

# L'Orientalismo nostalgico di un reporter curioso: Edmondo De Amicis a Costantinopoli

Luca Ferraro

Università di Napoli Federico II

«Voyager c'est traduire; c'est traduire à l'œil, à la pensée, à l'âme du lecteur, les lieux, les couleurs, les impressions, les sentiments que la nature ou les monuments humaines donnent aux voyageurs».

A. de Lamartine, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient (1832-1833), ou Note d'un voyageur*

La produzione di De Amicis come scrittore di viaggio è intensa, feconda ed ottiene uno straordinario successo italiano ed europeo.<sup>1</sup> Come è noto, rappresenta una parte considerevole, e degna di interesse, della sua vasta produzione; ragione per cui fece discutere nel 1996 la scelta di Folco Portinari e Giusi Baldissoni di escluderla dai testi raccolti nel volume dei Meridiani. I suoi resoconti sono stampati dagli editori Barbera e Treves, che hanno un ruolo non marginale nel loro successo,<sup>2</sup> e scaturiscono uno dopo l'altro da una serie di esperienze di viaggio fatte perlopiù nell'arco di un decennio. In ordine vengono pubblicati *Spagna* (1873), *Olanda* (1874), *Ricordi di Londra* (1874), *Marocco*

<sup>1</sup> Secondo Portinari la fortuna dello scrittore presso i contemporanei «non si può imputare solo al caso, una fortuna quasi non comparabile a nessun'altra in quell'epoca, in Italia e fuori» e deve molta parte del suo successo ai libri di viaggi: F. Portinari, *La maniera di De Amicis*, in E. De Amicis, *Opere scelte*, a cura di F. Portinari e G. Baldissoni, Milano, Mondadori, 1996, pp. XI-XCII, a p. XI.

<sup>2</sup> Da non sottovalutare, in particolare, il peso specifico di Treves. Danna parla di «le strategie di produzione, distribuzione e pubblicizzazione di un'editoria modernamente imprenditoriale come quella dei Treves, fondata sulla sinergia fra la stampa periodica, la rivista illustrata e il volume», B. Danna, *Dal taccuino alla lanterna magica. De Amicis reporter e scrittore di viaggi*, Firenze, L. Olschki, 2000, p. 14. Come è noto, gli anni Settanta dell'Ottocento sono un periodo di grande fortuna per i resoconti di viaggio in tutta Europa: cfr. E. Guagnini, *Dalla prosa odeporica tradizionale al «reportage» moderno. Appunti su forme e sviluppi della letteratura di viaggio dell'Ottocento italiano*, «Problemi», I, 1991, pp. 79-94; A. Brilli, *Il viaggio in Oriente*, Bologna, il Mulino, 2009.

(1876), *Costantinopoli* (1877), *Ricordi di Parigi* (1879), *Sull'Oceano* (1889), *In America* (1897).

Il volume qui in oggetto è il risultato di alcuni giorni passati nella capitale ottomana nel 1874 e scritto a qualche anno di distanza. Tra i due momenti si colloca il viaggio che dà origine in poco tempo a *Marocco*. Il libro avrebbe dovuto avere le caratteristiche di un agile opuscolo, ma lievita in due volumi (il primo, di 267 pagine, venduto a 3 lire e stampato sul finire del 1877; il secondo di 310 pagine apparso all'inizio del 1878 al costo di 3 lire e 50), solo in seguito riuniti in un unico tomo di 577 pagine a numerazione continua. Quattro anni dopo l'edizione milanese del '78, viene pubblicata, ancora per i tipi di Treves, una splendida stampa in 8°, illustrata dai disegni del pittore Cesare Biseo (1843-1909), che consente di sottolineare un aspetto rilevante e indubbiamente funzionale della prosa deamicisiana: la capacità di offrire al lettore, spesso in rapida successione, una serie di bozzetti di squarci di Istanbul, in cui trionfano i colori più variopinti e la coesione multi-etnica. Questa caratteristica favorisce il rapporto testo-immagine:

Il bozzetto è la misura dello stile di un De Amicis, che non mi pare abbia la vocazione del romanzo, come si vedrà. E il bozzetto significa una formula di disegno pittorico, che coglie dettagli (il quadro che ne viene è una somma di dettagli) e colori, magari correlati in un ordine paratattico (il punto e virgola è la sua interpunzione), eppure con un andamento mai nervoso.<sup>3</sup>

Il successo è superiore anche rispetto ad altri reportage. Tra il 1876 e il 1890 sono impresse 13 edizioni, mentre nel 1908 si è già alla ventottesima. *Costantinopoli*, soprattutto nelle sue versioni illustrate, assume un certo peso nel rimodellare l'immaginario orientalista europeo: «La magica miscela di parole e immagini offerta da *Costantinopoli* si ampliava ulteriormente e contribuiva in maniera decisiva a formare l'immaginario ottomano *fin de siècle*, che si è

<sup>3</sup> F. Portinari, *La maniera di De Amicis*, cit., p. XXIII. La questione è interessante e merita qualche riflessione, benché relegata allo spazio periferico delle note. Si veda per esempio l'elenco serrato delle bellezze femminili, a cui viene dedicato un capitolo (*Le turche*), in cui spicca la grande attenzione alla policromia delle immagini: «Si vedono le *hanum* bianchissime accanto alle schiave nere come l'ebano [...] circasse coi capelli d'oro che cascano fino alle ginocchia; turche che hanno fino a cento trecce nerissime», E. De Amicis, *Costantinopoli*, Milano, Fratelli Treves, 1877<sup>3</sup>, p. 352. Tutte le citazioni da *Costantinopoli*, di cui sarà indicato nel corpo del testo solo il numero di pagina tra parentesi, sono tratte dalla terza edizione, ovvero dalla prima in volume unico di 577 pagine. Ricordo che lo scrittore compie il viaggio in compagnia di un amico pittore, la cui presenza è spesso evocata per allusioni nel resoconto e che forse ha influenzato il suo sguardo sulla città. Roberto Riso sostiene, a ragione, che soprattutto in *Costantinopoli* i riferimenti pittorici sono continui: «La varietà visiva, uditiva e percettiva è l'aspetto che più colpisce l'autore, il cui compito è quello di immortalare per far rivivere ma soprattutto rivedere le scene e i paesaggi, proprio come a teatro», R. Riso, «La penna è chiacchierona». *Edmondo De Amicis e l'arte del narrare*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, p. 81.

diffuso dall'Italia in Europa». <sup>4</sup> Il libro è tradotto in francese, inglese, olandese, greco, tedesco, spagnolo, svedese, croato.

2. Il volume si colloca in una posizione mediana nella produzione odeporica deamicisiana. Gli studi concordano nel riconoscere all'altezza di *Marocco* un cambio di passo rispetto ai primi resoconti di viaggi svolti in Europa. Danna parla di «coesistenza nei testi odeporici deamicisiani di un registro di espressione soggettivo, onirico, fantastico e di uno oggettivo, teso a informare». <sup>5</sup> Il reporter non è solo un cronista, bensì è spesso centrale nel racconto, di cui a tratti diviene protagonista attivo. L'appello al lettore è continuo, come ci ricorda il compianto Francesco Surdich, secondo il quale i viaggi di De Amicis vanno

intesi innanzitutto come fonti di emozioni e di diletto, più che come occasione di indagine e di conoscenza, il cui racconto diventava, di conseguenza, soprattutto uno strumento atto a sollecitare le stesse sensazioni nel lettore per catturarne l'attenzione e la curiosità e colpirne la fantasia secondo uno schema che in quegli anni stava incontrando un notevole successo sia in Italia che all'estero. <sup>6</sup>

Rendere il lettore partecipe degli eventi che vengono narrati come se fossero vissuti in quell'istante è comune nelle narrazioni di viaggi orientali, come conferma Attilio Brilli, che parla de «l'ironico sdoppiamento del viaggiatore nel proprio alter ego, il lettore», <sup>7</sup> ma è anche proprio del giornalismo

<sup>4</sup> A. Brambilla, *“La fata dei mille amanti”: Appunti su Costantinopoli di Edmondo De Amicis*, «Litera», XXVIII, 2018, 2, pp. 185-200, a p. 192.

<sup>5</sup> B. Danna, *Dal taccuino*, cit., p. 49. E tuttavia già nei primi resoconti questo modo di operare è visibile, benché verrà successivamente perfezionato. Secondo Bedin «in *Spagna* l'immagine dell'Oriente è, più che fisica, soprattutto onirica, una ricostruzione immaginaria di un tempo che non esiste e di cui ci si rammarica della scomparsa», C. Bedin, *L'Orientalismo in Edmondo De Amicis*: Spagna, Marocco, Costantinopoli, Mediterraneo, İstanbul Üniversitesi İspanyol ve İtalyan Dilleri Edebiyatları Dergisi, VII, 2010, 2, pp. 49-70, a p. 59. Marilena Giammarco invece pone l'accento sul rapporto sempre attivo tra descrizione oggettiva e rielaborazione letteraria, timbro costante del De Amicis odeporico: «Stretto tra giornalismo e letteratura, spinte immaginative e richieste editoriali, nei volumi intitolati *Spagna*, *Olanda*, *Ricordi di Londra*, usciti tra il 1873 e il 1874, lo scrittore ligure non aveva mancato occasione di mostrare, sotto le vesti del moderno reporter, la fisionomia di un prosatore attento alla costruzione del testo, in grado di dosarne con abilità i vari registri stilistici, mescolando informazioni libresche al resoconto fedele e veritiero e alle personali impressioni di viaggio, e alternando la descrizione dei luoghi visti e dei tipi umani incontrati con fittizie rappresentazioni filtrate dalle innumerevoli fonti cui soleva attingere», M. Giammarco, *Costantinopoli: il “sogno orientale” di De Amicis*, «Carte di viaggio», I, 2008, pp. 117-134, a p. 117.

<sup>6</sup> F. Surdich, *Il Marocco nei resoconti dei viaggiatori italiani del periodo postunitari*, «Carte di viaggio», I, 2008, pp. 93-115, a p. 96.

<sup>7</sup> A. Brilli, *Il Viaggio in Oriente*, cit., p. 88.

di colore che si sviluppa in quegli anni, di cui De Amicis è rappresentante, che mutua alcune caratteristiche dal *feuilleton*.<sup>8</sup>

La costruzione del reportage risulta dunque, come è prassi del genere nel XIX secolo, al guado tra la descrizione reale e fededegna di quello che si è visto e costruzione letteraria, per cui si può dire che «in De Amicis la narrativa prende il sopravvento a tutti i livelli e sconfina nel romanzo d'avventura».<sup>9</sup> *Costantinopoli*, in questo discorso appena tracciato, rappresenta un esempio significativo, poiché al racconto della città reale, percorsa da un reporter armato di penna e taccuino, si somma, spesso confondendo i piani, una narrazione rielaborata con elementi di fiction. Lo segnalava già Giorgio Bertone nel 1981: «Lo strano e il pittoresco sono 'voluti', circoscritti e condensati nella scrittura al punto che il resoconto di viaggio, con le sue descrizioni apparentemente oggettive e realistiche, si trasforma in una specie di romanzo avventuroso e 'fantastico'».<sup>10</sup> Dello stesso parere è Surdich, secondo il quale il reporter ha «una penna agile e brillante», che tuttavia è «alla ricerca più del colore che del fatto».<sup>11</sup>

In *Costantinopoli* la rielaborazione di ciò che si è visto attraverso ciò che si è letto diviene determinante, probabilmente per due motivi, tra loro strettamente relati. Il primo è squisitamente pratico. Dalle lettere sappiamo che la durata del viaggio totale di andata e ritorno Genova-Istanbul-Torino è stata limitata al periodo che va dal 18 settembre al 4 ottobre del 1874. Un periodo di circa due settimane nella già allora vastissima capitale dell'Impero ottomano non è sufficiente per visitarla integralmente, né per accumulare materiale adeguato alla scrittura di un libro tanto voluminoso. Questo è uno dei motivi per cui lo scrittore ligure fa ampio uso di fonti letterarie per rimpinguare le immagini viste in prima persona. È risaputo l'uso che spesso sconfina nel plagio delle già celebri cronache ottocentesche di scrittori francesi, da Chate-

<sup>8</sup> Si rimanda ad alcune efficaci sintesi che toccano la questione: *Litterature et reportage*, colloque international de Limoges (26-28 avril 2000). Actes reunis par M. Boucharenc et J. Deluche, Limoges, Pulim, 2001; M. E. Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX siècle*, Paris, Seuil, 2007; C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.

<sup>9</sup> R. Riso, *La penna è chiacchierona*, cit., p. 83. Per un discorso generale sulla questione si rimanda ancora alla ricca ricostruzione di Brilli, che fa di questa caratteristica una delle fondamentali del sottogenere del resoconto del viaggio in Oriente. Per un approfondimento sul De Amicis scrittore "emozionale" si veda anche V. Pascale, *Note sull'emigrazione: Emozioni ed emigrazione, De Amicis*, «Forum italicum», XLVII, 2013, 3, pp. 653-673.

<sup>10</sup> *Antologia delle Opere di Edmondo De Amicis*, a cura di Giorgio Bertone, Imperia, Comune di Imperia, 1981, p. 38.

<sup>11</sup> F. Surdich, *I libri di viaggio di Edmondo De Amicis*, in *E. De Amicis. Atti del convegno nazionale di studi* (Imperia, 30 aprile-3 maggio 1981), a cura di F. Contorbia, Milano, Garzanti, 1985, pp. 147-172, a p. 156.

aubriand a Lamartine, Nerval, Flaubert e Gautier, da cui De Amicis attinge a piene mani.<sup>12</sup> A questo si sommano i lunghi inserti storici, particolarmente ricchi nelle pagine sul Serraglio, su Santa Sofia e sulle mura teodosiane; luoghi il cui valore per un occidentale risiede nel portato storico che contengono più che nella loro oggettiva descrizione del presente. Servono, quindi, perlopiù per rievocare la memoria di fasti passati, come lo splendore dell'Impero romano d'Oriente, o le atrocità commesse dai sultani dei secoli XV, XVI e XVII, quando l'impero ottomano era un avversario spaventoso e feroce, oppure per lamentare la decadenza di una civiltà e di un impero che erano stati fieri e maestosi nel passato, ma che nel presente, secondo un consolidato cliché, vivono una lunga e inesorabile decadenza.

Questo forte processo di rielaborazione è favorito dunque da una continuità pratica, ma anche dalla necessità di raccontare un luogo mitico capace di eccitare la fantasia del lettore e non solo una città che vive nel presente, per cui «l'ideazione di *Costantinopoli* fu in misura maggiore rispetto alle altre sue opere di viaggio la mediazione fra il molto letto, il molto fantasticato e percepito e tutto ciò che fu in grado di osservare durante il viaggio vero e proprio»; e difatti il libro, nato per essere sintetico, si gonfiò fino alla misura di quasi 600 pagine.<sup>13</sup>

3. *Costantinopoli* è un'opera ampia e ricca di aspetti degni di interesse, a partire dallo stile capace di modularsi con destrezza tra un registro patetico-nostalgico ed uno ironico-faceto, che coinvolge in alcuni casi anche lo stesso narratore e le sue piccole disavventure da turista.<sup>14</sup> L'agile penna deamici-

<sup>12</sup> L'autore fu «costretto a compensare con molte letture la breve durata del suo viaggio» (B. Danna, *Dal taccuino alla lanterna magica*, cit., p. 122). De Amicis in una lettera (20 febbraio 1880) ammette di essersi servito de *La storia della Turchia* di Lamartine, del *Viaggio in Oriente* di Lamartine stesso, del *Constantinople* di Gautier, dell'*Oriente* di Nerval» (*ibidem*).

<sup>13</sup> La citazione è tratta da R. Risso, *La penna è chiacchierona*, cit., p. 92. La composizione del testo fu particolarmente impegnativa per De Amicis che, infatti, scriveva ad Emilia Peruzzi: «Sono sempre attorno a *Costantinopoli*, che mi costa molte letture, molto fare e disfare, molta fatica, insomma», *Lettera di Edmondo De Amicis a Emilia Peruzzi*, citata in L. Gigli, *Edmondo De Amicis*, Torino, UTET, 1962, p. 234.

<sup>14</sup> Si veda, ad esempio, l'episodio del bagno turco, in cui il malcapitato viaggiatore subisce torture che affronta con uno stoicismo carico di autoironia: «Tutti quegli apparecchi, che somigliano molto a quelli d'un supplizio, mi mettono addosso una inquietudine, la quale si cangia in un sentimento anche meno onorevole [...] e par che vogliano dire – alla ruota – » (pp. 225-226); «la temperatura della sala è tale che, appena entrato, mi sento tutto in sudore, e mi pare che non potrò più uscir di là che sotto forma d'un fiumicello, come l'amante di Aretusa» (p. 226); «uno dei due tormentatori si mette un guanto di pelo di cammello e comincia a fregarmi la schiena, il petto, le braccia e le gambe, colla grazia con cui striglierebbe un cavallo» (p. 227).

siana è capace di schizzare con destrezza immagini vivide come acquerelli, di restituire le contraddizioni in poche frasi con efficacia icastica, ma anche di concedersi lunghi inserti descrittivi. La forza, e probabilmente l'interesse maggiore del libro, sono nelle sue modalità di rappresentazione.

Tuttavia, in linea con gli intenti del volume che lo comprende, questo articolo si concentra in prevalenza su due aspetti fondamentali: il rapporto tra Orientalismo (partendo dalla definizione che ne dà Edward Said) e fascinazione e quello tra reportage attendibile e costruzione letteraria dell'immagine della città. Come si diceva, nonostante De Amicis scriva davvero una "guida turistica" capace di indirizzare il visitatore nelle strade della città,<sup>15</sup> il racconto è sospeso tra l'immagine reale e quella fittizia. Il contrasto è modulato con notevole perizia. Attraversa tutto il libro, ma è particolarmente significativo nell'incipit e nell'explicit.

Il capitolo di apertura si intitola *L'arrivo*. La prima parola del libro è emozione (p. 1). E difatti la prima immagine della città è tutt'altro che neutra e denotativa; anzi sembra emergere da una storia di invenzione dove fantasia e resoconto si confondono a partire dal ricordo dei compagni di viaggio del piroscalo, per descrivere i quali, dice il narratore, «dovrei lavorare più d'immaginazione che di memoria» (p. 1). Su questo aspetto l'autore insiste: la città viene prima vagheggiata, poi evocata e infine vista. Dirà alla fine che alla sua percezione reale preferirà il quadro mentale costruito in tanti anni di letture:

Bisogna aver covato quel desiderio per dieci anni, aver passato molte sere d'inverno guardando melanconicamente la carta d'Oriente, essersi rinfocolata l'immaginazione colla lettura di cento volumi [...] bisogna aver passato nove notti insonni sul mare, con quell'immagine immensa e luminosa davanti agli occhi. (pp. 2-3)

La nebbia, provvidenziale dal punto di vista narrativo, si dirada d'improvviso, rivelando lo *skyline* di Istanbul come in un'epifania e consentendo di fare «la più bella entrata che abbiano mai potuto desiderare» (p. 9).<sup>16</sup> Dal golfo appaiono le sinuosità del Corno d'Oro, gli imponenti minareti, la bellezza oc-

<sup>15</sup> Secondo Attilio Brilli, Edmondo De Amicis è «colui che segna in maniera irreversibile il passaggio dal viaggiatore al turista. Più esattamente, di colui che invita i propri lettori a incamminarsi sulla più agevole strada del turismo organizzato» (*Il viaggio in Oriente*, cit., p. 108).

<sup>16</sup> La descrizione della città vista dal mare è un vero e proprio topos dei resoconti di viaggi nella capitale ottomana nell'Ottocento. Per un rapido sunto si veda *Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d'Oriente*, a cura di S. Ronchey, T. Braccini, Torino, Einaudi, 2010. Tra gli autori dell'Ottocento, esemplare è il caso di Lamartine, probabilissima fonte di De Amicis, che esprime la stessa sensazione di stupore: A. De Lamartine, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient (1832-1833), ou Note d'un voyageur*, III, Paris, Gosselin-Furne, 1835, pp. 239-244.

cidentalizzante di Galata e Pera: «E più andavamo innanzi, più la città s'alzava e mostrava più distinti i suoi grandi contorni rotti, capricciosi, bianchi, verdi, rosati, scintillanti» (pp. 14-15).<sup>17</sup>

L'emozione dell'autore è preparata con arte consumata da narratore. L'impazienza nell'attesa della "visione" è condivisa dall'intero popolo del piroscampo che rimanda a quello dei lettori del libro, invitati a vivere le stesse sensazioni, come se il racconto fosse in "presa diretta" e il lettore fosse testimone oculare degli avvenimenti. Qui come altrove, la scrittura sembra seguire l'impulso del momento (tecnica imparata attraverso il mestiere di reporter). Si trovano affermazioni che sembrano pronunciate di slancio, come «questo è il più bello spettacolo della terra; chi lo nega è ingrato a Dio e ingiuria la creazione» (p. 24). Nel capitolo di passaggio intitolato "in albergo" il narratore si appella direttamente a chi legge, come fosse presente. La guida procede passo dopo passo, chiedendogli di seguire il protagonista-narratore: «Ed ora i lettori vengano con me all'albergo a prendere un po' di respiro» (p. 59). Nel capitolo su Galata dirà: «Il lettore che vuol conoscere bene Costantinopoli faccia il sacrificio d'accompagnarci» (p. 69).<sup>18</sup>

In altri libri De Amicis si interroga su questa tecnica di scrittura. Negli *Annali* dice: «Bisognerebbe, in una parola, far viaggiare il pubblico con me, di città in città, e non rovesciargli addosso tutta la Spagna ad un tratto»; su Cordoba: «bisogna che chi legge entri nella città con chi scrive, e la veda, come lui, a poco a poco. Bisogna far conto di addormentarsi e sognare». <sup>19</sup> Nella *Spagna* mette in pratica tale proposito:

Voi avete visto molte volte, nei sogni, delle città oscure, cinte di fossi profondi, di mura altissime, di roccie inaccessibili; e sarete passati su quei ponti levatoi, e sarete entrati in quelle strade torte ed erbose, ed avrete respirato quell'aria umida di prigione e di tomba. Ebbene, avete sognato Toledo.<sup>20</sup>

Obiettivo del racconto, più che descrivere e osservare, è quello di condurre in un'atmosfera da sogno (che è la parola con cui si chiudono sia questo

<sup>17</sup> Sulle caratteristiche "cinematografiche" di questa entrata cfr. anche M. Giammarco, *Costantinopoli*, cit., pp. 119-120.

<sup>18</sup> Lo scrittore, secondo Portinari, «accende le avventurose fantasie piccolo-borghesi italiane per quei territori estranei e seducenti, nell'immaginario», F. Portinari, *La maniera di De Amicis*, cit., p. XXXIII. La strategia del narratore di coinvolgere il lettore quasi come fosse testimone diretto di quello che si sta raccontando è diffusa nella letteratura odeporea. In merito cfr. G. R. Cardona, *I viaggi e le scoperte*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. V, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 687-716.

<sup>19</sup> Le due citazioni sono tratte da *Annali bibliografici e catalogo ragionato delle edizioni Barbèra, Bianchi e Comp. e di Gi. Barbera*, Firenze, Barbera, 1904, pp. 361 e 361-362.

<sup>20</sup> E. De Amicis, *Spagna*, Firenze, Barbera, 1872, p. 178.

viaggio che quello nella penisola iberica), nell'intento di intercettare il suo orizzonte d'attesa, più che di proporgli una nuova acquisizione conoscitiva. È un oriente onirico, che alle estreme propaggini del libro, così come quando si evoca l'harem degli antichi sultani ricostruito attraverso i quadri di Ingres e Delacroix, sfuma nella visione.<sup>21</sup>

A riprova di questo apparente impressionismo, e dell'alternanza tra una descrizione rarefatta e sognante e una più veritiera e cruda che rappresenta una delle cifre distintive del libro, il secondo capitolo propone un brusco ritorno alla realtà, rovesciando l'atmosfera del primo. Si intitola ironicamente *Cinque ore dopo*:

La visione di stamattina è svanita. Quella Costantinopoli tutta luce e tutta bellezza è una città mostruosa, sparigliata per un saliscendi infinito di colline e di valli; è un labirinto di formicai umani, di cimiteri, di rovine, di solitudini; una confusione non mai veduta di civiltà e di barbarie. (p. 26)

Lo scrittore fotografa una metropoli caotica e ricca di contrasti, «composta di città vecchie che si sfasciano, di città nuove sorte ieri, d'altre città che stanno sorgendo. Tutto v'è sossopra» (p. 27).<sup>22</sup>

La fantasia e la simulazione di "presa diretta" si alternano di continuo. Ancora ritorna la sovrapposizione tra realtà e letture.<sup>23</sup> Il presente e un passato da *Le mille e una notte* si confondono piacevolmente, ma se il presente è trattato con oziosa curiosità (il gran Bazar), con condanna moralistica (la polemica sugli eunuchi, la poligamia), con ironia (il bagno turco), il passato favoloso alla fine predomina ed è destinato ad esercitare una fascinazione maggiore sulle mente di un lettore a cui, più che la vera Costantinopoli, interessa la sua ricostruzione mentale. Questo si percepisce molto chiaramente quando il narratore-personaggio visita le mura. L'osservazione del presente funge solo da miccia per poi svanire: «Mi destavano nella mente un ribollimento di fan-

<sup>21</sup> Brillì sostiene che «l'Oriente è in parte una proiezione onirica dell'Occidente e, come avviene nei sogni, questa creazione elabora in assoluta disinibita libertà materiali concretamente reali ed esperienze effettivamente vissute» (*Il Viaggio in Oriente*, cit., p. 12). Ha dunque qualcosa che si potrebbe analizzare psicanaliticamente. È un andare a cercare nei propri reconditi desideri e paure (vedi la sensualità delle donne orientali). Alcune pagine dopo, lo studioso parla di «una proiezione del desiderio per un altrove favoloso, quindi, che lascia collidere l'osservazione veridica esperita sul campo, o la rigorosa speculazione scientifica, con la suggestione fantasiosa e la piacevolezza letteraria» (p. 18).

<sup>22</sup> Si consideri che la città nel periodo in cui De Amicis la visita sta subendo profonde trasformazioni che la allontanano in parte dall'immagine mentale del viaggiatore europeo. In merito si veda Z. Çelik, *The remaking of Istanbul. Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth century*, Berkeley, University of California press, 1993<sup>2</sup> [1986].

<sup>23</sup> Marilena Giammarco usa la formula efficace di «odeporica da tavolino», in *Costantinopoli*, cit., p. 117.

tasie gigantesche e di desideri smisurati» (p. 409). E quindi l'autore si perde in resoconti storici, con il gusto per l'elenco e un nostalgico modo di evocare i fasti scomparsi. Anche qui pare di guardare un quadro:<sup>24</sup>

Ogni tratto di bastione compreso fra due torri è un quadro stupendo di rovine e di verde, pieno di maestà e grandezza. Tutto è colossale, selvatico, irto, minaccioso, e improntato d'una bellezza pomposa e triste, che impone la riverenza [...] La Costantinopoli del secolo decimono- nono è sparita; si è dinanzi alla città dei Costantini; si respira l'aria del quattrocento; tutti i pensieri corrono al giorno dell'immensa caduta e si rimane per un momento sbalorditi e sgomenti. (p. 394)

Nella descrizione dei luoghi più noti e rappresentativi della città dichiaratamente si preferisce la ricostruzione di un passato conturbante a un presente grigio e poco affascinante: «Sarebbe fatica sprecata il descrivere il Serraglio quale è ridotto al presente [...] Val meglio per chi scrive e per chi legge il rivedere questo Serraglio famoso qual era nei bei tempi della grandezza ottomana» (p. 433).

4. Per comprendere meglio il timbro talora nostalgico di questa alternanza tra passato e presente, è necessario sottolineare che il momento in cui lo scrittore arriva nella metropoli è legato ad una delicata fase di cambiamenti. Ci si trova infatti alla fine di un trentennio di profonde riforme, l'epoca cosiddetta delle *Tanzimat* (1839-1878), riforme che ammodernano l'impero e la sua capitale inaugurando un processo di trasformazioni urbanistiche, politiche, sociali e dei costumi che si ispirano ai modelli europei, francesi in primis.<sup>25</sup> La riforma più rappresentativa sul piano simbolico è probabilmente l'abolizione del corpo dei giannizzeri (1826), che, nel suo portato di forte alterità rispetto ai modelli occidentali, aveva destato nei secoli stupore e fascinazione. Il cambiamento è colto dalle pagine deamicisiane: «Questo è veramente il periodo di tempo migliore per veder la popolazione musulmana di Costantinopoli, perché nel secolo scorso era troppo uniforme e sarà probabilmente troppo uniforme nel secolo venturo» (p. 148). La Turchia si sta occidentalizzando. Il

<sup>24</sup> Sulle influenze pittoriche della scrittura desanctisiana si veda *Lo sguardo della Mezzaluna. Pittori italiani a Costantinopoli nell'Ottocento*, a cura di V. Pietrini, testo di M. A. Fusco, Roma, Semar, 1988.

<sup>25</sup> Per un quadro sintetico sul trentennio di riforme si rimanda a H. Inalcik, *Application of the Tanzimat and its social effects*, «Archivum Ottomanicum», 5, 1973, pp. 97-128; E. J. Zürcher, *Storia della Turchia. Dalla fine dell'Impero Ottomano ai giorni nostri*, Roma, Donzelli, 2007, pp. 61-92; M. Şükrü Hanioğlu, *Breve storia del tardo Impero ottomano*, Palermo, Sellerio, 2024, pp. 109-159. Sull'importanza delle *Tanzimat* rispetto alla *descriptio urbis* di Istanbul si parla più diffusamente nell'introduzione.

passaggio visivamente più evidente è quello dal turbante, che nella sua “esoticità” è, fin dal ritratto di Maometto II di Gentile Bellini, fondamentale nella raffigurazione mentale del Turco, al fez. Il nuovo copricapo, imposto dal sultano anche a ministri e burocrati a partire dal 1829, insieme ad una redingote, è un’ostentata imposizione di costumi occidentalizzati.<sup>26</sup> Il cambiamento epocale è descritto dal reporter:

il vecchio turco inflessibile porta ancora il turbante, il caffetano e le scarpe tradizionali di marocchino giallo; e i più ostinati fra i vecchi un turbante più voluminoso. Il turco riformato porta un lungo soprabito nero abbottonato fin sopra il mento e i calzoni scuri colle staffe, non conservando altro che il fez. Fra questi, però, i giovani più arditi hanno già buttato via il lungo soprabito nero, portano panciotti aperti, calzoni chiari, cravattine eleganti, gingilli, mazza e fiori all’occhiello. (pp. 148-149)

Più volte il fez viene menzionato con fastidio. Ad esempio, è definito «deplorabile» (p. 169) nella descrizione della divisa dell’esercito. «Il turco della riforma», risultato dai cambiamenti recenti, è un ibrido, che perde le caratteristiche originali non assimilando al meglio le nuove. È dunque un «essere ambiguo, senza colore e senza sapore» (p. 534).

L’epoca delle *Tanzimat* presenta agli occhi dell’europeo luci ed ombre. È nella sua fase conclusiva durante il regno di Adbul-Aziz, che nel 1874 era ancora al potere, mentre nel ’77 era già stato detronizzato in una congiura di palazzo. La sua è una figura esemplare dell’atteggiamento deamicisiano verso gli Ottomani, sospeso tra ammirazione, riproposizione dei più frustri clichés, condanna morale e desiderio di comprensione (sebbene mai troppo profondo, in verità). Il sultano è stato riformatore fino 1871, poi conservatore fino alla morte, avvenuta tra il momento della scrittura e della stampa (si vedano le pp. 276-280). Incontrato alla fine della sua parabola, è descritto come colui che ha abbandonato le migliori speranze, diventando da legislatore illuminato despota retrogrado, capriccioso, infantile, volubile, oscillante tra avarizia e

<sup>26</sup> Sul passaggio dal turbante al fez più in generale sull’occidentalizzazione della moda turca nel corso del XIX secolo si veda C. Jirousek, *The Transition to Mass Fashion System Dress in the Later Ottoman Empire*, in *Consumption Studies and the History of the Ottoman Empire, 1550-1922: An Introduction*, edited by D. Quataert, Albany, State University of New York Press, 2000; D. Quataert, *Clothing Laws, State, and Society in the Ottoman Empire, 1720-1829*, «International Journal of Middle East Studies», 29, 1997, 3, pp. 403-425. Sull’importanza simbolica del turbante, spesso tratteggiato come grottescamente sproporzionato nelle caricature cinquecentesche di Solimano il Magnifico e dei suoi successori, si rimanda a V. I. Stoichita, *L’immagine dell’altro. Neri, giudei, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell’età moderna*, Firenze, La casa di Usher, 2019, in particolare alle pp. 96-118. Sull’importanza epocale della cancellazione del potente corpo dei giannizzeri, di cui si parla anche nell’introduzione di questo volume, può essere sufficiente guardare ancora M. Şükrü Hanioğlu, *Breve storia del tardo Impero ottomano*, cit., pp. 93-95 e E. J. Zürcher, *Storia della Turchia*, cit., pp. 48-50.

prodigalità: «[il denaro] ora lo ammucchiava e se lo covava gelosamente come un avaro volgare, ora lo profondeva a piene mani in capricci puerili» (p. 277). Descritto con le caratteristiche più comuni nella rappresentazione del tiranno, il sultano è dichiarato vittima della sua natura di orientale. Come i suoi predecessori, vuole riformare lo stato con slancio volenteroso guardando al modello europeo, ma poi si rende conto che l'impresa è impossibile in un mondo così sensuale ed esausto. Allora si abbandona anch'egli alle frivolezze e alla voluttà (pp. 279-280). Se la meditazione sul potere non ha molto di originale,<sup>27</sup> ci consente di inquadrare tutta l'ambiguità dello sguardo deamicisiano verso questo impero affascinante proprio perché avvolto in una lussureggiante decadenza.

Alcuni contributi su *Costantinopoli* hanno tacciato il libro di un «orientalismo di maniera», secondo la definizione di Surdich,<sup>28</sup> denunciando lo scarso interesse di De Amicis verso un incontro reale con l'Altro, che voglia genuinamente interrogarne e comprenderne le differenze. Queste affermazioni rischiano di essere troppo nette, ancorché non si possa negare che il reporter sia imbevuto delle mentalità eurocentrica largamente diffusa nell'Ottocento. Si riscontra infatti un po' dovunque un atteggiamento bifronte. Da un lato l'Impero ottomano è considerato ancora inquinato da pratiche barbare, che sono denunciate con forza. Gli eunuchi, a cui è dedicato un intero capitolo, sono visti, nella loro sofferenza di mutilati, con compassione e sdegno.

Il capitolo dedicato agli incendi (*Ianghen var*), che troppo frequentemente devastano una città fatta di strade tortuose, costruita ancora in parte in legno, si chiude con una denuncia sdegnata dell'inettitudine oziosa dei turchi nel gestire la situazione. La città è impreparata, mancano riforme sul corpo dei pompieri, ammodernamento degli acquedotti, la polizia non persegue gli incendiari. Si accostano qui impeti socialisti (sono i poveri, in fin dei conti, a

<sup>27</sup> Il cambiamento nell'atteggiamento di Abdul-Aziz negli ultimi anni di regno è un dato storico di chiara evidenza, legato alla fase declinante dell'epoca delle *Tanzimat* successiva al 1871. C'è però da dire che l'immagine dei sultani nei resoconti d'Oriente non è mai lusinghiera e risponde ad uno dei *topoi* orientalisti per cui i governatori sono sempre tiranni sanguinari assetati di potere assoluto oppure smidollati dediti ai piaceri più sfrenati, mentre gli apparati statali sono corrotti e inefficienti (cfr. A. Brilli, *Il viaggio in Oriente*, cit., p. 28).

<sup>28</sup> F. Surdich, *Il Marocco*, cit., p. 99. In un contributo più datato, qui già citato, lo studioso era stato più *tranchant*, accusando De Amicis di superficialità nell'approccio a mondi diversi: «E più evidente ancora è la sua totale adesione ad una valutazione tanto banale e superficiale, quanto preconcepita, delle realtà culturali profondamente diverse dalla sua»; «ancora più articolata ed inconsistente è la condanna delle popolazioni turche e la banalizzazione, nell'uso dello stereotipo [...] della loro complessa realtà storica e culturale», F. Surdich, *I libri di viaggio*, cit., p. 152. Altri studi si sono occupati dell'orientalismo deamicisiano, talvolta applicando troppo rigidamente la categoria di Said allo scrittore. Non mancano, però, spunti interessanti: V. Salierno, *L'esotismo in Edmondo De Amicis*, «L'Esopo», LXXV, 1987, n. 36, pp. 40-55; C. Bedin, *L'Orientalismo in Edmondo De Amicis*, cit.; E. Petrosillo, *L'Orientalismo sadiano nella scrittura di De Amicis*, «Rivista di studi italiani», XX, 2007, 1, pp. 181-200.

farne le spese) e orientalismo: «Chi sa quante volte la grande metropoli dovrà ancora essere incenerita e rialzata sulle sue ceneri prima che la civiltà europea abbia piantato la sua bandiera sul palazzo imperiale di Dolma-Bagcé!» (p. 387). La descrizione dell'incendio è un ottimo esempio della consumata capacità di narratore di De Amicis. Le fiamme sono descritte come un nemico che incalza: «Non c'erano soltanto mille incendi da spegnere, mille nemici sparsi da combattere; erano come le insidie e i colpi di mano inaspettati d'un grande esercito, che pareva fosse guidato astutamente da una volontà unica» (p. 373). Il fuoco «faceva da tutte le parti retrocedere pompieri, soldati e cittadini, come un esercito in rotta» (p. 374). Anche in questo caso, accanto al presente si evoca un passato immaginario. L'incendio è domato rapidamente, dopodiché si vede passare «un'orda di selvaggi seminudi, col capo scoperto, coi petti irsuti». Tutto questo attiva la fantasia: «L'impressione che mi fece quell'apparizione tumultuosa e fulminea [...] non la so esprimere; – so che compresi e vidi in un momento mille scene d'invasioni barbariche, di saccheggi e d'orrori di paesi e di tempi lontani, che fino allora la mia immaginazione si era sforzata inutilmente di rappresentarsi al vivo» (pp. 364 e 365).

L'argomento che attira su di sé gli strali più acuminati è quello sulla poligamia, inconcepibile per De Amicis e interpretata senza mezzi termini come la più selvaggia delle tradizioni, legata alla nota lussuria di Maometto, che l'ha istituzionalizzata, facendola diventare il peggiore dei mali morali dei musulmani, «la cagion prima della decadenza di tutti i popoli che abbracciano la sua fede» (p. 202). Si noti il tono gonfio di indignazione: «che valgono alla donne le forme del rispetto, se la sua condizione di moglie suppletoria è per sé stessa umiliante?» (p. 325). E ancora: «Ci dicono che non hanno prostituzione. Ma come! E che altro mestiere è quello delle mille concubine caucasee, comprate e rivendute cento volte?» (p. 326). Per fortuna, dice ancora lo scrittore, la poligamia è perlopiù residuale, sebbene sia tollerata: «Sposano infatti una donna sola tutti coloro che vogliono dar l'esempio di costumi onesti ed austeri. Chi n'ha più d'una, non è apparentemente disapprovato, ma non è nemmeno lodato» (p. 358). Anche questo è un effetto (stavolta positivo) dell'occidentalizzazione dei costumi.

Un elemento molto insistito, diffusissimo nelle narrazioni orientaliste, è quello della pigrizia e del fatalismo degli «Infedeli», che passano lunghe ore nel bar a fumare il narghilè: «Girano intorno lentamente uno sguardo voluttuoso e pieno di sonno; altri stanno curvi, cogli occhi socchiusi e colla fronte corrugata come occupati da un profondo pensiero» (p. 119). Il ritratto è impietoso: «Il turco è immobile, e tutti i suoi lineamenti riposano in una specie di quiete

senza pensiero, che somiglia a quella d'un animale satollo; o se il suo viso rivela un pensiero, pare che debba essere un pensiero immobile come il suo corpo» (p. 217). All'ozio è integralmente dedicato un breve capitolo di tre pagine (pp. 179-181) cariche di ironia: «in quest'arte i turchi sono maestri [...] il loro ozio è veramente l'ozio assoluto [...] affatto sconosciuto agli europei» (p. 180). Il contrasto tra i volitivi europei, alla ricerca delle “magnifiche sorti e progressive”, e i turchi provvidenzialisti e apatici è sottolineato a più riprese: «Per noi la vita è un torrente che precipita; per loro è un'acqua che dorme» (p. 181).

È un mondo ancora sospeso tra passato e presente, tra l'avvicinamento al modello europeo e la persistenza di vizi atavici e inveterati. Significative sono le pagine dedicate all'esercito, a cui si è già fatto un rapido accenno, verso cui è nota la sensibilità dello scrittore. Se da una parte «l'esercito turco non ha più la bellezza d'un esercito turco, non ha ancora la bellezza d'un esercito europeo; i soldati mi parvero tristi, svogliati, sudici» (p. 169). Dall'altra però più che invocare un salto nel futuro, si rimpiange nostalgicamente un passato ricostruito sulla memoria letteraria: «Belli eserciti di Bajazet, di Solimano e di Maometto, chi vi potesse rivedere per un minuto, dall'alto delle mura di Stambul, schierati sulla pianura di Daud-Pascià!» (p. 171). Alla fine, ci si lascia andare ad esclamazioni patetiche costruite a effetto: «Oh! Pittori e poeti che avete studiato amorosamente quel bel mondo orientale, svanito per sempre, aiutatemi a far uscir intero dalle vecchie mura di Stambul l'esercito favoloso di Maometto III» (p. 172).

Quella che potremmo definire “europeizzazione” da un lato è invocata, in quanto migliorerebbe le condizioni di un impero un tempo fiero e glorioso e ormai fatiscente;<sup>29</sup> da un altro lato è percepita con stupore (o meglio: con la volontà di stupire il lettore) e nostalgia per una alterità che si sta perdendo. In alcuni passi è tratteggiato uno scenario sognante, da *Le mille e una notte*, altre volte si presenta un mondo ben più vicino al proprio: «S'apre la portici-

<sup>29</sup> Nulla di originale anche nella metafora biologica delle età dell'impero. Nella descrizione della parata di Abdul-Aziz, vuota e assai meschina, si immaginano i sultani gloriosi del passato che escono a bacchettare violentemente quelli del secolo XIX: «E veramente, fra i sultani d'ora e quei primi, i cui nomi risuonarono in Europa tra il secolo XII e il XVI come scoppi di folgore, corre la stessa differenza che tra l'impero ottomano dei nostri giorni e quello dei primi secoli. Quelli raccoglievano davvero in sé la gioventù, la bellezza e il vigore della loro razza» (p. 286). La giovinezza dell'impero va da Osman a Maometto II. Oggi, «gli Abdul-Megid, gli Abdul-Aziz, i Murad, gli Hamid non sono che larve di padiscià in confronto di quei giovani formidabili» (p. 287). Il discorso coinvolge anche la fisiognomica. I tratti fieri dei sultani dei primi secoli sono il risultato di mescolanze di sangue forte, così come formidabili erano l'ardire e la ferocia (pp. 288-289). Il tutto viene ammantato da un timbro nostalgico diffuso: «Erano dolci nell'arem, feroci sul campo, umili nella moschea, superbi sul trono» (pp. 290-291).

na d'una di quelle cassette: vi soffermate aspettando l'apparizione della bella d'un arem, e n' esce invece una signora europea, con cappellotto e strascico, che mormora un *adieu* o un *au revoir*, e s'allontana rapidamente, lasciandovi colla bocca aperta» (p. 47). Subito dopo compare un omnibus pieno di turchi e francesi che fa pensare a «un tramway di Vienna o di Parigi» (*ibidem*).

Anche le donne, a cui De Amicis dedica qui come in altri resoconti (*Spagna, Marocco*) immagini volte a titillare un sottile erotismo, sono oggetto di considerazioni contrastanti.<sup>30</sup> Colpiscono positivamente per la libertà di girare senza l'accompagnamento di uomini (che però ha l'effetto collaterale di renderle troppo disinibite in quanto non c'è nessuno a “racconciarle il freno”); tuttavia ne è deprecata la sottomissione alla poligamia. Da un altro canto ancora si denuncia, quasi con dispiacere, il loro tentativo di avvicinarsi ai sofisticati modi di quelle europee

più nel vestire che nei modi. Quelle che studiano una lingua europea, la studiano più per imitazione che per desiderio di sapere, o la studiano per parlare con le cristiane. Discorrendo, s'ingegnano d'incastare nel turco qualche parola francese; quelle che non sanno quella lingua, fingon di saperla o almeno d'intenderla; sono beate di sentirsi chiamare madame. (p. 356)

5. Cosa si deve auspicare dunque per il futuro di Istanbul? Che quella città contraddittoria e multietnica perda le sue caratteristiche diventando in tutto e per tutto pari ad una moderna metropoli europea? Non sembrerebbe, perché a rimetterci sarebbe il fascino esotico di un mondo che presenta quella che si potrebbe definire “un'alterità parziale e controllata”, quindi affascinante perché non più spaventosa e incomprensibile come poteva essere ai tempi in cui il Turco terrorizzava l'Europa.<sup>31</sup> Una Costantinopoli veramente moderna perderebbe la ricchezza di colori e il fascino allotrio che ancora possiede al

<sup>30</sup> De Amicis stuzzica la fantasia del lettore con immagini di erotismo ammantate di una patina esotica. Anche in questo caso, le sue descrizioni di odalische o di bellezze spagnole e marocchine sono efficaci, benché manierate, e ispirate spesso ai pittori francesi (il già citato Ingres su tutti). Si vedano D. De Liso, *Edmondo De Amicis in viaggio. Note sul viaggio in Spagna*, «Critica letteraria», XXXII, 2004, 4, fasc. CXXV, pp. 683-721; E. Petrosillo, *L'Orientalismo sadiano*, cit.

<sup>31</sup> La bibliografia sulla questione è sterminata. Qui ci si limita a rimandare a S. Canneto, *Il turco, l'assedio di Vienna, la poesia italiana (1683-1720)*, Roma, Bulzoni, 2012, in cui si parla del passaggio «Dalla Türchenfurcht alle Turqueries» (pp. 15-21), ovvero del progressivo cambiamento dal Turco spaventoso e aggressivo del XV-XVI secolo e quello da guardare con curioso esotismo, che si sviluppa in particolare dopo la Guerra di Candia (1645-1669) e il secondo assedio di Vienna (1683). Per un ampliamento del quadro si rimanda anche a *I turchi, il Mediterraneo e l'Europa*, a cura di G. Motta, Milano, FrancoAngeli, 1998; D. Quataert, *L'impero ottomano (1700-1922)*, Roma, Salerno Editrice, 2008, in particolare le pp. 57-59.

momento, ma che sta già smarrendo e di cui bisogna affrettarsi a catturare gli ultimi momenti: «Stambul, una volta tutta turca, è assalita ad ogni parte da quartieri cristiani, che la rodono lentamente lungo la sponda del Corno d'oro e del Mar di Marmara» (p. 30). La città del futuro sarà una «Londra d'oriente», razionale e ortogonale, in cui «lunghe strade diritte e uniformi divideranno Stambul in diecimila parallelepipedi enormi». Tutti gli aspetti orientali saranno cancellati, la città diventando una anonima imitazione di quelle europee, in cui «tutto sarà solido, geometrico, utile, grigio, uggioso» (pp. 151-152).

De Amicis, nel parlare dei turchi e della capitale del loro impero, si pone dunque al guado. Da un lato li trova gentili e tolleranti, dall'altro pigri e superficiali, ben lontani dai canoni occidentale che nonostante tutto restano (ovviamente) superiori. Tuttavia, rispetto alla condanna più netta che esprime in *Marocco*, l'ammirazione per quella civiltà resta integra, ma lo è soprattutto per i fasti di un passato ricostruito attraverso una memoria storica e letteraria tutta occidentale. Pur entrando nelle moschee, ad esempio, l'io narrante non è interessato a ciò che sono, bensì a quello che sono capaci di evocare alla memoria di un europeo di media cultura: «Ci raccontano con un linguaggio muto di linee superbe e di altezze temerarie le glorie d'un Dio che non è nostro e d'un popolo che ha fatto tremare i nostri padri, incutono un rispetto misto di diffidenza e di timore» (p. 51). Non è la città del 1874, bensì la capitale dei Selim e di Solimano ad affascinare lo scrittore e il suo lettore se non addirittura la Bisanzio degli imperatori romani d'Oriente il cui splendore, violato da Maometto II nel 1453, è più volte evocato con una sorta di atteggiamento di “nostalgia al quadrato”.<sup>32</sup> La curiosità per un mondo diverso è genuina (e non manca un'attenzione per le condizioni sociali dei poveri, per le donne, per gli eunuchi), ma la comprensione dell'Alterità non è mai realmente ricercata, così come le meditazioni sulle diversità culturali non sono mai veramente profonde, in ossequio alle regole di una forma di giornalismo che punta ad perlopiù ad affascinare una platea vasta e generica di lettori.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Ad un certo punto De Amicis, pur definendo “divina” la città, sostiene che desta sgomento il fatto che si sia sovrapposta alla Costantinopoli bizantina, cioè la seconda Roma, cancellandone lo splendore: «Poche iscrizioni calcate dagli incendi o mutilate dalle scimitarre degl'invasori rammentano che su quei colli vi fu la metropoli meravigliosa dell'impero d'Oriente. Su questa immane rovina siede Stambul, come un'odalisca sopra un sepolcro» (p. 58).

<sup>33</sup> Interessante la critica di Ghisleri, fatta a caldo, secondo il quale le descrizioni di De Amicis «sono fotografie: non quadri. Prospetti che vi danno la superficie delle cose non le cose, non la loro espressione e il loro significato. Perciò vi manca, oltre la vita, eziandio la cognizione astratta di quel mondo», A. Ghisleri, *Costantinopoli di Edmondo De Amicis. Studio critico*, Cremona, Tip. Ronzi e Signori, 1877, p. 43.

L'obiettivo è raggiunto. Afferma giustamente Marilena Giammarco che

il costante riportare alla luce episodi antichi sembra soddisfare l'aspirazione dello scrittore a sfumare i contorni di una deludente realtà per protrarre le suggestioni del sogno. Sotto la patina del richiamo erudito e del rimaneggiamento di fonti storiche o letterarie, le vicende del passato non di rado acquistano nella penna di De Amicis la vivacità di un affresco.<sup>34</sup>

Il finale del libro richiama l'incipit a rovescio, proponendo l'esperienza dell'allontanamento della città alla fine del viaggio. È una variazione del primo capitolo, in cui lo sguardo si fissa su una nebbia che, scenograficamente, ad un certo punto si dirada e lascia intravedere la città. Stavolta, però, la prospettiva è da terra e sono il mare e le insenature ad apparire all'improvviso: «Il Corno d'oro, il Bosforo, il mare erano ancora nascosti [...] Ma ecco, in pochi momenti, il grigio delle ultime nebbie si chiarisce [...] tutta Costantinopoli è là, immersa in un oceano di luce, d'azzurro e di verde, che par creato da un'ora» (p. 528). Torna sul finale l'indistinzione con il sogno, in un vagheggiamento di nuova coesione tra popoli:

Dove siamo? Dove andiamo? È un momento d'illusione e d'ebbrezza, in cui i ricordi di tutto quello che vediamo da due ore sulle due rive del Bosforo, si confondono nella nostra mente nella immagine di una sola prodigiosa città, dieci volte più grande di Costantinopoli, abitata da popoli di tutta la terra. (p. 574)

È questo l'ultimo saluto. La città già si confonde nella memoria del viaggiatore:

la vedo ancora, la mia Costantinopoli [...] la vedo più grande e luminosa che io l'abbia mai veduta dal ponte della Sultana Validé e dalle alture di Scutari; e le parlo e la saluto e l'adoro come l'ultima e la più cara visione della mia giovinezza che tramonta. (p. 577)

I contorni sfumano fino a dissolversi, la città reale scompare. Rimane solo quella immaginata, i cui maestosi minareti, il serraglio pieno di sanguinosi intrighi e seducenti odalische sono destinati a restare impressi nella mente del lettore ben più delle foto di moderni turchi in fez e redingote.

<sup>34</sup> M. Giammarco, *Costantinopoli*, cit., p. 125.