

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Rotte, confini, passaggi. Edmondo De Amicis da Cuore a Costantinopoli

Gaetano Fimiani

Metafora della condizione umana, occasione di confronto con l'ignoto, fonte di spaesamento davanti a usi, costumi e abitudini differenti, il viaggio è sempre stato uno strumento in mano agli esseri umani per conoscere il diverso e, tramite questa conoscenza, affermare la propria identità e i propri tratti distintivi. Per quanto la diffusione del racconto di viaggio nella nostra letteratura sia sempre stata difficoltosa, verso la fine del XIX secolo l'ascesa anche in Italia di una piccola e media borghesia 'assetata' di nuovi mondi e nuovi orizzonti – soprattutto grazie all'incedere dei sogni e dell'ideologia colonialista – coincide con un aumento della produzione letteraria dedicata al viaggio e alla sua forma più giornalistica del *reportage*. Così, se nella sua storia il racconto di viaggio ha costituito un modello letterario dalla fisionomia mutevole, articolata in una miriade di sottogeneri - dalle relazioni commerciali agli appunti degli esploratori fino alle avventure picaresche - dall'inizio del secolo scorso ha finito per identificarsi quasi esclusivamente con il *reportage* giornalistico come genere narrativo, che trova posto nei grandi quotidiani e concerne gli aspetti complessi di un paese nelle impressioni di un viaggiatore. Nel corso dell'Ottocento, il crescente impulso a conoscere la pluralità delle culture, la diffusione di fatti e notizie su scala sempre più ampia, uniti all'eredità più tipicamente enciclopedica dei viaggi del Settecento, sfociano nella circolazione di nuove testate di periodici e volumi specificamente dedicati alle esplorazioni e ai viaggi, il cui pubblico è assai più allargato e composito di quello degli aristocratici illuminati e dei *philosophes*. In un'Italia che comincia a essere percorsa dalle prime reti ferroviarie e che vede compiersi il suo processo di unificazione con Roma capitale, fruitori di questi nuovi prodotti editoriali sono non soltanto ricchi possidenti o affermati professionisti, ma anche certa borghesia impiegatizia emergente che, nei caffè e nei ritrovi cittadini, passa qualche ora a sfogliare periodici che la informino sulle meraviglie e i progressi del pianeta. A promuovere tale fenomeno sono editori intelligenti e molto avveduti, tra i quali spiccano Emilio Treves a Milano e Gaspero Barbera a Firenze.

Ma per vedersi riconosciuto un valore letterario, il resoconto di viaggio non può certo limitarsi a descrizioni folkloriche ad uso turistico, né può risolversi nel tratteggio di vedute panoramiche o in resoconti di arrivi e partenze.

Già il De Sanctis aveva espresso forti riserve verso chi "viaggia alla spensierata", ossia verso quegli scrittori "che descrivono, chiacchierano, cacciano fuori tutto ciò che loro frulla nel capo, a proposito

ed a sproposito”, e più di recente un saggista raffinato come Giacomo Debenedetti indicava nell'enumerazione di dati oggettivi un limite incontestabile della letteratura di viaggio, suggerendo come rimedio una modalità di scrittura che risulti straniante e rivelatrice, come appunto deve sempre essere la parola letteraria. È necessario, secondo il critico, “rinunciare al documentarismo descrittivo, all'idea di far concorrenza a una serie di cartoline illustrate”, e saper suscitare un reale interesse per i problemi della società, per la sua organizzazione, per il suo stile di vita, per la cultura che ha originato. Il resoconto di viaggio, insomma, non deve essere solo una fonte di informazioni geografiche, ma deve sapersi fare portatore di valori antropologici nuovi, deve immergersi nel “diverso” e cercare di comprenderlo, assumendo così anche una funzione pedagogica.

Tra le innumerevoli mete degne di essere scoperte e narrate, fra le quali spiccano India e Russia, gli scrittori europei mostrano un'attrazione irresistibile per un mondo tanto vicino per geografia e radici, quanto lontano culturalmente. Un mondo che si racchiude in una città che può essere indicata con molti nomi diversi: per tutti, semplicemente, Costantinopoli. Lamartine, Gautier, Nerval, Chateaubriand, Pierre Loti: sono tante, e fra le più raffinate di fine Ottocento, le penne che si misurano con la città un tempo capitale dell'Impero Romano d'Oriente, sopravvissuta allo sfacelo della parte occidentale del regno, ma poi caduta, nel 1453, nelle mani della mezzaluna di Maometto II. Fra loro, non mancano i nostri connazionali, rappresentando la città una continua tentazione di esotismo per la società europea del XIX secolo, Italia inclusa. Per tutto l'Ottocento Costantinopoli si trova, infatti, a essere meta di artisti italiani di ogni genere: musicisti, fotografi, pittori e, naturalmente, scrittori. Un flusso ininterrotto verso la capitale dell'Impero ottomano, che porta sulle sponde del Bosforo anche uno scrittore come Edmondo De Amicis. L'autore di *Cuore* arriva nella capitale ottomana nel 1875, e il resoconto della sua esperienza, dopo una gestazione editoriale complessa, diventa volume per l'editore milanese Treves tre anni dopo, nel 1878. Quattrocento pagine e diciassette capitoli per un viaggio durato solo qualche giorno e poi dilatato, esteso e risistemato dopo il rientro in patria. Queste poche informazioni non solo ci dicono della profonda influenza che la letteratura di viaggio su Costantinopoli ha avuto nell'orientare il lavoro dello scrittore ligure – come lo stesso De Amicis, tra l'altro, lascia intendere fin dalle prime pagine – ma ci aiutano anche a collocare la visita alla città in un contesto storico ben preciso. De Amicis, infatti, arrivò a Istanbul nella fase finale di quel profondo esperimento riformatore che l'Impero Ottomano elaborò tra il 1839 e il 1871 e che gli storici collocano sotto il nome di *Tanzimat*. Un insieme di riforme che, pur non negando il carattere islamico della nazione, si mossero nella direzione di una marcata occidentalizzazione di usi e costumi, nonché verso un'inedita laicizzazione dell'istruzione e della vita pubblica in generale. Quella che De Amicis si trova dunque a raccontare non è più solo la Istanbul esotica e misteriosa, il «Santuario del Diverso» dell'Occidente, bensì una città specchio

e testimonianza concreta di un processo di trasformazione e modernizzazione allora inedito per un paese musulmano così vasto. Il volume dello scrittore di Oneglia ci permette di capire il contesto culturale in cui si forma la visione di Costantinopoli e dell'Oriente, considerata in termini squisitamente esotici. Nelle sue pagine si mostra chiaramente lo stato d'animo con cui l'Europa occidentale e moderna si avvicina e scopre il mondo turco di fine Ottocento: dall'ansia quasi morbosa che caratterizza l'apparire della città dopo lunghi giorni di navigazione, fino alla lussureggiante descrizione dei prodotti e della varia umanità del Gran Bazar, tutto concorre a creare nel lettore, o a rafforzare, una visione di Istanbul come capitale del magico e dell'insolito. Su un altro piano di interpretazione, invece, le pagine deamicisiane ci aiutano a comprendere la centralità di Costantinopoli nell'identità culturale europea di quegli anni. Snobbata e guardata con diffidenza, se non con sospetto, all'epoca in cui era una sorta di 'seconda Roma', un paio di secoli dopo la conquista musulmana del 1453 – proprio nel momento in cui la distanza con il mondo occidentale sembra essere sempre più incolmabile – la città diventa oggetto del desiderio europeo, meta e paragone irrinunciabile del Vecchio Continente, che, specchiandosi nel cielo di Istanbul ormai trasmutato dal sorgere di minareti e moschee, si avvicina all' "altro", al diverso, e, proprio nell'atto di avvicinarvisi, definisce le proprie caratteristiche e la propria identità. Alla fine del XIX secolo, dunque, Costantinopoli è un luogo centrale per l'immaginario europeo, se non il luogo per eccellenza: ogni viaggio, da qualsiasi intento sia connotato, non può che fare tappa sulle rive del Bosforo per poter essere chiamato tale. Fin dalle prime pagine, ci si rende conto della situazione singolare in cui si trovava uno scrittore come De Amicis, incaricato di viaggiare in paesi più o meno noti, in un'epoca in cui la mobilità a lungo raggio era ancora estremamente ridotta ed appannaggio di pochi benestanti. Diversamente che per i suoi colleghi scrittori nordeuropei, che da tempo praticavano il *Grand Tour* per recarsi in Italia – un paese descritto e sognato come "il giardino d'Europa" e come la culla della civiltà occidentale – per De Amicis non si trattava di perpetuare la tradizione della *Bildungsreise*, né di intraprendere (sempre in chiave italiana) un viaggio "sentimentale" per conto proprio e in vista di un auspicabile arricchimento spirituale. La sua missione, delicata quanto affascinante, di andare a vedere il mondo al posto dei propri lettori, va intesa come una missione giornalistica a fini, principalmente, economici e solo in secondo luogo artistici. Difatti, per rispondere alle attese del suo pubblico (oltre che a quelle degli editori paganti), egli si orientò verso un (sotto) genere letterario ben adatto a questo scopo, ossia il bozzetto, che prevede la descrizione minuziosa di esterni e vestuari, di usi e costumi caratteristici dei luoghi visitati. Per i lettori degli scritti di viaggi, ognuno di questi particolari diveniva un tassello nel mosaico immaginario di paesi e città stranieri, particolari tanto più apprezzati quanto più esotici apparivano. Nella sua apparente elementarità, tale scelta stilistica operata da De Amicis era

funzionale all'idea di usare il mezzo espressivo verbale anche per la resa visiva e, non per ultimo, olfattiva, tattile, dell'ambiente circostante. Il bozzetto letterario veniva quindi impiegato per animare la figurazione statica fornita da pittori come Cesare Biseo, che lo accompagnavano durante i suoi viaggi. O, per dirla diversamente, in un'epoca in cui lo sviluppo massiccio dei media audiovisivi era ancora a venire, lo scrittore si comportava come oggi si comporterebbe un reporter il cui cameraman ha perso l'aereo, e che nella sua disperazione usa il mezzo verbale a 360 gradi per supplire alla mancanza di emozioni visive. In realtà, l'emozione trasmessa al lettore dell'epoca non si limita solo a quella tratta dai filmati immaginari dei singoli resoconti di viaggio, veri e propri "cinematografi cerebrali", per citare il titolo di un altro scritto deamicisiano. In molte occasioni, De Amicis passa da uno stile puramente descrittivo ad uno più intimistico, spingendo la sua stessa persona al centro dell'attenzione e costringendo così il lettore a sposare pienamente il suo punto di vista. Intrecciando brevi aneddoti e piccoli "gialli", egli favorisce l'immedesimazione da parte del pubblico, preparando così il terreno alla disponibilità a provare, insieme e attraverso di lui, la meraviglia dell'ignoto, del diverso, delle atmosfere esotiche colte con grande virtuosismo linguistico. Sebbene il lettore attuale non sia investito direttamente dal piacere di divertire e di intrattenere (alternato con saggezza al dovere della descrizione), tale mossa stilistica facilita comunque la sovrapposizione ideale tra le ricezioni avvenute in epoche e secondo codici culturali diversi: l'identificazione, in altre parole, con il lettore di allora che a sua volta si identificava con lo scrittore-viaggiatore. In questa maniera, e attuando una piccola forzatura ricettiva, anche noi siamo dunque chiamati a metterci in movimento insieme a lui, compiendo un viaggio non solo spaziale ma anche temporale. Insieme allo scrittore, proviamo l'emozione di approdare al porto di Istanbul, sopraffatti dalla bellezza di questa città maestosa e policentrica, "*capitale di tre continenti e regina di venti vicereami*"; vaghiamo per le sue strade lasciandoci travolgere dalla popolazione meticciosa e multicolore, dalla mescolanza di lingue e profumi e dai contrasti sociali e religiosi che la animano. Le immagini di paesaggi descritti sono dotate di una capacità descrittiva di impronta fortemente romantica, tale che sarà necessario riportarne alcuni brani per una più chiara lettura critica del testo. Il capitolo introduttivo, intitolato *L'arrivo* ne è, probabilmente, un esempio appropriato. L'approccio iniziale che lo scrittore ha con il paesaggio di Costantinopoli è, appunto, una visione dell'arrivo dal Mar di Marmara verso il Canale del Bosforo. Un misto tra l'immaginazione del viaggiatore in arrivo verso la meta tanto agognata e un'immagine reale offuscata dalla nebbia del mattino, di una bellezza universale e sovrana tale da meravigliare tutti.

Il velo della nebbia è naturalmente un'amara delusione, la prima, che però sparisce rapidamente. Qui constatiamo già una contrapposizione fra l'aspettativa e la delusione e vedremo che non sarà l'ultima. De Amicis si lancia poi in descrizioni emozionate su tutte le cose che vede, come lo

spettacolo splendido della città e del Bosforo. De Amicis si rende conto che valeva la pena di passare nove notti insonni per poter ammirare tutto questo. Vediamo la contrapposizione fra soffrire per aver dormito male e godere delle belle vedute. Vorrebbe dire tante cose, ma mancandogli le parole si scusa dicendo che molti altri autori prima di lui sono rimasti perplessi e non riuscivano a trovare le parole giuste per raccontare tutto quello che vedevano. Dalla seguente citazione risulta che De Amicis si è preparato benissimo per il viaggio, leggendo altri autori prima di partire:

Gli scrittori di viaggi, arrivati là, perdono il capo. Il Perthusier balbetta, il Tournefort dice che la lingua umana è impotente, il Touqueville crede d'esser rapito in un altro mondo, il La Croix è inebriato, il visconte di Marcellus rimane estatico, il Lamartine ringrazia Iddio, il Gautier dubita della realtà di quello che vede; e tutti accumulano immagini sopra immagini, fanno scintillare lo stile e si tormentano invano per trovare un'espressione che non riesca miseramente al disotto del proprio pensiero¹

Notevole è la figura retorica della *climax* ascendente con cui l'autore sottolinea come gli altri autori si tormentavano per esprimere le loro emozioni: *balbetta, lingua impotente, essere rapito, inebriato, rimane estatico, ringrazia Iddio*. La mattina successiva, quando tutti si trovano a prua e si avvicinano alla città l'autore osserva un movimento straordinario anche tra i turbanti bianchi, cioè i turchi, e dice:

Persino a prora, [...] : anche quei mussulmani pigri e impassibili vedevano già cogli occhi della immaginazione ondulare all'orizzonte i fantastici contorni di Ummelunià, la madre del mondo, [...] come dice il Corano.

Dopo che la nebbia si è dissolta, gli amici possono vedere lo spettacolo brillante dell'imboccatura del Bosforo, il braccio di mare che separa l'Asia dall'Europa e che congiunge il mar di Marmara con il mar Nero. Stando così, si ha la riva asiatica a destra e la riva europea a sinistra, volgendosi un po' a sinistra si vede il Corno d'Oro che separa le due parti della città connesse da un ponte galleggiante. A destra si vedono i quartieri Galata e Pera, ora Beyoğlu, dove in quel tempo vissero gli europei tra cui molti francesi e genovesi e dove avevano i loro negozi. A sinistra c'è la parte principale della città, il quartiere ottomano di Stambul, che è disteso su larghe colline su ognuna delle quali sorge una moschea gigantesca con una grande cupola e con lunghi minareti. Una terza parte, dietro il bastimento, è Scutari, ora Üsküdar, che è la parte asiatica. Tutte e tre le parti formano la città di Costantinopoli, ora Istanbul. L'autore si perde di nuovo in parole estasiato come:

¹ EDMONDO DE AMICIS, *Costantinopoli* - Fratelli Treves Editori , Milano 1877 (edizione digitale a cura di LiberLiber), p. 2.

Nell'angolo di terra europea, che da una parte è bagnato dal mar di Marmara e dall'altra dal Corno d'Oro, dov'era l'antica Bisanzio, s'innalza, sopra sette colline, Stambul, la città turca. Nell'altro angolo, bagnato dal Corno d'Oro e dal Bosforo, s'innalzano Galata e Pera, le città franche. In faccia all'apertura del Corno d'Oro, sopra le colline della riva asiatica, sorge la città di Scutari. Quella dunque che si chiama Costantinopoli, è formata da tre grandi città divise dal mare, ...²

La descrizione della Collina del Serraglio, così come viene percepita su di un battello nel canale del Bosforo, introduce alla lettura del paesaggio attraverso un'immagine che poi lo stesso autore perfezionerà nei giorni successivi il suo arrivo visitando il luogo; racconta di una grande collina vestita di cipressi, di terebinti, d'abeti e di enormi platani, i cui rami fuoriuscivano delle mura che li cingevano fino a fare ombra sul mare; nel mezzo delle sistemazioni arboree in maniera diffusa, come sparsi a caso, emergevano cime di chioschi, padiglioncini coronati di gallerie, piccole cupole rivestite in argento, altri piccoli strani edifici con le finestre ingratolate e le porte a rabeschi; *“tutto bianco, piccino, mezzo nascosto, che lascia indovinare un labirinto di giardini, di corridoi, di cortili, di recessi; un'intera città chiusa in un bosco; separata dal mondo, piena di mistero e di tristezza”*.³ Sempre dal battello, attraversando il Bosforo, una successione di città che si scoprono alla sua vista, formano parte della magnificenza descrittaci; un paesaggio fatto di piccole città tra le quali Scutari, Kadi-Kioi, Galata e Pera che si affacciano sul canale verso la riva asiatica. Scutari, detta la Città d'oro, appare sparsa e senza fine sulle sommità e lungo i fianchi delle sue colline, caratterizzata da un'immensa varietà di colori e di prospetti, *“[...] meravigliosa confusione di città e di paesaggio, di gaio e d'austero, d'europeo, d'orientale, di bizzarro, di gentile, di grande”*.⁴ una grande città sparpagliata in un immenso giardino, sopra una riva in parte interrotta da burroni a picco, coperti di sicomori, e in parte digradante in piani verdi, con piccole insenature sul Bosforo ombrose e ricoperte di fiori; e infine lo specchio azzurro del canale che riflette il paesaggio di Scutari appena descritto. Sulla stessa riva asiatica, al di là di Scutari, Kadi-Kioi, il villaggio dei giudici; una lunghissima fila di case, di moschee e di giardini; i caffè, i bazar, le case all'europea, gli scali, i muri di cinta degli orti, le piccole imbarcazioni sparse lungo la riva; un villaggio posto sulle rovine dell'antica Calcedonia. Infine Galata e Pera, un insieme di piccole case di diversi colori, ammassate l'una sull'altra verso la sommità di un monte, sulla quale i palazzi monumentali delle Ambasciate, e la gran torre di Galata catturavano lo sguardo dell'autore; ai piedi il vasto arsenale di Tophanè e una moltitudine di imbarcazioni;

² *Ibid.*, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, pag. 10.

[...]e diradando sempre la nebbia, la città s'allungava rapidamente dalla parte del Bosforo, e balzavano fuori borghi dietro borghi, distesi dall'alto dei colli fino al mare, vasti, fitti, picchiettati di bianco dalle moschee; file di bastimenti, piccoli porti, palazzi a fior d'acqua, padiglioni, giardini, chioschi, boschetti; e confusi nella nebbia lontana, altri borghi di cui si vedevano soltanto le sommità dorate dal sole; uno sbarbaglio di colori, un rigoglio di verde, una fuga di vedute, una grandezza, una delizia, una grazia da far prorompere in esclamazioni insensate⁵.

L'autore conclude la descrizione del suo arrivo alla città con una esclamazione che riassume il suo stato d'animo e quello dei suoi compagni d'avventura e ne evidenzia la forte impronta romantica nella narrazione:

Ah sì! Questo è il più bello spettacolo della terra; chi lo nega è ingrato a Dio e ingiuria la creazione; una più grande bellezza soverchierebbe i sensi dell'uomo!⁶.

De Amicis inizia il suo viaggio dentro la città passeggiandovi e descrivendone l'opposta sensazione che si prova osservandola da lontano piuttosto che camminandoci nel mezzo. Nel secondo capitolo intitolato *Cinque ore dopo*, la visione idilliaca del paesaggio percepita dal traghetto durante l'arrivo *svanisce, e lascia il posto ad una città "mostruosa", distesa per colline e per valli infinite*:

Tutto v'è sossopra; da ogni parte si vedono le tracce d'un gigantesco lavoro: monti traforati, colli sfiancati, borghi rasi al suolo, grandi strade disegnate; un immenso sparpagliamento di macerie e d'avanzi d'incendi sopra un terreno perpetuamente tormentato dalla mano dell'uomo⁷.

Vagando per il labirinto rizomatico della città, ci scontriamo con il doppio livello di significato di città, messo in evidenza dallo studioso francese Michel De Certeau, nell'*Invenzione del quotidiano*, la città del "vedere" e la città del "fare". Nella "città panorama" la realtà urbana può essere vista dall'alto, trasposta su una carta, pianificata e organizzata: "Vi è un'estraneità del quotidiano, sfuggente alle totalizzazioni immaginarie dell'occhio, che è priva di superficie o è soltanto un limite avanzato, un bordo che si staglia sul visibile" spiega De Certeau. Se si scende, invece, a livello della strada, si diventa *walker*, pedoni: "Una città *transumante*, o metaforica, s'insinua così nel testo chiaro di quella pianificata e leggibile". E' così possibile, sempre secondo il sociologo, "articolare una geografia seconda, poetica, sopra la geografia del senso letterale", insinuando "altri viaggi nell'ordine funzionalista e storico della circolazione"; "ciò che spinge a camminare" -aggiunge- "sono le reliquie del senso e talvolta i loro scarti, i resti capovolti di grandi ambizioni"⁸. Questo

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* p.11

⁷ *Ibid.* p.12

⁸ MICHEL DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001 pp.145 sgg.

processo di appropriazione del sistema topografico da parte dello scrittore conduce ad un enunciato flessibile e pluriprospectico nel quale si comunica minuziosamente ciò che si vede e lo si descrive per intero come un grande mosaico. La sua rappresentazione pittorica fa pensare ad un quadro di Monet o di Renoir, alla tecnica del divisionismo, perché proprio con quell'elenco di sostantivi, di avverbi e di aggettivi l'autore ci delinea davanti agli occhi un'immagine variopinta. È come se il modello della pittura permettesse al testo verbale di risalire nella scala dei gradi di iconicità: funge da elemento di mediazione con cui la retorica testuale dissimula lo scarto ontologico tra le parole e le cose, nell'auspicata analogia con un'arte che riesce a proiettare una superficie piana nella profondità dello spazio tridimensionale. Ma finora si è trattato di aspetti, oggetti e colori con cui l'autore ci ha fatto vedere la città, però non ha ancora detto niente sulla gente.

È una grande città in trasformazione, composta di città vecchie che si sfasciano, di città nuove sorte ieri, d'altre città che stanno sorgendo. Tutto v'è sossopra; da ogni parte si vedono le tracce d'un gigantesco lavoro: monti traforati, colli sfiancati, borghi rasi al suolo, grandi strade disegnate; un immenso sparpagliamento di macerie e d'avanzi d'incendi sopra un terreno perpetuamente tormentato dalla mano dell'uomo. È un disordine, una confusione d'aspetti disparati, un succedersi continuo di vedute imprevedibili e strane, che dà il capogiro. [...] La città elegante, il villaggio, la campagna, il giardino, il porto, il deserto, il mercato, la necropoli, si alternano senza fine innalzandosi l'uno sull'altro, a scaglioni, in modo che da certe alture si abbracciano con uno sguardo solo, sopra una sola china, tutte le varietà d'una provincia.⁹

Dopo qualche tempo, il visitatore si domanda come è questa Costantinopoli e conclude dicendo che è tanto bella quanto brutta:

Dopo un giro di poche ore non si sa più dove s'abbia la testa. A chi ci domandasse improvvisamente che cos'è Costantinopoli, non si saprebbe rispondere che mettendosi una mano sulla fronte per quietare la tempesta dei pensieri. Costantinopoli è una Babilonia, un mondo, un caos. È bella? Prodigiosa. È brutta? Orrenda. Vi piace? Ubbriaca. Ci stareste? Chi lo sa!

In questo modo il lettore si è potuto formare una visione d'insieme della città, ma in un orizzonte paradossale: luogo del disordine, un continuo succedersi di vedute imprevedibili che disorientano. In fondo ad una strada signorile si poteva incontrare un burrone; uscendo da un teatro ci si sarebbe potuti trovare nel mezzo di un cimitero, come giungendo al colmo di una collina era possibile trovarsi un bosco sotto i piedi ed un'altra città sulla collina prospiciente; dietro un vicolo buio un porto, eccetera. Una città distesa su infiniti poggi e serpeggiante d'un reticolo infinito di strade e

⁹ *Ibid.*, p. 13.

viottoli che correvano su terrapieni, costeggiavano precipizi, passavano sotto acquedotti, si trasformavano in gradinate e discendevano in mezzo a cespugli rocce e rovine.

Caratterizzato da una meravigliosa varietà d'architetture, il paesaggio che si spandeva alla sua vista era un susseguirsi di minareti dietro campanili nel mezzo di casine turche tra le quali, a seconda del punto di osservazione, si alzava un palazzo dallo stile europeo; e moschee, sinagoghe, chiese greche, cattoliche e armene, le une sulle altre: *“come se facessero a soverchiarsi, e in tutti i vani, cipressi, pini a ombrello, fichi e platani che stendono i rami sopra i tetti. Una indescrivibile architettura di ripiego asseconda gli infiniti capricci del terreno con un tritume di case tagliate a spicchi, in forma di torri triangolari, di piramidi diritte e rovesciate, circondate di ponti, di puntelli e di fossi, ammassate alla rinfusa, come massi franati da una montagna. A ogni cento passi tutto muta”*¹⁰.

E' evidente l'accento posto dall'autore sulla confusione di stili architettonici, di culture, di qualità morfologiche e spaziali del paesaggio descritto, ma che ne determinavano l'unicità e quindi la ricchezza e il fascino che se ne sprigionava. *“Le chiese, i palazzi, gli ospedali, i giardini pubblici, gli opifici, le scuole squarciano i quartieri musulmani, soverchiano i cimiteri, si avanzano di collina in collina”*¹¹.

Passeggiando senza una meta ben definita, l'autore si lascia perdere nell'intreccio di strade e strettissimi vicoli che vanno poi a morire sulle grandi vie della città vecchia, fiancheggiate dai monumenti. In particolare sono i cipressi le piante che ricorrono più spesso durante le sue descrizioni; forse una delle specie arboree simbolo del paesaggio di Costantinopoli. Dal colore verde intenso, il cipresso caratterizza di macchie scure le alture della città e non solo, grazie soprattutto alla sua diffusione nei numerosi cimiteri islamici, dalla cui descrizione lo scrittore passa ad interessanti notazioni sociologiche: il luogo sacro dei morti, a differenza di quello occidentale, è uno spazio vissuto come luogo di passeggio, di svago e meditazione all'aperto, nonché giardino di incontri e d'amore per giovani coppie nelle ore prossime al tramonto. La descrizione del gran campo dei morti è esemplificativa di quanto detto precedentemente: vi viene sepolta gente di ogni culto, eccettuato l'ebraico. Un luogo fresco, all'ombra degli alberi, e una pace paragonabile alla piacevole sensazione che si ha entrando d'estate in una grande cattedrale semioscura. E' singolare come alcune famiglie turche si riuniscano intorno alla tomba di un bro caro scomparso poco prima, per mangiare, seduti sopra lo stesso tumulo, quasi fosse una mensa alla quale avrebbe spiritualmente partecipato lo stesso defunto. Difatti ciascuna tomba è provvista di un piccolo buco, *“[...]e quel buco era l'apertura che si lascia nella terra vicino al capo di tutti i sepolti musulmani, perché possano udire i lamenti e i pianti dei loro cari e ricevere qualche goccia d'acqua di rosa o*

¹⁰ EDMONDO DE AMICIS, cit., p.14.

¹¹ *Ibid.* p. 48

sentir il profumo di qualche fiore.”¹² Un cimitero, quindi dove passeggiare, mangiare, approfittare delle condizioni climatiche e del panorama, scambiare due parole, incontrare persone e far giocare i bambini.

Scendendo dall’Ok-Meïdan, De Amicis ci descrive una caratteristica interessante del paesaggio di Costantinopoli, a conferma di quanto detto precedentemente in relazione alla differente percezione che si ha della città osservandola da distanze diverse.

Entrando appunto nel sobborgo musulmano di Piri - Pascià, egli si sofferma a considerazioni relative alla struttura del borgo:

È una cosa singolare. In quel borgo, come in qualunque altra parte di Costantinopoli uno s’addentri, dopo averla vista o dal mare o dalle alture vicine, si prova la medesima impressione che a guardare un bello spettacolo coreografico dal palco scenico dopo averlo visto dalla platea; ci si meraviglia che quell’insieme di cose brutte e meschine possa produrre una così bella illusione.¹³

Non c’è secondo l’autore, nessuna città al mondo, nella quale la bellezza sia così pura apparenza come a Costantinopoli. Veduta da Balata, Piri -Pascià è una cittadina gentile, colorata, inghirlandata di verde, che si specchia nelle acque del Corno d’Oro.

Ad entrarvi, però, tutto svanisce: il paesaggio si rivela fatto di casupole rozze, tinte di “coloracci” da baracche di fiera; cortiletti angusti e sudici; gruppi di fichi e di cipressi polverosi, giardini ingombri di calcinacci, vicoli deserti, miseria, immondizie, tristezza.

Ma scendete una china, saltate in un caicco, e dopo cinque remate, rivedete la cittadina fantastica, in tutta la pompa della sua bellezza e della sua grazia.¹⁴

La fascinazione provata dall’autore ricorda forse quella che oggi giorno potrebbe suscitare, osservandola da una distanza appropriata, una struttura urbana spontanea, a carattere prevalentemente informale, come ce ne sono, ormai, in tutte le metropoli contemporanee. In questo caso, l’armonia delle forme e dei colori di una percezione a distanza della struttura nel suo complesso, contrasta decisamente con lo stato di degrado delle singole parti che la costituiscono.

Ma è la luce l’argomento che ci introduce ad una diversa visione del paesaggio di Costantinopoli. Certamente la presenza dell’acqua e dei grandi canali, quasi a trecentosessanta gradi intorno alla città, concedono alla luce dell’alba e del tramonto un potere quasi magico nel determinare la variazione dei cromatismi del paesaggio:

¹² *Ibid.* p. 29.

¹³ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

È una rapida successione di tinte soavissime, d'oro pallido, di rosa e di lilla, che tremolano e fuggono su per i fianchi dei colli e sulle acque, dando e togliendo ora all'una ora all'altra parte della città il primato della bellezza e rivelando mille piccole grazie pudiche di paesaggio che non osavano mostrarsi alla gran luce"¹⁵.

Durante la notte, inoltre, la non assoluta mancanza di luce determina l'immagine del paesaggio notturno; siamo invitati ad una contemplazione dalle alture, dove in un mare di finestre illuminate si confondono i fanali dei bastimenti, i riflessi del Corno d'Oro e delle stelle

*formano sopra un'orizzonte di quattro miglia un'immenso tremolio di punti di fuoco, in cui si confondono il porto la città ed il cielo, e par tutto un firmamento*¹⁶.

Quando splende la luna, si vede, sopra la città scura e oltre le macchie nerissime di boschi e giardini, risaltare il bianco immenso delle moschee imperiali: "come una fila di enormi tombe di marmo, e la città presenta l'immagine della necropoli d'un popolo di giganti". L'utilizzo dello spazio urbano da parte degli abitanti di Stambul, ci viene descritto sotto una chiave di lettura personale dell'autore, ma forse non troppo distante dalla realtà del tempo: l'ozio, "*l'ozio assoluto fratello della morte come il sonno, un riposo profondo di tutte le facoltà, una sospensione di tutte le cure*"¹⁷.

Ci descrive una città dove non esistono passeggi costruiti appositamente, e se ci fossero, i turchi non li frequenterebbero, perché l'andare di proposito in un determinato luogo, per fare del movimento, sembrerebbe loro quasi un lavoro. Il turco entra nei cimiteri, come più volte sottolineato dall'autore, o si perde senza proposito per le vie che percorre privo di una meta, lasciandosi trasportare dalle proprie gambe o dalla folla che eventualmente lo circonda.

A questo proposito, De Amicis si lascia andare ad una interessante riflessione sulla differenza esistente, ieri più di oggi forse, tra la cultura europea e quella ottomana nei confronti delle attività quotidiane svolte dall'uomo, e che indubbiamente influenzano l'organizzazione spaziale sia dei luoghi pubblici che di quelli privati, caratterizzandone il paesaggio. In Europa, scrive l'autore, il riposo non è che l'interruzione del lavoro, mentre a Stambul il lavoro non è che la sospensione del riposo; il tempo per i turchi significa tutt'altra cosa rispetto a ciò che significa per gli europei; per quest'ultimi, la vita è quasi un torrente che precipita, mentre per i turchi è un'acqua calma che dorme. Vivere a Stambul, per uno straniero del tempo, significa anche lasciarsi influenzare da questa visione della vita, vivere un po' alla giornata e godersi la città e il suo popolo

¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷ *Ibid.*, p. 64.

come in uno spettacolo quotidiano:

[...] che rallegra e svia la mente da molti pensieri e da molte cure. [...] E a questo giova la forma della città assai più che non potrebbero fare le città nostre, nelle quali lo sguardo e il pensiero è quasi sempre come imprigionato in una strada o in un circuito angusto; mentre là, ad ogni tratto, occhio e mente trovano una scappatoia per la quale si slanciano a immense lontananze ridenti¹⁸.

Tra i diversi luoghi dell'ozio e della vita sociale che si genera nel condividere l'ozio, i bagni ne sono forse il simbolo spaziale e architettonico. I bagni, come le moschee, sono icone importanti del paesaggio di Costantinopoli e, dall'esterno, vengono descritti privi di finestre, dalla forma di piccole moschee e sormontati generalmente da una cupola e da alti camini conici dai quali fuoriesce il fumo delle combustioni.

A questo punto del viaggio, l'autore si sofferma nel descrivere due tra i più importanti monumenti architettonici della città, che sono Santa Sofia e il Palazzo Imperiale di Dolma-Bagçe. De Amicis comincia la descrizione con un'invocazione alla musa affinché lo ispiri, a Santa Sofia affinché lo illumini e all'imperatore Giustiniano che gli perdoni lo smarrimento al vedere questo nobile edificio, perché gli sembra quasi impossibile descrivere tutto quello che vede. Poi l'autore osserva che dall'esterno l'edificio non ha nulla di notevole, soprattutto perché è circondato in modo disordinato da molti altri edifici più piccoli. Molto dello splendore del passato è sparito come anche la brillantezza color argento della cupola antica che si poteva vedere, secondo i Greci, dalla sommità dell'Olimpo.

Segue la descrizione dell'interno. In parole dettagliate e scrupolose, De Amicis narra come l'edificio fosse prima una basilica, esaurisce questa sezione un po' all'improvviso, con le parole 'Questa è la basilica', per continuare poi con la descrizione dell'interno visto come quello di una moschea, enumerando tutte le particolarità e tutti i cambiamenti effettuati per questa trasformazione. Due volte osserva che l'aspetto è triste, probabilmente perché l'interno è molto austero. Fa seguito poi un elenco di tutti gli elementi da vedere, come la cupola, le semicupole, le volte, gli archi, le colonne, in una sequenza ed in un'articolazione che ricorda Gautier. Ambedue usano quasi le stesse parole per definire il bizzarro stile corinzio dei capitelli. De Amicis scrive:

A questa varietà di colori, s'aggiunge la varietà indescrivibile delle forme dei fregi, dei cornicioni, dei rosoni, dei balaustrati, dei capitelli d'un bizzarro stile corinzio, in cui s'intrecciano animali, fogliami, croci, chimere, e di altri che non appartengono a nessun ordine.¹⁹

¹⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹⁹ *Ibid.*, p. 90.

Anche in questo caso, la mediazione del paradigma visivo ha un effetto sottilmente paradossale, che mentre sembra parlare delle cose, segue in realtà il tragitto indiretto della fascinazione e del miraggio prodotto dalla visione della Chiesa sullo scrittore, in una sorta di sfaldamento ipnotico della materia verbale.

Negli ultimi giorni di viaggio, De Amicis scriverà brevemente di luoghi e cose viste in rapida successione prima della partenza, dandone una descrizione meno accurata.

Scutari è la parte di Costantinopoli posta sulla riva asiatica del Bosforo prospiciente l'imbocco del Corno d'Oro. L'autore ne offre una percezione mutevole, dipendente dal punto di osservazione, come una città che cambia, secondo il movimento di chi l'osserva. Vista dal Mar di Marmara, sembra un grande villaggio disteso sopra una collina, mentre dal Corno d'oro, presenta già l'aspetto d'una città. Tuttavia, girando con un'imbarcazione intorno alla punta più avanzata della riva asiatica e proseguendo verso il porto, Scutari si allarga e si alza; le colline coperte di edifici si susseguono, i sobborghi appaiono dalle valli, e un paesaggio caratterizzato da villette si distende sulle alture; la riva, costituita da un fronte di piccole case di diverso colore, si perde allo sguardo.

Eyub è il quartiere che rimane sulla riva meridionale in fondo al Corno d'Oro, fuori dalla cerchia muraria di Theodosio II. L'autore ci racconta della Necropoli di Eyub, come del luogo più sacro della città, per i musulmani "la terra santa degli Osmani", una città fatta di tombe, tutta bianca e ombrosa, dall'aspetto regale e gentile, che ispira nel suo animo tristezza religiosa, ma anche un sentimento di soggezione mondana, come in un quartiere aristocratico, caratterizzato da un piacevole silenzio. Muri bianchi e cancellate delicatissime da cui scende la ricca vegetazione dei giardini funebri, e da cui sporgono i rami delle acacie, delle querce e dei mirti. In nessun altro luogo di Stambul, secondo De Amicis, è così evidente l'arte musulmana di illeggiadrire l'immagine della morte, tanto da farvi fissare il pensiero senza terrore.

E da tutte le parti gli si stendono intorno i cimiteri, ombreggiati da cipressi secolari, attraversati da viali serpeggianti, bianchi di miriadi di cippi che par che si precipitino giù per le chine per andarsi a tuffare nelle acque o che si affollino lungo i sentieri per veder passare delle larve. E da mille recessi oscuri, allargando i rami dei cespugli, si vede a destra, confusamente, Stambul lontana, che presenta l'aspetto d'una fuga di città azzurrine, staccate l'una dall'altra, ...perduti in una dolcezza infinita di tinte tremole e morenti, che non paion cosa di questa terra²⁰.

L'esplorazione del paesaggio di Costantinopoli è ormai giunta al termine, ma sopra il bastimento austriaco che lo condurrà nel Mar Nero, De Amicis, ci regala un'appassionata descrizione del

²⁰ *Ibid.*, p. 173.

Bosforo. Il bastimento lo conduce lungo il corso del gran canale sulle cui sponde, la europea sulla sinistra e quella asiatica sulla destra, si fronteggiano due infiniti paesaggi che destano entrambi stupore e meraviglia riflesse nelle parole dello scrittore. Un susseguirsi di piccoli villaggi e campi, colline, vallate verdeggianti, porti e porticcioli: “bisogna dunque rassegnarsi a veder tutto di volo girando continuamente la testa a destra e a sinistra, con regolarità automatica”.

Ma non c'è più l'aspetto dei sobborghi di Costantinopoli; bensì una grazia e una gaiezza proprie dei villaggi del Bosforo. Le forme sono minute, la vegetazione più fitta, ed i colori più accesi.

È come una nidia di casette ridenti, che paiono sospese fra la terra e l'acqua, una cittadina da innamorati e da poeti, destinata a durare quanto una passione od un estro, piantata là per un capriccio, in una bella notte d'estate²¹.

Poi la scena cambia, il Bosforo si allarga, e il bastimento si trova nuovamente tra due baie; sul lato europeo si può scorgere la piccola città greca ed armena di Ie ni-Kioi, distesa ai piedi di una collina, sistemata a vigneti e incorniciata da boschetti di pini, dalla forma arcuata affacciata sulla sporgenza d'una riva rocciosa. Poco a lato la baia di Kalender, piena di piccole barche, coronata di case con giardini e circondata da una folta vegetazione.

Dal lato opposto, sulla riva asiatica, si apre alla vista un paesaggio collinare puntellato di villaggi, ai piedi dei quali si susseguono numerosi porticcioli.

In seguito l'autore ci descrive la percezione della struttura spaziale del canale che si osserva dalla posizione in cui si trovano i naviganti; il Bosforo, infatti, è circondato da alture più o meno imponenti, e procede con andamento serpentino. Per questo motivo la vista si chiude quasi ad ogni curva, come a formare un lago, per poi riaprirsi quando il tratto di canale riprende un andamento più rettilineo; in questo modo i promontori si spostano, le colline cambiano inaspettatamente di forma, i villaggi si nascondono e poi ricompaiono con un nuovo aspetto:

Qui è la maestà e la grazia suprema del Bosforo. Qui chi era già stanco della sua bellezza, ed aveva pronunciato irriverentemente il suo nome, si scopre la fronte, e gli domanda perdono. Si è in mezzo a un vasto lago coronato di meraviglie, che ispira l'idea di mettersi a girare, come i dervis, sulla prora del bastimento, per veder tutte le rive e tutte le colline in un punto²².

Arriva il tramonto mentre De Amicis viaggia lungo il canale, e già si accorge che diritto di fronte al bastimento si intravede il riflesso della luce sul Mar Nero; le ultime visioni scorrono veloci; da lì in poi il Bosforo corre dritto e si allarga gradatamente verso il Mar Nero; le due rive sono alte e

²¹ *Ibid.*, p. 184.

²² *Ibid.*, p. 188.

ripide come due enormi bastioni.

Da questo punto, le rive si allontanano, l'oscurità nasconde gli ultimi bagliori di luce. Ormai la città vive soltanto nell'immaginazione:

Ma la vedo ancora, la mia Costantinopoli, dietro a quelle due rive nere scomparse; [...] e le parlo e la saluto e l'adoro come l'ultima e la più cara visione della mia giovinezza che tramonta. Ma uno spruzzo improvviso d'acqua salza m'innaffia il volto e mi butta in terra il cappello;— mi sveglio;[...] Il mio bel sogno orientale è finito”²³.

Far diventare romanzo una città: rappresentare i quartieri e le vie come personaggi dotati ognuno d'un carattere in opposizione con gli altri; evocare figure umane e situazioni come una vegetazione spontanea che germina dal selciato di queste o quelle vie, o come elementi di così drammatico contrasto con esse da provocare cataclismi a catena; è una graduale, faticosa codificazione letteraria di una pulviscolare galassia tematica che si sprigiona, con un'attenzione ad una catalogazione minuziosa di quanto visibile e potenzialmente narrabile; sicché non pare un caso che lo stesso Orhan Pamuk abbia definito Costantinopoli il miglior libro scritto su Istanbul. Sebbene non manchino frequenti parentesi ideologiche, come quelle sulle donne turche, che rivelano l'ingenuo progressismo e la retorica della vita familiare, come momento in cui l'accento viene posto sul deontologico e questo viene letto in chiave ideologica, così come in tante pagine di *Cuore*, (elemento che impedisce una reale comprensione del ruolo della donna nella società islamica) ci pare che il resoconto del viaggio diventi piuttosto il racconto di una metamorfosi interiore. Si passa da un dominio, e talora delirio, dell'intelligenza che controlla, incapsula, e distrugge la vita, all'abbandono estatico dell'uomo trascinato in un universo in perenne divenire, dove tutto si mescola e si trasforma, dove non vi è più un limite, né intervallo, né momenti, e ogni cosa si avvicina pericolosamente alla coscienza arresa, che si lascia riempire da una pienezza anonima. E questo passaggio è verificabile anche stilisticamente: da uno stile dominato dalla ragione, con una tendenza più saggistica che narrativa, si arriva ad una dilatazione finale, nella quale l'autore, trovandosi davanti al delta, all'unione tra il fiume e il mare, si immerge in questo paesaggio, riuscendolo a descrivere con una notevole capacità poetica. Una differenza stilistica che potrebbe essere ricondotta alla celebre divisione tra scrittura “diurna” e scrittura “notturna” teorizzata dallo scrittore argentino Ernesto Sábato: la prima è quella in cui l'autore esprime un senso forte e consapevole del mondo, mentre la seconda tira fuori verità più profonde e irrazionali.

Per questo il testo contiene l'immagine di un altrove in cui città differenti tra loro contribuiscono a delineare l'immagine della città perfetta, somma di elementi discreti ed eterogenei posti in sintesi

²³ *Ibid.*, p.192.

dinamica. La carta topografica, quindi, presuppone un'idea narrativa, è concepita come funzione ermeneutica non troppo distante, se si pone attenzione, alla strategia della pluralità dei percorsi percorribili nelle *Città invisibili* di Italo Calvino. La continuità tematica è assicurata da questa strategia ma anche dal sentimento di nostalgia che scaturisce dal «guardare da lontano» la propria patria e che Marco Polo, *alter ego* dell'autore, sentiva egualmente, con la stessa intensità, davanti a tutte le città descritte: «viaggiando ci s'accorge che le differenze si perdono: ogni città va somigliando a tutte le città, i luoghi si scambiano forma ordine distanze, un pulviscolo informe invade i continenti».

Partendosi di là e andando tre giornate verso levante, l'uomo si trova a Diomira, città con sessanta cupole d'argento, statue in bronzo di tutti gli dei, vie lastricate in stagno, un teatro di cristallo, un gallo d'oro che canta ogni mattina su una torre. Tutte queste bellezze il viaggiatore già conosce per averle viste anche in altre città. Ma la proprietà di questa è che chi vi arriva una sera di settembre, quando le giornate s'accorciano e le lampade multicolori s'accendono tutte insieme sulle porte delle friggitorie, e da una terrazza una voce di donna grida: uh!, gli viene da invidiare quelli che ora pensano d'aver già vissuto una sera uguale a questa e d'essere stati quella volta felici.²⁴

Così Italo Calvino descriveva, ne *Le città invisibili*, l'animo del viaggiatore, colui che "cerca", che immagina e che desidera vivere l'incontro con la nuova città. E non si possono non rilevare analogie nella prospettiva della visione, ad esempio con le città del desiderio:

In due modi si raggiunge Despina: per nave o per cammello. La città si presenta differente a chi viene da terra e a chi dal mare. Il cammelliere che vede spuntare all'orizzonte dell'altipiano i pinnacoli dei grattacieli, le antenne radar, sbattere le maniche a vento bianche e rosse, buttare fumo i fumaioli, pensa a una nave, sa che è una città ma la pensa come un bastimento che lo porti via dal deserto, un veliero che stia per salpare, col vento che già gonfia le vele non ancora slegate, o un vapore con la caldaia che vibra nella carena di ferro, e pensa a tutti i porti, alle merci d'oltremare che le gru scaricano sui moli, alle osterie dove equipaggi di diversa bandiera si rompono bottiglie sulla testa, alle finestre illuminate a pian terreno, ognuna con una donna che si pettina. Nella foschia della costa il marinaio distingue la forma d'una gobba di cammello, d'una sella ricamata di frange luccicanti tra due gobbe chiazze che avanzano dondolando, sa che è una città ma la pensa come un cammello dal cui basto pendono otri e bisacce di frutta candita, vino di datteri, foglie di tabacco... Ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone; e così il cammelliere e il marinaio vedono Despina, città di confine tra due deserti²⁵.

A questo punto Marco aggiunge una sua riflessione sulla divisione che uno potrebbe essere tentato di fare tra città felici e città infelici. Pensa sia un approccio sbagliato, che si dovrebbe invece scegliere un'altra distinzione: le città dove i desideri si esprimono liberamente e quelle in cui i

²⁴ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972, p. 1.

²⁵ *Ibid.*, pp. 7 sgg.

desideri o riescono a cancellare la città o ne sono cancellati. Cerchiamo tutti dei luoghi in cui i desideri si tingono di tutti i colori, luoghi in cui stiamo bene, luoghi che respingono le paure, luoghi in cui gli abitanti, nelle belle serate d'estate, siedono sulla soglia di casa a chiacchierare, luoghi che offrono ai passanti panchine per riposare o scambiare con il vicino qualche parola.

Arrivando a ogni nuova città il viaggiatore ritrova un suo passato che non sapeva più d'avere: l'estraneità di ciò che non sei più o non possiedi più t'aspetta al varco nei luoghi estranei e non posseduti²⁶.

Mi sembra il modo migliore di congedarci anche dal *bel sogno orientale* di Edmondo De Amicis.

²⁶ *Ibid.*, p. 12,