵ Cfr. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA, MIT Press, 1990; W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994. Entrambi gli autori insistono sul carattere storicamente e culturalmente determinato dello sguardo, considerato non come facoltà naturale, ma come pratica costruita e ideologicamente orientata.

⁶ “La forma artistica del racconto”.



e l'effetto più che la coerenza descrittiva. Ogni frammento – una scena, un paesaggio, un incontro – diventa uno *Stilleben* testuale: un'immagine verbale isolata, autosufficiente, priva di connessioni narrative ma capace di offrire una percezione netta. La Dalmazia che ne risulta, più che una realtà documentata, è una galleria di visioni: uno spazio da contemplare, non da comprendere⁷.

Di certo, questa scelta è tutt'altro che neutra. Come si evidenzia nei *visual culture studies*, ogni forma di visione implica un atto di costruzione simbolica. Lo sguardo non è mai disinteressato: seleziona, orienta, incasella secondo aspettative culturali e cornici ideologiche. In questa regia dello sguardo, ovviamente anche il lettore partecipa: la successione dei quadri – che siano paesaggi, volti o scene quotidiane – guida la sua percezione, sollecita categorie estetiche familiari, e lo invita a riconoscere, più che a scoprire. Come ha osservato Mary Louise Pratt a proposito della figura del *seeing-man*, lo sguardo del viaggiatore – quindi, per noi, anche di Noé e per estensione del suo lettore – è inscindibile da una posizione di potere: vedere è anche possedere, selezionare è anche subordinare (Pratt 1992: 7-8). La rappresentazione stereoscopica, dietro la sua apparente neutralità, definisce invero un punto di vista privilegiato e normativo: quello dell'osservatore maschile europeo, che organizza lo spazio in funzione della propria centralità e del proprio sguardo.

4. Il paesaggio come codice: natura e alterità

La modalità di rappresentazione adottata da Noé si riflette in modo evidente nella costante marginalizzazione delle figure umane. Queste appaiono spesso ridotte a semplici elementi di *Staffage*, presenze accessorie come nella pittura paesaggistica, utili a suggerire profondità o colore locale ma prive di voce e di iniziativa. I personaggi che abitano i paesaggi di Noé – pastori, pescatori, filatrici – non agiscono, non parlano: vengono collocati all'interno dell'immagine, non nel movimento del racconto. La loro funzione è eminentemente visiva, non narrativa; completano la scena ma non ne modificano l'assetto. L'umanità rappresentata si cristallizza così in una postura di pura visibilità: muta, immobile, funzionale alla costruzione dell'effetto ottico e, al tempo stesso, incapace di incrinare l'equilibrio formale dello

⁷ Questa modalità, a ben pensare, rientra in una più ampia tendenza della letteratura di viaggio mitteleuropea dell'Ottocento, che spesso predilige la frammentazione e la stilizzazione pittorica del paesaggio. In Sealsfield, le Americhe diventano una successione di *tableaux*; in Stifter, la narrazione si arresta per lasciare spazio allo sguardo, al dettaglio, all'immobilità. Anche nei *Reisebilder* di Heine, troviamo scorci giustapposti che evocano più che spiegare.



sguardo che la produce. Il mondo che ne risulta è un paesaggio perfettamente assimilato, privo di resistenza simbolica e ridotto a superficie contemplabile. Si prenda a mo' di esempio il seguente passo in cui la scena viene descritta con tono quasi pittorico: "Nahe an einer dieser Torneinfassungen saß ein Weib und hielt einen kurzen Spinnrocken in der Hand, von dessen Werg es fleißig herabspann. Seine Aufgabe war, die vielen Schafe zu hüten, welche auf dem weiten Steinfelde vor der Einfassung weideten"⁸ (Noé 1870: 415). Nonostante l'apparente centralità descrittiva, la figura umana non è dotata di interiorità, fa parte del paesaggio. L'unico elemento che ne attiva la forza immaginativa in seguito è la deformazione grottesca, che la accosta ai tipi del folclore stregonesco: "Augen, so klein wie Schlangenaugen [...], Hände, deren Finger wie Tatzen erschienen"⁹. La filatrice, che in un primo momento sembra occupare il centro dell'inquadratura, si rivela essere soltanto un accento pittoresco, un dettaglio ornamentale destinato a vivificare la scena.

Questo procedimento risponde a una genealogia figurativa ben riconoscibile (e dichiarata dall'autore, come accennato, sin dalla *Vorrede*): il modello è quello della pittura olandese del Seicento – in particolare viene da pensare alle scene d'interno di Adriaen van Ostade e i paesaggi animati di Hendrick Avercamp¹⁰ – in cui le figure umane non assumono una funzione narrativa autonoma, ma vengono impiegate come centri visivi, come segnalatori di colore locale e di profondità prospettica.

Noé organizza allo stesso modo i suoi paesaggi dalmati. Le figure umane non interagiscono, non parlano: si integrano nell'immagine come elementi decorativi, non relazionali. Più che rappresentare, decorano – per usare un termine caro alla pratica pittorica. Il paesaggio, in questa chiave, funziona come un quadro: ogni figura è parte di una grammatica visiva che serve a completarlo. Nicholas Mirzoeff ha definito questo tipo di costruzione come *world as picture*: un mondo che si offre già ordinato, in cui il vedere coincide con l'atto stesso del dominare (Mirzoeff 1999: 6).

⁸ "Vicino a una di queste recinzioni di pietra sedeva una donna e teneva in mano un fuso corto, da cui filava con costanza. Il suo compito era badare alle numerose pecore che pascolavano sul vasto campo sassoso di fronte alla siepe".

⁹ "Occhi piccoli come occhi di serpente [...], mani le cui dita sembravano zampe".

¹⁰ Nei suoi paesaggi invernali, Avercamp dissemina minuscole figure intente in gesti quotidiani, come pattinare, commerciare, conversare. Eppure, queste figure non assumono mai il rilievo di soggetti psicologicamente definiti: si muovono piuttosto come comparse, funzionali alla costruzione di un'atmosfera essenzialmente visiva. La loro presenza serve più a sostenere lo sguardo che a suggerire individualità. Una logica analoga si ritrova nei paesaggi di Claude Lorrain, dove contadini, pastori e viandanti compaiono in punti accuratamente scelti non per intervenire nell'azione, ma per orientare l'occhio, dare misura alla distanza, suggerire la scala dello spazio (Alpers 1984).



Noé va dunque interpretato come un archivio visivo più che come un diario di viaggio. La stereoscopia, più che espediente tecnico, funge da principio compositivo. Organizza la visione, struttura la narrazione, normalizza la distanza.

Se nel racconto odepico di Noé, il paesaggio non è semplice sfondo, anche la natura diventa un linguaggio da decifrare, la cui grammatica è fondata su opposizioni culturali più che geografiche¹¹. Una dinamica rappresentativa particolarmente rilevante emerge nella descrizione delle cascate della Cerca, che Noé propone come termine di paragone – o, meglio, di opposizione – rispetto agli scenari alpini. Lì la differenza non è semplicemente rilevata, ma sottolineata come radicale: Noé annota “daß sich der Wasserfall der Kerka wesentlich von den Stürzen der Alpen unterscheidet [...], kurz gesagt durch das fremde und in hohem Grade eigenthümliche Wesen der Landschaft”¹² (Noé 1870: 217). Le parole chiave – *fremd*, *eigenthümlich* – non si limitano a descrivere il paesaggio: lo codificano. La natura, in altre parole, non viene osservata nella sua semplice presenza, ma filtrata attraverso un apparato culturale che ne traduce i tratti in segni d’alterità.

Perfino l’elemento sonoro contribuisce in modo decisivo a costruire questa distanza. Il “wehmüthige Geheul der Hirten”¹³, che si diffonde “in dieser vielgestaltigen, widerhallenden Einöde”¹⁴ (Noé 1870: 242-243), non accompagna soltanto lo spazio, ma lo trasforma. Il paesaggio uditivo diventa un veicolo di malinconia e disorientamento; il suono, invece di indicare una presenza, funziona come eco di un’assenza, amplificando il senso di vuoto e di spaesamento. È uno spazio che risuona, ma di una risonanza spenta, che evoca più un silenzio assoluto che una vita concreta.

In altre parti dell’opera, è invece il disordine visivo a farsi segno distintivo. La costa, ad esempio, viene descritta come “ein Gewimmel von Zacken in allen Farben”¹⁵ (Noé 1870: 178): un’immagine che, lungi dal creare una scena armonica, restituisce una superficie frastagliata, difficile da ricomporre, come se resistesse consapevolmente ai codici mitteleuropei della bellezza naturale. Qui l’eccedenza percettiva non affascina: disorienta e sfugge alle categorie estetiche dell’osserva-

¹¹ Cfr. Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, University of Wisconsin Press, 1984. Al centro del contributo vi è proprio l’idea del paesaggio inteso come costruzione culturale e simbolica, “a way of seeing” radicata in determinati rapporti sociali e forme di potere.

¹² “Che la cascata della Cerca si distingue in modo sostanziale dalle cascate alpine [...], in breve, per l’aspetto estraneo e altamente peculiare del paesaggio”.

¹³ “Il lamento malinconico dei pastori”.

¹⁴ “In questa landa multiforme e riecheggiante”.

¹⁵ “Un brulichio di sporgenze di tutti i colori”.



tore. L'impossibilità di ridurre la molteplicità visiva a un ordine armonico nega al paesaggio la possibilità di farsi racconto.

Un altro tratto ricorrente della rappresentazione noéana è l'immobilità. Nella sezione dedicata al paesaggio invernale, il mare si presenta visivamente come "ein fauler Teich", una pozza stagnante, appena scalfita uditivamente dal "Blöcken der Schafe"¹⁶ (Noé 1870: 57-58). È una natura che ha perduto vitalità, priva di quella forza che la tradizione mediterranea ha spesso attribuito al mare.

Tutto sembra arrestarsi: nessun dinamismo, nessuna tensione narrativa, nessun movimento possibile. Anche nei rari passaggi in cui affiora un'elevazione estetica – come nel bacino della Cherca, incastonato tra "nackten öden Bergen"¹⁷ – il linguaggio non concede spiragli di accoglienza. La "erhabene Wildniß"¹⁸ evocata da Noé è, sì, sublime, ma priva di ogni promessa di redenzione: una natura che affascina e insieme respinge, inospitale e ostile.

Tutto ciò rivela con chiarezza come la percezione del paesaggio sia già orientata da un giudizio. Le osservazioni non sono mai neutre: parole come *öde* (desolato), *faul* (inerte), *zackig* (frastagliato), *widerhallend* (risonante), *fremd* (estraneo) compongono una semantica coerente, dominata dalla dissonanza e dalla sottrazione. È una geografia che resiste alla familiarità, che si sottrae alla comprensione, che rimane opaca.

E se la scrittura di Noé rimanda a una sensibilità pittorica, lo fa per costruire una Dalmazia tutt'altro che integrabile: il paesaggio appare come un corpo chiuso, che non parla, uno scenario da guardare ma non da abitare¹⁹. È in questo contesto che si inserisce, con particolare forza, la nozione di *enclosure* elaborata da Robert P. Marzec: una strategia narrativa che circonda, neutralizza, delimita. Come l'isola di Robinson Crusoe, anche la Dalmazia dello scrittore tedesco finisce per essere addomesticata dal narratore: da spazio aperto diventa immagine regolata, sottoposta a una regia visiva pensata per lo sguardo borghese.

Da tale processo nasce un paradosso evidente: invece di restituire il reale, il *Reisebericht* lo vela dietro una trama fitta di segni, scorci e strutture preesistenti. Il paesaggio – che altrove nella letteratura odepica è veicolo di conoscenza o con-

¹⁶ "Belato delle pecore".

¹⁷ "Monti nudi e desolati".

¹⁸ "Sublime natura selvaggia".

¹⁹ Anche Orvar Löfgren ha sottolineato come la rappresentazione dei paesaggi sia sempre una costruzione culturale carica di aspettative e preconcetti, in particolare nei testi di viaggio ottocenteschi, che tendono a codificare l'alterità attraverso una "mise-en-scène" estetica e simbolica. Cfr. Orvar Löfgren, *On Holiday: A History of Vacationing*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1999, pp. 29-53.

fronto – in Noé si fa puro teatro, superficie estetizzata che riflette l'ordine simbolico del centro imperiale.

5. Figure silenziose: l'etnografia come ornamentazione narrativa

Oltre al paesaggio, anche la presenza umana in Dalmazia, come accennato, viene trattata da Noé secondo una logica estetizzante e gerarchica. Le figure che popolano *Dalmatien und seine Inselwelt* non sono soggetti narrativi, ma elementi scenici: appaiono, descritte con cura, ma prive di voce.

Un passo emblematico è quello in cui l'autore descrive una scena collettiva animata da “Männer in Turbanen und Zöpfen mit Metallstücken, die ihnen klirrend bis zur Hüfte hinabhängen [...] Weiber in bunten Gewändern und weißen Kopftüchern, den Spinnrocken in der Hand”²⁰ (Noé 1870: 207), lasciando emergere l'impressione – anche nel prosieguo della descrizione – che tali presenze non siano soggetti autonomi, ma elementi vivificanti della scena complessiva, semplici comparse funzionali alla costruzione dell'effetto visivo. Anche in questo caso l'etnografia si appiattisce in funzione decorativa²¹.

Questa meccanica rappresentativa si esprime poi, con ancor più forza, nelle descrizioni femminili, dove il corpo della donna è oggetto di una duplice proiezione: da un lato, è caricato di fascino esotico; dall'altro, è degradato a simbolo di arretratezza. Così, le donne dalmate diventano per Noé “Heloten und Lastthiere der Küstenbewohner”²² (Noé 1870: 277). La soggettività femminile è annullata: ridotta a fatica, silenzio, funzione.

Il corpo è uno dei luoghi dove la distanza si iscrive in forma più violenta. Non basta, infatti, l'alterità del paesaggio, né l'esotizzazione dei gesti quotidiani: è sul corpo stesso che si deposita lo scarto. Riprendendo la descrizione della filatrice presentata nel paragrafo precedente, la donna – come detto – viene rappresentata con occhi “so klein wie Schlangenaugen” e mani “wie Raubthierpfoten” (Noé 1870: 415), ma l'intera immagine si estende in una messa in scena narrativa ancora più esplicita:

²⁰ “Uomini con turbanti e trecce, ornati di pezzi di metallo tintinnanti fino ai fianchi [...] donne in abiti variopinti e con fazzoletti bianchi sul capo, con la conocchia in mano”.

²¹ Cfr. a tal proposito anche Susan Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977. L'autrice evidenzia come, di fatto, la rappresentazione visiva tenda a congelare la realtà in forme estetiche che rassicurano l'osservatore, privando i soggetti della loro complessità.

²² “Iloti e animali da soma degli abitanti della costa”.



Das Weib sprang auf und wollte hinter der Dornenhecke Schutz suchen. Aber es blieb mit seinem Gewande in den schwarzen Zacken hängen und konnte sich weder vor- noch rückwärts bewegen. Der Hirt schlug ein lautes Gelächter auf und fuhr fort, die Alte zu bewerfen; diesmal aber nicht mehr mit Steinen, sondern mit Erdklumpen, die er aus dem regennassen Boden mit aller Kraft seiner Finger losriß. [...] Kata schrie aus vollem Hal- se, während die klebrige Erde auf ihrem blauen Rocke Schmutzabdrücke zurückließ. Ihre Stimme klang wie das Geschrei der Eule, welche sich im Busch verbirgt²³ (Noé 1870: 416).

In questa scena, il corpo femminile è esposto a una violenza insieme pubblica e simbolica: ridotto a bersaglio muto, a superficie da colpire, zittire, contaminare. L'alterità non è soltanto osservata, ma degradata, trasformata in oggetto di un gioco crudele in cui persino la resistenza – il tentativo di fuga, il grido – viene neutralizzata e resa spettacolo. Anche in questo caso, la descrizione va ben oltre la semplice documentazione: i tratti con cui è descritta – la voce “come un gufo”, le mani simili a “zampe”, gli “occhi da serpente” – non alludono a una singolarità culturale, ma evocano una deformazione. Il suo corpo, così raffigurato, smette di essere presenza e diventa simbolo: si fa portatore – anche questo – di una distanza, di un'alterità inscritta nella carne, resa visibile attraverso il mostruoso. In questo modo, il testo non si limita a rappresentare la donna, ma la relega a figura marginale, a segno esotico che giustifica e al tempo stesso rafforza ancora di più la posizione dominante del soggetto osservante.

Questa stessa logica di oggettivazione si estende comunque all'intero dispositivo figurativo: nelle sequenze visuali che Noé ordina secondo un principio quasi catalogico, il percorso verso l'interno della regione si trasforma in una galleria etnografica dove le figure umane appaiono come elementi di un inventario pittoresco: “Bosnische Viehhändler im rothen Turban, von Waffen strotzend”²⁴, “Morlaken im Winde frierend”²⁵, “zerlumpte Schafhirten”²⁶ e infine “ein Gensdarm mit einem

²³ “La donna balzò in piedi e cercò rifugio dietro un cespuglio di spine. Ma l'abito s'impigliò nelle punte nere, ed ella rimase avvinta, senza poter muovere un passo né innanzi né indietro. Il pastore proruppe in una sonora risata e riprese a bersagliarla, non più con sassi, ma con zolle di terra che strappava con furia dal suolo madi- do di pioggia. [...] Kata gridava con tutto il fiato che aveva, mentre la terra vischiosa le imbrattava la gonna azzurra di fango. La sua voce risuonava come il grido del gufo che si nasconde nel folto del cespuglio”.

²⁴ “Mercanti di bestiame bosniaci con turbante rosso, traboccanti di armi”.

²⁵ “Morlacchi che tremano nel vento”.

²⁶ “Pastori laceri”.



gefesselten Dieb”²⁷ (Noé 1870: 71). Anche qui, la logica che guida questi elenchi è scenografica, non analitica. La Dalmazia vi appare come un teatro dell’alterità, dove la differenza si riduce a collezione di tratti marginali e folklorici: il diverso è reso visibile, ma non decifrabile.

Anche le attività quotidiane sono trattate secondo questa impostazione visiva. Si prenda il caso della pesca: la minuzia lessicale con cui Noé ne descrive i dettagli – “die sogenannten Marillen liegen auf dem kleinen Deck des Vordertheiles [...] die aalähnlichen, langen ‘cronche’ [...] verwahrt”²⁸ (Noé 1870: 368) – non sembra nascere da un interesse per le pratiche economiche locali. Piuttosto, il lessico tecnico è impiegato per generare un effetto di immagine. Il gesto si cristallizza in figura, l’atto si fa oggetto da guardare, come in una *Stillleben*. L’impressione è quella di una cronaca che si lascia subito trasfigurare in composizione estetica.

Una dinamica analoga è utilizzata anche per la rappresentazione dei momenti collettivi. In una scena ambientata a Zara, l’autore descrive alcune “schmutzige Dirnen”²⁹ che danzano il *Kolo*, e aggiunge che il canto finisce per ridursi a un indistinto “Gejohle”³⁰ (Noé 1870: 67-68). L’impressione complessiva è inequivocabile: la festa, invece di offrire un momento di immersione nella cultura locale, si trasforma in una scena caotica, a tratti persino grottesca. L’osservatore rimane ai margini, guarda senza partecipare, e soprattutto senza ascoltare. Non siamo, dunque, di fronte a una rappresentazione dialogica, ma a una messinscena che tende a confermare – più che a mettere in discussione – la distanza tra chi osserva e chi è osservato. L’incomprensione linguistica si fa allora metafora di una più profonda incomprensione culturale, e da essa scaturisce un giudizio che, pur non dichiarato, è evidente: ciò che non può essere compreso viene inevitabilmente deformato, ridicolizzato.

6. Conclusione: visibilità, gerarchie e messa in scena dell’altro

In *Dalmatien und seine Inselwelt*, l’etnografia di Noé si rivela per ciò che è: una costruzione letteraria, un artefatto discorsivo situato e strategico nel senso indicato

²⁷ “Un gendarme con un ladro incatenato”.

²⁸ “Le cosiddette marille giacciono sulla piccola tolda della parte anteriore [...] i lunghi “cronche”, simili ad anguille, vengono conservati”.

²⁹ “Prostitute sudicie”.

³⁰ “Schiamazzo”.



da James Clifford, dunque orientato da un progetto di selezione, gerarchizzazione e rappresentazione (Clifford 1988: 40). L'atto del narrare coincide con quello del disporre: l'osservazione si traduce in forma, e la forma diventa esercizio di potere.

I turbanti, le danze, i canti, i gesti quotidiani non sono restituiti per ciò che sono, ma per ciò che significano all'interno del repertorio visivo del lettore mitteleuropeo. La differenza non è narrata: è confermata. Il risultato è, insomma, un dispositivo profondamente asimmetrico. Come ha mostrato Gayatri Spivak, lo *speaking for* sostituisce la voce dell'altro con quella dell'osservatore, creando un regime discorsivo coloniale che toglie la parola a chi è rappresentato (Spivak 1988). Del resto, come accennato, questo tipo di rappresentazione risponde a una precisa aspettativa del pubblico borghese e imperiale, che dalla scrittura di viaggio non si attende una conoscenza dell'altro, ma una conferma della propria posizione. Il lettore non incontra l'alterità: la contempla da lontano come figura già nota. È in questo modo che l'etnografia tende a confondersi con l'estetica e la narrazione assume i contorni di una messa in scena ideologica.

Rileggere oggi Noé significa, di conseguenza, riflettere su come forma narrativa e intenzione ideologica spesso si intreccino nel racconto di viaggio. Non si tratta solo di quali contenuti vengano selezionati, ma di come la struttura stessa del testo renda possibile – e al tempo stesso invisibile – una precisa regia dello sguardo.

La scelta dei materiali, l'organizzazione visiva del testo, il silenzio imposto all'altro non costituiscono incidenti stilistici, bensì strategie discorsive consapevoli. È in questa convergenza tra estetica e politica che la letteratura odepórica ottocentesca rivela il proprio potere più sottile: non quello di raccontare il mondo, ma di produrlo, di dominarlo simbolicamente attraverso la forma che lo rappresenta.



BIBLIOGRAFIA**Fonti primarie**

- FRANZOS, Karl Emil. 1876. *Aus Halb-Asien. Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrussland und Rumänien*. Leipzig: Duncker & Humblot.
- KOHL, Johann Georg. 1851. *Reise nach Istrien, Dalmatien und Montenegro*. Dresden: Arnold.
- NOÉ, Heinrich. 1870. *Dalmatien und seine Inselwelt*. München: Kaiser.

Studi e fonti secondarie

- ALPERS, Svetlana. 1983. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- BELLER, Steven. 2006. *The Habsburg Monarchy 1815-1918*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CLIFFORD, James. 1988. *The Predicament of Culture*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- COSGROVE, Denis. 1984. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: University of Wisconsin Press.
- CRARY, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- LÖFGREN, Orvar. 1999. *On Holiday. A History of Vacationing*. Berkeley: University of California Press.
- MANER, Hans-Christian. 2017. "Land Und Leute Sehen" – Die Darstellung Der Südöstlichen Regionen Der Habsburgermonarchie Und Ihrer Bewohner Im „Kronprinzenwerk“. In *Schein Und Sein*, a cura di Wolfgang Dahmen e Gabriella Schubert. Wiesbaden: Harrassowitz, 157-172.
- MARZEC, Robert P. 2007. *An Ecological and Postcolonial Study of Literature: From Daniel Defoe to Salman Rushdie*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MIRZOEFF, Nicholas. 1999. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- MITCHELL, W. J. T. 1994. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- OKEY, Robin. 2007. "The Neue Freie Presse and the South Slavs of the Habsburg Monarchy, 1867-1914." *The Slavonic and East European Review*, 85(1): 79-104.



- PEDERIN, Ivan. 1975. "La Dalmazia nelle relazioni di viaggio austriache e tedesche." *Aevum*, 49(5/6): 485-505.
- PRATT, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
- SAID, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?". In Cary Nelson, Lawrence Grossberg (a c. di), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 271-313.
- STANČIĆ, Mirjana. 2013. *Verschüttete Literatur. Die deutschsprachige Dichtung auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien von 1800 bis 1945*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- TODOROVA, Maria. 2009. *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press.



Stereoscopie adriatiche: Heinrich Noé e la costruzione letteraria della Dalmazia

RIASSUNTO

Il saggio prende in esame *Dalmatien und seine Inselwelt* (1870) di Heinrich Noé, considerandolo un esempio paradigmatico della scrittura di viaggio tardo-ottocentesca, dove rappresentazione estetica, ideologia imperiale e costruzione dell'alterità convergono. La metafora dello Stereoskop orienta la struttura dell'opera: una sequenza di quadri visivi isolati, in cui la Dalmazia non è tanto descritta per essere compresa, quanto per essere osservata e classificata. Il paesaggio e le figure umane assumono la forma di immagini ornamentali, e l'esperienza del viaggio si trasforma in un esercizio di visione controllata. Le strategie retoriche adottate – frammentazione, esclusione della voce dell'altro, riduzione della cultura locale a folklore visivo – rispondono alle aspettative di un pubblico borghese mitteleuropeo che, attraverso la narrazione, ritrova conferma della propria centralità simbolica. L'analisi mette in luce come la scrittura di Noé contribuisca alla costruzione di un "Oriente interno", proiettando la differenza culturale in uno spazio testuale chiuso, funzionale all'affermazione di un'egemonia percettiva. Il confronto con autori come Johann Georg Kohl e Karl Emil Franzos evidenzia il carattere specifico della visione noéana, che intreccia arte visiva, orientalismo e retoriche dell'esotico. La Dalmazia che emerge non è un territorio da esplorare, ma un repertorio di immagini già ordinate allo sguardo, che fa della rappresentazione un atto di appropriazione simbolica.

PAROLE CHIAVE:

letteratura di viaggio, orientalismo interno, rappresentazione del paesaggio, egemonia visiva, Dalmazia ottocentesca



Adriatic Stereoscopies: Heinrich Noé and the Literary Construction of Dalmatia

SUMMARY

The essay examines *Dalmatien und seine Inselwelt* (1870) by Heinrich Noé, considering it a paradigmatic example of late-nineteenth-century travel writing, in which aesthetic representation, imperial ideology, and the construction of otherness are tightly interwoven. The metaphor of the *Stereoskop* shapes the structure of the work: a sequence of isolated visual *tableaux* in which Dalmatia is not described to be understood, but rather to be observed and classified. Landscape and human figures take on the form of ornamental images, and the experience of travel turns into an exercise in controlled vision. The rhetorical strategies employed – fragmentation, the exclusion of the other's voice, and the reduction of local culture to visual folklore – respond to the expectations of a bourgeois Central European readership that, through the act of narration, seeks confirmation of its own symbolic centrality. The analysis highlights how Noé's writing contributes to the construction of an "internal Orient", projecting cultural difference into a closed textual space that serves the affirmation of perceptual hegemony. Comparison with authors such as Johann Georg Kohl and Karl Emil Franzos underscores the distinctive character of Noé's vision, situated at the intersection of visual art, Orientalism, and the rhetoric of the exotic. The Dalmatia that emerges is not a territory to be explored but a repertoire of images already arranged for the gaze, turning representation itself into an act of symbolic appropriation.

KEYWORDS:

travel literature, internal orientalism, landscape representation, visual hegemony, 19th-century Dalmatia

