



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Lingue, Letterature e Culture Compare

CICLO XXVIII

COORDINATORE Prof. Manzini Maria Rita

Il testo nella città, la città nel testo
Istanbul nella narrativa turca contemporanea

Settore Scientifico Disciplinare L-OR/13

Dottorando
Dott. Maraucci Tina

Tutore
Prof. Saraçgil Ayşe

Coordinatore
Prof. Manzini Maria Rita

Anni 2013/2016

Abstract

Il presente lavoro si propone di indagare le rappresentazioni letterarie centrali e periferiche dello spazio urbano di Istanbul così come esibite nella narrativa turca post1980 al fine di definire un approccio ermeneutico geocentrato e multifocale alla questione della memoria e dell'identità nazionale turca. La cornice critico-metodologica di cui si avvale trae spunto dalla teoria del cronotopo romanzesco di Bachtin, unitamente alla riflessione semiotico-culturale sullo spazio simbolico della città portata avanti da Jurij Lotman e ai più recenti orizzonti critici analitici aperti dalla prospettiva geocritica di Bertrand Westphal. La nozione di testo viene qui adottata preliminarmente come metafora formale e descrittiva della complessità semiotica, del poliglottismo e della dimensione pancronica della spazialità urbana per poi essere impiegata come vera e propria ipotesi di lavoro fondata sull'assunto della leggibilità dei luoghi in quanto testi culturali. Nell'itinerario seguito, muovendo dalla prospettiva del centro a quella della periferia, l'ipotesi che si intende dimostrare è che il kemalismo, così come formulato negli anni '20 e '30 del Novecento quale "grande narrazione" legittimante il processo di costruzione della nazione turca, costituisca il testo culturale che le rappresentazioni di Istanbul offerte dalla narrativa post1980 rilevano per porne in evidenza l'intima crisi. L'analisi prende pertanto in considerazione le poetiche urbane di due coppie d'autori in un'ottica comparata: Orhan Pamuk e Ahmet Hamdi Tanpınar, per la prospettiva del centro e Latife Tekin e Yaşar Kemal rappresentanti invece il punto di vista periferico sulla città. I concetti di scrittura/traduzione, lingua e memoria costituiscono le cifre fondamentali per l'ermeneutica dei diversi "testi di Istanbul" elaborati da ciascuna coppia di autori. La comparazione tra i primi due autori consente di verificare l'evoluzione della percezione di Istanbul propria della soggettività urbana laica e borghese principale attore nei processi di modernizzazione ed edificazione nazionale kemalista. Il raffronto tra Tekin e Kemal conduce invece all'indagine del vissuto periferico urbano e delle strategie linguistiche e narrative adoperate da ciascun autore per restituire memorie e di visioni urbane marginalizzate.

Indice

1.	<i>Spazio, città e letteratura: la ricerca di una metodologia di indagine</i>	7
1.1.	<i>Premessa</i>	7
1.2.	<i>Lo stato dell'arte</i>	12
1.3.	<i>Comporre una cornice metodologica: le teorie critiche di riferimento</i>	31
1.3.1.	<i>Il tempo nello spazio, lo spazio nel tempo: il cronotopo romanzesco di Michail Bachtin</i>	31
1.3.2.	<i>La città come testo nome, spazio: la prospettiva semiotico-culturale di Jurij Lotman</i>	40
1.3.3.	<i>Dallo spazio reale allo spazio finzionale: la geocritica di Bertrand Westphal</i>	56
1.4.	<i>Ipotesi, corpus, metodologia</i>	70
2.	<i>La città e il suo scrittore d'elezione: la poetica di Istanbul di Orhan Pamuk</i>	78
2.1.	<i>Città e memoria: genesi di un romanziere di Istanbul</i>	78
2.1.1.	<i>L'autore, la città, i testi</i>	78
2.1.2.	<i>Memorie di Orhan, memorie di Istanbul: chiavi di lettura verso una scrittura ibrida della città</i>	85
2.1.3.	<i>Il controverso dialogo con la tradizione: l'eredità di Ahmet Hamdi Tanpınar tra visioni urbane ingenue e sentimentali</i>	93
2.2.	<i>(Ri)scrivere il testo di Istanbul dalla prospettiva del centro: pratiche, mappe e codici di significazione</i>	120
2.2.1.	<i>Osservare Istanbul con gli "occhi del pittore": la scrittura "visiva" della città</i>	120
2.2.2.	<i>Flânerie alaturca: itinerari verso l'anima della città</i>	131
2.2.3.	<i>Definire il centro: una complessa questione di sguardi e punti di vista</i>	154
3.	<i>Scrivere la città dai margini: l'Istanbul periferica di Latife Tekin</i>	173
3.1.	<i>Città e periferia, migrazione e letteratura: definire i termini della questione</i>	173
3.1.1.	<i>La migrazione interna turca (1950-1980): qualche cenno introduttivo</i>	173
3.1.2.	<i>La scrittrice "figlia" della migrazione</i>	192
3.1.3.	<i>Il cantore anatolico prestato alla città: la narrativa urbana di Yaşar Kemal come precedente estetico per Latife Tekin</i>	204

3.2. <i>Centrare un testo e una memoria marginali: verso una scrittura periferica della città</i>	218
3.2.1. <i>Tradurre la periferia al centro</i>	218
3.2.2. <i>Memorie periferiche e oralità: la ricerca della lingua e del sé</i>	229
3.2.3. <i>Rintracciare la voce della città periferica: un sottile discrimine di inchiesta, spazio e prospettiva</i>	238
3.3. <i>Luoghi, forme e strategie narrative per un testo periferico di Istanbul</i>	249
3.3.1. <i>Istanbul come “non testo”</i>	249
3.3.2. <i>Naturalizzare lo spazio urbano: entrare in una relazione estetica con Istanbul</i>	264
3.3.3. <i>Il gecekondü ovvero della bellezza dei rifiuti</i>	279
4. <i>Conclusioni</i>	289
<i>Bibliografia</i>	296

1. Spazio, città e letteratura: la ricerca di una metodologia di indagine

1.1. Premessa

Il presente lavoro nasce dal desiderio di indagare un fenomeno ancora poco indagato, malgrado la sua evidente rilevanza: il crescente interesse che la narrativa turca contemporanea conferisce alla rappresentazione di Istanbul. Considerando la molteplicità di accezioni e significati simbolici che la spazialità urbana può incarnare quando trasposta in letteratura mi sono spesso interrogata sul perché sia ancora ignorata la necessità di un'analisi che indaghi gli aspetti riguardanti la percezione dello spazio urbano in relazione a quelli che investono la questione della memoria collettiva¹.

Luogo principe d'incontro/scontro con la modernità, la città si configura infatti nella narrativa turca come il sito di un processo di costruzione, rielaborazione e rinegoziazione identitaria particolarmente articolato e in costante evoluzione. In particolare Istanbul, con la sua peculiare collocazione geografica e la sua complessa stratificazione socioculturale, frutto della singolare evoluzione storica della città, è assunta sin dagli esordi e molto rapidamente, a simbolo pressoché incontrastato dell'annosa questione identitaria turca, nonché, più recentemente, a metafora stessa delle molteplici soggettività che compongono il tessuto sociale del paese.

¹ In ambito socioantropologico si distinguono gli studi compiuti in tale prospettiva da Amy Mills, "Narratives in City Landscapes: Cultural Identity in Istanbul", *The Geographical Review*, vol. 95, n. 3 (2005), pp. 441-462 e *Streets of Memory. Landscape, Tolerance and National Identity in Istanbul*, University of Georgia Press, Athens 2010.

Il complesso rapporto tra realtà e finzione che informa ogni creazione artistica, viene qui a coniugarsi nella relazione tra spazio urbano e soggettività moderna, chiamando in causa tutta una serie di questioni inerenti le modalità di interazione tra soggetto e dimensione urbana. Indagare le rappresentazioni artistico-letterarie della città implica pertanto un'accurata valutazione delle differenti valenze socio-culturali, identitarie ed estetiche che la spazialità di Istanbul veicola e riflette attraverso la resa narrativa. Si tratterebbe in definitiva di sondare un terreno che, come si è detto, risulta largamente inesplorato e che richiede di percorrere un duplice itinerario tutt'altro che agevole. Occorre da un lato capire in che modo le dinamiche di interazione culturale che orientano i processi di formazione identitaria si riflettano a diversi gradi nelle percezioni e nelle rappresentazioni letterarie di Istanbul; dall'altro stabilire se esse si realizzino secondo forme e modalità descrittive proprie del sé. D'altra parte tentare di ripercorrere in una prospettiva storico-letteraria l'evoluzione di quello che si configura come un vero e proprio mito artistico, oltre che un *topos* indiscusso della letteratura sia locale che odepórica e orientalista europea sarebbe un obiettivo troppo ambizioso, se non addirittura illusorio. A prescindere dalla specificità dell'approccio e delle tematiche privilegiate, risulta perciò obbligatorio circoscrivere in termini cronologici il campo d'indagine.

Benché il panorama letterario turco abbondi di esempi che a diverso titolo potrebbero prestarsi allo scopo, è in particolare a partire dal 1980 che tutta una nuova generazione di autori, tra loro molto diversi per estrazione, formazione e poetica, si distingue sulla scena narrativa per la comune e speciale attenzione riservata allo spazio urbano di Istanbul e alla sua rappresentazione. Al dato

quantitativo, ovvero l'incremento del numero di opere più o meno esplicitamente centrate sulla città, si accompagna sul piano qualitativo una straordinaria varietà di approcci, generi, forme e strategie narrative, caratterizzante l'evoluzione del panorama letterario turco a partire dagli anni '80. È per effetto delle tendenze culturali e ideologiche in atto in tale periodo che il dogma repubblicano dell'omogeneità linguistica e culturale comincia lasciare il posto alla necessità di accettare l'eterogeneità, la coesistenza delle diversità, e spesso degli opposti in un regime di non esclusione reciproca. La resistenza a pervenire a una definizione univoca o a una visione d'insieme coerente, assurge così a connotare l'essenza stessa di Istanbul². È in questo senso che verrà rivalutata la dimensione storica della città sorta dalle ceneri di Costantinopoli/*Kostantiniyye*, l'antica *Polis* bizantina divenuta sotto dominio ottomano la capitale multietnica, multilinguistica e multiconfessionale di uno dei più potenti, estesi e longevi imperi del Medio Oriente islamico.

Il rinnovato protagonismo che la narrativa turca post1980 sembra accordare al *topos* letterario di Istanbul viene infatti a coincidere storicamente con la fase di profonda revisione del canone e dei paradigmi nazionali. Tale clima proprio perché segnato dalla messa in discussione dei presupposti su cui Mustafa Kemal Atatürk aveva fondato nel 1923 la moderna nazione turca è stato spesso interpretato sul piano storico, socioculturale e letterario come un importante indizio dell'avvento del postmoderno in Turchia³. La questione è in realtà

²Il cambiamento è stato provocato dal colpo di stato del 12 settembre 1980 che insieme a misure neo liberiste ha introdotto un nuovo clima culturale Cfr. Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, Metis, Istanbul 1992.

³ Sul dibattito sulla postmodernità turca si vedano Hasan Bülent Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, Agora, Istanbul 2007 e Etyen Mahçupyan, *Osmanlı'dan Postmodernite'ye*, Patika, Istanbul 1996.

oltremodo complessa tanto da rendere tale affermazione altamente discutibile o quanto meno valida solo se tenute in considerazione le specificità del caso, le quali ingenerano alcune opportune precisazioni. Senza addentrarsi troppo nel merito è possibile affermare che l'esperienza turca con il capitalismo è di per sé tutto sommato relativamente recente nonché caratterizzata da tutta una serie di peculiarità, prima fra tutte la persistenza di un regime economico fortemente improntato allo statalismo e la conseguente transizione tardiva, avvenuta per l'appunto solo dopo il 1980, ad un'economia di libero mercato nella piena accezione del termine⁴. Per questi motivi in riferimento al contesto turco degli anni '80 non è lecito parlare di postmodernità né è possibile sostenere, sulla scia di quanto sostenuto da Fredric Jameson, che sul piano estetico-artistico si sia affermata una vera logica culturale tardocapitalista⁵. Più accettabile, per quanto anche essa vada necessariamente adottata con le debite precauzioni, è invece la celebre definizione coniata da Jean François Lyotard per descrivere la condizione postmoderna⁶. Parafrasando tale definizione si potrebbe allora sostenere che il peculiare clima culturale che caratterizza la Turchia degli anni '80 originerebbe in ultima analisi dalla crisi del kemalismo quale grande narrazione legittimante la modernità turca.

Un ulteriore aspetto da tenere certamente in considerazione per completare il quadro, è il processo migratorio interno iniziato in sordina tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50, per raggiungere tra gli anni '60 e '70 del Novecento

⁴ Il primo, parziale passaggio all'economia di mercato avvenne negli anni '50, tuttavia lo stato non rinunciò totalmente al suo ruolo di indirizzo e di governo sull'economia. Cfr. Erik J. Zürcher, *Turkey. A Modern History*, I. B. Tauris & Co., Londra-New York 1998, pp. 215-217.

⁵ Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.

⁶ Jean François Lyotard, *La condizione postmoderna*, trad. it. di Carlo Formenti, Feltrinelli, Milano 1981.

dimensioni tutt'altro che trascurabili. Il fenomeno si è reso responsabile non solo dell'esponenziale quanto repentina crescita demografica di Istanbul, ma anche della trasformazione in maniera radicale il paesaggio urbano. Ne conseguiva, sul piano socio culturale, la messa in discussione delle relazioni città-campagna e delle dicotomie urbanità/ruralità, modernità/tradizione e alta cultura/bassa cultura con cui tali dinamiche venivano convenzionalmente interpretate. Tentare di definire la postmodernità o il postmodernismo in Turchia non può esimere dalla necessità di contestare e rinegoziare tali convenzioni. È in tale quadro che la spazialità di Istanbul comincia ad esibire alcuni degli aspetti caratteristici che Bertrand Westphal attribuisce alla spazialità postmoderna⁷. Mi riferisco nello specifico alla decostruzione del tradizionale concetto di spazio urbano nelle sue strutture e divisioni interne, collassate a seguito delle dinamiche migratorie che hanno ridefinito le nozioni stesse di centro e periferia. Connotati di mobilità e di fluidità hanno così cominciato a caratterizzare la spazialità urbana. Questo stato di trasgressività permanente ha generato una tendenza a superare i confini e i canoni della cultura nazionale, in una prospettiva sia digressivo-centrifuga che trasgressivo-centripeta in cui sono le prospettive periferiche a presidiare e in alcuni casi ad assediare il centro. Ulteriore caratteristica conseguente alla suddetta fluidità è stato l'assottigliamento del discrimine tra spazio urbano reale e immaginario, al ruolo esplicitato e determinante che l'intertestualità, al pari se non in misura maggiore dell'esperienza concreta, gioca nelle modalità relazionali e di appropriazione estetica della città.

⁷ Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale, Finzione, Spazio*, trad. it. di Lorenzo Flabbi, Armando, Roma 2009.

Alla luce delle considerazioni sinora esposte è possibile formulare alcuni dei quesiti che motivano il presente studio: come interpretare la sempre maggiore incidenza che la città, come soggetto e come tema letterario, sembra guadagnarsi proprio a partire degli anni '80? E' possibile ipotizzare che nella narrativa turca contemporanea Istanbul si configuri come il sito privilegiato per la definizione delle identità culturali e della memoria? E infine, se la città è percepita sia come il luogo che come lo strumento di affermazione, almeno sul piano letterario, di letture e interpretazioni soggettive della realtà e dell'esperienza urbana, in che misura esse originano da memorie, rappresentazioni, discorsi e pratiche identitarie alternative al modello nazionale?

Il lavoro risulta pertanto strutturato in tre capitoli: nel primo si procederà a illustrare lo stato dell'arte e le principali teorie che hanno fornito gli spunti necessari a definire una cornice metodologica di riferimento. Seguirà una descrizione della metodologia impiegata, del corpus e delle ipotesi che mi sono proposte di verificare. I successivi due capitoli saranno invece dedicati all'analisi dei testi e delle poetiche dei singoli autori presi in esame.

1.2. Lo stato dell'arte

Sin dalla sua genesi tardo-ottocentesca, la narrativa turca ha sempre intrattenuto un legame profondo con le problematiche connesse al difficile quanto per molti aspetti irrisolto confronto con la modernità. Non a caso il critico e storico della letteratura Berna Moran, voce tra le più autorevoli nel panorama degli studi letterari in Turchia, definisce il romanzo turco un "pezzo dell'occidentalizzazione" (*batılılaştırmanın bir parçası*) sottolineando così l'intima relazione che intercorre tra l'emergere dei generi prosastici verso la fine del XIX

secolo e il delicato processo di transizione al moderno avviato dalle élite ottomane poco più di cinquant'anni prima nel tentativo di risollevare le sorti di un impero ormai in evidente svantaggio militare ed economico rispetto alle potenze europee⁸. In tale contesto non sorprende che Istanbul, sede delle élite governative e intellettuali, abbia sin da subito costituito lo scenario privilegiato dove scrittori e romanzieri succedutesi nel corso del XIX e del XX secolo hanno scelto di ambientare le loro narrazioni e elaborato le loro poetiche.

L'evidente carenza di lavori specificamente centrati sulla rappresentazione di Istanbul nella narrativa turca moderna e contemporanea comporta non poche difficoltà. Nel corso delle mie ricerche, tanto sul piano della critica quanto della teoria letteraria, non è emerso infatti un *corpus* di titoli che, al di là della particolare rilevanza di singoli casi, permetta di inquadrare la questione in una cornice teorica specifica o di individuare un criterio metodologico privilegiato. Nell'ambito degli studi turcologici, la carenza delle indagini sulle percezioni e rappresentazioni letterarie dello spazio, non solo urbano ma anche in senso generale, si fa ancora più vistoso. Inoltre solo una minima parte degli studi pubblicati in Turchia prende in esame il genere narrativo senza peraltro contribuire in maniera particolarmente significativa alla definizione di nuove prospettive critiche e di analisi del romanzo turco. Tendenza comune a lavori come *Romanda Mekân Kavramı* ("Il concetto di spazio nel romanzo") di Mehmet Bakır Şengül o *Romanda Zaman ve Mekan Kavramları* ("I concetti di tempo e spazio nel romanzo") di Mehmet Narlı⁹ è infatti quella di privilegiare un approccio

⁸Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim, İstanbul 1994, p. 9.

⁹ Mehmet Bakır Şengül, "Romanda Mekân Kavramı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, vol. 3, n. 11, 2010, pp. 528-538 e Mehmet Narlı, "Romanda Zaman ve Mekân Kavramları",

in linea di massima descrittivo. La riflessione sulle modalità di rappresentazione dello spazio nella narrativa turca contemporanea spesso manca di riferirsi ad esempi concreti del romanzo turco per dedicarsi alla compilazione di inventari tipologici delle diverse accezioni, funzioni e usi convenzionalmente ascritti alle categorie spazio-tempo dalle principali teorie del romanzo europeo. Il risultato è che a fronte di lunghe declinazioni di carattere storico-teorico generale, l'indagine delle specificità del contesto letterario turco, e delle dinamiche socioculturali che lo animano, risulta appena accennata o comunque circoscritta a casi singoli, siano essi correnti letterarie, autori o opere particolarmente esemplificativi¹⁰.

Ulteriori aspetti problematici emergono se, restringendo l'ambito di ricerca, si esamina nel dettaglio la letteratura inerente la rappresentazione di Istanbul nella narrativa turca contemporanea. Recentemente la città è divenuta oggetto di un crescente numero di pubblicazioni le quali, pur definendo un filone paraletterario piuttosto prolifico, si rivelano tuttavia di interesse essenzialmente divulgativo. Ne sono un esempio i due omonimi *Yazarların İstanbul'u* ("L'Istanbul degli scrittori"), rispettivamente a cura di Barbaros Altuğ e Neşe Mesutoğlu, in cui diverse voci tra le più rappresentative dell'odierna scena narrativa, artistica e intellettuale turca vengono chiamate ad esprimere, mediante intervista, estratti di

Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, vol. 5, n. 7, 2002, pp. 91-106, <http://sbe.balikesir.edu.tr/dergi/edergi/c5s7/makale/c5s7m6.pdf> (ultimo accesso in data 11.05.16).

¹⁰Si vedano in proposito il tentativo di lettura bachtiniana di Servet Tiken, "Zaman ve Mekân Birlikteliği Açısından Yakup Kadri Karaosmanoğlu Ankara Romanı Üzerine Bir İnceleme", *Turkish Studies*, vol. 8, n. 13, 2013, pp. 1551-1560 e Safiye Akdeniz, "İntibâh Romanında Mekân Kullanımı", *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, vol. 1, n. 1, 2012, pp. 3-21, http://webb.deu.edu.tr/edebiyat.dergi/images/stories/sayi1/akdeniz_safiye.pdf (ultimo accesso 10.05.16). Sulla rappresentazione dello spazio nella narrativa turca sono stati recentemente prodotti in Turchia diversi elaborati di tesi, i quali non mancano tuttavia di rivelare alcune delle criticità espresse rispetto ai lavori pubblicati. Si citano Abdulkhakim Tuğluk, *Servet-i Fünûn Romanlarında Mekân*, tesi di laurea non pubblicata, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Malatya 2012, <http://www.dicle.edu.tr/Contents/cc3a4607-b1fe-494c-945a-f8b318c7ea25.pdf> (ultimo accesso in data 11.05.16) che si rifà prevalentemente alla poetica dello spazio di Bachelard e Ferda Zambak, *Türk Romanında Mekân*, tesi di laurea non pubblicata, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla 2007.

romanzi o sotto forma di brevi contributi, il loro punto di vista sulla città¹¹. Esistono poi diverse antologie, sia di poesia che di prosa contemporanea più o meno direttamente centrate su Istanbul, alcune molto ben curate come nel caso di Nedim Gürsel, *Paysage littéraire de la Turquie contemporaine*, Timour Muhidine e Nicolas Monceau, *Istanbul rêvée, Istanbul réelle. La ville des écrivains, des peintres et des cinéastes au XX^e siècle* e Ali Şükrü Çoruk, *İstanbul'un 100 Romanı* (“100 romanzi di Istanbul”)¹². Tutti questi titoli, pur costituendo un prezioso repertorio bibliografico per individuare opere e relativi autori la cui rappresentazione di Istanbul si rivela particolarmente significativa, non prevedono tuttavia un discorso critico che individui le modalità con cui tale rappresentazione viene realizzata o ne analizzi l’evoluzione storica in termini sia estetico-letterari che socioculturali. Una menzione speciale, tra i volumi di carattere antologico, merita il monumentale lavoro a cura di Silvia Ronchey e Tommaso Braccini, *Il romanzo di Costantinopoli* che, come si evince dal sottotitolo, si propone al lettore quale inedita *Guida letteraria alla Roma d’Oriente*¹³. L’opera è effettivamente molto originale tanto nella sua idea di fondo, che sfrutta la metafora del viaggio in termini intertestuali, quanto nella struttura ad itinerari narrativi attraverso la città antica e i suoi monumenti. Pur raccogliendo brani di oltre centocinquanta autori di diverse origini, dal X al XXI secolo, la prospettiva dei curatori, entrambi di formazione bizantinista, resta tuttavia saldamente centrata sulla *Polis*. La scelta di includere i contributi di tre autori turchi, nella fattispecie lo storico ottomano del

¹¹ Barbaros Altuğ (a cura di), *Yazarların İstanbul’u*, Turkuvaz, Istanbul 2009 e Neşe Mesutoğlu (a cura di), *Yazarların İstanbul’u*, Pozitif, Istanbul 2012.

¹² Nedim Gürsel (a cura di), *Paysage littéraire de la Turquie contemporaine*, L’Harmattan, Parigi 1993. Timour Muhidine; Nicolas Monceau (a cura di), *Istanbul rêvée, Istanbul réelle. La ville des écrivains, des peintres et des cinéastes au XX^e siècle*, IFEA, Istanbul 1998 e Ali Şükrü Çoruk, *İstanbul'un 100 Romanı*, Istanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A. Ş., Istanbul 2010.

¹³ Silvia Ronchey; Tommaso Braccini (a cura di), *Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d’Oriente*, Einaudi, Torino 2010.

XV secolo Tursun Beg e i due romanzieri contemporanei Orhan Pamuk e Nedim Gürsel, così come gli inevitabili riferimenti all'Istanbul turca e ottomana, sono comunque finalizzati alla riflessione sul recupero dell'eredità storica, artistica e culturale bizantina di cui la città è depositaria.

Nell'ambito dei lavori scientifici sulla rappresentazione di Istanbul nella narrativa turca si fa tuttora notare l'assenza di studi monografici che affrontino la questione in una prospettiva diacronica. I pochi lavori pubblicati si rivelano inevitabilmente circoscritti sia a livello temporale, perché prendono in esame periodi storici specifici, che a livello spaziale, limitando l'analisi a singoli quartieri o aree della città. Mi riferisco in particolare ai saggi di Tamer Erdoğan, *Türk Romanında Mütareke İstanbul'u* ("L'Istanbul dell'armistizio nel romanzo turco) e Mehmet Törenek, *Türk Romanında İşgal İstanbul'u* ("L'Istanbul dell'occupazione nel romanzo turco")¹⁴ entrambi dedicati alla cosiddetta "Istanbul dell'armistizio" ovvero degli anni che vanno dal 1918 al 1923 e vedono la città, all'indomani dell'armistizio di Mudros, sotto occupazione militare da parte delle forze dell'Intesa. Malgrado i titoli promettenti e la disamina di un ampio *corpus* di romanzi prevalentemente di prima epoca repubblicana, i due lavori risultano di fatto centrati sulla percezione e la rappresentazione dell'evento più che dello spazio urbano. In particolare Törenek sembra prendere in considerazione Istanbul esclusivamente come il palcoscenico dell'occupazione della città. Quando espressamente centrata sullo spazio urbano, l'indagine segue un criterio soprattutto sociologico per porre in rilievo il ruolo che la massiccia presenza militare straniera ha avuto nella trasformazione del paesaggio umano e dunque

¹⁴Tamer Erdoğan, *Türk Romanında Mütareke İstanbul'u*, Everest, Istanbul 2012² e Mehmet Törenek, *Türk Romanında İşgal İstanbul'u*, Kitabevi, Istanbul 2013.

della vita sociale e culturale di Pera-Beyoğlu, lo storico quartiere europeo sede delle principali rappresentanze diplomatiche e residenza delle minoranze cristiane ed ebraiche, divenuto nel tempo simbolo dell'Istanbul cosmopolita. Nel suo complesso, risulta tuttavia evidente che l'interesse principale dello studioso sia rivolto alla ricostruzione della vicenda storica mediante l'esempio letterario. Questo tipo di approccio, direi quasi storiografico, ai testi porta Törenek a concentrarsi su diversi fenomeni legati all'evento, dal locale collaborazionismo con le forze di occupazione alle prime iniziative del movimento di liberazione nazionale, ma soprattutto sugli attori, in particolare gli occupanti, e la loro rappresentazione.

Anch'essa fortemente mediata dallo stesso evento, l'analisi di Erdoğan guarda invece a Istanbul essenzialmente come al terreno di scontro ideologico, politico e culturale tra due fronti: le forze di occupazione al servizio dell'imperialismo europeo e l'élite intellettuale nazionalista. Lo studioso, pur non distinguendosi granché da Törenek quanto ad approccio e metodologia d'indagine, sembra maggiormente ispirato da una lettura dicotomica dello spazio urbano e dei luoghi simbolo dello scontro in atto. Tale lettura, in sé non del tutto originale né per la verità particolarmente approfondita sul piano storicosociale e culturale, vede ancora una volta protagonista la cosmopolita Beyoğlu, covo dell'occupante e di ogni sorta di corruzione e depravazione dei costumi, in contrapposizione all'*Eski İstanbul* ("vecchia Istanbul") ossia ai quartieri della penisola storica e, in minor misura, a quelli della sponda asiatica, quale cuore moralmente incorrotto della città turca e musulmana che resiste all'invasore e lotta per l'indipendenza nazionale.

Nel suo *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu* (“Beyoğlu nel romanzo turco di epoca repubblicana”) Ali Şükrü Çoruk si propone invece di esaminare la rappresentazione di Beyoğlu, sia come semplice ambientazione che come soggetto letterario, nell’intera produzione narrativa repubblicana dal 1923 ai primi anni ’90¹⁵. Se l’obiettivo e lo spettro cronologico del lavoro appaiono piuttosto chiari, altrettanto non si può dire della metodologia adottata dallo studioso che sembra invece rimanere indeciso tra la ricostruzione storico-letteraria e un’analisi di tipo più sociologico. Çoruk si produce inizialmente in un certosino lavoro di cernita e catalogazione bibliografica mediante il quale isola un non trascurabile *corpus* di 45 romanzi, variamente distribuiti per periodo storico e in cui la rappresentazione di Beyoğlu costituisce un elemento distintivo. Questo dato da solo consentirebbe di definire il lavoro come il tentativo di compilare una storia antologica delle rappresentazioni del quartiere. Se si guarda invece ai titoli e alla distribuzione dei capitoli, sembrerebbe che l’analisi della rappresentazione della città sia funzionale allo studio della caratterizzazione. A giustificare un’ipotesi di analisi più sociologica, oltre all’accento sulla relazione tra la costruzione del personaggio e la resa letteraria dello spazio, è anche la forte insistenza che lo studioso pone sul concetto di Beyoğlu come “mentalità” (*anlayış/zihniyet*). Un concetto questo che meriterebbe ulteriori approfondimenti ma che Çoruk non chiarisce di fatto nel dettaglio limitandosi in sede di conclusioni a illustrarlo mediante la riproposizione dei temi e dei motivi classici propri della rappresentazione del quartiere di tarda epoca imperiale: la corruzione morale e delle strutture sociali, la disgregazione

¹⁵Ali Şükrü Çoruk, *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu*, Kitabevi, Istanbul 1995.

della famiglia e delle relazioni sociali, la contrapposizione con *Eski İstanbul* e in particolare con il quartiere di Fatih/Şehzadebaşı.

Sin qui gli studi esaminati illustrano uno stato dell'arte dispersivo e carente sotto molteplici punti di vista. I dati più rilevanti sono senza dubbio la pressoché totale assenza di riferimenti di carattere teorico-metodologico e la generale tendenza a produrre lavori di carattere antologico o compilativo-descrittivi in cui le principali modalità di rappresentazione urbana, di epoca sia tardo imperiale che repubblicana, vengono esibite ma non storicizzate, né indagate in una prospettiva critico-analitica sia essa estetico-letteraria che socioculturale. La stessa lettura oppositiva Beyoğlu/Eski İstanbul viene costantemente riproposta in chiave acritica ma mai interpretata alla luce dell'impostazione nazionalista dominante. Tale impostazione nella necessità, tutta ideologica, di costruire un'immagine di İstanbul, sede di un deplorato cosmopolitismo e della decadenza morale e culturale tardo-ottomana, proiettava la dicotomia impero/nazione nella propria visione dello spazio urbano. L'indagine appare così nel complesso totalmente svincolata dall'analisi del contesto storico, sociale e culturale urbano nonché dei radicali mutamenti di cui la città è stata testimone nel passaggio non solo al moderno ma anche alla Repubblica.

Con l'ingresso nel nuovo millennio, il panorama della critica e della teoria letteraria turca sembra maggiormente avvertire l'urgenza di un approccio più analitico, suffragato da una specifica metodologia d'indagine e da un'adeguata contestualizzazione storica che tenga conto della complessa evoluzione della città. Un contributo essenziale a tale mutamento di prospettiva è dato indubbiamente dal rinnovato interesse per il passato imperiale che caratterizza il clima culturale

degli anni '90, unito ad una maggiore apertura verso i più rilevanti approcci metodologici allo studio delle rappresentazioni artistico-letterarie elaborate in ambito occidentale. Nell'ultimo decennio si registra pertanto un significativo sviluppo nella critica e negli studi letterari su Istanbul come testimonia l'aumento dei lavori, degli articoli e dei contributi recentemente pubblicati sia in forma monografica che all'interno di volumi collettivi di studi interdisciplinari. Azade Seyhan dedica ad esempio a Istanbul un capitolo del suo *Tales of Crossed Destinies*, un brillante tentativo di storia comparata del romanzo turco moderno e contemporaneo¹⁶. In particolare la studiosa esamina la rappresentazione della città nelle opere di tre scrittori – *Huzur e Beş Şehir* di Ahmet Hamdi Tanpınar, *Kara Kitap* di Orhan Pamuk e *Deniz Küstü* di Yaşar Kemal – per illustrare come Istanbul costituisca non solo lo scenario privilegiato della narrativa turca ma anche una figura metaforica degli incontri culturali tra Oriente e Occidente. L'analisi prende l'avvio dalla comparazione tra Tanpınar e Pamuk ponendo in luce il ruolo della memoria nell'elaborazione poetica di entrambi gli autori, nonché il loro contributo alla definizione del principale *topos* letterario relativo alla città: Istanbul come *locus* della tristezza e della malinconia legate alla perdita della tradizione storica e culturale ottomana. Seyhan evidenzia come i due scrittori percepiscano la città come un immenso archivio mnestico, di forme e linguaggi artistici oltre che di discorsi sul sé collettivo e individuale, grazie al quale è possibile sperimentare le potenzialità di recupero di tale controversa eredità, nella costruzione di un immaginario estetico e culturale centrato proprio sulla sua perdita. Alla rappresentazione simbolica e fortemente concettuale di Tanpınar e

¹⁶ Azade Seyhan, *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context*, MLA, New York 2008.

Pamuk, frutto di una complessa ermeneutica spirituale della spazialità urbana, la studiosa contrappone l'Istanbul viva, concreta e pulsante di Yaşar Kemal. Una città multi-etnica, variopinta, dai profondi contrasti e dai sordidi conflitti dove, secondo Seyhan, lo scrittore mette in scena la tragedia della modernizzazione raccontando, nelle forme e nello stile "fiabesco" che gli sono peculiari, l'impatto distruttivo che il processo di industrializzazione ha avuto sul paesaggio naturale della città e sul suo mare, sull'economia già fortemente provata delle piccole comunità di pescatori, destinate presto a scomparire, sullo sfruttamento del lavoro operaio e più in generale sul senso di dislocazione che è sempre più un tratto comune del moderno esperire la città.

Alle rappresentazioni letterarie di Istanbul sono altresì dedicati i contributi di İskender Pala e Doğan Hızlan contenuti nel volume a cura di Ahmet Emre Bilgili *Şehir ve Kültür: İstanbul* ("Città e cultura: Istanbul"), che ripercorre l'evoluzione storica e socioculturale della città dal punto di vista di undici importanti voci del mondo accademico e letterario turco. Nel suo *İstanbul: Dizelerin ve Cümlelerin Müstesna Şehri* ("Istanbul: la città straordinaria dei versi e delle frasi")¹⁷ Pala propone una sintetica ma dettagliata panoramica storico-bibliografica della letteratura turco-ottomana sulla città suddivisa per generi. Lo studioso parte dall'età imperiale classica, su cui si concentra prevalentemente, illustrando l'evoluzione del tema letterario di Istanbul nella tradizione poetica del *Divan* dal XVI alla prima metà del XIX secolo, per poi concentrarsi sui diversi significati che la città assume nella letteratura popolare, nelle tradizioni orali e nel folklore. Successivamente Pala passa in rassegna, seppur in maniera molto più succinta, le

¹⁷İskender Pala, "İstanbul: Dizelerin ve Cümlelerin Müstesna Şehri", in Ahmet Emre Bilgili (a cura di), *Şehir ve Kültür: İstanbul*, Profil, İstanbul 2011, pp. 190-250.

produzioni letterarie di epoca moderna, prendendo in esame poesia, prosa, saggistica, memorie e antologie ed elencando i titoli e le opere maggiormente significative.

Qualche spunto analitico in più viene invece offerto dall'articolo di Hızlan che, come suggerisce il titolo *Türkiye'deki Sosyal Değişimlerin Sembolü Olarak Edebiyatta İstanbul* ("Istanbul nella letteratura come simbolo dei cambiamenti sociali in Turchia")¹⁸, guarda alla città come a uno specchio delle profonde trasformazioni politiche e sociali che scandiscono la delicata transizione turca alla modernità. Lo studioso pone in luce la necessità di adottare una prospettiva plurale allo studio delle rappresentazioni letterarie di Istanbul quale tributo necessario alla sua complessa stratificazione storica e culturale, nonché alla diversità di autori e di opere che di tale complessità sono l'inevitabile prodotto. Anche Hızlan come Pala ripercorre sommariamente gli alterni destini letterari di Istanbul partendo dalle rappresentazioni fortemente astratte e idealizzate della poesia del *Divan*, dominate dal simbolismo mistico, e di alcuni generi prosastici della letteratura ottomana come i *Sûrnâme* o il celebre *Seyahatnâme* di Evliya Çelebi (1611-1684). Prosegue poi prendendo in esame le produzioni narrative turco-ottomane, dai primi romanzi di epoca tardo imperiale fino alla fondazione della Repubblica, collocando in questa complessa fase di rapide e profonde trasformazioni politiche e sociali la genesi della dicotomia Pera-Beyoğlu/ *Eski İstanbul* quale elemento portante la tradizione letteraria rappresentativa della città per tutta la prima metà del Novecento. Con il passaggio alla Repubblica, Hızlan registra un progressivo calo d'interesse letterario verso Istanbul e lo motiva come

¹⁸Doğan Hızlan, "Türkiye'deki Sosyal Değişimlerin Sembolü Olarak Edebiyatta İstanbul", *ivi*, pp. 251-289.

riflesso, sul piano artistico e culturale, del processo di marginalizzazione politica conseguente alla perdita del suo *status* di capitale in favore di Ankara, il nuovo centro della neonata nazione. La disamina delle produzioni letterarie di epoca repubblicana, distinte in poesia e prosa, ricomincia pertanto a partire dagli anni '40 per arrivare fino ai primi anni del 2000 ma, curiosamente, lo studioso sceglie di abbandonare il criterio storico per adottare quello tematico, il che conferisce un carattere nettamente più compilativo a quest'ultima parte del lavoro che sembra pertanto tendere verso la consueta riproposizione acritica della lettura dicotomica modernità/tradizione.

Particolarmente originale e suggestiva è l'analisi proposta da Esra Almas nel suo recente articolo *Disoriented in Istanbul: A Reading of its Fogscapes Across the Twentieth Century*¹⁹ dove il concetto di disorientamento funge da chiave analitica per esplorare l'ambiguità culturale dello spazio simbolico e discorsivo di Istanbul, innervato da differenti e spesso contrapposte narrative di orientalismo e modernità, nonché per indagare il riflesso di tale ambiguità nelle rappresentazioni artistiche e letterarie della città prodotte nel corso del XX secolo. Nel connotare l'esperienza urbana di Istanbul come culturalmente disorientante, Almas individua nella metafora della nebbia un motivo letterario centrale di cui ricostruisce la genesi e lo sviluppo mediante la comparazione tra l'esempio prototipico rappresentato dalla poesia *Sis* (1908, "Nebbia") di Tevfik Fikret (1867-1915), l'omonimo dipinto (1912) del principe Abdülmecid II (1868-1944), la narrativa e la saggistica di Ahmet Hamdi Tanpınar e infine l'autobiografia *Istanbul* di Orhan Pamuk.

¹⁹ Esra Almas, "Disoriented in Istanbul: A Reading of its Fogscapes Across the Twentieth Century", *Culture, Theory and Critique*, vol. 57, n. 1, 2016, pp. 17-51, DOI: 10.1080/14735784.2015.1127173 (ultimo accesso in data 13.06. 2016).

Più numerosi sono invece i lavori che si concentrano sulla rappresentazione di Istanbul nell'opera di singoli autori o testi specifici. Il filone più consistente in tale ambito è costituito senza dubbio dagli studi su Orhan Pamuk, attualmente la voce forse più rappresentativa sia della scena letteraria turca che della narrativa su Istanbul. La rilevanza e la singolarità di questi lavori sono date soprattutto dalla presenza di una solida cornice teorico-metodologica di riferimento pur esibendo una notevole varietà di approcci e suggerimenti critici. Buona parte investiga il ruolo della memoria nella rappresentazione che lo scrittore offre della sua città natale. Catharina Dufft ad esempio, che ha esaminato sia la produzione letteraria che saggistica dell'autore, nel suo *Orhan Pamuks Istanbul* analizza la poetica di Istanbul di Pamuk in una prospettiva comparata con l'opera di Marcel Proust e la teoria estetica di Theodor Adorno²⁰. Evidenziando l'importanza centrale dell'infanzia e dei suoi luoghi nell'elaborazione letteraria di tutti e tre gli autori, la studiosa sviluppa un'interessante teoria sulla rappresentazione di Nişantaşı, quartiere in cui Pamuk è nato e cresciuto, dove risiede tutt'ora e che costituisce l'ambientazione privilegiata di molti suoi romanzi, quale "spazio autobiografico" dello scrittore. Altrettanto interessante è l'analisi che la studiosa porta avanti nell'articolo *Collecting "Multicultural Istanbul" in the Works of Orhan Pamuk* dove prende in esame la pratica del collezionare come motivo letterario ricorrente

²⁰ Catharina Dufft, *Orhan Pamuks Istanbul*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2008 e in inglese "The 'autobiographical space' in Orhan Pamuk's Works" in Olcay Akyıldız, Halim Kara, Börte Sagaster (a cura di), *Autobiographical Themes in Turkish Literature: Theoretical and Comparative Perspectives*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2007, pp. 173-183.

in diverse opere dell'autore e che Dufft ricollega al tema del recupero della memoria storica e culturale urbana di epoca ottomana²¹.

Un ulteriore esempio di lavori centrati sulla relazione città-memoria è ancora la lettura proustiana di *İstanbul* che Hasan Bülent Kahraman offre nel suo *İstanbul'da Hatıra ve Hafıza* ("Ricordo e memoria in *Istanbul*)²². In particolare lo studioso recupera da Proust i concetti di memoria volontaria e involontaria non solo per analizzare il testo di Pamuk ma anche per definire la posizione dell'autore rispetto alla precedente letteratura rappresentativa della città, con specifico riferimento all'opera di Yahya Kemal e Ahmet Hamdi Tanpınar.

La già citata Esra Almas ha invece dedicato all'analisi della rappresentazione di Istanbul di Orhan Pamuk la propria tesi di dottorato dal titolo *Capitalizing Istanbul: reading Orhan Pamuk's literary cityscape*²³. Essenzialmente Almas concepisce la città, assurta grazie all'autore, al rango di grande capitale letteraria, soprattutto come il capitale letterario di Pamuk; non solo una fonte di ispirazione dunque e una risorsa a cui attingere ma anche come un bene che definisce lo *status* e la posizione dello scrittore. Sulla base di questo approccio la studiosa individua diverse coppie di termini che secondo lei meglio definiscono la città; lo scontro e il ponte tra le civiltà e culture; lo spazio urbano labirintico e la ricerca di sé; l'esilio e la casa; la tristezza; la nebbia. L'autrice utilizza come chiave di

²¹ C. Dufft, "Collecting 'Multicultural Istanbul' in the Works of Orhan Pamuk", in Catharina Dufft (a cura di), *Turkish Literature and Cultural Memory: "Multiculturalism" as a Literary Theme after 1980*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2009, pp. 193-203.

²² Hasan Bülent Kahraman, "İstanbul'da Hatıra ve Hafıza", in Fahri Aral (a cura di), *Orhan Pamuk Edebiyatı Sempozyum Tutanakları Sabancı Üniversitesi Tuzla Yerleşkesi 19-20 Aralık 2006*, Agora, Istanbul 2007, pp. 29-63.

²³ E. Almas, *Capitalizing Istanbul: reading Orhan Pamuk's literary cityscape*, tesi di dottorato non pubblicata, Faculty of Humanities, Amsterdam School for Cultural Analysis, Amsterdam 2011, <http://dare.uva.nl/record/1/352500> (ultimo accesso 14.06.2016).

lettura il concetto di “opera capolavoro” di Orhan Pamuk per esaminare i due romanzi, *Kara Kitap* e *Benim Adım Kırmızı* insieme al già menzionato *İstanbul*.

Esistono infine diversi articoli che affrontano il tema della città e della sua rappresentazione in riferimento a singole opere di Pamuk. Tra le prime ad essersi occupate dell’argomento è Sibel Irzık che in particolare nelle sue pionieristiche analisi stilistiche di *Kara Kitap* pone in luce il ruolo della città come modello di scrittura per l’autore, analizzando le strategie di rappresentazione in chiave metanarrativa²⁴. Estremamente produttivi, oltre che sempre più ricorrenti, sono invece gli studi comparati tra l’Istanbul di Pamuk e quella di Tanpınar. Ne costituiscono un esempio rilevante i lavori di Taciser Belge, *Rüyadan Kâbusa: Fantastik Şehir İstanbul* (“Dal sogno all’incubo: Istanbul città fantastica”), e *Huzur ve Kara Kitap’ta İstanbul’un Semtleri* (“I quartieri di Istanbul in *Huzur e Kara Kitap*”) di Nüket Esen. Belge interpreta e confronta la rappresentazione di Istanbul nei due romanzi *Huzur e Kara Kitap* attraverso la suggestiva opposizione tra “sogno” e “incubo” quali concetti rispettivamente centrali nell’estetica della città di Tanpınar e di Pamuk²⁵. Esen invece propone un’assai originale lettura “topografica”, sempre in una prospettiva comparata, esaminando la rappresentazione dei diversi quartieri della città contenuta in entrambe le opere. Illustrando continuità e differenze nella percezione e nell’immagine che i due autori restituiscono degli stessi luoghi, l’analisi di Esen conduce a un’attenta

²⁴Sibel Irzık, “Istanbul: *Il libro nero*” in Franco Moretti (a cura di), *Il Romanzo. Temi, Luoghi, Eroi*, vol. IV, Einaudi, Torino 2003, pp. 555-562 e “Edebiyatta Metropol: Kişileşen, Metinleşen, Silinen Kentler” in Nüket Esen (a cura di), *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, İletişim, İstanbul 1996, 262-271.

²⁵ Taciser Belge, “Rüyadan Kâbusa: Fantastik Şehir İstanbul” in *ivi*, p. 205-226.

riflessione storico-letteraria sulle molteplici e mutevoli valenze simboliche che la spazialità urbana può incarnare sul piano identitario²⁶.

Molto diverso ma estremamente interessante è l'approccio di ispirazione semiologica che Şule Demirkol adotta per costruire la propria lettura comparata di Tanpınar e di Pamuk. Partendo dal presupposto barthesiano secondo cui lo spazio urbano può essere analizzato in quanto "discorso", in *Le rôle des "traductions" e des "réécritures" dans le voyage des récits sur la ville d'Istanbul*, la studiosa esamina la rappresentazione di Istanbul nelle opere dei due autori in quanto "traduzioni" e "riscritture" letterarie del significato riposto nella città²⁷. In particolare, attraverso l'analisi più dettagliata di *İstanbul*, Demirkol riflette sulle scelte stilistiche e retoriche di Pamuk nella sua duplice veste di "traduttore" della città e di "riscrittore" di Tanpınar. Chiude la disamina degli studi comparati l'articolo di Oya Batum Menteşe *Orhan Pamuk'un "İstanbul: Hatıralar ve Şehir" i, Alt Metinler Açısından Bir İnceleme* ("İstanbul: i ricordi e la città" di Orhan Pamuk, un'analisi dal punto di vista dei sottotesti") che ricostruisce la dimensione intertestuale di *İstanbul* considerando *Huzur* e il saggio *Beş Şehir* di Tanpınar come i suoi sotto testi²⁸.

Un ulteriore filone di studi abbastanza prolifico raccoglie i lavori critici sul concetto di *hüzün* quale nozione fondante la poetica di Istanbul di Orhan Pamuk. Il più significativo di questi lavori è rappresentato indubbiamente dalla brillante lettura bachtiniana di *İstanbul* che Sibel Erol espone nel suo *The Chronotope of*

²⁶ N. Esen, "Huzur ve Kara Kitap'ta İstanbul'un Semtleri" in N. Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim, İstanbul 2006, pp. 188-193.

²⁷ Şule Demirkol, "Le rôle des "traductions" et des "réécritures" dans le voyage des récits sur la ville d'Istanbul", *Synergies Turquie*, n. 5, 2012, pp. 81-93, <http://gerflint.fr/Base/Turquie5/demirkol.pdf> (ultimo accesso 16.06.2016).

²⁸ Oya Batum Menteşe, "Orhan Pamuk'un 'İstanbul: Hatıralar ve Şehir'i, Alt Metinler Açısından Bir İnceleme", *Atılım*, vol. 5, n. 17, 2010, pp. 1-8, <http://e-bulten.library.atilim.edu.tr/sayilar/2010-01/makale3.html> (ultimo accesso 18.06.2016).

*Istanbul in Orhan Pamuk's Memoir Istanbul*²⁹. Attraverso una disamina congiunta degli aspetti sia formali che contenutistici dell'opera, la studiosa dimostra come Pamuk, definendo la relazione tra *hüzün* e Istanbul in termini di cronotopo, si riconnetta alla lunga tradizione letteraria che fa della tristezza il principale dei motivi rappresentativi della città e di cui l'autore si considera sia un prodotto sia un autorevole interprete. In *Istanbul on Fire: End-of-Empire Melancholy in Orhan Pamuk's Istanbul*, Kader Konuk interpreta invece il concetto di *hüzün* in una prospettiva più storico-sociale, come sentimento di nostalgia post-imperiale che Pamuk, secondo la studiosa, eleva in *Istanbul* a livello di idiosincrasia culturale per poter connettere il passato ottomano al presente repubblicano glissando le rischiose implicazioni politico-ideologiche connesse a una tale operazione³⁰.

La panoramica di studi sin qui offerta conduce a diverse importanti osservazioni. La prima e la più evidente è che nel complesso l'indagine nella narrativa turca contemporanea delle rappresentazioni dello spazio in generale e di Istanbul in particolare risulta essere ad uno stadio ancora preliminare. La questione viene affrontata prevalentemente in lavori di breve economia improntati su un'estrema varietà di approcci che tuttavia rendono conto del singolare statuto semiotico dello spazio urbano di Istanbul e della difficoltà ad orientarsi nella complessa e stratificata simbologia della città, le cui molteplici valenze, attribuite storicamente sul piano identitario sia collettivo che individuale, risultano non sempre di agevole interpretazione. La critica turca in particolare non sembra

²⁹ Sibel Erol, "The Chronotope of Istanbul in Orhan Pamuk's Memoir *Istanbul*", in *International Journal of Middle East Studies*, vol. 43, n. 4, 2011, pp. 655-676.

³⁰ Kader Konuk, "Istanbul on Fire: End-of-Empire Melancholy in Orhan Pamuk's *Istanbul*", *The Germanic Review*, n. 86, pp. 249-261, DOI: 10.1080/00168890.2011.615286 (ultimo accesso 18.06.2016).

contribuire in maniera incisiva, almeno fino alla metà degli anni '90, alla definizione di una metodologia teorico-critica specifica o di una prospettiva di analisi privilegiata alla questione. Un difetto questo che si rende particolarmente manifesto nella perdurante assenza di qualunque tentativo di contestualizzare e storicizzare le diverse modalità e forme di trasposizione dello spazio urbano esibite in letteratura. È questo un dato che certamente riflette la natura problematica e controversa della relazione che la società turca moderna e contemporanea intrattiene non solo con la storia di Istanbul ma con la propria storicità in generale, con il passato imperiale e con la narrativa nazionale, e che si rileva tuttavia illuminante nella misura in cui suggerisce di approfondire in che modo tale singolare rapporto con la temporalità, frutto dell'ideologia e dalla cultura nazionalista, si ripercuota sulla percezione e sulla rappresentazione della spazialità urbana.

Gli stessi studi letterari prodotti sia in Turchia che all'estero a partire dalla fine degli anni '90 sembrano orientarsi all'indagine delle interconnessioni tra tempo e spazio, come dimostra l'alta incidenza di letture ispirate alle teorie di Bachtin e al ruolo della memoria in particolare nelle poetiche urbane di Pamuk e Tanpınar. Altrettanto degni di nota sono gli approcci "testuali" e semiologici, come quelli di Irzik, di Demirkule, o la lettura "topografica" di Esen i quali rispondono nel complesso alla necessità di individuare una cornice teorico-concettuale funzionale sia a descrivere che a indagare la dimensione semiotica e simbolica dello spazio urbano.

Sul fronte teorico-critico risulta invece ancora completamente tralasciata la questione della referenzialità ossia del rapporto tra spazio reale e spazio finzionale

la quale invece riveste un'importanza centrale nella definizione delle modalità di relazione tra l'esperienza concreta della realtà urbana, fatto di per sé oggettivo, e i processi di significazione, estetizzazione e creazione artistica della città letteraria, frutto di un atto essenzialmente soggettivo.

Un'ultima osservazione riguarda infine il pressoché assoluto protagonismo dell'opera di Orhan Pamuk nell'ambito degli studi letterari a diverso titolo incentrati sulla rappresentazione di Istanbul. È pur vero che il progressivo incremento di tali studi ha generato di riflesso un rinnovato interesse della critica verso il tema letterario della città, il che ha condotto alla riscoperta delle poetiche urbane di autori "classici" come Ahmet Hamdi Tanpınar³¹ e Yahya Kemal oppure a promettenti tesi di laurea come *Sait Faik Abasıyanık Eserlerinde Mekân Olarak İstanbul* (Istanbul come spazio nelle opere di Sait Faik Abasıyanık) di Yeşim Özdemir e *Yaşar Kemal'in İstanbul'una Çevreci Bir Yolculuk* (Un viaggio ecocritico nell'Istanbul di Yaşar Kemal) di Günil Özlem Ayaydın³². Resta tuttavia ancora largamente inesplorata la produzione letteraria di scrittori convenzionalmente non ascritti alla tradizione letteraria canonica su Istanbul e il cui contributo, oltre ad arricchire la riflessione di ulteriori termini di dibattito, potrebbe aprire nuove prospettive di analisi e critica al romanzo turco.

³¹ Su Tanpınar in particolare vanno citati i lavori di Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, Metis, İstanbul 2005³, pp. 13- 26 e *Benden Önce Bir Başkası*, Metis, İstanbul 2011, pp. 75-138 e gli studi semiotici di Nergis Ertürk, "Modernity and its Fallen Languages: Tanpınar's *Hasret*, Benjamin's Melancholy", *PMLA*, vol. 123, n. 1, 2008, pp. 41-56 e *Grammatology and Literary Modernity in Turkey*, Oxford University Press, New York 2011, pp. 111-134.

³² Yeşim Özdemir, *Sait Faik Abasıyanık Eserlerinde Mekân Olarak İstanbul*, tesi di laurea non pubblicata, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul Üniversitesi, İstanbul 2006, <http://ulusaltezmerkezi.com/sait-faik-abasiyanikin-eserlerinde-mekan-olarak/> (ultimo accesso 18.06.2016) e Günil Özlem Ayaydın, *Yaşar Kemal'in İstanbul'una Çevreci Bir Yolculuk*, tesi di laurea non pubblicata, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Bilkent Üniversitesi, Ankara 2003, <http://ulusaltezmerkezi.com/yasar-kemalin-istanbuluna-cevreci-bir-yolculuk/> (ultimo accesso 18.06.2016).

Sulla scorta di tutte queste osservazioni e reputando la panoramica degli studi finora condotti insufficiente a inquadrare la mia analisi in una adeguata cornice metodologica che consentisse un approccio plurale alla questione, mi sono rivolta alla letteratura teorico-critica europea alla ricerca di spunti di riflessione utili che mi permettessero di approfondire tre problematiche in particolare: la questione del rapporto tempo-spazio e dunque la relazione tra città, memoria e identità, la concettualizzazione della dimensione simbolica della città e infine il rapporto tra spazio reale, percepito nelle sue divisioni e ripartizione interne, e spazio finzionale. Sono così approdata a tre diverse teorie di riferimento: il cronotopo di Michail Bachtin, la semiotica-culturale della città di Jurij Lotman e infine la geocritica di Bertrand Westphal.

1.3. Comporre una cornice metodologica: le teorie critiche di riferimento

1.3.1. Il tempo nello spazio, lo spazio nel tempo: il cronotopo romanzesco di Michail Bachtin

Un riferimento teorico fondamentale per lo studio delle modalità di rappresentazione letteraria dello spazio e del tempo è senza dubbio rappresentato dal concetto di cronotopo romanzesco elaborato da Michail Bachtin alla fine degli anni '30 del secolo scorso. Definito nel celebre saggio *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* come “l’interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente”, il termine cronotopo viene mutuato dallo studioso dalle discipline matematiche e dalla teoria della relatività per essere applicato alla teoria letteraria in funzione metaforica ossia come espressione de “l’inscindibilità dello spazio e del tempo (il

tempo come quarta dimensione dello spazio)»³³. Come sottolinea Rossana Platone, la riflessione bachtiniana sulle forme del tempo e dello spazio in letteratura è da inquadrarsi nel più ampio e incompiuto progetto di sistematizzazione filosofica degli studi artistico-letterari che lo studioso porta avanti sulla base di una concezione unitaria e profondamente umanista della cultura e delle scienze sociali. Perno principale del pensiero di Bachtin è, per la studiosa, il nesso insolubile tra etica ed estetica quale fondamento filosofico della teoria letteraria in generale e del romanzo in particolare³⁴. In accordo con tale visione il cronotopo letterario viene inteso come “categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura”³⁵, come elemento strutturante da cui dipendono tanto la composizione dei motivi quanto la coerenza semantica interna dell’opera. È in definitiva uno schema narrativo unitario e unificante in cui:

[...] ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell’intreccio della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico³⁶.

È stato spesso rilevato come Bachtin riservi un approccio essenzialmente modernista alle categorie dello spazio e del tempo concepite come “concrete”, “storiche”, definite come “forme della realtà” in opposizione al carattere trascendentale che esse assumevano nell’estetica kantiana da cui pure lo studioso ne desume la funzione epistemologica come “forme di conoscenza”. Altrettanto

³³ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it. di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 2001³, p. 231.

³⁴ Rossana Platone, “Introduzione”, in *ivi*, pp. VII-XXV.

³⁵ M. Bachtin, *op. cit.*, p. 231.

³⁶ *Ivi*, pp. 231-232.

modernista è l'assunto che fa del tempo il principio guida del cronotopo letterario e che pur subordinando l'analisi della spazialità e delle sue forme rappresentative al criterio d'indagine temporale, rivela di fatto l'impossibilità di produrre qualsiasi discorso critico sullo spazio che non sfoci inevitabilmente in una riflessione anche sul tempo. Entrambi questi aspetti – sia lo spazio-tempo come categoria di ciò che è concreto e percettibile, che il dominio del tempo sullo spazio nel processo di appropriazione artistica del cronotopo storico-reale – sono funzionali nella prospettiva bachtiniana a connotare il cronotopo letterario di un significato essenziale nella determinazione sia del genere che di quella che lo studioso chiama “l'immagine dell'uomo in letteratura” ossia dei principali modelli identitari esibiti dallo spazio letterario che, al pari di quelli reali, si definiscono cronotopicamente³⁷.

Non sarà possibile in questa sede approfondire nel dettaglio la teoria bachtiniana del cronotopo romanzesco, né gli aspetti che ne rendono la ricezione estremamente varia, facendone un punto di riferimento ancora estremamente attuale per gli studi filosofico-letterari³⁸. Mi limiterò pertanto a rilevarne i momenti più significativi alla luce della sua applicazione al contesto della narrativa turca moderna e contemporanea.

Nella prospettiva poetico-storica seguita da Bachtin, l'evoluzione del cronotopo romanzesco, dal “romanzo greco” all'opera di François Rabelais (1494-1553), procede in linea generale dall'estrema astrazione verso forme di rappresentazione del tempo e dello spazio progressivamente più concrete e produttive. È un processo graduale che si accompagna al lento ingresso in

³⁷ *Ivi*, p. 232.

³⁸ Cfr. R. Platone, op. cit., pp. XXIII-XXIV.

letteratura del tempo reale, prima autobiografico e biografico e poi storico, e insieme ad esso dello spazio concreto, natio, della dimensione umana del privato e del quotidiano. Muta parallelamente anche l'immagine dell'uomo che da agente passivo o irresponsabile del corso degli eventi, la cui intenzionalità è rimandata al caso e al divino, si tramuta gradualmente in soggetto attivo e volontario, fautore mediante le proprie scelte del proprio destino. Il processo di adeguamento formale a questa nuova materia letteraria sfocia nel cronotopo romanzesco rinascimentale, la cui genesi secondo lo studioso è determinata dalla disgregazione della concezione medioevale della spazio-temporalità e dunque dalla necessità di:

[...]trovare una nuova forma del tempo e un nuovo rapporto del tempo con lo spazio, con un nuovo spazio terreno [...]. Era necessario un nuovo cronotopo che permettesse di connettere la vita reale (la storia) alla terra reale³⁹.

Per Bachtin l'analisi del cronotopo artistico-letterario è dunque essenzialmente l'indagine delle modalità con cui la letteratura si impadronisce artisticamente del cronotopo storico, ossia dei modi di rappresentare concretamente la dimensione reale, quotidiana dello spazio-tempo e dell'uomo "privato" che in essa è calato. Da qui deriva la particolare predilezione di Bachtin per il romanzo, oggetto quasi esclusivo della riflessione teorico-letteraria dello studioso, la cui genesi e sviluppo, dalla tarda antichità sino alla grande stagione realista del XIX secolo, vengono orientati precisamente dalla necessità di elaborare forme rappresentative più consone a narrare il tempo e lo spazio, storici e reali, della vita quotidiana e dell'individuo colto nella sua sfera intima e privata. Bachtin colloca infatti l'origine del romanzo antico nel corso di risoluzione al problema, sorto già in età

³⁹Ivi, p. 353.

ellenistico-romana, di adeguare la forma letteraria, sino a quel momento di natura esclusivamente pubblica, al suo carattere essenzialmente privato⁴⁰.

È questa un'urgenza che nel contesto turco-ottomano si fa avvertire solo a metà del XIX secolo contestualmente ai primi tentativi di modernizzazione dell'Impero e a cui le élite intellettuali elaborano risposte frettolose e per molti versi eclettiche⁴¹. Per ragioni di economia non sarà qui possibile addentrarsi nel merito dei processi di appropriazione artistico-estetica dello spazio-tempo nella letteratura turco-ottomana, questione peraltro piuttosto complessa e tuttora poco approfondita dagli studi letterari. Nel corso della mia ricerca sono arrivata alla conclusione che nella genesi della narrativa turca moderna e nel suo tentativo di creare una tradizione estetico-artistica fondata sul principio di mimesi, l'elaborazione dei primi cronotopi romanzeschi rimane connotata da una forte tendenza all'astrazione e all'idealizzazione in ragione di un'adesione strumentale ai principi epistemologici fondanti la moderna spazio-temporalità. La nascente letteratura moderna turco-ottomana, nel momento in cui formava i propri cronotopi si trovava a dovere adeguare una materia spazio-temporale inquadrata in categorie premoderne e extraterrene, a forme rappresentative capaci di riprodurre lo spazio e il tempo colti nella loro dimensione umana e reale. Ciò generava la difficoltà di tradurre un tempo ciclico e uno spazio simbolico, riflesso della sostanziale unitarietà e perfezione della creazione divina, in serie temporali e spaziali che, come posto in evidenza da Bachtin, erano invece atte a riprodurre la

⁴⁰ *Ivi*, pp. 270-271.

⁴¹ Sulla genesi del romanzo turco esiste un'ampia bibliografia. Si citano a titolo indicativo Ahmet Evin, *Origins and Development of the Turkish Novel*, Bibliotheca Islamica, Minneapolis 1983; Robert Finn, *The Early Turkish Novel 1872-1900*, Isis, Istanbul 1984; Güzine Dino, *La Genèse du roman turc au XIXe siècle*, Publications Orientalistes de France, Parigi 1973 e B. Moran, *Türk Romanına...*, cit., vol. I, pp. 21-117.

linearità, la progressività, la causalità, la storicità del tempo e dello spazio fisico concreto. Di conseguenza i cronotopi romanzeschi turco-ottomani nascevano complessivamente deboli sul piano della coerenza interna, privi di quella sostanziale unità di rappresentazione spazio-temporale che per lo studioso russo era connotato imprescindibile dei cronotopi artistico-letterari.

A rendere ancor più problematico l'impiego della teoria bachtiniana al contesto narrativo turco-ottomano bisogna aggiungere l'impostazione didattico-pedagogica in virtù della quale il romanzo turco viene concepito sin dalle origini come veicolo di diffusione dei nuovi valori e modelli imposti dalla modernità ma anche come strumento di guida nella delicata transizione al moderno. Quest'aspetto, nella misura in cui impronta la caratterizzazione dei personaggi al "tipo" sociale, a sottolinearne la funzione esemplificativa in un'ottica collettiva, pubblica, più che a coglierne l'effettiva dimensione privata, faceva sì che nel complesso anche l'appropriazione estetica dello spazio-tempo risultasse orientata verso criteri di produttività più etico-morale che di concretezza e storicità. I cronotopi tardo-ottomani tendono in altre parole non già a proiettare il tempo storico nello spazio reale, come teorizzato da Bachtin, quanto piuttosto a elaborare letture, interpretazioni della spazio-temporalità spesso utopiche, idealizzate, siano esse intrise di romanticismo o di decadentismo, e da cui il lettore possa in ultima analisi ricavare una morale, un insegnamento da tradurre nell'esperienza, questa sì reale e concreta, del quotidiano.

Con la transizione alla Repubblica la questione viene a complicarsi ulteriormente in virtù della netta cesura con l'esperienza storico-culturale ottomana imposta dal nazionalismo kemalista. La presa di distanza dalla

tradizione culturale ottomana comporta infatti una consolidazione in chiave politico-ideologica dell'astrattismo e dell'idealismo "pedagogico" già esibiti dai cronotopi di epoca tardo-ottomana. Nelle produzioni narrative di prima epoca repubblicana lo spazio e il tempo del romanzo vengono completamente asserviti alla diffusione dei principi e dei valori dell'ideologia nazionalista, oltre che a creare consenso verso il regime⁴². I processi di appropriazione estetica muovono pertanto ancora una volta non già alla rappresentazione concreta della spaziotemporalità storica e reale quanto alla sua ridefinizione in funzione della creazione dello spazio "immaginato" della nazione e della costruzione della grande narrazione storica legittimante il processo di edificazione nazionale. Non a caso è in questo periodo che vengono elaborati i cronotopi oppositivi di Beyoğlu/*Eski İstanbul* quale proiezione nello spazio topografico reale della città delle dicotomie impero/nazione, cosmopolitismo/turchità, su cui il kemalismo fondava la propria visione storica e il proprio progetto di edificazione nazionale. Allo stesso modo i modelli identitari esibiti dalla letteratura kemalista colgono l'individuo nella sua funzione sociale e nella sua dimensione pubblica, giacché essi devono contribuire primariamente alla definizione di una nuova "immagine dell'uomo", per ricalcare l'espressione bachtiniana, che fosse incarnazione dei valori e degli ideali nazionali⁴³.

Alla luce di quanto sopra esposto il concetto di cronotopo, applicato ad un'analisi delle rappresentazioni di Istanbul nella narrativa turca moderna e contemporanea, potrebbe risultare se non inadatto quanto meno passibile di

⁴² Sulla narrativa di prima epoca repubblicana si vedano in particolare B. Moran, *Türk Romanına...*, cit., vol. I, pp. 117-167 e A. Seyhan, op. cit., pp. 41-80.

⁴³ Su quest'aspetto si veda in particolare Ayşe Saraçgil, *Il maschio camaleonte. Strutture patriarcali nell'Impero ottomano e nella Turchia moderna*, Bruno Mondadori, Milano 2001, pp. 196-226.

obiezioni sotto diversi punti di vista. Ciò dipende in primo luogo dalla natura astratta e idealizzata dei cronotopi romanzeschi turchi che potrebbero risultare poco indicati ad una lettura bachtiniana. In realtà è proprio la loro apparente anomalia a fare della teoria dello studioso un riferimento particolarmente proficuo per indagarne l'evoluzione da un'inedita prospettiva poetico-storica.

Per Bachtin infatti il processo secondo cui la letteratura si appropria dello spazio-tempo storici reali e dell'uomo privato segue un corso complesso e discontinuo e ciò in ragione del fatto che soltanto singoli aspetti dello spazio e del tempo, dati in determinate circostanze storiche, si sono resi accessibili alla rappresentazione letteraria. Come diretta conseguenza di questo processo di appropriazione parziale, la riflessione artistico-letteraria ha potuto elaborare, nei diversi generi di riferimento, soltanto determinate forme rappresentative del cronotopo reale. Connotati di estrema elasticità e resistenza hanno tuttavia consentito a queste forme di genere di consolidarsi nella tradizione e dunque di perdurare anche in assenza delle condizioni storiche che ne hanno determinato l'origine o nelle parole di Bachtin del loro "significato realisticamente produttivo e adeguato"⁴⁴. Ciò è all'origine secondo lo studioso dei frequenti fenomeni di asincronia che costellano il processo storico-letterario e ne complicano ulteriormente l'indagine.

Partendo da questa premessa il presente lavoro si propone di dimostrare come l'idealismo che domina i processi di appropriazione estetico-letteraria dello spazio-tempo costituisca, nel caso turco, un singolare esempio di "asincronia", conseguente la genesi tardiva nonché in parte acquisita dei generi prosastici e

⁴⁴ M. Bachtin, *op. cit.*, p. 231-232.

della mancanza di una tradizione estetica mimetica, da cui dipende la formazione dei cronotopi romanzeschi più stabili della città.

Apparentemente problematico ai fini di questo studio è anche l'approccio fortemente "cronocentrico" che come è noto domina la prospettiva bachtiniana. Per Bachtin, lo spazio in letteratura è essenzialmente la "località di compimento degli eventi del romanzo", è lo scenario dove si svolge l'intreccio e pertanto viene valutata sempre in subordine rispetto al tempo. E tuttavia il senso artistico-letterario del cronotopo non è dato esclusivamente dal suo essere il principio organizzativo della temporalità, e conseguentemente, della spazialità del testo narrativo. Esso possiede inoltre un'essenziale funzione raffigurativa rispetto al tempo che solo nel cronotopo artistico-letterario diventa concreto e sensibilmente percettibile, si tramuta cioè in rappresentazione figurata di eventi o intere epoche. Questa particolare concezione che fa dell'immagine poetico-letteraria la raffigurazione dei "fenomeni spazio-sensibili nel loro movimento e nel loro divenire"⁴⁵ porta non a caso Bachtin a definire il romanzo come l'espressione di un'arte della temporalità riconoscendo in tale senso il talento di Honoré de Balzac (1799-1850) nell'eccezionale capacità di "«vedere» il tempo nello spazio"⁴⁶.

Da questa prospettiva la nozione di cronotopo, trasferita allo studio della contemporanea narrativa turca su Istanbul, consente di approfondire sul piano estetico-artistico la relazione tra città e memoria ossia di indagare le modalità con cui i romanzieri turchi contemporanei hanno proceduto alla proiezione della loro singolare coscienza storico-culturale nella rappresentazione dello spazio in generale e di quello urbano nello specifico. Di conseguenza mi sono chiesta come

⁴⁵ Ivi, p. 399.

⁴⁶ Ivi, p. 394.

questi autori hanno visto la storia, personale e collettiva, raffigurata nella città? E soprattutto quale storia hanno scelto essi stessi di proiettare nella propria rappresentazione dello spazio urbano?

Sono questi aspetti in parte già analizzati da Sibel Erol in riferimento alla poetica di Istanbul di Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar e Orhan Pamuk, tutti autori “canonici” della letteratura turca sulla città. La mia analisi intende contribuire alla riflessione avviata dalla studiosa allargando il campo d’indagine anche alle poetiche urbane di scrittori meno “classici” quali Yaşar Kemal e Latife Tekin come esempio di cronotopi “anti-canonici” della città in cui ad essere proiettate nello spazio urbano sono dimensioni temporali, storie e memorie marginalizzate dalla grande narrazione kemalista.

1.3.2. La città come testo nome, spazio: la prospettiva semiotico-culturale di Jurij Lotman

L’idea bachtiniana dello spazio reale come supporto segnico su cui proiettare un’immagine poetico-letteraria della temporalità storica rimanda indirettamente alla dimensione simbolica e identitaria dello spazio urbano e alla metafora della città come testo in cui vengono a iscriversi, in forma di serie temporali, molteplici memorie e narrative sul sé. Il concetto stesso di testo, nella sua capacità di restituire il complesso e stratificato statuto semiotico della città, costituisce di fatto un ricorso certamente non nuovo nel panorama degli studi urbani. E tuttavia è soprattutto nella prospettiva semiotico-culturale di Jurij Lotman che esso emerge come un modello descrittivo particolarmente indicato per uno studio sulla produzione dello spazio letterario di Istanbul. È un fatto estremamente singolare che finora nessuna analisi critico-letteraria condotta in ambito turcologico abbia

fatto ricorso ai lavori di semiotica urbana dello studioso estone dal momento che essi offrono invece spunti metodologici estremamente interessanti per indagare il complesso statuto semiotico di Istanbul nonché le valenze simboliche e identitarie che la sua spazialità può incarnare quando trasposta in letteratura.

Com'è noto la semiotica-culturale di Lotman muove dall'assunto fondamentale che la cultura possa essere definita come lingua, nel senso che la nozione assume in semiotica generale, ossia come sistema di segni semiotici sottoposto a regole strutturali e caratterizzato da una propria organizzazione interna⁴⁷. È in tale prospettiva che lo studioso ricorre al concetto di testo come metafora formale atta ad illustrare sia i processi che gli esiti della produzione culturale.

In realtà l'idea di considerare la cultura o le culture come un'unica lingua ossia come un sistema di segni organizzati secondo una struttura e una gerarchia di regole uniche e universali, costituisce per Lotman un'astrazione necessaria perlopiù ai fini espositivi. Così precisa lo studioso:

Ad un'analisi più dettagliata non è difficile accorgersi che la cultura di ogni collettività si presenta come un insieme di lingue e che ciascuno dei suoi membri funziona come una sorta di "poliglotta". [...] Dunque la cultura è un fascio di sistemi semiotici (lingue) formatisi storicamente, che può assumere la forma di un'unica gerarchia (sopralingua) o quella di una simbiosi di sistemi autonomi.⁴⁸

Il modello testuale, per quanto estremamente efficace sul piano descrittivo, presenta pertanto alcuni limiti sostanziali. Caratteristiche essenziali di un testo sono infatti la compiutezza, la finitezza e di conseguenza la capacità di conferire ordine e senso ad ogni singola porzione di realtà definendone dinamiche, relazioni e orientamenti interni. Peculiarità queste che apparentemente confliggono con il

⁴⁷ Jurij Lotman, Boris Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Bompiani, Milano 197, pp. 28-30 e 39-41.

⁴⁸ Ivi, pp. 30-31.

dinamismo intrinseco proprio delle componenti semiotiche della cultura la quale può essere tutt'al più definita come un testo "vivente" composito, eterogeneo e stratificato oltre che "aperto" e in continua evoluzione. Ma la principale differenza tra testo e cultura risiede per Lotman nel fatto che quest'ultima non ingloba la totalità dei comportamenti ovvero dei testi possibili, ma solo una porzione di essi definita per contrasto non solo con la natura ma anche con la non-cultura ossia con un testo o un campo semantico "altro" che funzionalmente le appartiene ma non ne adempie le regole poiché dotato di propri codici differenti. La cultura, in altre parole, non è in grado di spiegare l'esistente nel suo complesso poiché per sua stessa natura presuppone la presenza di un secondo termine, di un punto di vista esterno o di una "possibilità" errata necessaria a circoscrivere il proprio spazio semiotico di riferimento. Cultura e non-cultura, testo e non-testo, spazio interno ed esterno, intrattengono rapporti complessi che vanno dall'isomorfismo all'antitesi, tuttavia l'aspetto essenziale per Lotman è la natura dialogica della loro relazione che consente a entrambi di sussistere in un regime di costante e reciproca interdipendenza. Di conseguenza benché in linea generale la si possa rappresentare come un insieme di testi in realtà, precisa lo studioso, per il ricercatore sarebbe più corretto "parlare della cultura in quanto meccanismo che crea un insieme di testi e parlare dei testi in quanto realizzazione della cultura"⁴⁹.

La metafora del testo si rivela a questo punto centrale non tanto nel definire la cultura come oggetto d'indagine quanto nel descriverne l'attività fondamentale. In questa prospettiva il processo di "culturalizzazione" viene interpretato in termini di "testualizzazione" della realtà da parte della cultura che in questo modo

⁴⁹Ivi, p. 50.

produce e riproduce continuamente se stessa. In altre parole “culturalizzare”, nell’ottica lotmaniana, assume essenzialmente il significato di conferire le strutture della cultura al mondo ossia trasformare quest’ultimo in un testo. Ciò consente due tipi di approcci contrapposti: il primo parte dal presupposto che il mondo sia di per sé un testo e che dunque sia depositario di un’informazione, di un messaggio dotato di senso. In tal caso afferma Lotman l’appropriazione culturale della realtà consisterà nel decifrare tale messaggio e tradurlo nella lingua propria della cultura di riferimento. Viceversa nel secondo tipo di approccio il mondo non viene percepito come un testo perché considerato assolutamente privo di ordine e significato. È questo, secondo Lotman, l’approccio alla base delle concezioni di appropriazione culturale fondate sull’opposizione “barbaro/civile” dove culturalizzare assume prevalentemente il significato di introdurre le strutture della civiltà nel mondo entropico e insensato della barbarie. In tal caso il concetto di traduzione esprimerebbe l’idea di una trasposizione dall’esistente al non esistente o nelle parole di Lotman del “mutamento di un non-testo in un testo”⁵⁰.

La cultura non costituisce dunque un testo in senso letterale ma molti suoi fenomeni e manifestazioni possono essere analizzati e investigati in quanto tali da un punto di vista metodologico. È in tale prospettiva che la città assume una rilevanza centrale nella riflessione dello studioso come forma descrittiva tra le più rappresentative del meccanismo semiotico della cultura di cui è riproduzione isomorfa tanto nelle sue strutture e ripartizioni interne quanto nell’orientamento verso ciò che esula dal proprio ambito di riferimento, lo spazio non urbano o non testuale.

⁵⁰ Ivi, p. 33.

La natura testuale della città sarebbe data per Lotman primariamente dal suo carattere costruito e artificiale o in altre parole del suo essere un prodotto culturale. La spazialità urbana afferma infatti lo studioso “reca in sé, fissati in segni sociali, informazioni su molteplici aspetti della vita umana: è cioè un testo nella stessa misura di una qualsiasi struttura prodotta”⁵¹. Lo studioso conferisce tuttavia alla città un duplice statuto come oggetto della produzione culturale ma anche e soprattutto come un sistema semiotico attivo capace a sua volta di generare cultura e dunque di produrre sotto-testi culturali. Ciò accade in virtù di due caratteristiche fondamentali della città-testo: plurilinguismo e pancronia. Scrive infatti Lotman:

La città come complesso meccanismo semiotico, generatore di cultura, può svolgere questa funzione soltanto perché si presenta come un contenitore di testi e di codici che si sono formati in modo diverso, sono eterogenei, appartengono a livelli diversi e fanno uso di diversi linguaggi. Proprio il poliglottismo semiotico, che in linea di principio caratterizza ogni città, la rende campo di conflitti semiotici diversi, impossibili in altre condizioni. Riunendo insieme codici e testi nazionali, sociali, stilistici diversi, la città realizza vari ibridi, ricodificazioni, traduzioni semiotiche, che la trasformano in un potente generatore di nuove informazioni.⁵²

Requisito indispensabile perché la città, al pari della cultura, si configuri come un sistema semiotico attivo è altresì la presenza di storia. La cultura, così come la spazialità urbana, non comprende infatti solo una specifica combinazione contingente di sistemi semiotici ma include anche la totalità dei messaggi e dunque dei testi precedentemente elaborati. Lotman intende d'altronde la memoria come sinonimo di cultura definendo quest'ultima come la “memoria non ereditaria della collettività”. Lo stesso meccanismo semiotico della cultura, il suo

⁵¹Ivi, p. 33.

⁵²J. Lotman, *La semiosfera, L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, trad. it. e a cura di Simonetta Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985, p. 232.

costante lavoro di “testualizzazione” e “traduzione” del mondo è finalizzato, in tale prospettiva, primariamente alla conservazione e alla trasmissione dell’informazione delle collettività umane. Lo studioso è molto chiaro a riguardo laddove afferma:

La traduzione dei medesimi testi in altri sistemi semiotici, l’assimilazione di testi diversi, lo spostamento dei confini fra i testi che non appartengono alla cultura e quelli che si trovano oltre i suoi limiti, costituiscono il meccanismo d’appropriazione culturale della realtà. Tradurre un certo settore della realtà in una delle lingue della cultura, trasformarlo in un testo, cioè in un’informazione codificata in un certo modo, introdurre questa informazione nella memoria collettiva: ecco la sfera dell’attività culturale quotidiana. Solo ciò che è stato tradotto in un sistema di segni può diventare patrimonio della memoria. La storia intellettuale dell’umanità si può considerare una lotta per la memoria. Non a caso la distruzione di una cultura si manifesta come distruzione della memoria, annientamento dei testi, oblio dei nessi. L’origine della storia (e, prima ancora del mito) come un determinato tipo di coscienza è una forma di memoria collettiva.⁵³

È interessante notare come il criterio della selezione, in base al quale solo certi eventi vengono tradotti in elementi del testo culturale escludendo e tralasciando altri che vengono dimenticati e dichiarati inesistenti perché semanticamente incompatibili, costituisca per Lotman il principio fondante l’organizzazione ma anche la rigenerazione della memoria collettiva. Benché apparentemente affini, lo studioso distingue tuttavia opportunamente tra la dimenticanza come fattore positivo e necessario alla riproduzione della memoria culturale, e l’oblio cosciente o forzato inteso invece come strumento finalizzato alla distruzione del patrimonio mnestico. Mentre nel primo caso tutto ciò che esula dai confini della cultura assume il carattere di un “non fatto” o di un “non testo”, ossia di un elemento non dotato di particolare significato ed è solo per questa ragione che non viene incluso, nel secondo l’esclusione è orientata invece verso l’annullamento e la cancellazione di quanto viene percepito come antitetico e ostile, caricato cioè di

⁵³ J. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, cit., p. 31.

un valore semantico essenzialmente negativo. A verificarsi inoltre in quest'ultimo caso è, nelle parole di Lotman, “una scissione della cultura in quanto persona collettiva unitaria che possiede una continuità di autocoscienza e di accumulazione dell'esperienza”⁵⁴.

Il rapporto con l'esperienza storica precedente è determinante nel rigenerare continuamente l'essenziale conflittualità semiotica dello spazio urbano, che può così configurarsi e agire come un potente meccanismo culturale produttore di senso, di codici e di testi. Alla base dei conflitti semiotici che animano la spazialità urbana spiega infatti Lotman:

[...] non c'è solo la presenza sincronica di formazioni semiotiche diverse, ma anche la diacronia. Le costruzioni architettoniche, i riti e le cerimonie cittadine, il piano stesso della città, i nomi delle strade e migliaia di altri relitti di epoche passate agiscono come programmi codificati, che rigenerano di continuo i testi del passato storico. La città è un meccanismo che riporta di nuovo in vita di continuo il passato, il quale ha la possibilità di cambiarsi col presente come se passato e presente fossero su un piano sincronico. In questo senso la città, come la cultura, è un meccanismo che si contrappone al tempo.⁵⁵

Questa temporalità “pancronica”, che è per lo studioso aspetto semiotico peculiare dello spazio urbano, se da un lato rimanda all'immagine statica della città come immenso archivio mnestico, come testo complesso e stratificato che origina dalla sedimentazione di memorie ed epoche storiche differenti, dall'altro possiede un intrinseco dinamismo che è d'altronde funzionale a preservare e trasmettere l'unità della memoria stessa. La città non si limita infatti a contenere i testi ereditati dall'esperienza passata ma li rielabora, li riattualizza costantemente, rendendoli così perennemente disponibili nel presente. Si viene così a riprodurre, nel campo semiotico urbano, quella tensione reciproca tra necessità di conservazione e insieme di continuo autorinnovamento che è nella prospettiva

⁵⁴ Ivi, pp. 47-48.

⁵⁵ J. Lotman, *La semiosfera*, cit., p. 232.

lotmaniana uno dei meccanismi fondamentali del lavoro della cultura. In tale prospettiva la questione della longevità assume naturalmente grande importanza definendo il problema specifico a cui il sistema semiotico della cultura, inteso come sistema memorizzante, deve far fronte. È un problema che si manifesta sotto una duplice forma poiché riguarda, in maniera disgiunta, sia i testi e che i codici della memoria collettiva. I due aspetti non si trovano necessariamente in una relazione di corrispondenza diretta benché, puntualizzi Lotman, la percezione dell'esistenza di una data cultura coincida con la continuità della propria memoria. Esistono tuttavia casi particolari in cui elementi di un vecchia cultura, superata o data per estinta, possano sopravvivere sotto forma di testi o di frammenti di testi il cui codice è andato smarrito ma che tuttavia continuano ad alimentare il dispositivo semiotico della città⁵⁶.

Sebbene un po' tutta la produzione teorica dello studioso sia a diverso titolo costellata di riferimenti alla spazialità urbana e alla sua complessa semioticità sono due le sedi in cui il tema viene esplicitamente affrontato attraverso il caso esemplare di S. Pietroburgo. Mi riferisco a *Il concetto di 'Mosca Terza Roma' nell'ideologia di Pietro I*⁵⁷, scritto insieme a Boris Uspenskij nel 1982 e a *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città*⁵⁸ risalente invece al 1984. Entrambi i saggi prendono in esame il peculiare statuto semiotico che Lotman riconosce alla città attribuendole “un posto particolare nel sistema dei simboli elaborati nella storia della cultura”⁵⁹. Lotman distingue dunque l'indagine

⁵⁶ J. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, cit., pp. 44-45.

⁵⁷ Jurij Lotman, Boris Uspenskij, “Il concetto di ‘Mosca Terza Roma’ nell'ideologia di Pietro I”, *Europa Orientalis*, n. 5, 1986, pp. 481-494.

⁵⁸ J. Lotman, *La semiosfera*, trad. it. e a cura di Simonetta Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985, pp. 225-243.

⁵⁹ Ivi, p. 225.

della semiotica urbana in due sfere fondamentali, “la città come spazio” e “la città come nome”, ciascuna delle quali viene separatamente esaminata nei due lavori. Alla simbologia della “città come nome” è dedicato il saggio sul concetto di Mosca “Terza Roma” quale nucleo fondante l’ideologia di Pietro I il Grande (1672-1725) nel suo rompere i legami con la tradizione medioevale per riallacciarsi a quella imperiale romana, eletta a norma e modello di riferimento politico della nuova potenza statale russa. Nel concetto dunque la cesura con la memoria storica più recente si accompagna al ricorso all’antichità come ideale epoca ancestrale, andando così a definire il nuovo orientamento culturale del potere petrino. Entrambi gli aspetti di questa ideologia – l’amnesia storico-culturale e l’appello a Roma – trovano espressione simbolica in diversi modi: il primo e il più evidente dei quali è rappresentato, secondo lo studioso, dall’adozione da parte dello zar dell’appellativo stesso di “grande” o di “padre della patria”, ma soprattutto dall’abbandono del titolo ufficiale di “car” in luogo di “imperator”⁶⁰. Lotman individua inoltre inaspettate quanto importanti corrispondenze semiotiche del concetto di Mosca “terza Roma” esaminando anche alcuni aspetti legati alla costruzione di Pietroburgo, la nuova capitale imperiale.

Già ad un primo tentativo di definizione, seppur assai sintetica, s’intravede la possibile rilevanza della riflessione lotmaniana sulla città come espressione simbolica di uno specifico discorso di potere, in una prospettiva comparata con il caso il turco. Evidenti sono infatti le possibili analogie tra i tratti fondamentali

⁶⁰ Lotman nota come i due appellativi benché in un certo senso sinonimi perché accomunati dalla medesima derivazione etimologica dal latino “cesar”, venissero percepiti come antitetici a dimostrazione di come il conflitto tra le diverse coscienze culturali dell’epoca avvenisse primariamente in ambito linguistico. J.Lotman, B. Uspenskij, “Il concetto di ‘Mosca Terza Roma’...”, cit., pp. 482-483.

dell'ideologia petrina con quella kemalista, a cominciare dal controverso rapporto tra l'esperienza storica precedente e la tradizione culturale ottomana, riflesso sul piano della toponomastica urbana nel passaggio da Costantinopoli a Istanbul, sino alla necessità di edificare Ankara, la nuova capitale costruita a immagine e somiglianza del mutato orientamento culturale su cui fondare il potere statale, moderno, laico e nazionalista. La lettura semiotica di S. Pietroburgo che Lotman porta avanti attraverso il concetto di Mosca "terza Roma", peraltro elaborata in diretta relazione con Costantinopoli/Bisanzio, se applicata al caso di Istanbul suggerisce infatti importanti considerazioni. Il complesso statuto semiotico della città emerge in tutto il suo poliglottismo se si pensa all'incredibile varietà di nomi, epiteti e appellativi con cui storicamente ci si è riferiti alla capitale ottomana⁶¹. Il nodo cruciale della riflessione è tuttavia rappresentato, a mio avviso, dalla dicotomia *Kostantiniyye/Istanbul* laddove se con il primo termine ci si riferisce in maniera controversa alla capitale ottomana, multiculturale e cosmopolita, il secondo invece sta ad indicare, contestualmente alla fondazione della Repubblica, la città per molti versi simbolo delle contraddizioni e dell'intimo paradosso sotteso alla costruzione della nuova identità nazionale. Un'identità questa che si definiva moderna e secolare, nella misura in cui era fortemente improntata ai modelli culturali europei, percepiti come sinonimo della modernità, pur attestando la propria specificità e autenticità etnico-culturale nella presunta omogeneità della sua essenza turco-musulmana⁶².

⁶¹ Si veda in proposito Halil İnalçık, "Istanbul", *EF*, pp. 224-248 e Philipp Mansel, *Constantinople: City of the World's Desire 1453-1924*, John Murray, Londra 1995, p. 17.

⁶² Il singolare approccio dell'ideologia kemalista alla matrice esogena del processo di modernizzazione viene acutamente definita da Orhan Koçak in termini di "occidentalizzazione malgrado l'Occidente". Si veda Orhan Koçak, "Westernisation against the West: Cultural Politics in the Early Turkish Republic" in Celia Kerslake, Kerem Öktem, Philip Robins (a cura di),

Il tratto a mio avviso più interessante dell'indagine di Lotman, oltre a dimostrare il meccanismo semiotico-strutturale della città nella riproduzione di particolari nonché contrapposte visioni del mondo e concezioni di potere, risiede soprattutto nel metodo. Lo studioso utilizza infatti l'ideologia petrina, nella sua variante della dottrina di "Mosca terza Roma", come sorta di codice o testo relativo mediante il quale decifrare e interpretare la complessa simbologia con cui si dispiega, per usare l'espressione lotmaniana, "l'esistenza ideologica" di Pietroburgo⁶³. D'altra parte, seppur limitandosi solo a qualche puntuale considerazione in merito, Lotman pone altresì in luce come nello statuto semiotico della città si rifletta non solo l'orientamento culturale dominante di una determinata epoca storica ma soprattutto lo scontro, ancora una volta tutto ideologico, tra le differenti coscienze o soggettività che compongono il quadro culturale complessivo della medesima epoca. Uno scontro in cui la questione del rapporto con il retaggio storico e della sua interpretazione sono di cruciale importanza e che assume connotati primariamente linguistici, manifestandosi in maniera evidente nella denominazione della città ma anche nella ripartizione interna dello spazio urbano.

All'analisi in senso semiotico della "città come spazio" Lotman dedica invece il saggio del 1984 sulla simbologia di s. Pietroburgo e gli aspetti problematici legati alla sua elaborazione. Lo spazio urbano viene qui concepito essenzialmente nel suo duplice statuto semiotico come spazio isomorfo alla cultura di cui è il prodotto ma anche come meccanismo generatore di cultura. Anche qui il criterio metodologico si fonda sulla concezione della città come testo interpretabile alla

Turkey's Engagement with Modernity Conflict and Change in the Twentieth Century, Palgrave Macmillan, Londra 2010, pp. 305-322.

⁶³ J.Lotman, B. Uspenskij, "Il concetto di 'Mosca Terza Roma'...", cit., p. 492.

luce del codice culturale di cui è il prodotto e che lo spazio urbano riproduce a attualizza a sua volta sul piano strutturale, oltre che nelle forme e nelle potenzialità espressive dei propri linguaggi urbanistico-architettonici, nel suo orientamento verso lo spazio fisico e culturale esterno, non urbano.

Partendo da queste premesse è possibile approfondire la questione della simbologia dello spazio di Costantinopoli/Istanbul sia nel suo orientamento con la dimensione storica che nelle sue divisioni interne. Se la capitale di epoca ottomana incarnava a tutti gli effetti il modello della città centrale, sede del potere temporale, religioso, economico e culturale non solo dell'Impero ma di tutto il mondo islamico, almeno fino agli esordi del primo conflitto mondiale, il passaggio al regime repubblicano vedeva invece la pur moderna e occidentalizzata Istanbul privata dalle élite laiche e nazionaliste del proprio status politico-religioso per essere relegata al rango di periferia della nazione nonché sottoposta a un processo di profonda marginalizzazione culturale⁶⁴. D'altro canto la duplice e apparentemente contraddittoria identità della città, principale porta d'accesso della moderna cultura europea e insieme testimonianza della gloriosa quanto controversa tradizione storico-culturale ottomana, trovava un proprio corrispettivo a livello urbanistico nella dicotomia *Beyoğlu/Eski İstanbul*. Il primo, luogo-simbolo dell'Istanbul secolare e moderna risultava, nell'ottica nazionalista, al tempo stesso moralmente e culturalmente corrotto dall'eccessiva e indiscriminata penetrazione culturale europea. Il secondo, cuore presunto della città turca e musulmana, più che l'omogeneità nazionale, nella misura in cui conteneva le

⁶⁴Cfr. P. Mansel, *op. cit.*, pp. e Murat Gül, *The Emergence of Modern Istanbul: Transformation and Modernisation of a City*, I. B. Tauris, Londra-New York, 2009, pp. 7-26 e 72-92.

vestigia del passato ottomano, ricordava alle élite kemaliste il carattere cosmopolita dell'alta cultura imperiale, prodotto dell'intertestualità islamica. Se da una parte tale tradizione alta e la sua intrinseca inclusività delle culture e delle lingue dell'Islam veniva reputata responsabile di aver contaminato l'originario spirito nazionale, la prevalenza della cultura religiosa, veniva concepita come sinonimo del perdurante oscurantismo, dell'arretratezza e dunque della subordinazione politica, economica e culturale all'Occidente. In altre parole, nella prospettiva nazionalista, il deplorato cosmopolitismo di Costantinopoli, non si riferiva tanto al pluralismo etnico e confessionale della vecchia capitale che, peraltro, già agli inizi del XX secolo, le politiche di epurazione e di dislocazione forzata attuate dal governo dei Giovani Turchi avevano fortemente ridimensionato⁶⁵, bensì al cosmopolitismo dello spazio interno di Istanbul. Va rilevato come le stesse contraddizioni sottese al modello identitario kemalista, si esprimevano sul piano della toponomastica nelle sottili sfumature di significato attribuite ad ulteriori diciture. Così se Beyoğlu/Pera-Galata interveniva a distinguere il quartiere simbolo del cosmopolitismo *alafranga* da quello multietnico e confessionale della città imperiale, *Eski İstanbul/Stambul* si adoperava a definire la penisola del Serraglio nel primo caso in una prospettiva più storico-temporale, per indicare cioè la decadenza della città tardo-ottomana, e nel secondo in un'ottica maggiormente orientata in senso spaziale consentendo il recupero e il riferimento ai quartieri storici anche in chiave nazionalista.

La definizione di un'immagine della città che fosse percepita come autenticamente nazionale si è a lungo rivelata problematica per l'intelligenza

⁶⁵ Dal 1885 al 1927 la percentuale di popolazione musulmana è passata dal 44 al 64%. Sulla città sotto il governo dei Giovani Turchi si veda, M. Gül, *op. cit.*, pp. 40-72.

nazionalista, complice la priorità assoluta accordata durante gli anni '20 e '30 alla costruzione del mito di Ankara, nuova capitale e cuore incorrotto della nazione. A ciò si aggiunge lo scarso interesse mostrato dallo stesso Mustafa Kemal il quale sceglierà significativamente di recarsi a Istanbul per prima volta, soltanto nel 1928, a distanza cioè di ben cinque anni dalla proclamazione della Repubblica. Non è dunque un caso, come rileva Orhan Koçak, che la letteratura su Istanbul, al pari dell'attenzione riservata alla città dall'agenda politico-culturale nazionalista, subisca nella primissima fase repubblicana un'importante battuta d'arresto⁶⁶. Soltanto dopo la morte di Atatürk nel 1938 il recupero in chiave estetica della tradizione storica e culturale ottomana quale essenza dello spirito della nazione si rendeva possibile, nell'ottica di definire un umanesimo turco, ad opera di un gruppo ristretto di intellettuali di ispirazione bergsoniana, tra cui il poeta Yahya Kemal Beyatlı e l'allievo Ahmet Hamdi Tanpınar, riuniti intorno alla rivista *Dergah* e definiti convenzionalmente “modernisti conservatori” (*muhafazakâr modernist*).

Ulteriori spunti metodologici venivano altresì desunti rispetto alle modalità di interazione tra coscienza storica, definizione del sé e percezione dello spazio urbano. La questione del rapporto con l'eredità storica consente a Lotman di motivare il carattere essenzialmente mitologico della simbologia di s. Pietroburgo. Da un punto di vista semiotico, la cesura con l'esperienza storico-culturale precedente ridimensionava la città nel suo potenziale significante, creando un vuoto che poteva essere colmato solo attraverso il ricorso al mito. In altri termini l'amnesia storico-culturale, “l'assenza di storia” nelle parole di Lotman, forniva i

⁶⁶O. Koçak, *op. cit.*, pp. 315-316.

presupposti per la proliferazione della mitologia⁶⁷. Caratteristica peculiare della mitologia di s. Pietroburgo è per Lotman il fatto che, con essa, “la specificità Pietroburghese entra nella sua autocoscienza”. In altre parole nel mito e attraverso il mito la cultura della città concepisce e definisce se stessa cioè produce il proprio testo relativo. L’aspetto interessante e significativo è che per potersi autodefinire la cultura Pietroburghese necessita di costruire un punto di vista “esterno” a sé, un osservatore non Pietroburghese il quale può incarnare sia la prospettiva moderna, razionalista, europea, sia quella tradizionalista, conservatrice, russa o moscovita, essendo i due termini intesi come sinonimi. In entrambi i casi l’elemento comune e centrale è l’esotopia di colui che osserva, la quale genera di riflesso anche il punto di vista opposto e dunque la prospettiva Pietroburghese verso l’Europa e la Russia⁶⁸.

Tale eclettica prospettiva distingue anche la definizione della cultura Stambuliota come conseguenza del duplice e ambivalente statuto semiotico che la prospettiva nazionalista le conferisce. Anche Istanbul per poter circoscrivere il proprio testo relativo necessita di uno spettatore che la osservi esteriormente, di uno sguardo “orientalistico” capace di cogliere la sua autenticità ed essenza nazionale tanto nella città moderna, laica e razionale quanto in quella tradizionale, turca e musulmana. Da questa peculiare condizione scaturiscono alcune importanti considerazioni: la prima è che Istanbul, come d’altronde anche s. Pietroburgo, verrà considerata rispettivamente come “Asia in Europa” e come “Europa in Asia” e ciò significa implicitamente riconoscere il carattere non organico, non autentico e costruito della sua cultura. La “coscienza

⁶⁷J. Lotman, *La semiosfera*, cit., pp. 233-234.

⁶⁸Ivi, pp. 235-241.

dell'artificialità" è d'altronde per Lotman un tratto specifico dell'autodefinizione pietroburghese che nel caso stambuliota può essere messo in relazione con la tendenza all'astrazione e all'idealismo che caratterizza i cronotopi romanzeschi della città rappresentata come un'atmosfera, un'illusione più che come uno spazio reale, sospesa tra il romantico-onirico e il misterico-fantasmagorico. È altrettanto importante rilevare, sulla scorta di quanto sostenuto da Lotman, che a prescindere dall'identità dello spettatore, sia esso il nazionalista/progressista che ha il proprio punto di vista su Istanbul nell'idea di Turchia, incarnata in Ankara, piuttosto che il nazionalista/conservatore che guarda invece alla città e alla nazione attraverso la retrospettiva della tradizione imperiale, l'Europa costituisce in entrambi i casi il termine intermedio, il prisma refrattivo che orienta lo sguardo sulla città. Ne consegue altresì che la realtà da cui si osserva Istanbul, benché costituisca un'immagine costruita, un mito o un modello di riferimento ideale, finisca per assumere un valore di concretezza e di autenticità maggiore del reale contesto a cui l'osservatore stesso appartiene. In altre parole pur essendo fortemente mitizzate la Turchia-Ankara del kemalista e la Turchia-Istanbul del tradizionalista vengono paradossalmente percepite come più vere e reali dell'effettiva realtà stambuliota la quale risulta invece, alla luce di entrambe le prospettive, artificiale, non autentica e convenzionale.

Sin qui la metodologia lotmaniana si rivelava utile a definire una cornice concettuale, fondata sulle nozioni di testo, lingua e memoria, che mi consentisse di indagare la simbologia di Istanbul e della sua spazialità ponendo in luce sia le letture ideologiche sottese alla costruzione della moderna cultura nazionale sia le visioni esterne, ossia i testi della città che di tale cultura fanno formalmente parte

ma che non sono funzionali alla sua riproduzione. L'analisi restava tuttavia focalizzata soprattutto sulla dimensione collettiva nei suoi riferimenti tanto alla semiotica urbana quanto al ruolo della memoria nella definizione della simbologia stambuliota. Restava da capire se e in che modo la metafora del testo potesse costituire un modello interpretativo valido per la più complessa interazione tra spazio urbano, memorie e identità soggettive nel passaggio dalla città reale a quella finzionale. Più complessa e altrettanto sospesa era la questione della referenzialità la quale rimandava direttamente a un quesito d'importanza centrale da un punto di vista metodologico: se i paesaggi urbani, che sono reali, vanno letti e interpretati come testi composti di molteplici trame e discorsi sul sé, come analizzare i paesaggi letterari che sono invece immaginati e che proprio per questo potrebbero rivelarsi il luogo privilegiato in cui tali trame e discorsi vengono tradotti in narrative? La necessità di rispondere a questo interrogativo mi conduceva infine alla geocritica di Bertrand Westphal.

1.3.3. Dallo spazio reale allo spazio finzionale: la geocritica di Bertrand Westphal

Al dibattito sulla rappresentazione dello spazio in letteratura, e più in generale sulla complessa relazione tra realtà e finzione artistica, hanno recentemente contribuito i nuovi orizzonti aperti dalla geocritica di Bertrand Westphal. L'approccio inaugurato dallo studioso francese, e i cui elementi fondamentali sono esposti nel saggio *Geocritica. Reale, finzione, spazio* (2007), si propone un obiettivo estremamente interessante, benché di tutt'altro che agevole portata. Scopo principale della geocritica è quello di "sondare gli spazi umani che le arti mimetiche dispongono attraverso il testo/immagine e nel testo/immagine,

esplorando al contempo le interazioni culturali ad esse sottese”.⁶⁹ La ricerca e la definizione di una prospettiva d’indagine “geocentrata”, dedicata cioè in modo specifico alle forme e alle strategie di rappresentazione artistico-letteraria della spazialità contemporanea e postmoderna in particolare, costituiscono pertanto il nucleo centrale della riflessione di Westphal.

Lo studioso prende le mosse constatando l’assenza di un discorso critico stabile, di criteri fissi e immutabili o di interpretazioni statiche che fungano da guida e da supporto nell’analisi della percezione e della rappresentazione dello spazio. Al contrario l’indagine si scrazia in una molteplicità di approcci e prospettive, a volte molto distanti tra loro, i quali d’altronde riflettono la complessa semioticità della componente spaziale. E tuttavia come puntualizza Westphal in nessun caso la simbologia o l’immaginario di cui lo spazio letterario è in definitiva il prodotto, possono essere intesi come completamente scissi dal reale. I due aspetti coesistono infatti in maniera interrelata dando vita ad una fitta e complessa trama di relazioni che la geocritica si propone per l’appunto di investigare in un’ottica privilegiata.

Sulla base di queste premesse Westphal sceglie di circoscrivere la propria analisi alla spazio-temporalità contemporanea, nello specifico postmoderna, in ragione di due sue caratteristiche essenziali: l’eterogeneità e la trasgressività. Entrambe si ritrovano per certi aspetti sussunte nel concetto di isotropia che lo studioso pone tra i fondamenti principali della teoria geocritica definendolo come “l’indecisione sistemica” che connota innanzitutto la temporalità postmoderna per estendersi alla rappresentazione dello spazio. A innescare la logica isotropica cui è

⁶⁹ Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale, Finzione, Spazio*, trad. it. di Lorenzo Flabbi, Armando, Roma 2009, p. 13.

sotteso il piano comune dello spazio-tempo contemporaneo è, per Westphal, il Secondo conflitto mondiale. Nella prospettiva dello studioso la potenza semantica e la portata collettiva dell'evento sono tale da indurre complessivamente uno scollamento tra le nozioni di progressione cronologica e progresso dell'umanità che, a partire dalla Rivoluzione industriale, venivano assimilate come sinonimi al concetto stesso di tempo. Tale concezione orientava d'altronde anche la percezione dello spazio, il quale non poteva che risultare relegato a una posizione di subordinate, costretto ad accontentarsi nelle parole di Westphal alla funzione di "semplice palcoscenico su cui veniva narrata la vicenda dello svelamento del dio Progresso da parte del tempo"⁷⁰. Per effetto della disgiunzione delle nozioni di progresso e progressione e della disgregazione dei grandi insiemi culturali compatti e gerarchizzati lungo l'asse dicotomico centro-periferia, la percezione e la rappresentazione della spazio-temporalità viene così orientata da una nuova visione "in cui il frammento non è più orientato in funzione di un insieme coerente". Opposta in questo senso al concetto di isotopia, con cui Henri Lefebvre riassume l'omogeneità, la staticità e il carattere analogico dello spazio geometrico euclideo, l'isotropia riferisce di uno spazio "in cui si articolano movimenti e tensioni che nessun ordine superiore può assoggettare a una gerarchia". In quanto tale, sottolinea Westphal, "essa segna il passaggio da una lettura del mondo guidata dalle grandi narrazioni in declino alla lettura erratica della piena postmodernità"⁷¹.

Risultante da una complessa pluralità di sistemi di rappresentazione spesso incompatibili tra loro, lo spazio non può che essere di per sé eterogeneo, innervato

⁷⁰ Ivi, p. 18.

⁷¹ Ivi, p. 57.

o animato da forze e dinamiche concorrenziali o oppostive che ne determinano il movimento continuo o in altri termini la trasgressività. Benché di fatto correlati e consustanziali allo spazialità stessa è solo nell'estetica postmoderna che, parallelamente alla decostruzione della linea temporale, entrambi gli aspetti assurgono a costanti, a principi epistemologici e ontologici che orientano la rappresentazione dello spazio-tempo.

Westphal approfondisce il concetto di trasgressività ricostruendone l'etimo latino e rilevando come in origine tanto il predicato *transgredi* quanto il sostantivo derivato *transgressio* si riferissero primariamente allo spazio esprimendo l'idea del movimento, del superamento di un confine, di un limite o di una misura. Trasgredire significava, per i romani, passare da un argomento a un altro ma soprattutto varcare la soglia del proprio spazio per addentrarsi in uno spazio sconosciuto, estraneo. In entrambi i casi nella trasgressione è implicito uno spostamento a livello spaziale, fisico, diversamente dal significato che la parola ha assunto oggi nelle lingue neolatine dove sta a indicare soprattutto la violazione di una norma o di un limite morale.

Se a livello semantico per i romani si trasgrediva innanzitutto nello spazio, varcando i limiti del familiare e del noto per sconfinare nell'ignoto e nello sconosciuto, grande importanza assumeva allora il concetto di soglia il quale, rileva Westphal, veniva concepito in maniera dicotomica: come *limes* ossia confine, linea di demarcazione e chiusura ma anche come *limen*, margine di contatto e di apertura o, nelle parole dello studioso, "membrana porosa destinata a essere varcata, frontiera tra due differenti stati di cose: uno comunemente riconosciuto, e dunque esistente, l'altro abbandonato a se stesso, e dunque

(ufficialmente) inesistente”.⁷² L’essenza della trasgressione secondo Westphal risiede esattamente nella tensione tra queste due diverse esigenze. Da un lato infatti trasgredire esprime un desiderio di libertà che si manifesta attraverso il bisogno di apertura e di fuga dai confini e dai vincoli dello spazio prescritto e regolamentato del codice. D’altra parte la necessità della regola, della prescrizione in quanto limite, soglia o discriminine il cui superamento o violazione definisce l’atto trasgressivo, induce in definitiva a considerare la trasgressione come risultante della tensione tra “la volontà di unità” e in definitiva di potere, sanzionata dalla norma e “il bisogno di libertà che l’individuo scorge ai margini del codice”⁷³. Trasgredire assume allora in tale ottica il significato di uscire dagli schemi prestabiliti del discorso normativo, o in altri termini dalla monologia del codice.

Corrispondente all’ “attraversamento di un limite oltre il quale si estende un margine di libertà”⁷⁴, la trasgressione si converte in trasgressività quando si traduce in una costante, in un principio permanente che informa ogni percezione e rappresentazione dello spazio. Tale è secondo Westphal la condizione che connota in maniera specifica tutte le definizioni della spazialità postmoderna, percepita nella sua dimensione plurale ed eterogenea poiché sempre sottoposta a uno sguardo trasgressivo il quale non solo tende costantemente all’emancipazione e alla fuga dal codice e dal proprio spazio di riferimento ma individua altresì percorsi e traiettorie nuove e imprevedibili.

In condizioni postmoderne il principio della trasgressività è al centro dei principali impianti teorici letterari, semiotici e filosofici che definiscono in termini

⁷² Ivi, p. 64.

⁷³ Ivi, p. 65.

⁷⁴ Ivi, p. 70.

spaziali o spazializzanti la geologia dei grandi insiemi culturali. La riflessione di Westphal si fa a questo punto estremamente densa, puntellata di importanti e autorevoli riferimenti che non sarà possibile in questa sede ripercorrere nel dettaglio. A livello macroscopico la disamina della geologia culturale portata avanti dallo studioso definisce i processi di autodefinizione e produzione culturale come risultanti da due tipi fondamentali di movimento. Il primo viene definito digressivo poiché muove all'interno di uno stesso insieme o sistema; il secondo che è invece trasgressivo prevede l'attraversamento dei confini che separano sistemi differenti o concorrenti. In altri termini se la digressione segue una logica intrarelazionale, fondata cioè su due o più dinamiche circoscritte all'interno di un sistema unico, il movimento trasgressivo si rivela essere essenzialmente interrelazionale giacché presuppone la fuoriuscita dal sistema di riferimento e l'esistenza di un'interfaccia, di una zona liminale di incontro/scontro spaziale, culturale e identitario tra diversi insiemi⁷⁵. Tuttavia come nota Westphal la distinzione tra i due tipi di relazione è spesso contingente e non può comunque essere data *a priori* dal momento che gli stessi margini di demarcazione che definiscono i singoli sistemi sono di per sé mobili e la distinzione tra ciò che è proprio e ciò che è altro, ossia tra ciò che è interno ed esterno ad un dato insieme, può essere assai labile perché continuamente soggetta a variazioni.

La produzione culturale postmoderna, secondo Westphal, risulta nei fatti orientata da un processo di neutralizzazione dell'atto trasgressivo, concepito non più come violazione o atto sanzionato, ma come l'unica opzione possibile in un

⁷⁵ La dinamica trasgressivo-digressiva occupa un posto centrale nella teoria dei polisistemi di Itamar Even-Zohar mentre il movimento trasgressivo intrasistemico fonda la teoria della semiosfera di Juri Lotman. Cfr. Itamar Even Zohar, "Polysystem Studies", *Poetics Today*, 11/1, 1990 e J. Lotman, *La semiosfera*, cit.

sistema che vede collassare il rigido quanto convenzionale modello geologico-culturale fondato sull'opposizione gerarchica tra centro e periferia⁷⁶. In altre parole in un sistema orientato non più verso la chiusura e la definizione per contrapposizione tra spazio culturale come spazio del centro e spazio non culturale espressione dell'orientamento esclusivo verso la periferia, il *limes* tende ad essere sempre più percepito come *limen* e la trasgressione come la dinamica fondamentale sottesa alla definizione degli insiemi culturali. Di conseguenza il centro, dominato dalla tendenza alla fuga e al superamento dei confini spaziali che esso stesso si apprestava a definire, non deterrà più il primato egemonico sulla produzione culturale la quale, nota Westphal, si traduce un'esplosione incontrollata di significati che origina a partire dai margini. La periferia, o meglio le periferie, muovono così all'assalto del centro, riducendo o azzerandone la distanza, proponendosi talvolta esse stesse come punto nevralgico, come "core" funzionale del sistema. Ciò comporta alcune conseguenze fondamentali: la prima è che la digressione, o il movimento trasgressivo digressivo, si definisce come centripeta e questo in apparente contrasto con un'accezione più convenzionale che definisce invece la trasgressione come essenzialmente centrifuga. D'altro canto emerge in maniera evidente il carattere eterogeneo della sincronia, di quel presente che si vorrebbe omogeneo ma che si rivela in realtà composito, percorso da una moltitudine di linee diacroniche⁷⁷. Ancor più significativamente, nell'assottigliarsi del discrimine centro-periferia, la definizione e la produzione

⁷⁶La neutralizzazione del concetto di trasgressione, quale atto digressivo compiuto e inglobato all'interno di un medesimo sistema culturale, si rivela cruciale nella dialettica tra deterritorializzazione e riterritorializzazione illustrata da Deleuze e Guattari. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e Schizofrenia*, trad. it. di Giorgio Passerone, Castelvecchi, Roma 1987.

⁷⁷ Ivi, p. 71-72.

della cultura viene così a collocarsi nello spazio liminale, negli interstizi posti come interfaccia tra sistemi oppositivi e concorrenti.

La riflessione westphaliana sul concetto di trasgressione e sulla trasgressività come costante ontologico-epistemologica della spazio-temporalità postmoderna si pone come una valida cornice concettuale per indagare le dinamiche di produzione letteraria di Istanbul in una prospettiva centro-periferia. Come già anticipato nella premessa, le specificità del contesto storico-culturale turco non consentano di assimilare in pieno la teoria avanzata dallo studioso francese e dunque di qualificare la trasgressività dello spazio contemporaneo della città come conseguente la trasgressione turca alla postmodernità. Tuttavia la duplice classificazione delle dinamiche culturali digressivo-trasgressive, le prime intrasistemiche o centripete e le seconde intersistemico o centrifughe, costituiscono un valido riferimento per indagare se e come i cronotopi di Istanbul, non solo centrali ma soprattutto periferici, siano evoluti nel mutato clima culturale successivo agli anni '80. In altre parole mi sono chiesta se e in che modo, alla luce della crisi della grande narrazione kemalista e della sua visione dicotomica dello spazio culturale della nazione, impostata sugli assiomi centro-urbanità e periferia-ruralità, sia possibile qualificare come intrinsecamente trasgressive le rappresentazioni “non canoniche” dello spazio urbano esibite dal romanzo turco contemporaneo.

Secondo Westphal la trasgressività permanente che informa in maniera specifica la percezione della spazialità postmoderna può esprimersi in maniera differente e dar luogo a diverse manifestazioni. In ambito artistico-letteraria essa è resa particolarmente osservabile nell'indefinitezza del confine tra realtà e finzione

il cui discrimine si voleva stabilito in maniera netta e inequivocabile dalla teoria modernista e che invece appare in condizioni postmoderne sempre più incerto e sfumato. In un quadro del mondo dominato dalla permeabilità degli ambiti culturali e da uno stato di estrema mobilità, in cui le credenze strutturaliste nell'autonomia del segno e nell'assoluta autoreferenzialità dell'opera artistico-letteraria vengono a declinare, l'arte e la letteratura tornano ad occupare un ruolo essenziale non solo nella comprensione ma, sottolinea Westphal, nella produzione stessa del reale. Sulla base di questi presupposti, il concetto di rappresentazione viene definito da Westphal come il risultato della "traduzione di una matrice in un derivato, laddove a volte questa matrice è il 'reale' (il mondo) e il derivato è il 'finzionale' (l'immagine mentale, il simulacro)"⁷⁸.

In altri termini la rappresentazione realizza su propria iniziativa una finzionalizzazione della matrice da cui deriva attualizzando e ricollocando quest'ultima in un nuovo contesto il quale tuttavia non va inteso come un insieme isolato o fittizio ma come un'estensione ontologicamente più debole, una sorta di alternativa possibile al mondo reale dotata di una propria dimensione parallela spazio-temporale. Questo spazio-tempo finzionale è a sua volta intimamente correlato alla matrice reale nella misura in cui è capace di incidere e di modificarne la spazio-temporalità. Le due istanze, realtà e finzione, si ritrovano così giustapposte all'interno di questa nuova estensione, che è in definitiva il mondo dell'immaginazione, articolandosi in tre tipologie di rapporto che Westphal, ricalcando Paul Ricoeur, definisce di identità, alterità e analogia.

⁷⁸ Ivi, p. 107

Una volta delineato il quadro teorico di riferimento e fissate le principali questioni oggetto di riflessione lo studioso procede ad illustrare gli elementi metodologici fondamentali della geocritica il cui obiettivo viene preliminarmente individuato nel tentativo di definire un approccio prettamente geocentrico allo studio delle rappresentazioni letterarie dello spazio. È questo l'aspetto centrale della teoria di Westphal che ha suscitato in me le maggiori perplessità inducendomi infine a scegliere di non adottare un prospettiva di analisi geocentrica né di far riferimento in maniera integrale alla metodologia geocritica.

In ambito letterario, nota infatti lo studioso, le analisi spaziali si concentrano essenzialmente su due prospettive: la prima di tipo cronocentrato, subordina come si è già detto l'indagine della dimensione spaziale a margine del discorso sulla temporalità relegando di fatto lo spazio a una mera funzione di ambientazione o di scenario che fa da sfondo al dipanarsi dell'intreccio. La seconda prospettiva, che finisce con il connotare anche discipline come l'imagologia in cui lo studio delle rappresentazioni spaziali occupa una posizione centrale, viene definita da Westphal come egocentrata poiché si concentra sul punto di vista dell'autore o al limite di uno o più personaggi. Anche in questo caso lo spazio non costituirebbe in definitiva il vero oggetto di studio poiché viene indagato in un'ottica strumentale finalizzata alla comprensione della poetica di uno scrittore o di un'opera in particolare⁷⁹.

La questione centrale del complesso rapporto tra oggettività e soggettività del processo creativo artistico-letterario, nei fatti irrisolta come dimostra l'acceso dibattito che tuttora impegna l'ambito di studi teorico-critici, pare essere in

⁷⁹ Ivi, p. 157.

definitiva aggirata dallo studioso francese riconducendo il piano della riflessione all'indagine del rapporto tra spazio reale e finzionale. Per Westphal l'aspetto più controverso legato al prevalere degli approcci cronocentrato ed egocentrato è infatti la marginalizzazione del problema della referenzialità ossia del rapporto tra matrice e derivato. Dal suo punto di vista ciò dipende dal fatto che l'analisi della componente spaziale, quando mediata dalle suddette prospettive le quali esulano in definitiva dal prendere in esame sia il luogo in quanto tale sia la sua interpretazione, finisce con il concepire lo spazio come privo di connotati specifici, di una propria natura e dunque di una propria auto-rappresentatività poiché percepito per definizione sempre attraverso gli occhi di un osservatore esterno⁸⁰. In un contesto tale l'originalità dell'approccio geocritico risiede proprio nel suo privilegiare una prospettiva geocentrica in cui il luogo costituisce il principale oggetto d'indagine. L'analisi geocritica si fonda dunque sul referente spaziale, non sull'autore o sull'opera, collocando la propria riflessione all'incrocio tra realtà e finzione, in quella zona liminale che è l'interfaccia tra matrice e derivato o tra spazio di riferimento e spazio trascritto. In altri termini il geocritico, afferma Westphal, "si muoverà dallo scrittore verso il luogo e non più dal luogo verso lo scrittore, seguendo il filo di una cronologia complessa e di una pluralità di punti di vista"⁸¹. In questo modo diversamente dagli studi narratologici e imagologici, in cui l'oggetto rappresentato viene eclissato dal soggetto che rappresenta, la geocritica "affronta un referente la cui rappresentazione letteraria non è più da considerarsi deformante, bensì fondatrice, dal momento che lo spazio

⁸⁰ Ivi, pp. 157-158.

⁸¹ Ivi, p. 159.

cosiddetto “reale” è polifonico e non viene considerato singolare, stabile e affrancato dalle rappresentazioni di cui è oggetto”⁸².

Pur attestando l'autonomia di rappresentazione del proprio oggetto di studio, a conclusione della sua speculazione Westphal finisce tuttavia con il ribadire il carattere essenzialmente soggettivo dei processi di produzione, percezione e rappresentazione spazio-temporale i quali appaiono indefinibili all'interno di categorie astraenti poiché risultanti da una visione che, è in ultima analisi, sempre relativa anche quando si tratta di una soggettività che si vuole maggioritaria o “centrale” perché portatrice di un discorso egemonico⁸³. Non sembra dunque chiaro come sia possibile, nell'ottica dello studioso, procedere ad un'analisi delle modalità di rappresentazione dello spazio di per sé senza inevitabilmente coinvolgere la riflessione sul tempo ma soprattutto la dimensione soggettiva dell'autore che ne è responsabile tanto sul piano della percezione quanto su quello della resa estetica. Di conseguenza, benché condivisibile sotto molti punti di vista, la geocritica definisce la questione nella prospettiva ma non nello specifico del metodo limitandosi a fornire indicazioni di generale validità. In definitiva la riflessione dello studioso francese sottolinea, nella mia opinione, la necessità di un approccio composito e plurale in cui lungi dal tentare di privilegiare un punto di vista specifico – sia esso il tempo, lo spazio o il soggetto-autore – si proceda invece ad un accerchiamento della questione che tenga conto di tutte e tre le prospettive. Tale è la prospettiva fondante la mia analisi la quale cercherà di tener in giusto conto tanto le oscillazioni tra oggettività e soggettività, tra spazio-tempo

⁸²Ivi, pp. 159-160.

⁸³ Ivi, p. 181.

reale e finzionale quanto dell'interrelazione tra coscienza storica e esperienza urbana concreta nell'elaborazione dello spazio letterario di Istanbul.

Pur desistendo dall'adottare l'approccio geocentrico definito da Westphal, la mia indagine ha tuttavia tratto ispirazione dai quattro perni fondamentali della metodologia geocritica: la multifocalizzazione, la polisensorialità, la stratigrafia e l'intertestualità. Poiché la sua specificità risiede nella priorità data al luogo, l'analisi delle rappresentazioni della città non può che fondarsi su uno sguardo eterogeneo, che accoglie cioè una molteplicità di punti di vista. La moltiplicazione dei punti di vista rivela inoltre come la percezione dello spazio urbano si fondi su un'esperienza polisensoriale estremamente variabile nonché determinata dalla specificità delle singole prospettive. La relazione che un autore instaura con l'ambiente che lo circonda viene infatti mediata da una pluralità di percezioni sensuali e sensoriali ciascuna delle quali opera a un diverso livello e secondo un differente grado di intensità. Ciò significa che non solo sensi convenzionalmente definiti come più cerebrali o oggettivi, quali la vista e l'udito, ma anche sensi profondamente soggettivi e intimi, come il gusto, il tatto e l'olfatto, sono parimenti coinvolti nei processi di significazione, interpretazione e comprensione degli spazi umani e in quanto tali non possono essere trascurati dall'analisi. Le modalità di relazionarsi al mondo attraverso i sensi attuate dalle arti mimetiche possono tuttavia essere indagate focalizzandosi anche su uno solo di essi, procedendo dunque alla definizione di un "paesaggio sensoriale" che nel caso della letteratura si rivela prevalentemente visivo e uditivo⁸⁴.

⁸⁴ Ivi, pp. 185-196.

Sia la multifocalizzazione che la polisensorialità possono essere esaminate in una prospettiva sincronica sebbene lo spazio esiste solo laddove viene percepito lungo un asse verticale costantemente rinnovata e riattivata dagli strati temporali paralleli che la intersecano perpendicolarmente e che sono, in ultima analisi, soggettivamente definiti e dunque estremamente relativi. L'indagine delle rappresentazioni spaziali richiede pertanto un approccio stratigrafico o nelle parole di Westphal una "vocazione archeologica"⁸⁵. Ciò induce a considerare sul piano estetico anche informazioni ricevute dal dispiegarsi della catena intertestuale o intericonica sottesa all'elaborazione di una specifica poetica urbana. Ogni epoca storica, con i suoi scrittori ed artisti, contribuisce alla stratificazione del tessuto, o del catalogo, delle possibili percezioni e delle rappresentazioni artistico-letterarie che si vengono ad accumulare le une sulle altre spesso in maniera impercettibile. Rappresentare la città in arte o in letteratura diventa allora un processo di elaborazione complessa, costruito su una rete di rimandi continui tra diversi referenti, tra realtà e finzione, tra spazio esperito e immaginato. In tale ottica la necessità di adottare una prospettiva plurale sia sincronica che diacronica si è rivelata necessaria per porre in luce anche la dimensione intertestuale sottesa all'evoluzione storico-letteraria delle rappresentazioni di Istanbul.

Il maggior contributo offertomi da Westphal è dato tuttavia dal postulato della leggibilità dei luoghi, conseguenza ultima del corollario teorico della geocritica ossia la relazione incontestabile e interattiva che lega spazio referenziale e spazio rappresentato. Se è vero infatti che la scrittura modella lo spazio allora

⁸⁵ Ivi, p. 186.

quest'ultimo deve essere leggibile e interpretabile come qualunque forma di scrittura⁸⁶. Sarà allora lecito pensare di applicare alla città i medesimi principi estetico-ermeneutici dell'opera letteraria attribuendo all'autore il ruolo di architetto o urbanista, pianificatore del proprio testo della città, delle strutture, delle forme, delle strategie linguistiche e rappresentative che ne rendono possibile la costruzione. Nella medesima ottica il cittadino, termine convenzionale che sta qui ad indicare il soggetto-scrittore colto nella sua dimensione personale e non solo autoriale, che vive e sperimenta concretamente la spazialità urbana, andrà invece visto come il fruitore o in altre parole il lettore della città-testo. In sintesi ciò che suggerisce la geocritica, compiendo in questo un passo in avanti rispetto alle discipline semiotiche-semiologiche, è di utilizzare il concetto di testo non più solo come metafora formale, impiegata cioè per descrivere le strutture, il funzionamento, le dinamiche o i meccanismi interni dello spazio urbano e della sua complessa semantica e semioticità ma come vera e propria ipotesi di lavoro. Ed è accogliendo tale proposta che mi sono infine apprestata a comporre la cornice metodologica che fa da riferimento al presente studio.

1.4. Ipotesi, corpus, metodologia

Nel tentare di definire un approccio che rispondesse alle mie esigenze di indagine, partendo dal concetto bachtiniano di cronotopo come principale

⁸⁶ Ivi, pp. 224-226.

riferimento concettuale, mi sono lasciata ispirare dalla centralità accordata da Jurij Lotman ai concetti di testo e di traduzione. Nella prospettiva semiotico-culturale tanto la città reale quanto quella immaginaria, prodotto di una rappresentazione letteraria, vanno considerati come testi secondari derivanti dalla traduzione di quel testo primario o assoluto che è il sistema culturale di riferimento. A considerazioni per certi aspetti analoghe approda anche la geocritica di Westphal la quale pone in luce invece come le rappresentazioni spaziali siano in definitiva trasposizioni di una matrice referenziale, di un realema il quale fornisce i codici culturali necessari all'appropriazione artistico-letteraria della spazialità in questione. Stando così le cose si può allora pensare di esaminare le rappresentazioni di Istanbul offerte dalla narrativa turca contemporanea come testi letterari tradotti o trasposti a partire da un testo relativo sotteso alla città. Si tratterebbe a questo punto condurre un'analisi che per usare un suggestivo gioco di parole si articolerebbe in due fasi interrelate: isolare il testo nella città per indagare la città nel testo. Ma quale sarebbe la matrice delle traduzioni o in altri termini qual è il testo assoluto sotteso all'Istanbul degli anni 80? La mia ipotesi, che in fondo era già implicitamente contenuta nelle premesse di questa introduzione, è che si tratti della crisi del kemalismo ossia della grande narrativa che conferisce senso alla moderna epopea nazionale turca.

Ammettendo che dietro ogni paesaggio letterario si celi una specifica definizione del sé sia collettivo che individuale e che a partire dagli anni '80, per effetto della messa in discussione della narrativa kemalista, Istanbul assurga a luogo, reale o immaginato, per l'emergere di nuove identità e memorie, resta tuttavia da chiedersi come si verifichi questo fenomeno. Quali sono i temi, i

motivi, le metafore ma anche le forme, le strategie narrative con cui gli scrittori post1980 pervengono alla rappresentazione della città? Si tratta effettivamente di elementi nuovi, ideati per raccontare le profonde trasformazioni che a partire dal 1980 interessano lo spazio urbano di Istanbul e funzionali all'emergere di nuove narrative sul sé oppure essi sono, anche solo in parte, il risultato del recupero, della reinterpretazione e risignificazione di motivi e figure già precedentemente codificati? Infine sarebbe forse più corretto parlare del riemergere di identità e memorie marginalizzate o represses dal paradigma nazionale, piuttosto che dell'affermarsi di nuove?

I testi e i relativi autori che compongono il corpus di riferimento di questo lavoro sono stati per l'appunto selezionati nell'ottica di verificare e sostenere tali ipotesi e di rispondere a tali domande. Ho scelto pertanto di prendere in esame due scrittori in particolare: Orhan Pamuk (n. 1952) e Latife Tekin (n. 1957), entrambi voci tra le più rappresentative della nuova tipologia di romanzieri impostasi sulla scena letteraria turca a partire dagli anni '80 anche in ragione della peculiare attenzione riservata al tema della città e alla relazione tra soggettività, spazialità urbana e memoria. Nello specifico analizzerò le rappresentazioni di Istanbul esibite rispettivamente nel romanzo *Kara Kitap* (1990; *Il libro nero*, 1996) e nell'autobiografia *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (2003; *Istanbul: i ricordi e la città*, 2006) di Pamuk e nei primi due romanzi di Tekin *Sevgili Arsız Ölüm* (1983; *Cara spudorata morte*, 1988) e *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984; *Fiabe dalla collina dei rifiuti*, 1997). Nel caso di Pamuk mi riserverò inoltre un sostanziale ricorso alla produzione saggistica dell'autore, essenziale per comprenderne la riflessione sulla città, con particolare riferimento alle raccolte

Öteki Renkler (1999; *Altri colori*, 2010) e *The Naive and Sentimental Novelist* (2010; *Romanzieri ingenui e sentimentali*, 2011). Il corpus è stato in seguito ampliato tenendo presente tre dei principali elementi metodologici della geocritica: la multifocalizzazione, declinata nel mio caso secondo la bipolarità centro-periferia, l'approccio stratigrafico e l'intertestualità. Ho pertanto accostato a ciascuno dei due scrittori la figura di un autore-precursore la cui opera costituisce a mio avviso un importante precedente nonché un riferimento estetico fondamentale nella poetica urbana di Pamuk e Tekin. Comparerò pertanto l'Istanbul di Pamuk con quella di Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), concentrandomi in particolare sul romanzo *Huzur* (1949; *Serenità*, 2017), sul capitolo "Istanbul" contenuto nella monografia *Beş Şehir* (1946; "Cinque città") e sui saggi dedicati alla città contenuti nella curatela postuma *Yaşadığım Gibi* (1996; "Come ho vissuto"), mentre l'analisi dei testi di Tekin sarà incrociata con il romanzo *Deniz Küstü* (1978; "Il mare è in collera") di Yaşar Kemal (1923-2015).

La scelta di prendere in esame queste due coppie di autori nasce da una serie di considerazioni fondamentali: la prima, è che qualunque indagine delle rappresentazioni spaziali non può esimersi dall'addottare una duplice prospettiva sincronica e diacronica. In secondo luogo ritengo che una comparazione tra le Istanbul degli autori contemporanei e quelle dei relativi precursori, tenendo opportunamente conto delle diversità dei punti di vista, possa permettere di capire se dopo il 1980 le rappresentazioni dello spazio urbano di Istanbul siano in qualche modo legate all'impiego di strategie narrative effettivamente innovative. Dal punto di vista della multifocalizzazione, la coppia Pamuk-Tanpınar è

essenziale a mio avviso per comprendere se e come alla luce del rinnovato clima culturale che caratterizza gli anni '80, la percezione della città propria del centro, interna cioè all'élite stambuliota laica e borghese principale soggetto dei processi di costruzione nazionale e della modernizzazione kemalista sia mutata. Viceversa la coppia Tekin-Kemal sta qui a rappresentare il punto di vista periferico o per dirla con le parole di Westphal la trasgressione della periferia nel centro con tutte le implicazioni connesse sul piano non solo estetico ma socioculturale in senso più ampio. Entrambi gli autori muovono infatti alla rappresentazione della spazialità urbana dalla prospettiva di coloro che vi sono geograficamente e culturalmente estranei e che pertanto ne occupano, spesso anche fisicamente, i margini: le classi subalterne e i migranti di provenienza anatolica. Le aree più periferiche della città, come le piccole comunità di pescatori sulle coste del mare di Marmara raccontati da Kemal al pari dei *gecekondular* di Tekin, in quanto centri di elaborazione di una subcultura urbana riflesso della reazione alla modernità, si pongono certamente in una relazione oppositiva e dirompente con la prospettiva elitaria e con l'immagine "classica" di Istanbul condivisa sia da Tanpınar che da Pamuk. Ponendo in luce le linee di continuità, così come le eventuali divergenze, cercherò infine di ricostruire le catene intertestuali da cui originano le differenti rappresentazioni, centrali e periferiche, della città per evidenziare come le peculiari poetiche urbane di Pamuk e Tekin scaturiscano non solo dall'esperienza concreta ma anche dal dialogo costante con Tanpınar e Kemal.

Il criterio metodologico secondo cui procederà l'analisi può dirsi in definitiva determinato dal tentativo di sovrapporre la riflessione lotmaniana sul concetto di testo, come metafora formale per descrivere sia alcuni degli aspetti simbolici sia il

funzionamento del meccanismo narrativo della città, all'approccio geocritico il quale invece utilizza la medesima metafora come ipotesi concreta di lavoro. Ciò significa in altre parole considerare ogni autore sia come lettore-interprete dello spazio urbano, e del testo culturale ad esso sotteso, sia come scrittore-traduttore del proprio testo narrativo della città. Particolare attenzione verrà pertanto data alle modalità con cui i singoli autori presi in esame procedono sia alla codificazione del testo di cui è depositaria l'Istanbul reale che alla costruzione dell'Istanbul immaginaria contenuta nel proprio testo. In tale ottica mi avvarrò delle nozioni di lingua e memoria, entrambi centrali tanto nella descrizione lotmaniana del sistema semiotico urbano quanto nella costruzione della moderna cultura turca nazionale, come chiavi di lettura e strumenti di significazione mediante cui sia la città reale che quella finzionale acquisiscono senso nella prospettiva dei diversi scrittori. L'obiettivo ultimo che mi pongo in questo modo di raggiungere è quello di dimostrare come nei propri testi su e di Istanbul sia Pamuk che Tekin, nelle forme e strategie rappresentative a loro più congeniali e attraverso specifiche relazioni intertestuali, portino a termine un'attenta rilettura critica della moderna narrativa turca nazionale nonché dei canoni culturali e linguistici legittimanti il kemalismo come progetto per molti aspetti incompiuto sia di modernizzazione che di costruzione della nazione.

Il capitolo dedicato alla coppia Pamuk-Tanpınar è suddiviso in due paragrafi. Nel primo viene introdotta la figura di Pamuk come romanziere d'elezione della città per sottolineare la vocazione con cui lo scrittore è dedito alla rappresentazione della città. Seguirà una descrizione dei romanzi considerati facendo particolare riferimento al complesso dispositivo di memorie impiegato,

sotteso alla poetica urbana dell'autore. Passerò poi a illustrare il lascito estetico di Tanpınar attraverso il ricorso metaforico alle categorie di scrittori "ingenui" e "sentimentali" su cui Pamuk fonda la propria personale teoria del romanzo. Il secondo sottoparagrafo è invece dedicato all'analisi delle due principali pratiche di significazione dei testi di Istanbul dei due scrittori: l'osservazione e la *flânerie*. La disamina consentirà di porre in luce sia i repertori di motivi codificanti che le mappe interiori della città elaborate da entrambi gli autori.

Il capitolo incentrato sulla coppia Tekin-Kemal si articola invece in tre paragrafi. Nel primo, dopo aver definito il contesto storico della migrazione, viene ricostruito il percorso umano e intellettuale degli scrittori sottolineandone i principali momenti di continuità. Nel secondo paragrafo viene invece illustrata la poetica urbana dei due autori in termini di ricerca linguistica e del sé. Si farà inoltre riferimento alla pratica del reportage e dell'intervista come principale strumento di recupero della memoria sia soggettiva che urbana. Il terzo paragrafo sarà invece dedicato all'analisi comparata dei testi presi a riferimento.

2. La città e il suo scrittore d'elezione: la poetica di Istanbul di Orhan Pamuk

2.1. Città e memoria: genesi di un romanziere di Istanbul

2.1.1. L'autore, la città, i testi

Nell'intraprendere uno studio sulla rappresentazione di Istanbul nella narrativa turca contemporanea ci si rende conto molto presto di quanto Orhan Pamuk costituisca un riferimento pressoché imprescindibile. A giustificare un'affermazione all'apparenza così perentoria intervengono in realtà diverse considerazioni: innanzitutto la particolare rilevanza che la riflessione sulla città assume nella produzione narrativa dell'autore, tale da valergli nel 2006 l'assegnazione del premio Nobel. Nella motivazione che accompagna il prestigioso riconoscimento, per la prima volta conferito a un letterato turco, lo scrittore viene infatti definito come «colui che nella ricerca dell'anima malinconica della sua città natale ha scoperto nuovi simboli per lo scontro e l'intreccio delle culture»⁸⁷. Uno dei principali meriti di Pamuk consiste senza dubbio nell'aver riportato *in auge* il tema letterario di Istanbul, facendone oggetto di una rinnovata nonché, per certi aspetti, inedita attenzione non solo in patria ma soprattutto all'estero. Grazie ai suoi romanzi, dove generi, forme e tradizioni letterarie di matrice sia occidentale che orientale si mescolano sapientemente, tanto la critica quanto il vasto pubblico dei lettori hanno potuto riscoprire in

⁸⁷ “Who in the quest for the melancholic soul of his native city has discovered new symbols for the clash and interlacing of cultures”. *The Nobel Prize in Literature 2006*, *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014, URL: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2006/ [consultato il 30 marzo 2015]. Salvo dove diversamente indicato la traduzione dei brani citati è mia con testo originale in nota.

Istanbul non più unicamente un *topos* legato a soggetti e tematiche di interesse prettamente locale piuttosto che ad esotiche quanto orientalistiche suggestioni. Nelle sue opere la città costituisce invece un complesso ed elaborato scenario dove poter collocare personaggi, vicende, sentimenti e stati d'animo di ampio e universale respiro.

Se per certi aspetti è vero che con Pamuk Istanbul è potuta assurgere al titolo di grande capitale letteraria, guadagnandosi il posto che le spetta accanto a più celebri città protagoniste della narrativa internazionale come la Parigi di Marcel Proust, la Dublino di James Joyce o la San Pietroburgo di Fëdor Dostoevskij, sarebbe quanto meno riduttivo limitarne l'importanza e soprattutto la funzione che essa svolge nella poetica dell'autore a semplice ambientazione per le sue storie. L'acutezza dell'osservazione, la profondità della prospettiva e la ricchezza delle descrizioni certamente concorrono a rendere un'accurata rappresentazione della spazialità urbana in tutte le sue molteplici sfaccettature. Tuttavia è solo considerando la profonda affezione che lo scrittore nutre nei confronti della città che è possibile comprendere come essa costituisca un fattore determinante nella sua formazione umana, artistica e intellettuale. Pamuk, che ama definirsi non senza orgoglio «un romanziere di Istanbul» (*bir İstanbul romancısı*)⁸⁸, considera infatti la sua predilezione a fare della città natale il proprio soggetto d'elezione alla stregua di una missione a cui è completamente dedito. Istanbul è per l'autore una matrice di pensiero a tutti gli effetti che, in quanto tale, non solo funge da fonte di ispirazione o da repertorio pressoché inesauribile di storie, aneddoti,

⁸⁸ Orhan Pamuk, *Öteki Renkler. Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*, Yapı Kredi, İstanbul 2013² [1999], p. 315.

simboli e metafore, ma costituisce un vero e proprio principio estetico, una sorta di modello sul quale improntare la propria, personalissima filosofia della scrittura.

Tra le numerose sedi in cui lo scrittore si sofferma a descrivere l'intima e complessa relazione che intrattiene con la città, il discorso pronunciato in occasione della consegna del Nobel, e intitolato *Babamın bavulu* (*La valigia di mio padre*, 2006), si rivela particolarmente interessante nell'illustrarne l'evoluzione e dunque le diverse connotazioni assunte nel tempo. Qui Pamuk racconta come la sua stessa visione di Istanbul sia profondamente mutata negli anni, soprattutto a seguito della decisione di intraprendere al carriera letteraria. Da giovane infatti l'autore considerava la città alla stregua di una «provincia», di una periferia del mondo civilizzato che aveva invece nell'Europa e nell'America il suo centro politico, economico e soprattutto culturale. Da tale percezione, formatasi osservando la ricca e variegata biblioteca paterna composta da volumi di letteratura inglese e francese oltre che turca, scaturivano allora sentimenti come la vergogna, la mancanza di autenticità, il senso di inadeguatezza e di inferiorità rispetto all'ambito quanto ineguagliato modello occidentale. Così lo scrittore descrive i pensieri e le emozioni che definivano il suo stato d'animo all'età di vent'anni:

Per quanto riguarda il mio posto nel mondo, la mia sensazione principale era quella di non esserne al centro, nella vita come nella letteratura. Al «centro del mondo» c'era una vita più ricca e affascinante rispetto alla mia e questa vita era molto lontano da me. Oggi penso di condividere questa sensazione con la maggior parte della popolazione mondiale. Nello stesso modo, c'era un mondo della letteratura e il suo centro era molto lontano da me. In realtà non pensavo alla letteratura mondiale ma a quella occidentale, dalla quale noi turchi eravamo comunque esclusi. La biblioteca di mio padre lo confermava. Da una parte c'erano i libri su Istanbul e la sua letteratura, il nostro mondo provinciale di cui avevo amato e continuavo ad amare molti dettagli; dall'altra parte c'erano i libri del mondo occidentale che non assomigliava affatto al nostro. Oltre a farci soffrire, questa

diversità ci faceva anche sperare. Scrivere, leggere erano un modo per uscire da un mondo e trovare conforto nelle situazioni bizzarre e straordinarie di un altro⁸⁹.

Con il sopraggiungere dell'età adulta invece, e contestualmente all'attività di romanziere, la città viene incorporata quale elemento cruciale della sua persona e diventa un fulcro intorno a cui ruota tutta la sua esperienza di individuo e di scrittore. Afferma infatti Pamuk:

Contrariamente a ciò che sentivo durante la mia infanzia e giovinezza, ormai il centro del mondo per me è Istanbul. Non solamente perché ci ho passato quasi tutta la vita, ma anche perché da trent'anni ne racconto le strade, i ponti, gli uomini, i cani, le case, le moschee, le fontane, gli strani eroi, i negozi, i personaggi famosi, gli angoli bui, le notti e i giorni, uno per uno immedesimandomi con ciascuno di essi. A un certo punto il mondo immaginato sfugge al mio controllo e diventa nella mia testa più reale della città in cui ho vissuto. Allora, tutte quelle strade, tutti quegli uomini e oggetti, tutti quei palazzi cominciano a parlare e stabilire tra di loro relazioni che non potevo prevedere, a vivere per conto loro e non più nelle mie immaginazioni e nei miei libri. Questo mondo che ho costruito pazientemente, come se scavassi un pozzo con un ago, mi appare allora più reale di tutto il resto⁹⁰.

Ma come viene a definirsi e a consolidarsi questo particolarissimo legame tra autore, città e scrittura? Che tipo di approccio lo scrittore riserva alla spazialità urbana e come esso conduce a codici e pratiche di significazione che fanno della scrittura lo strumento per un'ermeneutica del sé e al contempo della città? In altre parole come Pamuk costruisce il proprio, personalissimo testo di Istanbul?

Benché la città rappresenti una costante che soggiace all'intera produzione letteraria di Pamuk⁹¹, gli esempi di *Kara Kitap* e *Istanbul* suggeriscono l'interessante prospettiva di una lettura "incrociata" con la produzione saggistica dell'autore al fine di rilevare la profonda relazione che sussiste tra città e memoria sia soggettiva che oggettiva quale tratto fondante la poetica urbana di Orhan Pamuk.

⁸⁹ O. Pamuk, *La valigia di mio padre*, trad. it, di Şemsa Gezgin, Einaudi, Torino 2007, pp. 14-15.

⁹⁰ Ivi, pp. 23-24.

⁹¹ Catharina Dufft, *Orhan Pamuks Istanbul*, Harrassowitz, Wiesbaden 2008.

Annoverato tra i più brillanti esempi di narrativa turca d'avanguardia, *Kara Kitap* è considerato il primo romanzo “maturo” dello scrittore. In questo suo quarto lavoro dai contenuti fortemente autobiografici e di chiara ispirazione postmodernista, Pamuk mette per la prima volta a punto quella peculiare combinazione di forme, strategie e tecniche narrative che ricorrendo anche nella produzione successiva, andrà a definire in maniera distintiva il suo stile e la sua linea poetica. Degna di nota è la particolare struttura “a cornice” che distingue i due diversi piani narrativi dell'opera. *Kara Kitap* è apparentemente un giallo che vede il protagonista Galip, un giovane avvocato di Istanbul, impegnato nella ricerca della moglie Rüya e del cugino Celâl, entrambi misteriosamente scomparsi. Fratellastro di Rüya, nonché importante punto di riferimento nella vita dei due coniugi, Celâl è anche un affermato giornalista del quotidiano *Milliyet* dove tiene una rubrica seguita da una nutrita schiera di lettori. Alternate ai capitoli incentrati sull'attività investigativa di Galip, le rubriche di Celâl, oltre a definire un secondo racconto all'interno della cornice narrativa principale, costituiscono un repertorio di forme e motivi assai ricco, capace di conferire un carattere enciclopedico, quasi carnevalesco all'opera. Molteplici schemi e generi letterari, che vanno dal racconto, alla disputa filosofica, al saggio analitico, compongono infatti questi testi il cui contenuto è peraltro altrettanto vario, spaziando dalla critica politica e sociale, alla riflessione metanarrativa sul rapporto tra plagio e originalità, senza mancare di numerosi e raffinati riferimenti alla letteratura occidentale, alla poesia ottomana e alla mistica islamica.

Negli scopi dell'autore *Kara Kitap* risponde al desiderio coltivato sin dagli inizi della carriera letteraria, di costruire una narrazione “enciclopedica” della città

che conferisca senso e profondità storico-culturale a quella percezione di esistenza periferica rispetto al centro europeo successivamente esplicitata in *Babamın bavulu*. Scrive Pamuk:

Kara Kitap è stato scritto con l'ansia di poter raccontare in un attimo tutto ciò che riguarda Istanbul e il libro cerca, in un attimo, di dire una gran quantità cose. [...] Ho voluto raccontare Istanbul per come io stesso la vedo e la vivo: un luogo che, per certi aspetti, non riesce ad esaurire il suo mistero. Mentre scrivevo il libro sapevo che i critici occidentali avrebbero detto. "Pamuk ha fatto con Istanbul ciò che Joyce ha fatto con Dublino". E in effetti così hanno detto. Ma io non condivido gli intenti linguistici di Joyce: questa analogia è vera per quanto riguarda la reverenza e l'affezione verso la topografia, i dettagli, le botteghe, la storia della città. Ma la mia è una personale enciclopedia di Istanbul...[...] Kara Kitap è sia una storia della mia vita, delle botteghe, delle cose che amo, della bottega di Alaaddin che è ancora aperta, del Commissariato di Nişantaşı, di Piazza Taksim, di Beyoğlu e di molti ricordi personali legati a questi luoghi, sia lo sforzo, muovendo da questi punti di partenza, di abbracciare tutta Istanbul con la sua storia⁹².

Se con *Kara Kitap* Pamuk affida alle potenzialità espressive del romanzo l'ambizioso tentativo di conciliare vicenda privata e storia urbana, racconto del sé e della città, con *İstanbul* questo medesimo intento trova più esplicita e sistematica esposizione attraverso l'innesto di due generi differenti: l'autobiografia e il saggio analitico. L'opera, che è per metà accostabile al genere del *künstlerroman* e per l'altra presenta un carattere espressamente monografico, origina infatti dall'intreccio continuo di due «narrative gemelle» (*twin narratives*), come le definisce la studiosa Sibel Erol⁹³. Da un lato l'autore vi narra la sua

⁹² "Kara Kitap İstanbul ile ilgili her şeyi bir anda söyleyebilme heyecanıyla yazıldı ve kitap bir anda pek çok şeyi söylemeye çalışır.[...] İstanbul'u kendi gördüğüm ve yaşadığım gibi anlatmak istedim: bir türlü esrarını tüketemeyen bir yer olarak. Kitabı yazarken Batılı eleştirmenlerin, "James Joyce'un Dublin'e yaptığı şeyi, Pamuk İstanbul'a yapmış" diyeceklerini biliyordum. Öyle dediler. Ama ben Joyce'un dil iddialarını taşıyorum: bu benzetme şehrin topoğrafyasına, ayrıntılarına, dükkânlarına, tarihine selam çakmak ve sevgi duymak anlamında doğrudur. Benimkisi kişisel bir İstanbul ansiklopedisi... [...] Bu noktadan Beyoğlu'na ve bütün İstanbul açılıyor kitap. [...] Ama bütün bunların dışında *Kara Kitap*'ın asıl yaptığı şey, İstanbul'da yaşamının, sokaklarda yürümenin, çocukluğumun ve 1970'lerin Nişantaşı'nda yaşamının nasıl bir şey olduğunu ortaya koymak. *Kara Kitap* hem benim kendi hayatımın, sevdiğim dükkânların, hâlâ açık olan Alaadin'in Dükkânı'nı Nişantaşı Karakolu'nun, Taksim Meydanı ve Beyoğlu'nun ve buralardaki pek çok kişisel anının bir tarihidir hem de bu noktalardan çıkarak bütün İstanbul'u tarihiyle kucaklama çabasıdır", O. Pamuk, *Öteki Renkler*, cit., pp. 151-152.

⁹³ S. Erol, op. cit., p. 659.

infanzia e giovinezza fino all'età dei vent'anni quando cioè prende la decisione di diventare un romanziere; dall'altro è Istanbul, con la sua peculiare evoluzione storica, sociale e culturale dalla fine del XIX fino ai primi anni del XXI secolo, a fare da protagonista indiscussa della narrazione. Il duplice racconto si accompagna poi ad un ricco corredo di immagini, in parte fotografie tratte dalla collezione privata dello scrittore, dove Pamuk è ritratto a diverse età insieme alla sua famiglia, in parte incisioni, dipinti e fotografie opera di celebri autori che hanno invece per soggetto Istanbul in epoche differenti.

Pur appartenendo a generi differenti tanto *Kara Kitap* quanto *İstanbul* sono il risultato di un medesimo intento poetico: costruire una narrativa in cui la rappresentazione del sé e della città si intersecano e sovrappongono in un complesso gioco di rimandi e corrispondenze di *topoi*, immagini e prospettive. Le due opere definiscono nel complesso la traiettoria circolare lungo cui evolve la poetica urbana dell'autore. Se con *Kara Kitap* Pamuk parte dalla propria soggettività per approdare a una prospettiva collettiva in *İstanbul* il cerchio si chiude ripercorrendo l'itinerario all'inverso, dalla storia urbana alla memoria personale.

Occorre a questo punto chiedersi come la memoria intervenga nel processo di scrittura di una tale narrativa o, in altri termini, quale funzione Pamuk vi attribuisca nell'estrapolare dalla molteplicità di discorsi di cui è disseminato lo spazio urbano il proprio testo di Istanbul.

2.1.2. *Memorie di Orhan, memorie di Istanbul: chiavi di lettura verso una scrittura ibrida della città*

Definire le modalità con cui la memoria viene impiegata nella rappresentazione della città costituisce forse il primo passo essenziale per comprendere la poetica di Istanbul di Orhan Pamuk. In realtà, benché la letteratura critica sia solita esprimersi al singolare, da una prima disamina dei testi risulta evidente il ricorso ad un complesso dispositivo che vede coinvolte diverse tipologie di memorie, alcune concernenti in maniera specifica il vissuto dell'autore, altre invece centrate soprattutto sulla città. Distinguere ciascuna di queste memorie e illustrare il modo in cui vengono messe in relazione con lo spazio urbano si rivela altresì importante perché consente di stabilire non solo come ma soprattutto secondo quali direttrici evolve l'elaborazione poetica dell'autore. È dal complesso intreccio tra memorie personali e urbane che origina infatti la peculiare scrittura di Istanbul di Orhan Pamuk.

Orhan Pamuk nasce il 7 giugno 1952 nel ricco e moderno quartiere di Nişantaşı, sulla sponda europea di Istanbul, dove trascorre buona parte della sua vita e dove vive tutt'ora. Una precoce sensibilità estetica lo porta da giovanissimo ad avvicinarsi al disegno e alla pittura facendo della città il suo primo soggetto rappresentato. Diplomatosi nel 1970 al Robert College, il prestigioso liceo americano della città, si iscrive alla facoltà di architettura nel tentativo di conciliare questa spiccata inclinazione artistica con la diversa volontà genitoriale, orientata verso un futuro professionale più stabile e remunerativo. La decisione, due anni dopo, di interrompere gli studi in architettura matura in seguito

all'abbandono della pittura e alla scoperta della scrittura, a cui l'autore si dedicherà completamente dopo la laurea in giornalismo conseguita nel 1976⁹⁴. Come narrato nella sua autobiografia, gli eventi che segnano il corso di questo processo di formazione si sviluppano parallelamente all'evolversi del rapporto con la città e al desiderio dell'autore di rendersene interprete. Non a caso in *İstanbul* l'attaccamento quasi viscerale ai luoghi dell'infanzia e dell'adolescenza, che lo scrittore stesso riconosce come un aspetto distintivo della sua persona, viene intimamente correlato alla vocazione di romanziere:

Siamo arrivati al tema centrale: dal giorno in cui sono nato non ho mai abbandonato le case, le strade, i quartieri dove ho vissuto. [...] E sento che quello che rende speciale la mia storia per me, e attraverso di me per Istanbul, consiste nel fatto di essere rimasto sempre nella stessa casa, in un secolo contraddistinto da tanta emigrazione, e dalla potenza creativa che ne segue. [...] Ci sono scrittori come Conrad, Nabokov e Naipaul che hanno scritto con successo pur avendo cambiato lingua, nazione, cultura, paese, continente, persino civiltà. Io so che la mia ispirazione trae vigore dall'attaccamento alla stessa casa, alla stessa strada, allo stesso panorama e alla stessa città, come l'identità creativa di quegli scrittori ha preso forza dall'esilio e dall'emigrazione. Questo mio legame con Istanbul significa che il destino di una città può diventare il carattere di una persona⁹⁵.

In ragione di questo forte legame i ricordi personali dell'autore si configurano come il primo essenziale riferimento a partire dal quale viene elaborata l'immagine della città. L'*Istanbul* di Pamuk prende così corpo grazie a una "poetica della rimembranza" di forte sapore proustiano, in cui lo scrittore connota luoghi, paesaggi, vedute, dettagli specifici, personaggi o episodi della storia urbana sulla scorta di quanto questi singoli elementi lo portano, volontariamente o

⁹⁴ Per ulteriori dettagli biobibliografici si veda Yan Overfield Shaw, "Orhan Pamuk", in, Burcu Alkan, Çimen Günay Erol (a cura di), *The Dictionary of Literary Biography, Vol. 373 - Turkish Novelists Since 1950*, Gale, Washington 2012, pp. 243-268.

⁹⁵ O. Pamuk, *Istanbul. I ricordi e la città*, trad. it. di Şemsa Gezin, Einaudi, Torino 2006, p. 6.

involontariamente, a ricordare⁹⁶. La memoria autobiografica, quella cioè direttamente collegata al vissuto dell'autore e in particolare agli anni dell'infanzia e della giovinezza, si rivela qui fondamentale nell'attribuire un particolare valore affettivo e con esso una prospettiva soggettiva alla rappresentazione della città. In questo modo l'autore non solo si appropria in maniera quasi esclusiva di uno spazio che per definizione appartiene alla sfera collettiva ma riesce nell'intento di ricondurlo nel dominio della scrittura autobiografica cosicché tanto la città quanto la sua vicenda personale possano acquisire un senso specifico l'una alla luce dell'altra. Nell'immediato il risultato è quel particolare e a tratti insolubile intreccio tra racconto del sé e della città che rende conto dell'estrema originalità di un'opera come *İstanbul*.

Sull'importanza che la memoria riveste nella sua elaborazione letteraria Pamuk si sofferma anche in merito alla scrittura di *Kara Kitap*:

I 'fatti' che si svolgono in *Kara Kitap* sono stati singolarmente estratti dagli angoli bui della memoria e accostati l'uno all'altro. Il braccio rotto di un vecchio bambolotto di per sé non significa nulla; ciò che lo rende interessante è il posto che occupa nella nostra memoria. Da lì posso entrare in un giardino e indicare con piacere al lettore ciò che voglio mostrargli. Essendo piena zeppa di oggetti che rievocano ogni epoca, proprio come la bottega di un rigattiere, la memoria è un tesoro irrinunciabile per ogni scrittore che voglia fuggire da una storia 'piatta'⁹⁷.

Il passaggio sopra citato suggerisce alcune importanti considerazioni riguardo le diverse modalità con cui la memoria può prendere parte alla creazione di

⁹⁶ Sulla lettura proustiana si vedano H. B. Kahraman *İstanbul'da Hatıra ve Hafıza*, cit., pp. 29-63 e C. Dufft, *Orhan Pamuk's İstanbul*, cit. pp. 26-35.

⁹⁷ "Kara Kitap'ta "olup bitenler" hafızanın karanlık köşelerinden bir bir çıkartılıp yan yana getiriliyor. Eski ve kırık bir oyuncak bebeğin kolu, kendi başına hiçbir şey değildir; onun hafızamızda tutmuş olduğu yerdir ilgi çekici olan. O noktadan bir bahçeye girebilir ve okuyucuya göstermek istediğim şeyleri keyifle işaret edebilirdim. Tıpkı bir eskici dükkânında olduğu gibi, bütün zamanları çağrıştıran eşyalarla kıpır kıpır dolu olduğu için hafıza "dümdüz" bir hikâyeden kaçınmak isteyen her yazar için vazgeçilmez bir hazinedir", O. Pamuk, *Öteki Renkler*, cit., p. 152.

un'opera letteraria. In prima istanza Pamuk ribadisce l'idea di una linea poetica in cui il ricordo, in particolare del tempo dell'infanzia, riveste un ruolo essenziale tanto nel processo di scrittura del sé quanto in quello di significazione dello spazio urbano. In altre parole l'autore sembrerebbe qui suggerire l'ipotesi di un approccio essenzialmente ermeneutico in cui la memoria soggettiva si configura come la chiave principale per la lettura della città. Come una sorta di prisma essa media l'entropia semantica propria dello spazialità urbana per conferirle ordine, senso e dunque carattere di narratività. Lo scrittore vi ricorre come a una sorta di lente che consente di tradurre i più discorsi sul sé, individuale oltre che collettivo, di cui Istanbul si fa portatrice in una narrativa dalla forte impronta personale. In questo modo definisce la propria idea di città come testo che la memoria rende soggettivamente interpretabile o, in altri termini, come spazio di scrittura autobiografica senza tuttavia tralasciare la dimensione storica, sociale e culturale.

D'altro canto mediante il riferimento a metafore suggestive come il giardino o la bottega del rigattiere, Pamuk sottolinea inoltre la natura composita ed estremamente eterogenea della memoria che viene qui concepita come un inventario o meglio una collezione di esperienze differenti da cui lo scrittore attinge liberamente per costruire la propria storia, come in una sorta di collage. La stessa complessità dei meccanismi mnesici non vincolerebbe pertanto la rappresentazione della città alla sola dimensione del vissuto individuale ma altre, se non altrui, memorie e prospettive concorrerebbero a definire la relazione tra soggetto e spazio urbano. Il ricorso a tali memorie "esterne" mentre in *Kara Kitap* è finalizzato alla ricostruzione dell'immaginario e della memoria culturale urbani, nelle loro ibride contaminazioni tra riferimenti "moderni-europei" e "tradizionali-

islamici”, in *Istanbul* il focus è centrato sul piano soggettivo e sulle implicazione di tale ibridità nel processo formativo di chi come l’autore appartiene alla terza generazione repubblicana. Quest’aspetto cruciale viene introdotto dallo stesso autore mediante un’interessante parallelismo con le memorie legate alla prima infanzia:

Perché i nostri genitori solo dopo tanti anni ci raccontano queste nostre prime esperienze di vita, e noi godiamo, rabbrivendo, ad ascoltare la nostra storia, quasi sentissimo le prime parole e contemplammo i primi passi di un altro. Questo dolce sentimento, che ricorda il piacere di rivederci nei sogni, ci fa nascere dentro anche un’abitudine destinata ad avvelenarci per tutta la vita: la sensazione di imparare il significato delle situazioni che abbiamo vissuto – persino dei piaceri più profondi – dagli altri. Così proprio come questi «ricordi» della prima infanzia, che assimiliamo di buon grado e poi raccontiamo con convinzione perché cominciamo a credere di ricordarli noi stessi, alla fine quello che dicono gli altri su diverse azioni che abbiamo compiuto nella vita non solo diventa un po’ la nostra opinione, ma si trasforma anche in un ricordo più importante di quanto abbiamo vissuto. Molte volte impariamo dagli altri il significato della città in cui abitiamo, come la vita che viviamo⁹⁸.

Secondo riferimento essenziale per lo scrittore è dunque la memoria familiare intesa tuttavia come peculiare esempio di memoria comunicativa⁹⁹. Lo scrittore chiama infatti in causa non solo i ricordi relativi al proprio vissuto o al nucleo familiare in senso stretto, bensì un più ampio sistema di memorie orali, trasmesse a livello intergenerazionale e inerenti soprattutto la città. Pamuk nasce in una famiglia della media borghesia dagli alterni destini economici: il discreto capitale accumulato dal nonno paterno, un ingegnere civile originario di Manisa che aveva fatto fortuna nel settore delle infrastrutture, viene a ridursi considerevolmente a seguito degli investimenti sbagliati ad opera del padre e degli zii. A simboleggiare

⁹⁸O. Pamuk, *Istanbul*, cit., p. 8.

⁹⁹ Per memoria comunicativa si intende una particolare tipologia di memoria collettiva che vede coinvolti i membri di un gruppo fino a tre generazioni. Ulteriore caratteristica è la sua continua mutevolezza, dovuta all’assenza di riferimenti fissi al passato e alla durata storica limitata fino a un massimo di un secolo. Cfr. Aleida Assman, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. di Simona Paparelli, il Mulino, Bologna 2002, pp. 13-14.

tanto il declino sociale ed economico quanto il patrimonio mnestico familiare è palazzo Pamuk, il moderno condominio costruito su un terreno adiacente la vecchia dimora di epoca ottomana per ospitare i diversi nuclei della famiglia e successivamente venduto. Nell'edificio, dove è tornato oggi a vivere e a scrivere le sue opere, Pamuk trascorre tutta la prima parte dell'infanzia in continuo contatto con i diversi membri del ramo familiare paterno e in particolare con la nonna, la vera matriarca del gruppo. Lo scrittore cresce così circondato da racconti inerenti non solo la storia della famiglia ma anche quella della città tra aneddoti e episodi risalenti tanto al periodo più recente o comunque successivo alla sua nascita dei quali tuttavia, come per i primissimi anni della sua vita, non può avere memoria diretta, quanto al passato imperiale. In tal senso la figura della nonna, appartenente all'ultima generazione che ancora serba il ricordo della vecchia Istanbul capitale avendo vissuto in prima persona il crollo dell'Impero insieme ai radicali mutamenti che hanno segnato il passaggio alla Repubblica, si rivela determinante nel fornire queste preziose quanto residue testimonianze di un'epoca destinata a sparire dalla memoria collettiva del paese.

Nella sua duplice accezione di memoria comunicativa e familiare, l'insieme di ricordi trasmesso a palazzo Pamuk assolve dunque a più funzioni nell'elaborazione poetica dell'autore. In primo luogo fornisce il retroterra socioculturale necessario a conferire maggiore valenza sul piano collettivo al dato autobiografico. Ciò che emerge dai riferimenti alle vicende personali dello scrittore e della sua famiglia è innanzitutto un accurato e per certi aspetti inedito spaccato delle élite borghesi di Istanbul e delle loro dinamiche interne. D'altro canto mediante le medesime vicende il lettore guadagna anche una prospettiva

differente, più intima e particolareggiata, sulla storia urbana che, arricchita di dettagli e suggestioni di natura personale e privata, assume coloriture e profondità di significato spesso non riscontrabili nella saggistica e nella letteratura monografica sull'argomento. Ma soprattutto le memorie familiari, e nello specifico della nonna paterna, rappresentano un riferimento essenziale per rimediare all'amnesia storico-culturale imposta dal nazionalismo kemalista e risalire così all'atmosfera cosmopolita propria della città di epoca prerepubblicana e di cui lo scrittore connota, nonostante l'evidente distanza temporale, anche la rappresentazione dell'Istanbul della propria infanzia.

Pur accordando assoluta priorità alla dimensione soggettiva e al proprio personale punto di vista, Pamuk non manca tuttavia di tener conto dell'immaginario culturale condiviso relativo alla città. Il ricorso alle precedenti produzioni letterarie e artistiche si rivela in tal senso altrettanto essenziale quanto il richiamo al tempo dell'infanzia e ai ricordi di famiglia. Viene così a completarsi quel complesso intreccio di memorie che, come un sistema di diverse chiavi di lettura e interpretazione, consente allo scrittore di pervenire alla propria rappresentazione dello spazio urbano. Nell'elaborare la propria visione estetica l'autore attinge infatti senza esitazione a quella che si potrebbe definire come la memoria testuale e iconica di Istanbul ossia alla ricca tradizione letteraria e visiva, di origine non solo locale, che a partire dalla fine del XIX secolo, vede la città protagonista e di cui lo stesso Pamuk riconosce l'influenza. Diverse finalità poetiche, non ultimo il carattere intertestuale che contraddistingue in senso postmodernista l'intera opera dello scrittore, potrebbero rendere conto del perché Pamuk rimandi esplicitamente a tale tradizione. Ad emergere in maniera più

evidente è tuttavia il desiderio di recuperare, per quanto possibile, frammenti di una memoria urbana condannata all'oblio, ampliando così la riflessione sulla città da una prospettiva individuale, dominata dai ricordi personali e legata al piano della realtà concreta, ad un livello più astratto, discorsivo, legato alla dimensione collettiva e dunque alla memoria storica e sociale del paese¹⁰⁰. È sulla base di tale motivazione, unitamente alla mancata elaborazione nell'ambito dell'arte e della letteratura ottomana di un'idea di rappresentazione basata su criteri di veridicità e somiglianza e dunque di un'estetica mimetica, che lo scrittore giustifica ad esempio il ricorso ai resoconti di viaggio e alle rappresentazioni offerte dai pittori europei in visita nella Costantinopoli del XIX secolo. Quest'aspetto è ben illustrato in *Istanbul*:

La rappresentazione delle strade, dell'atmosfera, dell'aria di Istanbul, dei dettagli della sua vita quotidiana, e il ricordo del suo respiro in ogni momento della giornata, del suo profumo, questo lavoro che si poteva realizzare solo attraverso la letteratura è stato compiuto per secoli sempre dai viaggiatori occidentali. Proprio come bisogna guardare le fotografie di Du Camp o le incisioni dei pittori occidentali per saper com'erano le strade di Istanbul negli anni Cinquanta del XIX secolo, o come si vestiva la gente, soltanto dalle pagine scritte dai viaggiatori occidentali (se non voglio passare la vita nei labirinti degli archivi ottomani) posso sapere cosa succedeva cento, duecento, quattrocento anni fa nelle strade, nei viali, nelle piazze dove ho vissuto, o al posto di quale piazza c'era una volta un terreno deserto e in quale terreno deserto c'era una volta una piazza con le colonne, o come si viveva...¹⁰¹.

La letteratura odepórica soprattutto francese e la pittura orientalista si configurano dunque per lo scrittore quali fonti primarie, in termini di immediata reperibilità e accessibilità, per poter ricostruire diacronicamente l'immagine della città e dunque per risalire al suo passato, riempiendo così il vuoto mnemonico e di rappresentazione generato dalla lunga assenza di una tradizione locale artistica e

¹⁰⁰ Nazan e Bülent Aksoy, *Orhan Pamuk Istanbul'u: Söylemden Gerçekliğe, Gerçeklikten Söyleme*, in Nüket Esen, Engin Kılıç, *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*, Istanbul, İletişim, 2008, p. 282.

¹⁰¹ O. Pamuk, *Istanbul*, cit., p. 236-237.

letteraria che avesse in Istanbul il proprio soggetto privilegiato¹⁰². È tuttavia il panorama letterario nazionale a fornire i principali riferimenti estetici e culturali, oltre a far da tramite con il repertorio di memorie e rappresentazioni dei viaggiatori occidentali. Sempre in *Istanbul* Pamuk dichiara infatti di aver costruito la propria immagine della città in costante dialogo con quattro tra i più celebri nomi della letteratura turca su Istanbul: Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958), Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Abdülhak Şinasi Hisar (1883-1963) e Reşat Ekrem Koçu (1905-1975). Pur conferendo pari dignità all'influenza di questi autori, ciascuno dei quali ha contribuito a diverso titolo alla sua elaborazione letteraria, è con Tanpınar che l'autore riconosce di avere maggiore affinità sul piano della sensibilità artistica ed estetica. Sarà dunque opportuno soffermarsi in particolare su questa figura la cui opera rappresenta non soltanto un punto di partenza quasi obbligato nella riflessione estetico-letteraria su Istanbul ma una fonte pressoché imprescindibile di simboli, figure, temi e *topoi* a cui Pamuk attinge nel dar vita alla propria rappresentazione della città.

2.1.3. *Il controverso dialogo con la tradizione: l'eredità di Ahmet Hamdi Tanpınar tra visioni urbane ingenue e sentimentali*

Rintracciare il lascito di Ahmet Hamdi Tanpınar nella poetica di Istanbul di Orhan Pamuk è interessante per diverse ragioni. In primo luogo perché si tratta di esaminare in che modo due autori, molto distanti sul piano generazionale benché

¹⁰²Pamuk prende in considerazione diverse figure, tra cui i poeti e scrittori Gérard de Nerval (1808-1855), Théophile Gautier (1811-1872), Gustave Flaubert (1821-1880) e il pittore, architetto e incisore Antoine Ignace Melling (1763-1831), ad ognuno dei quali dedica un capitolo della sua autobiografia, evidenziandone il contributo fondamentale nella definizione tanto del moderno immaginario turco su Istanbul quanto della propria poetica sulla città.

entrambi figli dell'élite urbana modernizzata, adoperino la propria memoria soggettiva come chiave di lettura e di scrittura della città. Ciò permette di riflesso di osservare se e come la percezione e conseguentemente la rappresentazione dello spazio urbano interne alla borghesia stambuliota, principale attore nel processo di costruzione della moderna nazione turca, siano evolute diacronicamente. D'altro canto ricostruire questo controverso rapporto di "filiazione" letteraria in una prospettiva comparata che tenga in giusto conto prossimità e divergenze, inevitabilmente comporta l'ampliamento della riflessione da un piano strettamente estetico-artistico ad uno socioculturale più ampio. L'indagine del dialogo che Pamuk intrattiene Tanpınar e attraverso lui con la letteratura su Istanbul del XIX secolo, conduce così alla più complessa questione della "tradizione perduta" ovvero dell'eredità storica e culturale rappresentata dal retaggio ottomano e delle modalità con cui entrambi gli scrittori vi si relazionano.

Tracciare un profilo sintetico capace di restituire tutto lo spessore umano, artistico e intellettuale di Ahmet Hamdi Tanpınar si rivela un'impresa certamente non semplice. Autore densamente prolifico, poeta, romanziere, drammaturgo, saggista, critico letterario, docente di estetica e letteratura all'Accademia di Belle Arti e all'Università di Istanbul, è una delle personalità di maggior rilievo del panorama letterario turco contemporaneo. Testimone diretto del tramonto ottomano e della nuova alba nazionale, convivono in lui e nella sua opera elementi contrastanti e apparentemente contraddittori, riflesso dei molti traumi irrisolti e dei dissidi interiori propri di un intellettuale "di transizione", eternamente combattuto tra una struggente nostalgia verso il passato imperiale, capace ancora di esercitare un forte richiamo emotivo, e le contingenze di un presente

repubblicano reso ancor più pressante dalle urgenze del nazionalismo. Figura estremamente complessa e sfaccettata su cui gli studiosi e i critici letterari continuano oggi ad interrogarsi, Tanpınar combina all'immagine pubblica del letterato e dell'accademico prestigioso, membro autorevole dell'élite politica e intellettuale del suo tempo, un animo fragile e tormentato che insieme a una profonda sensibilità estetica e fine spirito critico ne fanno senza dubbio il più acuto e raffinato interprete dei paradossi e delle contraddizioni che soggiacciono alla costruzione della moderna cultura e identità nazionale. L'estrema cura per gli aspetti puramente formali e stilistici costituisce certo una cifra della sua elaborazione letteraria la quale tuttavia non può essere compresa a pieno senza tener conto della profonda riflessione storica, filosofica, politica e culturale che la innerva e in cui la rappresentazione dello spazio urbano si rivela centrale.

Ahmet Hamdi Tanpınar nasce a Istanbul nel 1901, nello storico quartiere musulmano di Şehzadebaşı. Diversamente da Pamuk trascorre l'infanzia spesso lontano dalla città natale. Figlio di un *kadı*, cresce tra l'Anatolia, la Siria e l'Iraq, allora province imperiali, seguendo il padre nei diversi tribunali a cui veniva assegnato. Ciò fa sì che l'autore sviluppi da bambino un rapporto nostalgico con Istanbul, fatto di continui addii e ritorni, che contribuirà all'elaborazione di un'immagine fortemente idealizzata della città, dai tratti onirici e quasi fiabeschi. I frequenti spostamenti della famiglia influiscono inoltre sulla formazione dell'autore, che frequenterà il liceo tra la città d'origine, Kirkuk e Mossul dove, a seguito di un'epidemia, resterà orfano di madre. Il doloroso lutto, vissuto all'età di tredici anni, lascerà una traccia indelebile nella sensibilità dello scrittore. Diplomatosi ad Antalya nel 1917, l'anno successivo ritorna definitivamente a

Istanbul per iscriversi alla facoltà di Lettere della Darülfünün, come allora veniva chiamata l'università. L'esperienza della capitale sotto occupazione straniera e l'atmosfera cupa di quegli anni, intrisa di timori e di incertezze sul futuro della vita collettiva, restano fortemente impresse nella memoria dello scrittore ripercuotendosi in maniera significativa anche sulla rappresentazione della città. Il 1918 segna anche l'incontro con il grande poeta Yahya Kemal (1884-1958), suo docente di letteratura, i cui scritti Tanpınar aveva già potuto apprezzare quando era ancora al liceo. L'autorevole figura del maestro non solo domina la formazione umana e intellettuale dello scrittore ma ne influenza in maniera determinante il pensiero e la poetica tanto da potersi considerare il suo principale nonché imprescindibile riferimento estetico, letterario, politico, filosofico e culturale. Sarà Yahya Kemal a conferire un carattere ibrido e profondamente umanista all'educazione dell'autore in cui l'approfondita conoscenza dei classici della poesia del *Divan*, l'alta letteratura imperiale prodotta dall'intertestualità islamica, e della musica tradizionale ottomana si coniuga alla lettura della poesia francese, soprattutto decadente e simbolista, all'ascolto della musica sinfonica europea, all'interesse per la storiografia, la filosofia, l'arte e l'architettura. Ma è soprattutto la riflessione storica e filosofica alla base della peculiare idea di nazione che Yahya Kemal veniva elaborando sin dai primi anni del Novecento, ad influire maggiormente sulla formazione intellettuale di Tanpınar.

Ispirata dal pensiero bergsoniano¹⁰³ e in sostanziale divergenza con le tesi di Ziya Gökalp, principale riferimento teorico del kemalismo, la visione politica di

¹⁰³ Sull'influenza di Bergson nell'ala cosiddetta "conservatrice" (*muhafazakar*) dell'élite nazionalista si veda di Nazim İrem, "Undercurrents of European Modernity and the Foundations of Modern Turkish Conservatism: Bergsonism in Retrospect", *Middle Eastern Studies*, vol. 40, n. 4 (2004), pp. 79-112. Per uno studio incentrato sulle tracce del pensiero bergsoniano in Tanpınar si

Yahya Kemal definiva la “turchità” sulla base di un elitismo ottomano-musulmano che impartiva un carattere maggiormente inclusivo e una linea di continuità storica e culturale al processo di genesi e sviluppo della nazione¹⁰⁴. Non più emarginata e rimossa, ma inscritta e assimilata nel percorso evolutivo dello spirito nazionale, l’esperienza ottomana poteva così essere riletta e recuperata in chiave estetica, nella definizione di un “gusto” (*zevk*), espressione del carattere autentico della nazione, capace di ricomporre in una cornice storica e culturale unitaria il dualismo di istituzioni e valori che a partire dalla seconda metà del XIX secolo domina il controverso rapporto turco con la modernità. L’intimo paradosso rappresentato dal desiderio di eguagliare l’esempio occidentale, percepito come sinonimo del moderno, mantenendo nel contempo integra la propria identità e specificità culturale, si traduce con Yahya Kemal nel progetto di un’“estetica pura” (*saf estetik*) che, nel tentativo di ricondurre l’essenza del gusto e del bello nazionale ad un ideale classico di armonia, bellezza e perfezione, interpreta la tradizione storica e culturale turco-ottomana in termini di origini, di autenticità e di integrità “perdute”. La via d’uscita dalla crisi identitaria e spirituale in cui la società turca moderna si dibatte ancora oggi nelle sue continue oscillazioni tra Oriente e Occidente, viene dunque direttamente collegata alla necessità di ripristinare il filo conduttore che tiene insieme la memoria collettiva così da garantire la continuità del passato nel presente e il

rimanda invece a Şerif Eskin, *Zaman ve Hafızanın Kıyısında. Tanpınar’ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*, Dergâh, İstanbul 2014.

¹⁰⁴Su Yahya Kemal si vedano in particolare Giampiero Bellingeri, “Introduzione” in Yahya Kemal, *Nostra celeste cupola*, traduzione e a cura di G. Bellingeri, Ariete, Milano 2005, pp. VIII-XXXIX e Ayşe Saraçgil, “Esilio, ibridazione, nazionalismo. L’esperienza poetica di Yahya Kemal e Nazım Hikmet”, *LEA-Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente* 1(2012), pp. 333-336.

legame con la tradizione, pur nella logica del cambiamento. Ed è precisamente nella possibilità di riattualizzare tale tradizione “perduta” che la riflessione su Istanbul assume un ruolo cruciale nella visione estetica di Yahya Kemal. La capitale decaduta e i suoi panorami sono per il poeta il luogo dove l’esperienza del passato può essere rievocata, in tutta la sua dimensione illusoria e consolatoria, attraverso la contemplazione delle rovine e della miseria del presente, sublimate sul piano estetico a preziose testimonianze del perduto splendore e del carattere originario dello spirito nazionale.

Seguendo Hasan Bülent Kahraman i termini dell’eredità intellettuale trasmessa da Yahya Kemal ad Ahmet Hamdi Tanpınar si possono dunque riassumere a due questioni fondamentali: la costruzione di un’estetica nazionale e la necessità di fare i conti con il passato. Entrambe le questioni definiscono inoltre l’obiettivo di quella che lo studioso definisce la “missione” di Tanpınar sottolineando come, soprattutto sul piano speculativo, l’allievo resti sempre sostanzialmente aderente al pensiero e alla linea tracciata dal maestro. Kahraman è di conseguenza molto netto nel definire in che rapporto porre i due autori. Afferma infatti:

Pertanto è impossibile capire nell’immediato Tanpınar senza analizzare Yahya Kemal, senza esaminare e comprendere come Tanpınar legge Yahya Kemal. Tanpınar è un’estensione di Yahya Kemal. È una sorta di suo complemento. Ha approfondito e ampliato quanto detto da Yahya Kemal. Tuttavia non c’è un solo pensiero, approccio, ipotesi o deduzione propria di Tanpınar che non abbia la sua radice in Yahya Kemal, che non sia stata espressa per la prima volta da Yahya Kemal. In termini di “espressione” estetica e certamente come scrittore di racconti e romanzi ha superato Yahya Kemal. Ma a livello di pensiero, per quanto il suo capitale culturale sia in alcuni ambiti più consistente, è impegnato solo ad ampliare, concretizzare, verificare e confermare quanto proposto da Yahya Kemal¹⁰⁵.

¹⁰⁵“Bu nedenle, Yahya Kemal incelenmeden, Tanpınar’ın Yahya Kemal okuması irdelenmeden ve kavranmadan doğrudan doğruya Tanpınar’ın anlaşılması olanaksızdır. Tanpınar, Yahya Kemal’in uzantısıdır. Onun bir tür tamamlayıcısıdır. Yahya Kemal’in söylediklerini derinleştirmiş ve genişletmiştir. Fakat kökeni Yahya Kemal’de bulunmayan, ilk kez Yahya Kemal tarafından dile getirilmemiş, özgün bir tek Tanpınar düşüncesi, yaklaşımı, önermesi, çıkarsaması yoklun. Estetik

Sarà dunque indispensabile tenere conto del lascito di Yahya Kemal nel valutare anche la poetica di Istanbul Ahmet Hamdi Tanpınar. Insieme alla visione storica, sociale e politica da Yahya Kemal Tanpınar erediterà l'attenzione ai processi di costruzione della nuova identità e cultura nazionale nella loro dimensione prettamente estetica, riservando in tal senso la medesima speciale rilevanza alla rappresentazione dello spazio urbano. La città si presenta infatti allo scrittore come un terreno di costante verifica e conferma delle tesi elaborate dal maestro e dunque come il sito privilegiato per un'accurata retrospettiva del passato ottomano, riletto e ricostruito alla luce della propria memoria e dei traumi irrisolti della propria soggettività.

Per Orhan Pamuk il significato e il valore profondo dell'opera di scrittori come Ahmet Hamdi Tanpınar e Yahya Kemal risiede in quella tensione continua tra due poli – tra impero e nazione, passato e presente, tradizione e modernità, cultura locale e civiltà occidentale, esigenze estetiche e responsabilità sociali – che a partire dal tardo Ottocento è ancora condizione d'esistenza per l'intellettuale turco, eternamente alle prese con la difficile e irrisolta definizione del proprio sé collettivo e individuale. Scrive Pamuk:

La questione centrale nei nostri veri intellettuali, quelli che hanno maggior valore per me – da Yahya Kemal a Tanpınar, da Oğuz Atay a Kemal Tahir e in certi casi persino Nazım Hikmet – è la questione dell'abbandono della cultura passata. Da una parte i nostri occhi sono abbagliati dalle meraviglie dell'Occidente, dall'altro non riusciamo a rinunciare alle bellezze della cultura passata. Di questo non ne soffrono né i politici, né

'ifade' olarak ve elbette bir hikâye ve roman yazarı kimliğiyle Yahya Kemal'in ilerisindedir. Fakat düşünce düzeyinde, kültür birikimi belli alanlarda daha yoğun olsa da, sadece Yahya Kemal'in ortaya attığı görüşleri genişletmek, somutlaştırmak ve kanıtlayıp doğrulamak çabasıdır.", Hasan Bülent Kahraman, "Yitirilmemiş zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi", in Abdullah Uçman, Handan İnci (a cura di), *Bir Gül Bu Karanlıklarda. Tanpınar Üzerine Yazılar*, 3F, İstanbul 2008, p. 605-606.

gli storici o i giornalisti ma gli intellettuali, gli scrittori più sensibili, coloro che riflettono intimamente sulla cultura. [...] Ciò che importa non è la formula di come prenderemo posto in quale civiltà ma la sofferenza provata di fronte al cambiamento di civiltà. Questa è anche la più grande questione intellettuale della Turchia in cui io vivo, la questione dello stile, dell'identità.¹⁰⁶

Analogamente, nello specifico di Tanpınar, afferma:

Per me il più grande scrittore locale del XX secolo è Ahmet Hamdi Tanpınar. Più che il più grande è il più importante per me. Tanpınar conosceva la cultura occidentale, la poesia e il romanzo francese, ad esempio amava molto Valéry e Gide, e allo stesso tempo ha costruito una relazione profonda con la poesia e la musica tradizionale. Il dolore profondo che nutre tutte le sue opere origina dalla scomparsa delle vecchie arti e della vecchia vita. Ma la sua reazione a questo non è stata quella di dare la colpa a qualcuno, come hanno fatto i conservatori superficiali, bensì di soffrire un dolore e un senso di colpa personale. Perché conosce e ama l'arte occidentale sia spontaneamente, come farebbe un bambino, sia con sentimenti di colpevolezza. Collocando il proprio senso di colpa, la propria silenziosa tristezza tra Oriente e Occidente ha conferito una straordinaria veridicità a tutta la sua opera. Proprio perché i suoi libri sono nutriti da tutti e due i mondi, perché ha saputo coglierli entrambi così profondamente che anche i personaggi dei suoi romanzi sono così complessi¹⁰⁷.

Questa condizione di eterna sospensione, sublimata sul piano estetico nel concetto che Pamuk definisce come *hüzün*, quel sentimento di tristezza misto al senso di sconfitta e fatalismo scaturiti dalla perdita della tradizione ossia dell'alta cultura e della memoria storica imperiale e da cui origina il complesso di inferiorità e inadeguatezza nutrito nei confronti della cultura occidentale, è ciò che

¹⁰⁶“Benim en değer verdiğim gerçek aydınlarımızda –Yahya Kemal’den Tanpınar’a, Oğuz Atay’dan Kemal Tahir’e, hatta yer yer Nazım Hikmet’e– temel sorun, geçmiş kültürün terk edilmesi meselesidir. Bir yandan gözümüz Batı’nın harikalarıyla kamaşır, ama öte yandan da geçmiş kültürün güzelliklerinden ve kendi kişiliğimizden vazgeçemeyiz. Burada ne politikacılar, ne tarihçiler, ne gazeteciler, burada en çok hassas aydınlar, yazarlar, kültür üzerine içtenlikle düşünenler acı çeker. [...] Önemli olan hangi medeniyetin neresini nasıl alacağımız formülü değil, medeniyet değişiklikleri karşısında acı çekmektir. Benim Türkiye’de yaşadığım en büyük entelektüel sorun da budur; üslup sorunu, kimlik sorunu”, O. Pamuk, *Öteki Renkler*, cit., p. 360.

¹⁰⁷“Benim için 20. yüzyılın en büyük yerli yazarı Ahmet Hamdi Tanpınar’dır. Büyükten çok da, benim için önemlidir. Tanpınar hem Batı kültürünü, Fransız şiirini ve romanını tanımış, mesela Valéry ve Gide’yi çok sevmiş hem de geleneksel şiir ve müzik ile derin bir ilişki kurmuştur. Bütün eserleri besleyen derin acı duygusu eski sanatların ve hayatın kaybolmasından kaynaklanır. Ama buna tepkisi yüzeysel muhafazakârlarda olduğu gibi birilerini suçlamak değil, kişisel bir acı ve vicdan azabı çekmektir. Çünkü Batı sanatını hem çocuk gibi özgürce hem de suçluluk duygularıyla tanır ve sever. Doğu ile Batı arasına kendi vicdan azabını, sessiz hüznünü yerleştirerek Tanpınar eserine olağanüstü bir hakikilik duygusu vermiştir. Kitapları iki dünyadan beslendiği ve her ikisini de kucaklayabildiği için öylesine derin, roman kahramanları da bu yüzden karmaşıktır”, ivi, p. 180.

informa e connota in maniera specifica la rappresentazione della città elaborata da Tanpinar sulla scorta di quanto già precedentemente formulato dal maestro Yahya Kemal. Così come è precisamente in questa complessa condizione dove vengono a coniugarsi necessità politiche e visioni estetiche contrastanti che è possibile, a mio avviso, rintracciare nella poetica di Istanbul di Pamuk il senso ultimo del lascito trasmesso da questi due imprescindibili precursori, a cui lo stesso scrittore riconosce peraltro il merito incontrastato di aver creato un'immagine della città che, per quanto fortemente idealizzata, è stata nel tempo assimilata dai suoi abitanti tanto da definirsi quasi canonica, dando così luogo a un vero e proprio mito, a un *topos* letterario la cui influenza e fascinazione non cessano di produrre tutt'oggi effetti assai significativi. E tuttavia il medesimo articolato concerto di emozioni, stati d'animo, dilemmi e contraddizioni sussunti nel concetto di *hüzün* ha in un certo senso determinato, secondo l'autore, anche la fossilizzazione sul piano simbolico ma soprattutto topografico di questa immagine mitizzata e nostalgica impedendo di fatto che l'appropriazione estetico-letteraria della città andasse oltre la visione triangolare rappresentata dal Bosforo, dalla penisola storica e dagli antichi quartieri musulmani che, tra gli anni '50 e '60 del secolo scorso, costituivano i sobborghi più poveri.

È probabilmente in *Istanbul* che Pamuk fornisce la più esaustiva e al tempo stesso suggestiva descrizione della difficile e dolorosa condizione d'esistenza, al contempo umana e intellettuale, di quelli che lui definisce gli "scrittori tristi" di Istanbul, così come del travagliato processo di elaborazione poetica che li ha condotti alla loro peculiare rappresentazione della città. Qui Pamuk, dimostrando

peraltro uno spirito analitico estremamente acuto, elenca tutte le principali istanze sottese a tale rappresentazione:

L'ammirazione, a volte quasi infantile, per la letteratura francese e la cultura occidentale, durante gli anni della giovinezza, aveva insegnato loro a essere, irrinunciabilmente, moderni e occidentali nelle rispettive opere. Volevano scrivere come i francesi: su questo non avevano dubbi. Ma sapevano anche che, scrivendo come gli occidentali, non potevano essere originali quanto loro. Invece la cultura francese aveva insegnato loro, insieme al concetto moderno di letteratura, pure l'idea di autenticità, originalità e verità cui non dovevano sottrarsi. [...] Un altro aspetto che volevano conciliare con l'idea di originalità e autenticità erano i concetti di «arte per arte» o «poesia pura» che appresero da scrittori come Gautier o Mallarmé. Anche altri artisti della loro generazione avevano subito l'influenza degli scrittori francesi, che leggevano con lo stesso entusiasmo, ma ciò che imparavano stimolava il loro istinto a «essere utili» e a insegnare, più che il desiderio di autenticità, perciò non incontrarono grossi ostacoli¹⁰⁸.

Alla contraddizione rappresentata dalla necessità di essere moderni e dunque di emulare il modello europeo, pur nella salvaguardia e dunque nell'affermazione della propria specifica identità storica e culturale, si veniva dunque aggiungendo per gli «scrittori tristi» come Yahya Kemal e Tanpınar la difficoltà di conciliare la propria vocazione poetica, orientata all'autonomia dei processi di produzione artistica, con la visione estetica dominante la letteratura turca moderna, e in particolare la narrativa, la quale si caratterizzava sin dagli esordi per l'impronta fortemente didattica nonché per la funzione e l'impegno sociale atteso dallo scrittore-intellettuale tradizionalmente investito del ruolo di guida autorevole nel difficile processo di transizione al moderno. La delicata congiuntura storica che vedeva il nazionalismo turco, già diffusosi a partire dagli inizi del XX secolo come reazione al declino dell'impero e in risposta alle crescenti mire dell'imperialismo europeo, imporsi definitivamente all'indomani della fondazione

¹⁰⁸ O. Pamuk, *Istanbul*, cit., pp. 109-110.

della Repubblica complicava ulteriormente la già annosa condizione degli “scrittori tristi” i quali continua Pamuk:

Volevano tenersi lontani dall’insegnamento e dalla politica, ed essendo pervasi da un istinto estetico erano annegati tra le varie richieste del nazionalismo. Il gusto del bello che impararono in Francia aveva fatto capire loro che in Turchia, condannati alla sola modernità, non potevano avere un’eco forte e vera come Mallarmé e Proust. Trovarono ciò che cercavano in una realtà molto autentica e poetica, cioè nel crollo di una grande civiltà, quell’impero ottomano in cui nacquero e crebbero. Comprendendo che la civiltà ottomana era sprofondata e sepolta per sempre, questi scrittori poterono parlare del passato senza correre i pericoli del nazionalismo aggressivo e del campanilismo da cui si fecero prendere molti dei loro contemporanei, spinti invece da una nostalgia superficiale e dall’esaltazione della storia. La Istanbul che conservava le tracce della grave perdita sotto forma di ruderi: quella era la loro città. Capirono che solo facendosi catturare dalla poesia triste del crollo e della rovina potevano trovare una voce particolare¹⁰⁹.

Definire il punto di vista certamente eclettico nonché sotto molti punti di vista contraddittorio di Tanpınar è altrettanto difficile che delineare la sua complessa personalità umana e intellettuale. La studiosa Nurdan Gürbilek, che si è a diverso titolo cimentata nell’impresa, ha ben evidenziato lo stridente contrasto tra le due immagini principali che definiscono in maniera assolutamente speculare e controversa la figura di questo autore: da un lato il “*muhteşem Tanpınar*”, (“magnifico Tanpınar”), l’accademico prestigioso e autorevole, docente di estetica e letteratura tra il 1939 e il 1962 prima all’Accademia di Belle Arti e poi alla facoltà di Lettere dell’Università di Istanbul, nonché intellettuale pienamente inserito nel quadro politico istituzionale del suo tempo, tanto da ricoprire la carica di deputato all’Assemblea Nazionale nel 1943 e nel 1946 quella di provveditore al ministero dell’Educazione; dall’altro lato il poeta nostalgico e sensibile incline al decadentismo, lo scrittore umanista e l’esteta raffinato, l’uomo fragile e tormentato o in altre parole il “*biçare, karanlık, kırtıpil Hamdi*” (“misero, oscuro,

¹⁰⁹ Ivi, p. 110.

tapino Hamdi”) come lo stesso scrittore si definisce nei suoi diari, la cui recente pubblicazione ha pubblicato non poco clamore e numerose polemiche tra gli addetti ai lavori, rivelando aspetti ignoti, giudicati in qualche caso addirittura scabrosi, della sua personalità e vita privata¹¹⁰.

Lo stesso Pamuk nelle diverse sedi in cui si è espresso a proposito, riporta giudizi all'apparenza molto differenti sull'autore che, se letti senza la dovuta attenzione, possono essere passibili di incoerenza o comunque di una certa ambiguità. Nell'articolo intitolato *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi* ad esempio, dove la definizione di “scrittore modernista” così come intesa nella letteratura occidentale, viene giudicata sostanzialmente inappropriata per Tanpınar malgrado l'attenzione riservata alla dimensione individuale e l'impiego di specifiche tecniche narrative come il monologo interiore e il flusso di coscienza, Pamuk sembra sottolineare in prima battuta, e in evidente contrasto con quanto scritto invece in *İstanbul*, gli aspetti fortemente normativi, didattici e in definitiva canonici della personalità artistico-intellettuale dello scrittore, arrivando così a definirlo un autore “classico”, pienamente iscritto nella tradizione realista del romanzo del XIX secolo:

Ahmet Hamdi Tanpınar è un “uomo sociale” e come romanziere sente su di sé tutta la responsabilità nei confronti della società in cui vive. Si identifica in modo così viscerale con quella società da fraporsi tra il lettore e il protagonista del romanzo come neanche Stendhal sarebbe stato capace di fare [...]. La personalità di Tanpınar è presente, in ogni

¹¹⁰ Nurdan Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası*, Metis, Istanbul 2011, pp. 77-92 e sempre della stessa autrice, *Kötü Çocuk Türk*, Metis, Istanbul 2001, pp. 94-135. I diari di Tanpınar sono stati pubblicati con il titolo *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, a cura di İnci Enginun e Zeynep Kerman, Dergah, Istanbul 2007. Per un'idea sull'impatto significativo che la pubblicazione ha avuto sugli studi letterari turchi si vedano i recenti lavori di Nesrin Aydın Satar, “Kanun Olmanın Kiyisinda: Edebiyatın Politize Olması Ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Cumhuriyet Kanunu'ndaki Yeri”, *Türkiyat*, n. 25 (2015), pp.160-186 e Ahmet Duzdağ, “Tanpınar's Diary: A Book of Revenge?”, *Turkish Studies*, v. 10, n. 12 (2015), pp. 315-328 DOI n. 10.7827/TurkishStudies.8654.

singolo segno di interpunzione, con la serietà di uno scrittore investito responsabilità sociale che non lascia spazio ad alcuna ironia letteraria. Non definisce alcun “noi” ma forse ciò rivela l’importanza del fatto che i suoi romanzi hannoparlato di quel “noi” le cui caratteristiche i suoi romanzi ha cercato per tutta la vita¹¹¹.

Successivamente Pamuk si spinge ancora oltre e, commentando alcuni passaggi del romanzo *Huzur*, assimila Tanpınar ad Ahmet Mithat Efendi (1844-1912), padre del romanzo turco e dell’approccio funzionalista-pedagogico convenzionalmente riservato alla letteratura:

Ahmet Hamdi Tanpınar porta tutto il peso spirituale di questa società. In un certo senso ne è la guida, il maestro. Soffre per tutte le sue problematiche. Pensa a dare a tutti noi dei buoni consigli, ma a causa di questo atteggiamento didattico-paternalistico non è uno scrittore modernista, non crea un testo modernista. Andando avanti nel romanzo ci offre la definizione di un “noi” che va di pari passo con la definizione retrospettiva di una cultura; mira a stimolare la nostra sensibilità, la conoscenza del nostro passato. Con ciò voglio dire che Ahmet Hamdi Tanpınar con questa retrospettiva pone le basi di una cultura. Ma così facendo quando dice “noi”, si rivolge a una nazione che incarna quella cultura. E il suo modo di farvi riferimento a chiarirlo. Con questo atteggiamento non è solo un “uomo sociale”, ma l’ideologo di una società. Egli non è un “modernista” che nutre risentimento verso la società, la comunità e ciò che rappresentano. Non è uno scrittore che crea un testo ostico, di difficile comprensione sulla base di un senso di amarezza nei confronti della società o della violenza verso ciò che la società produce. La relazione che intrattiene con la società è quella di un maestro, di un ideologo. Ed è un peccato che Ahmet Hamdi Tanpınar, sia in queste righe un compilatore, un compositore, come una sorta di insegnante di una morale e di una cultura, esattamente come Ahmet Mithat Efendi¹¹².

¹¹¹“Ahmet Hamdi Tanpınar bir cemaat insanıdır, bir romancı olarak içinde yaşadığı cemaatin sorumluluğunu bütünüyle ruhunda hissedenden biridir. Sezgisel olarak o cemaatle öyle bir şekilde özdeşleşir ki, roman yazarken bile [...] Stendhal’ın bile yapmayacağı bir şekilde kahramanıyla okuyucusu arasına girer. Üstelik bir noktada kendisi, Tanpınar olarak bütünüyle oradadır. Hiçbir edebi ironinin olmadığı sorumlu bir cemaat yazarının ciddiyetiyle. Bir “biz”den, hiç tarifi yapılmamış ama belki de romanlarının bütün hayatı boyunca özelliklerini aradığı bir “biz”den kendiliğinden bahsedivermesinin önemi budur”, O. Pamuk, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi” in A. Uçman, H. İnci, cit., p. 442.

¹¹²“Ahmet Hamdi Tanpınar da bu cemaatin bütün manevi yükünü taşıyor. Bu cemaatin bir anlamda imamı, yol göstereni. Bütün sorunları için ıstırap çekiyor. Hepimiz için iyi şeyler düşünüyor ama bütün bu tutumu yüzünden, bu babaca öğretmenliği yüzünden hiç de modernist bir yazar değil; modernist bir metin üretmiyor. Bizler için, bizlerin duyarlılığımızın gelişmesi, bizim geçmişimizi tanımamız, onun geçmişi bakarak bir kültürü tarif ederken bizi tarif etmesi, bütün bunlar roman ilerledikçe oluşuyor. Şunu söylemek istiyorum; Burada tarif ederken temel taşlarını oluşturduğu bir kültürü çerçevesiyle Ahmet Hamdi Tanpınar. Ama bunu yaparken “biz” diyerek, o kültürün tarif ettiği, bir millete sesleniyor. Seslenişiyse onu belirliyor. Bu tutumuyla yalnızca bir cemaat adamı değil; adamı olduğu cemaatin ideoloğu da. Topluma karşı, toplumun ya da cemaatin temsil ettiği şeylere öfke duyan, toplumun dışında bir insan, bir “modernist” değil. Topluma duyduğu öfkeden ya da toplumun ona verdiği şeylere karşı duyduğu bir şiddetten, topluma karşı zor, anlaşılması güç bir metin yaratan birisi değil. Toplumla ilişkisi bir öğretmen ve ideolog ilişkisi. Ne yazık ki Ahmet Mithat Efendi gibi, derleyici, toplayıcı, bir çeşit ahlak ve kültür öğretmeni gibi bu satırlarda Ahmet Hamdi Tanpınar”, İvi, p. 444.

Questa sorta di dicotomia tra sensibilità estetica e responsabilità collettiva che sembra connotare in maniera così contraddittoria la figura di Tanpınar e che viene spesso interpretata in termini di opposizione tra individualismo e impegno sociale, viene imputata da Pamuk all'impasse di cui sono vittima lo scrittore e l'artista con inclinazioni avanguardiste non solo in Turchia ma in tutti i paesi in via di sviluppo¹¹³. Tale condizione dilemmatica, che dà origine al senso di colpa vissuto dall'intellettuale che aspira a soddisfare le proprie esigenze estetiche prendendo anche solo in parte le distanze dalla società e dalle sue urgenti problematiche, è per Pamuk un aspetto cruciale da tenere in giusta considerazione per comprendere sia la personalità che l'opera di Ahmet Hamdi Tanpınar. Da qui scaturisce anche la sottile distinzione tra lo "scrittore triste" e lo "scrittore pedagogo" come Ahmet Mithat. Per Pamuk infatti ciò che più conta per capire Tanpınar è:

Il suo essere un "uomo della società" conoscitore del modernismo. E l'atteggiamento che traspare nella sua prosa esprime le problematiche di questo dilemma. Ciò che rende Ahmet Hamdi Tanpınar così prezioso, così eccezionale, così grande, risiede nel fatto che era così acculturato, così raffinato, così sensibile e dotto. Ecco cosa distingue Ahmet Hamdi Tanpınar da Ahmet Mithat: si può dire che Ahmet Mithat sia stato una sorta di maestro enciclopedico della società. Così come Ahmet Hamdi Tanpınar sia stato una sorta di Ahmet Mithat Efendi della cultura, della raffinatezza, della sensibilità. In altre parole se Ahmet Mithat Efendi giudicava in modo autoritario ogni aspetto della società credendo di coglierne l'essenza, Ahmet Hamdi Tanpınar è troppo dubbioso rispetto ai confini della sua conoscenza, è attento nei giudizi che esprime nei confronti della società, ha la mente assediata da tutte le problematiche che derivano dal cambiamento della civiltà, è consapevole della sua fragilità e forse da essa ne trae un gusto estetico che attribuisce importanza al suo essere sospeso tra due mondi e da questo punto di vista non assume mai il tono autoritario di Ahmet Mithat ma, d'altro canto, si attribuisce una responsabilità sociale, scrive per la società ed è uno scrittore che ne fa parte.¹¹⁴.

¹¹³ Cfr. *ivi*, pp. 446-447.

¹¹⁴ "[...] onun modernizmden haberdar bir cemaat adamı kimliği. Bu ikilemin sorunları ise onun düzyazılarındaki tutumunu belirlemekte önemli. Ahmet Hamdi Tanpınar'ı bizim için bu kadar değerli, bu kadar istisnai, bu kadar büyük yapan şey, onun bu kadar kültürlü, bu kadar incelmış, bu kadar duyarlı, bu kadar bilgili olmasıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Ahmet Mithat'tan ayıran şey ise şu: Ahmet Mithat Efendi toplumun bir çeşit ansiklopedik öğretmeni idi. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ise hassasiyetin, kültürün, duyarlılığın bir çeşit Ahmet Mithat Efendisi

Lo scrittore conclude infine sottolineando la sostanziale empatia umana, letteraria e intellettuale, che lo lega a Tanpınar facendone un riferimento estetico per lui così significativo:

Ciò che per me è così prezioso, istruttivo, illuminante ed eccezionale di Tanpınar, è che alla luce dei dilemmi di cui parlavo all'inizio, esprime il desiderio di fondare un museo con autorità e intento glorificatore, il museo della "cultura del nostro passato". Al tempo stesso dopo aver letto la traduzione francese dell'*Ulysses* però esprime con dolore e maestria il pensiero: "In Occidente si sta producendo questo, io cosa faccio qui?" [...]. Io sento dentro di me tutte le problematiche di Tanpınar che percepisce, il dolore a cui conduce questo interrogativo, ma lui riesce a estetizzarlo creando un mondo che affronta i dilemmi che derivano da tale dolore. L'importanza del mondo creativo di Tanpınar risiede nel fatto di aver scoperto un punto tra questi due mondi raccogliendone man mano gli elementi preziosi e trasponendoli nei suoi libri: forse al giorno d'oggi abbiamo capito che questo desiderio di spiegare e far derivare tutto da un'unica causa, da una sola fonte, corrisponde a un monismo purista. Anche la descrizione dei vuoti di cultura e di identità. Tanpınar, sospeso nell'indecisione tra due mondi ma che fa propria la decisione di tramutare in racconto questa indecisione, in verità, tenendo conto dell'ambiente in cui viveva e dei margini che aveva a disposizione, si è comportato in modo più intelligente e deciso della maggior parte dei suoi contemporanei. Ponendosi tra due mondi ha potuto trarre vantaggio dall'essere in condizione di poter scegliere degli elementi da entrambi. La chiave che ci consente di comprendere Ahmet Hamdi Tanpınar è il suo particolare racconto che scaturisce dalla combinazione degli elementi scelti.¹¹⁵.

olduğunu söyleyebiliriz. Yani Ahmet Mithat Efendi, toplumun her tür özelliğini, toplumun da özüne çok kolay nüfuz ettiğini sanarak otoriter bir şekilde yargılarken, Ahmet Hamdi Tanpınar kendi bilgisinin sınırlarından fazlasıyla kuşkulu, toplum hakkında vereceği yargılarda dikkatli, medeniyet değiştirmenin bütün sonuçlarıyla kafası bulanıklaşmış, kendi kırılğanlığının farkında ve belki de bu kırılğanlıktan estetik tatlar alan, iki dünya arasında olmasını önemseyen ve hiçbir zaman bu bakımdan Ahmet Mithat'ın çıkarttığı otoriter sese varmayan, ama öte yandan, yine de bir cemaatin bütün yükünü omuzlarında taşıyan, cemaat için yazan ve bir cemaatin parçası olan bir yazar", *ivi*, p. 445.

¹¹⁵“Tanpınar benim için değerli kılan, onu benim için öğretici, ufuk açıcı, istisnai yapan şey; başlan beri söylediğim ikilemleri, hem bir müze kurma, “geçmiş kültürümüz” müzesini otorite ve şaşaa ile kurma arzusunun, hem de aslında *Ulysses*'i Fransızca çevirisinden okuyup, “Batı bunları yapıyor, ben burda neler yapıyorum” düşüncesini, içinde hüner ve acıyla birlikle taşımasıdır. [...] Bu belirsizliğin acısını hissedemeyen, ama bu acıyı estetize ederek, bu acının verdiği ikilemlerin üzerine cesaretle giderek kendine bir dünya kurabilen Tanpınar'ın sorunlarını ben de bütünüyle içimde hissediyorum. Tanpınar yaratıcı dünyasının ağırlık noktasını bu iki dünyanın ortasına yerleştirmekle her iki dünyanın zengin unsurlarını uzanıp uzanıp devşirebileceği ve onları kitaplara yerleştirebileceği bir noktayı keşfetmiştir: Bugün safçı bir tekçiliğin, her şeyi tek kaynağa, tek nedene indirgeme ve açıklama isteğinin bir hayal olduğunu artık belki anlamışsınız. Kimlik ve kültür tariflerinin boşluğunu da. İki dünya arasında kararsız kalan, ama bu kararsızlığı bir üslûba çevirerek kararlılıkla benimseyen Tanpınar, aslında yaşadığı çevre ve bu çevrenin imkânları konusunda çağdaşlarının çoğundan daha akıllı ve kararlı davranmıştır. İki dünyanın arasına kendini yerleştirerek, her iki dünyadan seçmeli bir şekilde yararlanabilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ı anlamamıza yol açacak anahtar, bu seçtiklerini yan yana getirmesindeki özel üslûptur”, *ivi*, p. 448.

Una delle considerazioni a mio avviso più interessanti che è possibile desumere dall'accurato profilo tracciato da Pamuk è la necessità, suggerita più volte dall'autore, di approcciare la figura e la poetica di Tanpınar in una prospettiva dualista che tenga conto della complessa e per certi versi della duplice personalità dello scrittore. Si tratta d'altronde di un dualismo che, come rilevato da Erol Köroğlu, è possibile rintracciare a livello strutturale e poetico anche nella letteratura dell'autore distinguendo, come fa lo studioso, tra la produzione poetica, dove Tanpınar sembra dare maggiormente mostra del suo lato artistico e avanguardista, dando la priorità all'interiorità, alla dimensione soggettiva, agli aspetti prettamente formali dell'opera letteraria nonché al recupero della tradizione storica e culturale ottomana, e la produzione narrativa dove l'autore rivela invece soprattutto il suo lato più canonico e "da insegnante", la sua propensione all'impegno sociale, i dubbi e le preoccupazioni sulle problematiche politico-culturali del suo tempo e in particolare sull'effettiva possibilità di riattualizzare una tradizione forzosamente obliata che nella sua armoniosa e organica totalità sembrava tuttavia rappresentare più un ideale estetico che un riferimento reale¹¹⁶.

Sulla scorta di tali considerazioni, e tenendo a mente la distinzione tra scrittori "ingenui" e "sentimentali" recuperata da Friedrich Schiller e posta da Pamuk a fondamento della sua personale teoria del romanzo nelle celebri *Norton Lectures* tenute ad Harvard nel 2008¹¹⁷, ho infine ceduto alla forte tentazione di inquadrare

¹¹⁶ Erol Köroğlu, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Zaman Anlayışı", in A. Uçman, H. İnci, op. cit., pp. 502-503.

¹¹⁷ Su tale distinzione si rimanda a O. Pamuk, *Romanzieri ingenui e sentimentali*, trad. it di Anna Nadotti, Einaudi, Torino 2012, pp. 11-12.

la questione dell'approccio riservato ad Istanbul dagli "scrittori tristi", nello specifico Yahya Kemal e Tanpınar, così come il tutt'altro che lineare rapporto di "filiazione" letteraria che lega questi autori a Pamuk, all'interno di una duplice cornice analitica fondata sulla continua oscillazione tra visioni urbane "ingenua" e "sentimentali". Il risultato ultimo di tale relazione oscillatoria sarebbe in definitiva la produzione di due diversi e complementari testi di Istanbul, l'uno più istintivo, spontaneo, o in altre parole poetico data la sua "ingenuità" e l'altro più riflessivo, razionale, prosastico in ragione della sua "sentimentalità". Ma cosa definisce nello specifico il carattere rispettivamente "ingenuo" o "sentimentale" di tali testi e del punto di vista a partire dal quale vengono elaborati?

È certamente "ingenua" per definizione stessa di Pamuk l'ammirazione e il desiderio di emulazione che i due "scrittori tristi" provavano nei confronti della cultura europea, in particolare francese, e che si traduceva nel tentativo di rintracciare retrospettivamente il carattere proto-nazionale dell'esperienza storica e culturale ottomana. In tale tentativo giocava senza dubbio un ruolo fondamentale la memoria soggettiva dei due scrittori, intellettuali "di transizione" testimoni oculari del crollo dell'Impero e dunque figli di una tradizione "perduta" ed eternamente compianta come quella madre il cui lutto subirono entrambi in giovane età. Da qui scaturiva il desiderio, inseguito per tutta la vita, di pervenire ad un'immagine univoca e omogenea di Istanbul che fosse percepita come propria, autentica o nelle suggestive parole di Tanpınar come "*bizim hakikî ruh mîmarımız*"¹¹⁸; un'immagine fondata tuttavia su una visione urbana che nella consapevolezza della sua natura essenzialmente fugace e illusoria, in cui Istanbul

¹¹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, a cura di Birol Emil, Dergâh, Istanbul 1996² [1970], p. 157.

veniva non a caso assimilata a un sogno, rivelava tutta la sua poeticità e dunque la sua intrinseca “ingenuità”.

D’altro canto si potrebbe qualificare come “sentimentale”, perché più riflessiva e razionale, la costante attenzione rivolta da Yahya Kemal e Tanpınar alle pressanti istanze politiche e culturali del presente, repubblicano e nazionalista, che rendeva lecito il recupero della tradizione e del passato imperiale esclusivamente in chiave estetica, nell’elaborazione di un gusto nazionale la cui evoluzione storica veniva ricostruita in continuità con l’esperienza artistico-letteraria dell’alta cultura ottomana. Questa particolare interpretazione, come nota Pamuk, consentiva agli “scrittori tristi” di mettersi al riparo da eventuali accuse di reazionarismo e oscurantismo religioso perché anche il richiamo all’elemento islamico veniva giustificato in quanto principio estetico inclusivo capace di conferire unità e specificità alla vita spirituale della nazione pur ammettendo la possibile influenza di modelli e valori esogeni, siano essi di matrice occidentale-europea oppure orientale, nella fattispecie arabo-persiana. La “sentimentalità” di tale visione scaturiva inoltre dalla consapevolezza, sempre presente negli “scrittori tristi”, che la civiltà ottomana per quanto grandiosa fosse, apparteneva tuttavia ad un’epoca ormai tramontata, a un passato certamente splendido e glorioso e tuttavia, per sua definizione stessa, trascorso, sepolto per sempre e dunque impossibile da riattualizzare nei suoi modelli, istituzioni e strutture. Ciò che invece era possibile, oltre che imperativo fare nella prospettiva dei due autori era recuperare la vera essenza primordiale, l’autentico spirito turco-musulmano, sincretico e inclusivo, posto a fondamento di tale civiltà o, secondo l’espressione tanto usata da Tanpınar, le sue “forme di vita” (*hayat şekilleri*), perché

costituissero la matrice originaria su cui innestare il nuovo e dare così origine in maniera unitaria e organica alla moderna esistenza nazionale. Per comprendere meglio quest'aspetto fondamentale del punto di vista degli "scrittori tristi" sarà forse utile citare la peculiare analisi della modernizzazione turco-ottomana che Ahmet Hamdi Tanpınar porta avanti in un suo articolo, pubblicato su *Ülkü* ("L'ideale") nel 1943 e intitolato significativamente *Asıl Kaynak* ("La fonte originaria"). All'alba della promulgazione dell'editto di Gülhane (1839), con cui si dà convenzionalmente inizio all'epoca delle *Tanzimat*, due erano secondo l'autore le possibilità di fronte alle quali si trovavano le élite modernizzatrici ottomane:

O fondare il nuovo a partire dalla totale distruzione del passato, oppure, come poi è accaduto, iniziare una nuova era lasciando che il vecchio si consumasse da sé. Un po' per impraticabilità, un po' per paura delle possibili reazioni, i riformatori delle Tanzimat optarono per la seconda scelta e improvvisamente la vita del paese prese le sembianze di una città colonizzata. La nostra vita fu scissa in due [...] Questa cesura farà sì che nel paese la lotta tra il vecchio e il nuovo occupi tutto il periodo racchiuso tra le Tanzimat e il 1923. La modalità di questo confronto tra questi due mondi nella nostra vita, non solo rendeva più ardua la semplice vittoria del nuovo, ma ci convinceva lentamente che il vecchio fosse qualcosa che si dovesse necessariamente disprezzare. Si è fatta così strada in noi l'abitudine di disprezzare, sminuire il passato guardando ai suoi residui moribondi eppure vivi¹¹⁹.

Nella prospettiva dello scrittore la fondazione della Repubblica, come un vero spartiacque, muta completamente lo stato delle cose. Continua infatti Tanpınar:

La liquidazione iniziata nel 1923 pone fine a questa squilibrata lotta tra vecchio e nuovo. Espellendo dalla nostra quotidianità queste forme di vita moribonde che vivevano

¹¹⁹«Ya eski tamamıyla yıkılarak yerine yenisi kurulurdu, yahut da olduğu gibi, kendi kendine tükenmesi için bırakılan eskinin yanı başında yeninin devri başlardı. Biraz imkânsızlık ve biraz da herhangi bir tepki korkusu, Tanzimat'ı yapanlara ikincisini tercih ettirdi ve birdenbire memleketin hayatı bir müstemleke şehrinin garip manzarasını aldı. Hayatımız ikiye bölündü. [...] Tanzimat'tan 1923'e kadar olan devreyi memlekette bu kılıç artığı eski ile yeninin mücadelesi doldurur. Bu iki âlemin hayatımızda bu tarzda karşılaşması, sade yeninin zaferini güçleştirmekle kalmıyordu; aynı zamanda yeni karşısında eskinin muhakkak beğenilmemesi lâzım gelen bir şey olduğunu yavaş yavaş bize kabul ettiriyordu. Aramızda can çekişir halde yaşayan artıklara bakarak maziyi kötülemek, onu küçümsemek itiyadi içimize yol aldı», *ivi*, p. 41.

in noi insieme ai residui di alcune istituzioni che avevano esaurito la loro funzione nella nuova fase, abbiamo iniziato a vedere [il passato] nella sua maestosa realtà. Oggi ovunque si è iniziato a diffondere un giusto sentimento di rispetto verso il passato. Ormai tra di noi sono in pochi coloro che si rammaricano del fatto che i nostri nonni non conoscessero i romanzi moderni francesi, Shakespeare o Tolstoj, che non parlassero con consapevolezza da specialisti di Bergson, Freud o Lindenberg, di Einstein, Caruso o William Povel, che non giocassero a bridge e che non sbadigliassero con i loro colletti rigidi guardando severamente i gioielli che ornavano il collo delle donne durante i cocktail. Al contrario ci piace il loro modo di pensare nelle condizioni determinate dalla loro epoca e dalla loro realtà. [...] Proviamo ammirazione per il loro orgoglio e il loro gusto. Mostriamo rispetto nei confronti di Sinan, cerchiamo di comprendere i nostri vecchi maestri di musica/musicisti e ci meravigliamo della loro grandezza. Proviamo piacere nell'ammirare con la considerazione che meritano Fuzûli, Bakî, Nedîm e Galip, e così salviamo dall'oblio alcune confusi/disorganici costumi e tradizioni/ e così ci liberiamo dal senso di perdita di alcune disorganiche forme di vita e tradizioni. In realtà facciamo una parte di queste cose in modo ancora in esperto e ciò che facciamo è ancora molto poco rispetto a quello che dovremmo fare.[...] Ciononostante è vero che il nostro modo di guardare il passato è cambiato. Ormai vediamo noi stessi sotto un'altra luce. Capiamo finalmente che proveniamo da una civiltà che può essere considerata pari all'Occidente, da una superiorità umana o nei modi di vita/da uomini e uno stile di vita superiore.¹²⁰.

Dai passaggi appena citati è già possibile rilevare alcune interessanti considerazioni. Tanpınar rintraccia le origini del controverso rapporto che la soggettività turca moderna intrattiene con la propria memoria culturale nelle peculiari contingenze non solo storiche ma soprattutto psicologiche in cui si viene a realizzare la modernizzazione ottomana. La profondità e l'acutezza di tale analisi risulta tuttavia significativamente viziata dalla totale e deliberata assenza di

¹²⁰«1923'de başlayan tasfiye, eski ile yeni arasındaki bu denksiz mücadeleye son verir. İçimizde yaşayan bu yarı ölü hayat şekillerini, yeni terkipte fonksiyonu kalmamış bazı müessese artıklarını hayatımızdan çıkarınca birdenbire onu büyük hakikatında görmeye başladık. Bugün her tarafta haklı bir mazi saygısı başladı. Artık aramızda, dedelerimiz muasır Fransız romanını tanımadıkları, Shakespeare'ı veya Tolstoj'u bilmedikleri, Bergson veya Freud ile Lindenberg'ten, Einstein ile Karuzo veya William Povel'den aynı yüksek ihtisas şuuruyla derin derin konuşmadıkları, briç oynamadıkları ve kokteyl partilerinde kadınların boyunlarını süsleyen mücevherlerle bakarak sert yakaları üzerinde nezaketle esnemedikleri için itham edenlerimiz azdır. Bilâkis bunun yerine, onları kendi devirlerinde, kendi hakikat ve imkânlarında mütalaâdan hoşlanıyoruz. [...] Gururlarına, zevklerine hayran oluyoruz. Sinan'a hürmet ediyoruz, eski musiki üstatlarımızı anlamaya çalışıyor ve anladıkça mükemmelliklerine şaşıyoruz. Fuzûli'yi, Bakî'yi, Nedîm'i, Galib'i, kendilerine lâıyk olan yüksekliklerde seyremekten haz duyuyoruz, dağınık bazı hayat şekillerini, gelenekleri kaybolmaktan kurtarıyoruz. Vâkıa bunların bazısını henüz pek acemice yapıyoruz ve yaptıklarımız, yapmamız lâzım gelenlerin yanında henüz çok az. [...] Bununla beraber mâziye karşı bakış tarzımızın deđiştii muhakkaktır. Artık kendimizi başka bir ışıktâ görüyoruz. Esaslarında Garp'la ölçülebilecek bir medeniyetten, bir insan veya hayat üstünlüğünden geldiğimizi anlıyoruz»,ivi, pp. 41-42.

riferimenti alle politiche linguistiche e culturali attuate dalle élite kemaliste negli anni '20 e '30, di fatto le principali responsabili dell'amnesia storica all'insegna della quale nasce la moderna Repubblica turca. Malgrado qualche allusione ironica e pochi vaghi accenni alle conseguenze dell'accettazione acritica, priva cioè di un'interpretazione filtrata dal contesto culturale locale, della moderna cultura occidentale, l'autore evita cautamente qualunque accenno al problema quasi a lasciar intendere che la tendenza ad interpretare negativamente l'esperienza ottomana, screditandone il significato e soprattutto cancellandone il ricordo, sia responsabilità esclusiva delle politiche modernizzatrici attuate in epoca tardoimperiale. In maniera del tutto analoga e se possibile ancor più curiosa, il cambio di atteggiamento verso il passato e dunque il recupero della tradizione viene presentato da Tanpınar come un evento quasi concomitante l'avvento del regime repubblicano, benché, come dimostra la data stessa di pubblicazione del suo articolo, sia soltanto a partire dai primi anni '40 ossia dopo la morte di Atatürk (1938) che tale lavoro è stato reso possibile seppur timidamente e in un clima di forte circospezione e reticenza. Non a caso benché esposta nei suoi termini fondamentali, la questione richiede per Tanpınar alcune opportune precisazioni in fase conclusiva:

Non è possibile non apprezzare questo cambiamento... Ma tutto questo può bastare? Penso che per noi non sia sufficiente né amare il passato, né conoscere l'Occidente e restarne ammirati. In fin dei conti il passato è un tempo passato, ed esso ha ragione di vivere in noi soltanto se apportiamo un nostro contributo. Del resto noi non siamo "Neanche l'oggi", noi siamo il domani [...] Ciò che dobbiamo fare in realtà è creare nuove forme di vita nel paese. Noi possiamo guardare all'Oriente e all'Occidente come a due nostre fonti diverse. Entrambi sono in noi e in larga misura; insomma fanno parte della nostra realtà.[...] Le qualità dei nostri nonni facevano delle loro vite un'esistenza vera e peculiare. Il grande merito della civiltà occidentale risiede invece nel fatto di essere il prodotto di una realtà e di contribuire contemporaneamente al suo sviluppo. La nostra

vera eredità non è né nel passato, né nell'Occidente; ma nella vita futura che sta davanti a noi come una matassa ancora da sciogliere¹²¹.

Questo netto orientamento verso il futuro, che in un certo senso giustifica il richiamo costante al dato storico passato perché letto in funzione della cornice attuale, reale e concreta, non solo delinea la peculiare prospettiva temporale del discorso nazionalista di Yahya Kemal e di Tanpınar, ma rivela tutta la “sentimentalità” della loro visione urbana nella misura in cui realizza la rievocazione estetica della tradizione passata e della città perduta che ne era il simbolo, soltanto mantenendo lo sguardo fisso sull'attualità. Perché Istanbul potesse apparire bella e poetica agli occhi degli “scrittori tristi”, per coglierne l'autentico spirito originario, bisognava guardare ai suoi sobborghi poveri e fatiscenti o alle sue rovine, disseminate nel paesaggio urbano, come vestigia di una gloriosa civiltà ormai defunta o come testimonianze, trascurate e neglette, di un'epoca sì di grande splendore e tuttavia trascorsa. In altre parole perché il testo urbano poetico e “ingenuo” scaturisse dalla rimembranza della tradizione era necessaria la complementarità del suo testo “sentimentale” e razionale il quale invece della stessa tradizione si prodigava ad attestarne la morte. In questo si definisce l'andamento oscillatorio dell'approccio riservato sia da Tanpınar che dagli “scrittori tristi” alla lettura e alla scrittura di Istanbul.

¹²¹“Bu değişikliği beğenmemek kabil değil...Fakat bu kadarı yetişir mi? Öyle sanıyorum ki, ne mâziyi sevmek, ne Garb'ı tanımak ve ona hayran olmak bizim için kâfi değildir. Mâzi nihayet geçmiş bir zamandır; bizde, ancak kendisine içimizden bir şeyler katarsak hakkıyla yaşayabilir. Biz ise “Bugün bile” değiliz; yarınız. [...] Bizim için asıl yapılması lâzım gelen, memlekette yeni hayat şekilleri yaratmaktır. Biz Şark'a veya Garb'a ancak birbirinden ayrı iki kaynağımız gibi bakabiliriz. Her ikisi de bizde ve geniş bir şekilde vardır; yani realitelerimizin içindedirler. [...] Dedelerimiz büyük meziyetlerini, hayatlarını kendilerine has ve gerçek oluşu yapıyordu. Garp medeniyetinin büyük meziyeti de bir realitenin mahsulü olmasında ve inkişafını onunla beraber yapmasındadır. Bizim için asıl olan miras, ne mâzidedir, ne de Garp'tadır; önümüzde çözülmemiş bir yumak gibi duran hayatımızdadır.”, ivi, pp. 42-43.

Si tratta d'altronde di una condizione, e di una dinamica, a cui lo stesso Pamuk non è estraneo e che contribuisce a mettere a fuoco anche la controversa relazione intertestuale che lo lega ai suoi precursori. Lo scrittore appare infatti anch'egli scisso tra una visione urbana emotiva, che si tradurrà in un testo spontaneo e "ingenuo", in cui il richiamo nostalgico alla tradizione "perduta" così come la relazione simpatetica con gli "scrittori tristi" svolgeranno una funzione essenziale, e una visione più ragionata e cerebrale dettata dalla consapevolezza tanto dell'irrimediabile perdita della memoria storica e culturale ottomana che Tanpınar sublimava nei panorami "tristi" e "poetici" di Istanbul, quanto della natura fondamentale soggettiva nonché intertestuale di ogni percezione e rappresentazione spaziale. Ciò malgrado l'"ingenua" tentazione, a cui cedono gli "scrittori tristi", di proiettare quella che è in definitiva una lettura della città svolta sulla base della propria esperienza e memoria individuale a un livello collettivo, nella mancata elaborazione del corollario di traumi rappresentato dal crollo dell'impero e dalle riforme di prima epoca repubblicana. Tale visione, la cui riflessività è data non solo dall'attenzione al contesto ma soprattutto dall'interesse per le modalità di creazione e ricezione dell'opera letteraria e del posto tradizionalmente conferito allo scrittore in tale contesto, scaturirà a sua volta in un testo "sentimentale" della città che non farà mistero della sua natura finzionale e costruita e in cui la questione della perdita della tradizione sarà funzionale non a proiettare il passato nel presente in cerca di prospettive future ma ad esprimere l'effettiva, attuale, reale e intima miseria, materiale e spirituale, delle nuove generazioni repubblicane, per cui il trascorso ottomano costituisce qualcosa di definitivamente distante, inattingibile, inattualizzabile e inespriabile nemmeno

nelle forme poetiche, consolatorie benché fugaci del sogno. La pretesa di pervenire ad un'immagine di Istanbul che sia pura, originaria, armoniosa e omogenea appare allora smascherata in tutta la sua utopistica illusorietà per porre in luce la necessità di una visione e di un approccio estetico alla città fondati sulla sostanziale eterogeneità e mutevolezza dello spazio urbano. Nel seguente passaggio, contenuto in *Istanbul*, Pamuk descrive in maniera molto suggestiva questa peculiare dinamica interiore fatta di continue oscillazioni tra soggettività e spazialità urbana, tra storia e memoria, tra il testo di cui parla la città e la città che è nei testi di cui si compone sia il personale repertorio testuale e iconico dell'autore sia il moderno immaginario turco di Istanbul:

Sdraiato sul letto penso che siano la folla, la situazione di degrado e la sporcizia della città a rendermi infelice. Il fatto che a Istanbul tutto sia rimasto a metà, sconfitto ha trasformato la città in un luogo pieno di difetti. Istanbul non vive assolutamente il processo di occidentalizzazione cui accennano i manifesti pubblicitari sui muri, e i nomi dei negozi, delle riviste e delle società ricavati per la maggior parte dall'inglese e dal francese: ne parla soltanto. Ma non vive neanche al tradizione cui fanno riferimento le moschee e i molti minareti, le preghiere e la storia. Tutto è a metà, insufficiente e lacunoso. [...] Pensare che il motivo della mia tristezza sia la città mi trascina all'improvviso in un sogno innocente. Attribuisco a Istanbul un'epoca d'oro, un momento di autenticità e verità in cui è «completamente se stessa» e «interamente bella». Ma so con amarezza che la mia anima e la mia mente sono ormai lontane dall'Istanbul della fine del XVIII secolo e dell'inizio del XIX, quella disegnata da Melling e raccontata dai viaggiatori occidentali come Nerval e Gautier o De Amicis. Inoltre, a casa, comincio a riflettere e mi dico che amo la città non per la sua genuinità, ma perché è un luogo complesso, una massa di costruzioni rimaste a metà o demolite. Tuttavia la parte di me insoddisfatta e decisa a migliorare mi consiglia di sbarazzarmi anche della tristezza che mi impone la città¹²².

È precisamente questa oscillazione tra “ingenuità” e “sentimentalità” che consente a Pamuk di realizzare un duplice intento: da un lato iscriversi nella consolidata e in un certo senso “canonica” tradizione letteraria sulla città rappresentata dagli “scrittori tristi” e alla quale anch'egli sente di appartenere per estrazione, formazione e affinità estetico-poetiche; dall'altro prenderne le distanze

¹²² O. Pamuk, *Istanbul*, cit., pp. 313-314.

in un'ottica critica, compiendo così una digressione o una trasgressione centrifuga grazie alla quale non solo contribuisce a rinnovare dall'interno la medesima tradizione ma perviene ad una ridefinizione dei simboli, dei *topoi* e dei motivi letterari "classici" legati alla rappresentazione di Istanbul. Collocandosi a metà strada tra esperienza concreta e intertestualità, tra città reale e immaginaria, Pamuk ridisegna così una nuova mappa o sarebbe meglio dire ricostruisce un rinnovato, personale testo di Istanbul ponendovi esplicitamente al centro la propria specifica soggettività.

Nei due paragrafi successivi cercherò pertanto di approfondire questo duplice processo di lettura della città e di traduzione/scrittura del testo letterario di Istanbul, tenendo conto sia delle modalità con cui Pamuk si relaziona allo spazio urbano sia del complesso rapporto che intrattiene con la precedente letteratura, nella fattispecie con la narrativa di Ahmet Hamdi Tanpınar. A tal proposito all'interno della vasta produzione letteraria di quest'ultimo autore ho scelto di focalizzare l'analisi su *Huzur*, considerato in maniera unanime dalla critica letteraria turca e da Pamuk come il più importante romanzo su Istanbul. Definito da Nurdan Gürbilek "öznenin kendisini unutamadığı bir hatırlayışın romanı"¹²³, l'opera narra il conflitto interiore del protagonista Mümtaz e, attraverso lui, di un'intera società sospesa tra due visioni del mondo e sistemi di valori profondamente diversi, tra occidentalizzazione e civiltà orientale, tra laicizzazione e cultura islamica ovvero tra una solida e grandiosa tradizione, che tuttavia appartiene al passato e insieme ad esso va superata, e i quanto mai incerti orizzonti futuri aperti dalla modernità. Pensato dall'autore come un'opera

¹²³ N. Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, Metis, Istanbul 2005, p. 26.

sinfonica il testo presenta una struttura molto originale suddivisa in quattro capitoli o “tempi”, ciascuno dotato di un proprio “movimento”, ossia un tema dominante, sviluppato attraverso una serie di “variazioni” o motivi secondari¹²⁴. A dare il titolo ai singoli capitoli sono i nomi dei quattro personaggi principali: il già citato protagonista Mümtaz, un assistente universitario di Istanbul dalla profonda sensibilità estetica e pertanto figura dai tratti spiccatamente autobiografici; Nuran, la donna con cui il giovane vive un’intensa relazione destinata tuttavia ad un triste quanto inevitabile epilogo; İhsan, cugino, ex professore e principale guida morale e intellettuale del protagonista, tant’è che la critica non ha esitato a riconoscere nella caratterizzazione di questo personaggio un importante omaggio all’amato maestro Yahya Kemal¹²⁵, e infine Suat, la nemesi di Mümtaz, un individuo oscuro e tormentato a cui l’autore affida il compito di rappresentare le estreme conseguenze a cui può portare la crisi identitaria generata dal dualismo di valori su cui è incentrato il romanzo. All’indagine della rappresentazione di Istanbul, così come offerta in *Huzur*, contribuirà inoltre la disamina del capitolo *İstanbul*, parte consistente di *Beş Şehir* a tutt’oggi una delle poche e più originali monografie urbane che la saggistica turca possa vantare, in cui Tanpınar espone i termini fondamentali della propria riflessione sulla città e del ruolo centrale svolto dalla memoria nella propria decodificazione della città-testo.

Nel primo paragrafo prenderò in esame la questione della referenzialità tentando di porre in luce come il riferimento all’esperienza concreta si traduca nella percezione e rappresentazione della città reale in pratiche di significazione

¹²⁴ Per un’analisi dettagliata dell’opera si veda B. Moran, *Türk romanına eleştirel bir bakış I*, cit., pp. 207-210.

¹²⁵ Su quest’aspetto si veda Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür Bir İnsan*, İletişim, İstanbul 2001, pp. 93-95.

da cui origina e prende corpo la città immaginaria. Cercherò in altre parole di dimostrare come attraverso tali pratiche ogni autore conferisce senso alla spazialità urbana elaborando così una propria lettura e dunque una propria poetica della città. Nel secondo paragrafo invece mi concentrerò prevalentemente sugli aspetti legati all'intertestualità, traendo spunto in particolare dalla riflessione bachtiniana sulle modalità di appropriazione artistico letteraria dello spazio-tempo e sulla poetica storica del cronotopo romanzesco in una prospettiva comparata con l'Istanbul di Pamuk e Tanpınar.

2.2. (Ri)scrivere il testo di Istanbul dalla prospettiva del centro: pratiche, mappe e codici di significazione.

2.2.1. Osservare Istanbul con gli “occhi del pittore”: la scrittura “visiva” della città.

Se la memoria, nella sua duplice dimensione, soggettiva e collettiva, costituisce tanto per Pamuk quanto per Tanpınar la principale chiave di lettura della città-testo, la sua implicazione nei processi di significazione dello spazio urbano segue percorsi e modalità differenti. In particolare la disamina delle singole pratiche che definiscono per ogni autore il contesto concreto dell'esperienza urbana può essere illuminante nella comprensione dei sottili meccanismi che rendono possibile il diverso impiego della memoria sia nelle fasi di decodificazione e lettura della città reale e del testo in essa inscritto, sia nell'elaborazione di specifici sistemi di rappresentazione e dunque in questo caso nella poetica della città sottesa al testo narrativo. L'aspetto più interessante, e che al tempo stesso complica la questione, risiede tuttavia nel fatto che ciascuna pratica, proprio nella misura in cui riflette differenti modalità di vivere ed esperire lo spazio urbano, riconduce a una soggettività specifica e, con essa, a una distinta topografia e a un peculiare repertorio di simboli, immagini, temi e motivi mediante i quali la città acquisisce senso. Pertanto un'indagine che voglia porre in luce sia le modalità con cui un autore si rapporta alla complessa semioticità della spazialità urbana sia il meccanismo che pone in una relazione di reciproca influenza l'esperienza della città reale con la costruzione di quella finzionale, non può che articolarsi secondo

una logica a tre elementi congiunti: la pratica urbana, ovvero l'atto concreto con cui si sperimenta la città, la mappa, che designa i luoghi deputati alle diverse pratiche e infine i codici culturali chiamati in causa dalla pratica e che attraverso la pratica stessa si traducono in sistemi significanti sottesi alla rappresentazione del un luogo o di uno spazio specifico in questione.

Ad una prima analisi della poetica di Istanbul di Pamuk l'osservazione emerge subito come la prima e la più importante delle pratiche sensoriali mediante cui l'autore entra in una relazione significativa con lo spazio urbano. Benché, come rilevato da Westphal, la percezione spaziale sia determinata da un'esperienza polisensoriale, la centralità accordata allo sguardo e alla visione è d'altronde caratteristica peculiare delle rappresentazioni letterarie dello spazio e ciò in ragione della supremazia esercitata dalla vista e dall'udito tanto in prosa che in poesia. Nel caso di Pamuk tuttavia esistono ulteriori motivazioni, di natura sia personale che intertestuale, in grado di spiegare nel dettaglio perché, malgrado i frequenti riferimenti ad altri sensi, spesso in funzione sinestetica, il paesaggio interiore di Istanbul elaborato da quest'autore si articoli prevalentemente su base visiva. Sarà forse opportuno cominciare a ragionare partendo dal dato biografico e ricordando come l'iniziazione estetica dello scrittore all'arte e alla città avvenga già durante la prima infanzia per il tramite della pittura. Come raccontato in *Istanbul* è infatti solo all'età di vent'anni che, contestualmente all'infrangersi dei sogni e delle certezze nutriti da bambino e dissipati dalle prime delusioni dell'adolescenza, Pamuk approda alla scrittura come termine ultimo del suo personale e tormentato processo di formazione artistico-intellettuale e di presa di coscienza individuale. Il riferimento all'arte figurativa rimane tuttavia una

costante nell'intera elaborazione letteraria e in particolare nella poetica urbana di quest'autore che non a caso costruisce la propria teoria estetica del romanzo e della sua ricezione sulla stringente analogia tra pittura e scrittura e dunque tra immagine e parola. Così afferma Pamuk nella quarta delle sue *Norton Lectures*:

Sono convinto che i romanzi siano finzioni letterarie sostanzialmente *visive*. Un libro ci influenza soprattutto tramite la nostra intelligenza visiva – la nostra capacità di vedere le cose con l'occhio della mente e trasformare le parole in immagini mentali. Tutti sappiamo che, a differenza di altri generi letterari, i romanzi si affidano alla nostra memoria di esperienze quotidiane e di impressioni sensoriali di cui talvolta neppure ci accorgiamo. Oltre a dipingere il mondo, i romanzi descrivono – con una ricchezza con cui nessun'altra forma letteraria può rivaleggiare – le sensazioni provocate in noi da olfatto, udito, gusto e tatto. Il paesaggio del libro prende vita – al di là di ciò che i personaggi vedono – grazie ai suoni, agli odori, i sapori, gli occasionali contatti. Eppure, tra le esperienze che ognuno di noi fa con modalità sue proprie, quella del vedere è senza dubbio determinante. Scrivere un romanzo significa dipingere con le parole, e leggere un romanzo significa visualizzare immagini attraverso le parole di qualcun altro¹²⁶.

Scrivendo come se dipingesse, secondo Pamuk, il romanziere riesce in un duplice intento: da un lato trasferire nel testo, attraverso la specificità della propria individuale esperienza sensoriale, quella che è la propria soggettività; dall'altro poiché la descrizione di tale sensorialità, benché fondamentalmente soggettiva nella sua natura, fa tuttavia appello ad un patrimonio di situazioni, sensazioni, suggestioni, sentimenti, oltre che ad un vocabolario perlopiù universale, stimola di fatto l'identificazione del lettore con il personaggio-autore trascinandolo emotivamente all'interno della storia e del "paesaggio" del romanzo. Chi legge ha così l'illusione "ingenua" di essere parte del racconto, di osservarne, di sentirne gli scenari come se li stesse guardando con i propri occhi e i propri sensi. Chi scrive invece produce "sentimentalmente" tale illusione proiettando la propria singolarità a un livello collettivo e conferendo così a quella che resta nei fatti un'esperienza soggettiva un carattere apparentemente universale. In questo sta per

¹²⁶ O. Pamuk, *Romanzieri ingenui e sentimentali*, cit., pp. 65-66.

Pamuk la vera sfida e il potere del romanziere, entrambi sussunti nell'accezione più ampia del concetto di *ekphrasis*, inteso dall'autore come la capacità di “descrivere, a parole, gli splendori di un universo visivo reale o immaginario a coloro che non li hanno mai visti”, persuadendoli così che si tratti di qualcosa tutto sommato assimilabile alla loro, personale, reale esperienza di vita¹²⁷.

Al di là degli importanti indizi sulla concezione profondamente umanista che Pamuk sembra avere dell'arte e della letteratura, questa breve premessa consente di capire quanto l'idea di guardare alla realtà in generale, e nello specifico alla città, con gli “occhi del pittore” costituisca, nella sua prospettiva, il requisito indispensabile, il netto discrimine che fa di un mero scrittore di romanzi un “romanziere di Istanbul”. Ciò vuol dire in definitiva porre l'attenzione sul ruolo fondamentale che la città svolge nel formare umanamente e artisticamente un autore oltre che sulle forme e sulle strategie narrative messe a punto da quest'ultimo per rappresentarla. Viene dunque qui sottolineato in maniera implicita il nesso reciproco, il legame profondo che intercorre tra la pratica, l'esperienza soggettiva della città e l'elaborazione di una specifica poetica urbana. Ma cosa significa esattamente per Pamuk guardare, e descrivere, la città come farebbe un pittore? In cosa quest'attitudine determina in maniera così essenziale il “romanziere di Istanbul”? E ancora che tipo è questo romanziere ma soprattutto qual è il suo punto di vista?

Approfondendo i termini della questione, che si pone subito all'attenzione come una complessa definizione di sguardi e prospettive di certo eclettici e non di rado contraddittori, ci si rende rapidamente conto di quanto l'eredità di Tanpınar

¹²⁷ Ivi, p. 71.

e, attraverso quest'ultimo, di Yahya Kemal, sia stata per Pamuk determinante, forse ancor più del dato strettamente autobiografico. Lo stesso scrittore, che senza dubbio riconosce nei due autori rispettivamente il più importante romanziere e il più grande poeta di Istanbul proprio in ragione della straordinaria maestria nell'arte di tramutare le immagini in parole, afferma esplicitamente di aver appreso da Tanpınar “la necessità di cercare e vedere come farebbe un pittore le nostre cose, i nostri oggetti” (“bizim eşyalarımız, bizim nesnelerimiz’ bir ressam gibi arayıp görmem gerektiğini”)¹²⁸.

Il primato sulla riflessione relativa al rapporto tra pittura e scrittura nei processi di appropriazione estetico-letteraria dello spazio e più nello specifico sulle conseguenze che l'assenza di una tradizione mimetica ha avuto nel contesto turco-ottomano sulla rappresentazione della spazio-temporalità, spetta in effetti primariamente a Yahya Kemal seguito da Tanpınar che, come di consueto, ha approfondito la lezione recepita dal maestro. Nella prospettiva dei due “scrittori tristi” guardare alla città con gli “occhi del pittore” assumeva primariamente il significato di prestare attenzione al dato concreto, materiale, ai piccoli dettagli della vita quotidiana quali elementi fondanti la tradizione culturale, l'essenza spirituale di un popolo e di una nazione la cui linea evolutiva poteva procedere, malgrado la logica del cambiamento imposta dalla dinamica storica e nella fattispecie dalla transizione al moderno, in termini di continuità e durata proprio in ragione della permanenza e della trasmissione intergenerazionale di tale patrimonio mnestico. Un patrimonio che, rilevano i due autori, nel contesto occidentale veniva tramandato anche grazie al contributo essenziale delle arti

¹²⁸ O. Pamuk, *Öteki Renkler*, cit., p. 121.

mimetiche, in primo luogo la pittura e successivamente i generi narrativi, la cui genesi è direttamente collegata allo sviluppo della prima. L'ambito turco-ottomano invece, dominato dalla rigida iconoclastia che caratterizza l'arte e la cultura islamica nel suo complesso, si caratterizzava per la mancata elaborazione di un'estetica fondata sul principio di *mimesis* e dunque per la pressoché totale assenza di arti figurative, con la sola eccezione della miniatura la quale, al pari della letteratura di epoca classica, restava tuttavia dominata da un rigido ed elaborato simbolismo ai più incomprensibile. Ciò, oltre a determinare l'emergere tardivo e comunque conseguente all'importazione occidentale, dei generi prosastici per antonomasia come il romanzo o il racconto, apparso di fatto solo alla fine XIX secolo, comportava un'inestimabile quanto irreparabile vuoto di memoria che si ripercuoteva in maniera drammatica sul processo evolutivo dello spirito nazionale, la cui continuità non poteva più essere riconosciuta dalle generazioni future né ricostruita retrospettivamente. La questione viene sollevata per la prima volta, e nei toni assai intensi che gli sono consueti, da Yahya Kemal nei primi anni '20 in un articolo pubblicato sulla rivista *Dergâh* e intitolato significativamente *Resimsizlik ve Nesirsizlik* ("Né pittura né prosa"):

Questa è una frase che non smetto mai di ripetere da quando ho realizzato cosa sia la nostra nazione secondo me : "Non abbiamo pittura né prosa... Se non ci fossero state queste disastrose lacune la nostra nazione sarebbe stata cento volte più potente". A causa dell'assenza della pittura non siamo in grado di vedere i volti dei nostri avi. Che tragico dispiacere! Non possiamo vedere le nostre vecchie città, i molti edifici incendiati o distrutti, i nostri vecchi abiti né come si siano evoluti nel corso dei secoli. Non possiamo vedere le antiche campagne militari che hanno portato alla fondazione della nostra patria, le antiche battaglie campali e i nostri onorati eserciti che vi hanno preso parte. Oh... Quante altre cose non possiamo vedere a causa di questa assenza [...]. Se solo in ogni nostra città e in ogni epoca vi fossero stati un certo numero di pittori, se solo costoro avessero descritto secondo la propria arte la nostra vita personale e nazionale, se solo queste descrizioni fossero giunte sino a noi e se solo noi guardandole avessimo potuto cogliere la nostra maestosa, ampia e profonda storia! Oh! Che spiacevole mancanza! [...] E che dire dell'assenza di prosa? L'Islam non era ostile a essa. La buona prosa, ossia quella che era così denominata dai greci e dai latini, la prosa che avevano ereditato gli europei in quanto loro successori, la prosa che rende uomini nel vero senso della parola,

in tutto l'infinito lustro di oggi era assente presso gli arabi e i persiani. E noi, poveri turchi poiché siamo stati allievi di arabi e persiani, e abbiamo avuto la colpa di produrre poche opere scritte, siamo rimasti senza prosa. Non siamo stati in grado neanche di produrre documenti che incarnassero l'immaginario del nostro passato, oppure una sua cronaca, un suo resoconto fedele¹²⁹.

Toccherà successivamente all'allievo Tanpınar approfondire gli aspetti prettamente estetico-letterari della riflessione avviata dal maestro sottolineando sia la profonda relazione tra pittura e scrittura sia la centralità di concetti come visione e descrizione nella poetica e soprattutto nello stile elaborati da Balzac e dalla tradizione classica del romanzo realista francese del XIX secolo. Secondo l'autore l'assenza di arti figurative e la conseguente mancanza di un approccio "visivo" alla letteratura che fa della realtà materiale l'oggetto privilegiato della rappresentazione sarebbe all'origine di quel senso di incompletezza e di inautenticità che qualificava negativamente il romanziere e il romanzo turco se paragonati ai loro omologhi occidentali¹³⁰.

In riferimento alla questione specifica della rappresentazione di Istanbul e ricollegandoci a Bachtin, ciò che in sostanza sembrano lamentare i due "scrittori

¹²⁹“Milliyetimizi, kendime göre, idrâk ettiğimden beri dilimden düsmeyen bir cümle budur: “Resimsizlik ve nesirsizlik... Bu iki fecî noksanımız omasaydı bizim milliyetimiz bugün olduğundan yüz kat daha kuvvetli olurdu. Resimsizlik yüzünden cedlerimiz yüzlerini göremiyoruz. Ah bu ne fecî hicrandır! Eski şehirlerimiz göremiyoruz; yanmış yâhut yıkılmış nice binâlarımızı göremiyoruz; eski kıyâfetlerimizi göremiyoruz; o kıyâfetlerin asırlar arasında, yavaş yavaş nasıl tekâmül ettiklerini anlayamıyoruz; vatan kurduğumuz eski seferlerimizi, eski meydan muhârebelerimizi, bu muhârebeleri başaran şerefli ordularımızı göremiyoruz. Ah, ah... Resimsizlik yüzünden daha neleri, daha neleri göremiyoruz. [...] Ya tıpkı Avrupa milletlerinde olduğu gibi, bizde de her şehirde ve her devirde birçok ressamlarımız olsaymış ve o ressamlar, herbiri kendi ihtisâsına göre, millî ve şahsî hayatımızın her safhasını tasvîr etselermiş ve o tavsirler bize kadar gelselermiş, biz onlara bakarak, büyük, geniş ve derin târîhimizi her an görebilseymişiz! Ah! Ah! Bu ne üzüntülü bir özleyiştir! [...] Ya nesirsizliğe ne diyelim? Onu İslamiyet men'etmemişti. İyi nesir, hanî Yûnânîler'in bilhassa ve bilhassa Lâtinler'in neşr dedikleri nesir, nihâyet vârisleri olan Avrupalılar'a miras bıraktıkları nesir, hûlâsa bugün aydınlığının hududsuzluğuyla insanları insan eden nesir Araplar'da da yoktu, Acemler'de yoktu. Biz zavallı Türkler Arap ve Acem'in tilmizleri olduğumuz için, ayrıca da, kendi millî kusûrumuz olarak, az yazdığımız için nesirsiz kaldık. Mâzîmizi muhayyilenin bütün kudretiyle kâğıtların üzerinde enine boyuna tecessüm ettirmek şöyle dursun, doğru dürüst, kayıd ve tescil bile edemedik”, Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, İFC, İstanbul 1971, pp. 69-71.

¹³⁰ A. H. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, a cura di Zeynep Kerman, Dergâh, İstanbul 1998³ [1969], pp. 55-58.

tristi” è la mancata elaborazione nel contesto turco-ottomano di un cronotopo romanzesco ossia di uno schema e di forme narrative specifiche che agissero come un sistema rappresentativo organico capace di collegare il tempo storico reale allo spazio urbano concreto e materiale. Un’assenza questa resa particolarmente grave nel mutato contesto rappresentato dalla transizione alla modernità la quale, come brillantemente indagato da Nergis Ertürk, si esprime universalmente sul piano semiotico in una profonda crisi di rappresentazione¹³¹. Nello specifico del caso turco tale crisi risultava ancor più acuta, all’indomani della fondazione della Repubblica, perché determinata da una effettiva perdita del linguaggio oltre che degli usi simbolici tradizionalmente ad esso attribuiti. Pertanto nel quadro di una cultura la cui lingua originaria è perduta, insieme al suo repertorio di simboli e immagini e dunque al sentire estetico di cui era il principale veicolo; in un contesto culturale il cui simbolismo estetico, di per sé già elitario e fruito da pochi, diviene a seguito dell’opera di ingegneria linguistica attuata dall’élite kemaliste tra la fine degli anni ’20 e i primi anni ’30, di fatto totalmente inaccessibile alle future generazioni repubblicane, la necessità di rivolgere alla città reale lo “sguardo del pittore” diviene nella prospettiva di Tanpınar, l’unica alternativa possibile per uscire dalla crisi e pervenire ad una nuova, efficace rappresentazione estetico-letteraria dello spazio e del tempo di Istanbul. Scrive infatti l’autore riflettendo sulla difficoltà di rappresentare efficacemente la straordinaria varietà del paesaggio urbano, la bellezza della sua natura e dei suoi panorami, la ricchezza delle sfumature di luce e di colore:

¹³¹Nergis Ertürk, *Grammatology and Literary Modernity in Turkey*, Oxford University Press, New York 2011 e sempre della stessa autrice, “Modernity and Its Fallen Languages: Tanpınar’s *Hasret*, Benjamin’s Melancholy”, *PMLA*, vol. 123, n. 1 (2008), pp. 41-57.

Inevitabilmente ho pensato: “C’è un qualcosa di Istanbul che resiste alla pittura”. E infatti cosa mai può essere fatto con queste variazioni di toni e colori? [...] Sta di fatto che la nostra esperienza di ottant’anni di pittura europea, che ruota tutto attorno alla magia di Istanbul, adesso tentiamo di rifiutarla, per poi accettarne supinamente ogni fantasia come degli innamorati. Se devo dire come la penso, per evitare di essere schiacciati sotto tutta queste bellezza non vi è altra soluzione che tornare al simbolo, oppure semplicemente all’uomo e alla sua vita quotidiana¹³².

Nella prospettiva di Tanpınar solo una letteratura “visiva” avrebbe consentito di elaborare una nuova lingua di Istanbul, tramutando in parole le immagini di un passato altrimenti sepolto per sempre per produrre così l’illusione che tale passato fosse ancora vivo nel presente. Solo in questo modo si sarebbe potuto riparare alla perdita del codice assoluto che dotava di senso il testo di Istanbul rendendo tale testo traducibile nelle forme espressive e nelle modalità rappresentative del nuovo linguaggio e della nuova cultura moderna e nazionale.

Entrambi gli elementi messi in luce dagli “scrittori tristi”, ossia il vuoto di memoria conseguente all’assenza di una tradizione artistico-letteraria mimetica e l’amnesia storico – culturale imposta dal nazionalismo kemalista, vengono più volte riproposti da Pamuk in *İstanbul* come aspetti estremamente problematici legati alla formazione del moderno immaginario della città, costruito a partire da Yahya Kemal e Tanpınar mediante il ricorso alla pittura orientalista e alla letteratura odepórica francese e dunque a un repertorio iconico e testuale di matrice esogena. Questa peculiare quanto eclettica prospettiva esotopica a partire dalla quale i due autori osservavano la città e che nell’ottica di Pamuk contribuiva ad alimentare l’*hüzün*, la tristezza di cui era intriso il paesaggio urbano, fece

¹³²“İster istemez “İstanbul tabiatında resmi reddeden bir taraf var” diye düşündüm. Hakikaten bu tenk renk varyasyonları ile ne yapılabilir? [...] Nitekim seksen seneyi bulan Avrupalı resim tecrübemiz hep İstanbul’un büyüünün etrafında dönüyor, şimdi onu atölye oyunlarında reddetmeye çalışıyor, biraz sonra ona her fantazisi kabul edilen bir sevgili gibi râm oluyoruz. Bana kalırsa bu güzelliklerin altında ezilmemek için tekrar sembole, yahut sadece insana, günlük hayata dönmekten başka çare yoktur”, A. H. Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, cit., p. 155.

intuire ai due “scrittori tristi” che la poeticità e il significato ultimo del testo di Istanbul risiedessero in tale sentimento di perdita il quale, benché frutto della loro visione o lettura soggettiva, poteva essere sublimato sul piano estetico per essere tradotto in un’esperienza collettiva capace di infondere un profondo senso di comunità, di appartenenza e dunque di autenticità.

Nel seguente passaggio Pamuk si sofferma sull’assenza di una memoria locale testuale e iconica o in altri termini di una tradizione rappresentativa della città sottolineando l’incolmabile divario che rende il gusto e la sensibilità estetica ottomana qualcosa di incomprensibile per lui, di estremamente distante, ai limiti dell’estraneo e dell’esotico:

Un altro aspetto che rende ancor più solido questo senso di bianco e nero è il fatto che i colori vittoriosi e felici del passato non sono stati fissati dagli occhi delle persone vissute qui, né dipinte dalle loro mani. Non esiste un’arte pittorica ottomana che possa facilmente suggestionare il nostro gusto contemporaneo; non esiste oggi neanche uno scritto, un’opera che possa abituare il nostro sentire alla pittura ottomana, o alla pittura classica iraniana da cui deriva. I miniaturisti ottomani, che si ispirarono senza alcun entusiasmo all’arte iraniana, considerarono Istanbul (proprio come i poeti dell’antica letteratura *Divan*, che lodarono e amarono Istanbul non in quanto luogo reale bensì come parola, una superficie e una mappa, e non un volume o un panorama. [...]) Così quando c’è stato bisogno di panorami della vecchia Istanbul per giornali, riviste e volumi di fotografie, o per le cartoline illustrate, sono state utilizzate le incisioni dei viaggiatori e dei pittori occidentali, in bianco e nero¹³³.

D’altro canto l’importanza di un approccio “pittorico” viene giustificato, nella prospettiva dell’autore e in linea con gli “scrittori tristi”, dalla necessità, tutta moderna, di guardare alla città come spazio umano, reale e concreto diversamente dal miniaturista e dal poeta classico ottomano i quali, concependo la realtà fenomenica come un mero riflesso del divino e del trascendente, trasformavano la spazialità urbana in un complesso quanto ermetico sistema di segni e significati reconditi che di fatto consentiva di prendere in considerazione Istanbul solo nella

¹³³ O. Pamuk, *Istanbul*, cit., p. 45.

sua valenza semiotica in quanto cioè nome o simbolo e non come spazio reale. Viceversa la vividezza e l'accuratezza delle descrizioni, la cura e l'attenzione per i dettagli e i particolari all'apparenza più insignificanti si rivelano essenziali perché la percezione e la rappresentazione dello spazio urbano da fatto soggettivo si tramuti in un dato condivisibile, emotivamente coinvolgente tanto da sembrare all'apparenza oggettivo. Tale è ad esempio l'effetto di illusoria quanto consolatoria identificazione che producono in Pamuk le incisioni di Melling, citate non a caso dall'autore come uno dei pochi esempi validi di rappresentazione della città di epoca imperiale:

Nei momenti in cui voglio convincermi che almeno il passato era straordinario – il fatto di essere troppo aperto alla forza della letteratura e dell'arte occidentali talvolta può spingere un uomo a un simile sciovinismo per Istanbul – guardare le incisioni di Melling è per me un sollievo. Ma a questo sollievo si accompagna tristemente la consapevolezza che la maggior parte di queste bellezze e di queste costruzioni è ormai scomparsa. [...] Guardare i panorami dello stretto di Melling e osservare le sue colline, i fianchi e le valli che da bambino vedevo vuoti, ma che in quarant'anni si sono coperti di gruppi di edifici squallidi, non mi fa vivere solo l'incanto di tornare ai paesaggi della mia infanzia e vederli come allora, ma mi fa venire, triste e felice, il pensiero che dietro le bellezze del Bosforo che si aprono pagina dopo pagina, andando a ritroso nel tempo c'è una storia paradisiaca, e la mia vita è fatta dei ricordi, panorami e ambienti di questo eden ormai passato. [...] Così io, quando osservo questi disegni, precipito in una tristezza infinita: mi rendo conto che questo mondo non c'è più. Tuttavia il fatto di vedere, ogni volta che apro il libro di Melling, che la mia Istanbul non era esotica, "magica" o bizzarra, ma era uguale a quella della mia infanzia ed era soltanto straordinaria, come dimostra la quasi unica testimonianza visiva "giusta" di questo mondo del passato, davvero mi consola¹³⁴.

Allo stesso modo il talento degli "scrittori tristi", il senso profondo del loro contributo nell'elaborazione di un'immagine "classica" della città risiede per Pamuk proprio nella loro capacità di produrre una scrittura "visiva" che, in maniera del tutto analoga alle incisioni di Melling, è capace di produrre in lui e non solo l'illusione dell'immedesimazione. Così l'Istanbul meravigliosa e

¹³⁴ Ivi, pp. 63 e 68-69.

“perduta” le cui vestigia Yahya Kemal e Tanpınar intravedevano tra le macerie dell’ ex capitale ottomana si tramuta in una visione quasi reale o in un “sogno” accessibile anche a coloro che per distanza storica, culturale o emotiva si trovavano di fatto impossibilitati a vedere. Per questo motivo secondo Pamuk l’immagine della città offerta dai due scrittori è divenuta tutt’uno con Istanbul, incarnandone la rappresentazione per certi versi “canonica” e più diffusa e costituendo pertanto un riferimento da cui tanto la poetica urbana quanto il paesaggio interiore dello scrittore non possono prescindere.

2.2.2. Flânerie alaturca: itinerari verso l’anima della città

Strettamente connessa alla pratica dell’osservazione, di cui ne esplicita la variante dinamica, quella della *flânerie* ossia del passeggiare senza meta tra i quartieri e i vicoli che compongono l’intricato e labirintico tessuto di Istanbul è parte essenziale della poetica urbana di Orhan Pamuk. L’analisi di tale pratica non solo contribuisce a porre ulteriormente in rilievo l’intima relazione tra città e memoria quale nucleo fondante l’intera elaborazione letteraria dell’autore ma consente altresì di isolare in maniera puntuale la fitta rete di rimandi intertestuali che pongono in un rapporto di filiazione diretta l’Istanbul di Pamuk con quella di Tanpınar. Inoltre è in particolare attraverso la *flânerie* che è possibile ricostruire con maggior precisione le personali mappature elaborate dai due autori distinguendone gli itinerari, i percorsi e i luoghi specifici la cui valenza simbolica svolge un ruolo determinante nella rappresentazione della città. Data la rilevanza e la considerevole attenzione che gli studi sia sociologici che letterari conferiscono

al tema del passeggiare per la città e nella fattispecie alla *flânerie*, quale pratica peculiare situata nell'interstizio tra esperienza e poetica urbana e i cui tratti fondamentali sono stati notoriamente fissati per la prima volta da Walter Benjamin nel suo consistente studio sulla Parigi di Baudelaire¹³⁵, non sarà il caso di dilungarsi in considerazioni di carattere generale sulla sua definizione e accezione in un certo senso “canoniche”. Per lo stesso motivo non ritengo necessario fornire una descrizione dettagliata della figura “classica” del *flâneur*, sulla quale esiste peraltro una notevole bibliografia critica, preferendo invece concentrarmi sugli aspetti specifici che rendono tale pratica e figura di particolare importanza nello sviluppo della tradizione narrativa turca su Istanbul.

A fornire i primi spunti di riflessione utili a ricostruire la genesi della *flânerie* e del *flâneur* stambuliota è lo stesso Pamuk che in *Istanbul* racconta come la propria vocazione letteraria sia maturata da giovane in parallelo con l'attitudine ad osservare e leggere la spazialità urbana sviluppata grazie all'abitudine di saltare le lezioni universitarie per girovagare in lungo e in largo la città addentrandosi nei suoi quartieri interni. In proposito lo scrittore rileva come la pratica sia stata introdotta nello spazio reale e letterario di Istanbul da Gerard de Nerval a metà del XIX secolo, operando in questo senso una svolta importante nella consuetudine degli itinerari “turistici” praticati dai viaggiatori occidentali in visita nell'allora capitale ottomana e da cui avrebbe tratto origine gran parte della letteratura odeporetica inglese e francese. Nel suo interessante saggio sul “viaggio in Oriente”, Attilio Brilli pone in chiara evidenza lo stretto rapporto tra le modalità con cui

¹³⁵ Walter Benjamin, *I “passages” di Parigi*, Einaudi, Torino 2011. Per una recente rassegna critica degli studi sulla *flânerie* si veda Giampaolo Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, FUP, Firenze 2013.

veniva esperito lo spazio della città e l'immaginario orientalista che ne conseguiva. Scrive infatti lo studioso:

Fra il XVIII e il XIX secolo Costantinopoli si presenta al viaggiatore occidentale come un universo multi-etnico e multiculturale, e come luogo d'elezione dove si formano, si diffondono per tutto l'impero e trovano accreditamento i miti attraverso i quali l'Occidente si è creato la propria idea dell'Oriente: dal dispotismo politico, ai piaceri leggendari del Serraglio, all'indolenza degli orientali. Gli itinerari attraverso la città sono a loro volta legati a questa topografia immaginaria che spesso trasforma la ricognizione urbana in un palinsesto di storie e di scene degne delle *Mille e una notte*¹³⁶.

Vista dal viaggiatore occidentale quale sineddoche dell'Oriente, in Costantinopoli si veniva a materializzare tutto l'immaginario e dunque il repertorio letterario dell'orientalismo europeo. Come nota lo studioso tale repertorio si veniva a costruire soprattutto attraverso un itinerario prestabilito di visite a luoghi specifici che, disponendo il soggiorno e l'esperienza della città in una sorta di canovaccio omologante, si rifletteva poi nella ridondanza e nella stereotipia della letteratura orientalista, frutto peraltro più dell'interstestualità che dell'osservazione diretta poiché finalizzata a soddisfare le richieste e le aspettative del lettore europeo che ne era il fruitore designato.

Giunto a Istanbul nel 1843, Nerval si sottrae in parte alla tradizione degli itinerari "orientalisti", a tratti fortemente criticata nel suo *Voyage en Orient* (1851), e percorrendo tragitti alternativi, che lo conducono ad esplorare sia i vicoli interni di Pera che i quartieri poveri della penisola storica, definiti dal poeta come il fondale posto dietro il grandioso palcoscenico della "città turistica", da ammirare a distanza, senza varcarne le "quinte", inaugura così una pratica che verrà ripresa in primo luogo da Theophile Gautier e successivamente da Yahya Kemal e Tanpınar. La studiosa Sibel Erol, portando avanti una brillante lettura

¹³⁶ Attilio Brilli, *Il viaggio in Oriente*, il Mulino, Bologna 2009, p. 45.

bachtiniana di *İstanbul*, rileva l'abilità di Pamuk nel ricostruire il cronotopo di Istanbul "quale immutabile *locus* dell' *hüzün*" (*as the unchanging locus of hüzün*)¹³⁷ proprio a partire dall'influenza che tanto Nerval quanto Gautier hanno esercitato nella percezione e nella poetica urbana degli "scrittori tristi". Lo scrittore sottolinea infatti il contributo fondamentale apportato dai due autori francesi sia nell'elaborazione del lessico pittorico con cui Yahya Kemal ma in particolar modo Tanpınar rappresentano la città sia nell'imprimere il paesaggio urbano di quel profondo sentimento di tristezza e di malinconia su cui i due scrittori turchi fonderanno la propria peculiare estetica di Istanbul. In particolare Pamuk pone in evidenza come a metà dell'Ottocento tale sentimento non risiedesse affatto nella città, la quale viveva peraltro i suoi ultimi giorni di splendore, quanto nello stato d'animo con cui Nerval la osservò e la descrisse trasmettendola così inconsapevolmente e per il tramite testuale a Gautier, il quale visitò Istanbul per l'appunto nel 1852 solo dopo aver letto il resoconto di viaggio dell'amico¹³⁸. In maniera per certi versi analoga quando, poco meno di cent'anni dopo, all'indomani del processo di depauperamento e periferizzazione cui la città fu sottoposta con l'avvento della Repubblica, Yahya Kemal e Tanpınar si adoperarono alla costruzione di un'immagine di Istanbul che fosse percepita come "propria", vera e autentica, la lettura del *Voyage en Orient* così come del memoriale *Constantinople* (1853) di Gautier, suggerì ai due autori tristi che quel sentimento di *hüzün* che, come per Nerval, aveva di fatto origine nella psicologia e nei traumi irrisolti della soggettività dei due scrittori, se sublimato a livello collettivo, nel senso di vuoto e di sconfitta generato dal crollo dell'impero e dalla

¹³⁷S. Erol, op. cit., p. 658.

¹³⁸ Cfr. O. Pamuk, *İstanbul*, cit., pp. 213-230.

perdita della tradizione, poteva costituire il fondamento di un'estetica nazionale e di una rinnovata visione poetica della città. L'esempio degli scrittori francesi fece altresì loro intuire che affinché tale sentimento fosse effettivamente in grado di generare, insieme al piacere estetico, un senso profondo di comunità e di appartenenza, esso doveva avere un corrispettivo reale e concreto nella storia oltre che nella topografia e nei panorami della città. Da qui l'importanza della *flânerie* tra i sobborghi poveri di Stambul e lungo le rive del Bosforo quali scenari privilegiati, trasfigurati in veri e propri *tableaux vivants*, in grado di far rivivere l'esperienza perduta del passato e dunque il ricordo o il "sogno" di *Eski Istanbul*.

In un articolo del 1943 intitolato *Kenar Semtlerde Bir Gezinti* ("Una passeggiata nei sobborghi") Tanpınar esordisce sottolineando come la pratica del passeggiare per i quartieri poveri della penisola storica, in particolare Kocamustafapaşa costituissero il supporto fondamentale della docenza storica di Yahya Kemal. Così scrive lo scrittore:

Chi lo conosceva sa che stare con Yahya Kemal, ascoltarlo, era una delizia. Ma passeggiare con lui per Istanbul era qualcosa di magico che ampliava i confini di questa parola. Perché una delle cose più portentose di questo grande poeta era la sua percezione del miracolo/portento di questa città. Nessun artista il cui nome è legato a Istanbul si è mai identificato con la sua storia e con la sua fortuna come lui. Si può dire che egli abbia vissuto questa città e le sue epoche come un'avventura personale. Durante queste passeggiate che canalizzavano una grande forza rivitalizzante, quell'ampia e solida erudizione storica in grado di cambiare il vostro stato d'animo aveva il potere di aprire l'orizzonte sul gusto di un'altra epoca. Davanti a voi era possibile vedere scorrere le generazioni, le vicissitudini e perfino le persone, la dolcezza e l'amarezza delle loro vite. [...] In altre parole eravate resi partecipi di una storia viva. Il flusso del tempo mutava e vi riportava indietro una tappa dopo l'altra¹³⁹.

¹³⁹“Tanrıyanlar bilir ki Yahya Kemal ile beraber olmak, onu dinlemek bir lezzettir. Fakat onunla İstanbul içinde dolaşmak bu kelimenin hudutlarını aşan büyümlü bir şey olur. Çünkü bu büyük şairin mücizeli taraflarından biri de bu şehrin dehasını duymuş olmasıdır. Adını İstanbul'a bağlamış hiçbir sanat adamı, onun kadar İstanbul'u tarihi ve talihiyle benimsememiştir. Denebilir ki o, bu şehri ve onun zamanlarını şahsî bir macera gibi yaşamıştır. Bu gezintilerde büyük bir canlandırma kuvvetini derinleştirdiği, âdetâ bir ruh haleti şekline soktuğu sağlam ve geniş bir tarih bilgisi size her an başka bir devrin zevk ve hayat ufkunu açar. [...] Hülâsai canlı bir tarihin içine

Attraverso la guida autorevole del maestro i sobborghi fatiscanti di *Eski Istanbul* si dispiegano allo sguardo di Tanpınar come una sorta di atlante storico, un immenso palinsesto di immagini che è possibile leggere e sfogliare, rivelando a ogni passo e a ogni scorcio pagine preziose del percorso evolutivo della storia nazionale. Filtrate attraverso il prisma della memoria, la miseria e la povertà estrema di questi luoghi sembra quasi scomparire, sublimata in chiave romantica ad espressione della modestia, della purezza, dell'autenticità stessa dello spirito della nazione. È altresì interessante notare come attraverso questa peculiare lettura del paesaggio urbano anche gli elementi esplicitamente esogeni, i segni del moderno che avanza, trovano la loro giusta collocazione all'interno di una cornice unitaria capace di contenere, di assimilare ciò che è "altro", di renderlo "proprio", proiettando l'esperienza passata nel presente così da trasmettere un profondo senso di identità collettiva e continuità storica.

In questo luogo semplice ed essenziale, fatto di decoro e di piccoli dettagli all'apparenza insignificanti ci si ritrova sospesi in una temporalità ciclica, in una dimensione pancronica in cui l'oggi richiama continuamente ciò che era ieri e il trascorso si riflette costantemente nell'attuale:

Esistono poche cose istruttive come passeggiare in questi semplici quartieri di Istanbul. Perché in tutta la loro incuria e rovina esemplificano tutta la storia della città. Il vecchio impero, le Tanzimat, la vita commerciale, il periodo più recente entrato in queste zone in tutta la loro forza, si confondono, vivono insieme. Perfino una bancarella ambulante a Taksim o a Talimhane vi appare nuova. Qui invece anche ciò che è autenticamente nuovo sembra vissuto nel pieno significato del termine[...]E poi le sue case in legno, una fontana cinta da una vite o dal glicine, i panni stesi al sole, un bambino, i suoi gatti e i suoi cani, la moschea e il suo cimitero, una *medrese* che per il suo stato in

katılmış olursunuz. Zaman kervanı sizin için yolunu değiştirir ve gerisin geriye, tesadüflere göre menzil menzil sizi taşır”, A. H. Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, cit., p. 210.

rovina cattura l'occhio come una Roma immaginaria. Un vecchio quartiere dell'Istanbul turca che conosciamo dalla prima infanzia, in cui possiamo determinare le ore dalle grida degli ambulanti ad occhi chiusi con il brusio che ci circonda e per cui, quando leggiamo una pagina qualsiasi di Ahmed Rasim senza giungere neanche al suo giudizio critico, proviamo una strana nostalgia.¹⁴⁰

La vera anima della città, l'“*asil İstanbul*”, risiede per Tanpınar in questi luoghi; è in questi quartieri che la contemplazione quasi estatica della miseria e delle rovine di *Eski İstanbul* rende possibile quel delicato lavoro di ricerca interiore, di memoria e di immaginazione attraverso il quale recuperare il significato perduto della *Türk İstanbul*. Così lo scrittore chiarisce il senso profondo attribuito da Yahya Kemal, che ne è stato il coniatore, a tale espressione:

L'Istanbul turca è l'Istanbul che porta la nostra impronta, che ha assunto la nostra identità. Anche solo un secolo fa non ci sarebbe stato bisogno di un'espressione del genere. Perché all'epoca Istanbul era dominata da un unico gusto/, anche se un po' decaduta; tuttavia a partire dalle Tanzimat questo gusto non era più il solo. Per questo nell'espressione “Istanbul turca” c'è tutta l'epopea della città. Ma in cosa consiste questo gusto strutturale/costruttivo/estetico?[...] Neanche la nostra generazione ha potuto vederlo nella sua forma pura. Così siamo obbligati a cercare molte delle sue caratteristiche più che nella nostra memoria, nella nostra immaginazione.¹⁴¹

Incarnazione di una tradizione storica, culturale ed estetica che si esprimeva in ogni forma di espressione artistica, dalla musica, alla poesia, alla calligrafia,

¹⁴⁰“İstanbul'un bu izbe mahallerinde dolaşmak kadar öğretici şey pek azdır. Çünkü bütün bakımsızlığı ve haraplığı içinde size üstüste bütün tarihi verir. Eski imparatorluk, Tanzimat, iş hayatıyla, yâni en kuvvetli tarafından bu semtlere girmiş olan son devir sarmaş dolaş, beraber yaşarlar. Taksim'de, Talimhane'de satıcı sedisi bile sizin için yenidir. Buralarda ise, hakikî mânâsında yeni olan bile tam mânâsıyla yaşamış görünür [...] Sonra, ahşap evleri, küçük asma veya salkım çardaklı çeşmesi, güneşe serilmiş çamaşırı, çocuğu, kedisi, köpeğiyle, mescidi ve mezarlığıyla, yıkıklığı imkânsız bir Roma gibi göze çarpan medresesi ile mahalle, hepimizin çocukluğumuzdan beri tanıdığımız, saatlerini satıcı sesleriyle, sağı solu dolduran gürültüsüyle gözümüz kapalı olarak tayin edebileceğimiz mahalle, bugün küçük tasvirlerini Ahmed Rasim'in herhangi bir sayfasında okuduğumuz zaman bu satırların altındaki tenkit fikrinin farkına bile varmadan garib bir hasretle üzüldüğümüz Türk İstanbul'un eski mahallesi”, *ivi*, pp. 211-212.

¹⁴¹Türk İstanbul bizim damgamızı taşıyan, bizim hüviyetimizi almış İstanbul'dur. Bundan hatta yüz sene evvel böyle bir tâbire ihtiyaç yoktu. Çünkü o zamanlar İstanbul'a, biraz bozulmuş olsa bile tek bir zevk hâkimdi; halbuki Tanzimat'tan beri bu zevk tek başına değildir. Onun için “Türk İstanbul” tâbirinde şehrin bütün macerası vardır. Bu yapıcı zevk nedir?[...] Bizim nesil dahi onu saf şeklinde göemedi. Birçok hususiyetlerini hafızadan ziyade muhayyelede aramaya mecburuz”, *ivi*, p. 184.

all'architettura e che si accordava quasi spontaneamente con il paesaggio naturale e la geografia della città, *Eski İstanbul* era per Yahya Kemal e per Tanpınar una sinfonia, un'armonia compiuta di elementi differenti, una composizione perfetta la cui organicità, purezza e originalità era garantita dall'inclusività dell'Islam turco di cui il potere ottomano era espressione temporale. Questa particolare concezione della città viene espressa da Tanpınar in *Beş Şehir*:

La vecchia Istanbul era una composizione di elementi. Una miscela nata dalla combinazione di una miriade elementi significativi e insignificanti, vecchi e nuovi, locali e stranieri, belli e brutti, perfino volgari si potrebbe dire oggi. Dietro questa composizione c'erano l'Islam e l'istituzione imperiale, e tutto un insieme di condizioni economiche che consentivano di sopperire alle necessità di questi due pilastri. Da due secoli questa composizione nel suo sommo significato era un tesoro di poesia sociale che in realtà aveva smesso di essere produttiva quasi in ogni campo. In questo senso [l'impero] povero nella realtà, poiché si credeva che visse se non con gusto in modo semplice e distinto, e poiché viveva distribuendo le ultime briciole di una grande eredità del passato, visto dall'esterno era ricco perché si poggiava su tutta una catena di abitudini. Era un peculiare stile di vita, un manto religioso che governava ogni aspetto e dava un'aria di misericordia a ogni azione che faceva la magia di questa composizione. Tutto ciò che passava dalla dogana si islamizzava. Il mohair inglese sulle spalle del *kazasker*, il *çarşaf* di tessuto di Lione di sua moglie, il lampadario di foggia boema, il comodino francese per via della calligrafia di Yesarîzâde che vi era posta sopra erano tutte cose musulmane.¹⁴²

Passeggiare tra i quartieri della penisola storica consente di rivivere e riassaporare, anche se solo fugacemente, l'atmosfera originaria della città. Qui persino il tempo, scandito dal rincorrersi delle stagioni, dagli *ezan* e dal reiterarsi delle attività quotidiane, comunicava appartenenza:

Sì, forse la melodia della nostra infanzia era stata composta fuori, al segnale degli intermediari locali. Anche molto prima della nostra infanzia era così. Ma se è così, il

¹⁴²«Eski İstanbul bir terkipti. Bu terkip küçük büyük, mânalı mânasız, eski yeni, yerli yabancı, güzel çirkin –hattâ bugün için bayağı– bir yığın unsurun birbiriyle kaynaşmasından doğmuştu. Bu terkinin arkasında Müslümanlık ve imparatorluk müessesesi, bu iki mihveri de kendi zaruretlerinin çarkında dördüncü bir iktisadî şartlar bütünü vardı. Bu terkip iki asırdan beri büyük mânâsında, hemen her sahada müstahsil olmaktan çıkmış bir içtimai manzumenin malıydı. Bu itibarla gerçekte fakir, fakat zevkle değilse bile inanılarak yaşandığı için halis ve ayırı, büyük bir mazi mirasının son parçalarını dağıtarak geçindiği için dışarıdan gösterişli, bütün bir görenekler zincirine dayandığı için de zengindi. Hususî bir yaşayış şekli, bütün hayata isikamet veren ve her dokunduğunu rahmanîleştiren dinî bir kisse bu terkinin mucizesini yapıyordu. Gümrükten geçen her şey Müslümanlaşıyordu. Kazaskerin sırtında İngiliz sofu, hanımının sırtında Lyon kumaşından çarşaf, üst tarafına asılmış Yesarîzâde yazması yüzünden Fransız üslûbu konsol, Bohemya işi lamba hep Müslümandı”, A. H. Tanpınar, *Beş Şehir*, Dergâh, İstanbul 2015² [1946], pp. 124-125.

mondo in cui era entrata era così soggettivo che non poteva essere distinta. Nella grande orchestra si perdeva il suono dei singoli strumenti. Perché ciò che teneva realmente le fila e mostrava armonia era nostro. Era il tempo e il calendario che erano soltanto nostri con i nostri peculiari sogni, gioie, nostalgie, sentimenti. Un tempo in cui fluttuavano la nostra architettura, la musica e la vita, fluttuavano e che le comprendeva tutte. Era impossibile passeggiare per i quartieri della vecchia Istanbul senza percepire questo tempo, senza essere catturati dal suo magico vortice. Era un tempo strano, denso quasi da poter essere toccato con mano, tinto di colori spirituali, che conduceva ai confini della misericordia, che donava alle cose più semplici una dimensione interiore, un'aria di "perdono divino", carico di preghiera e fede, come se fosse un luogo sospeso tra il mondo e l'aldilà. Il vecchio stambuliota, osservava il suo volto riflesso dallo specchio di questo tempo, come qualcosa che proveniva da molto lontano, come un'ombra impregnata del profumo dell'aldilà. I quartieri della vecchia Istanbul con le loro piccole moschee e medrese accanto ai morti sepolti nei cimiteri, condividendone le gioie e le nostalgie, vivevano respirando a fatica come vecchi alberi cinti da pesanti catene. In questi quartieri il giorno trascorreva tra cinque *ezan* come se si passasse sotto cinque archi, a seconda del momento, colorato, maestoso, e di tanto in tanto divertente.¹⁴³

Tale era non solo l'Istanbul di età classica, resa nell'ottica dei due autori "autenticamente turca" sotto l'egida di *Kanunî Süleyman* (1494-1520) grazie al genio architettonico di *Mimâr Sinan* (1489-1588), ma anche la capitale di tarda epoca imperiale almeno fino all'inizio della modernizzazione (1839-1920) quando inizia il suo lento e inesorabile declino :

Ogni grande città muta di generazione in generazione. Istanbul tuttavia è cambiata in un altro modo. Un parigino o un londinese di ogni generazione, ricorda con un sentimento di nostalgia per la città in cui è nato e vissuto trenta quarant'anni prima a causa di un

¹⁴³“Evet, bizim küçüklüğümüzün şarkı biraz da dışarıda, yerli simsarların işaretiyle toptan yapılırdı. Bizim çocukluğumuzdan çok evvel de bu böyle idi. Fakat böyle de olsa, içine girdiği terkip o kadar enfüsî bir âlemde ki, farkedilmezdi. Büyük orkestranın içinde münferit sazlar kendiliklerinden kaybolurdu. Çünkü asıl yayı çeken ve âhengi gösteren şeyler bizimdi. Bunlar şehrin kendisi, bizim olan mimarlık, bizim olan musıkî ve hayat, nihayet hepsinin üzerinde dalgalanan hepsini kendi içine alan, kendimize mahsus duygulamaları, hüznüleri, neşeleriyle, hayalleriyle, sadece bizim olan zaman ile takvimdi. Eski İstanbul mahallerinde dolaşıp da bu zamanı duymamak, onun tılsımlı kuyusuna düşmemek imkânsızdı. Bu elle dokunulacak kadar kesif, ruhanî renklere bürünmüş, her karşılaştığını, bir rahamaniliğin sınırlarına kadar götürün, en basit şeylere bir içlenme, bir “mağfîret” edâsı veren, dua ve tevekkül yüklü, dünya ile ahiretin arasında aralık bir kapı gibi duran garip bir zamandı. Eski İstanbullu, yüzünü bu zamanın aynasında çok uzak, âdeta erişilmez ötelere gelmiş bir şey, bütün bir ahret kokusuyla tütümlü bir gölge gibi seyrederdi. Yanı başlarındaki küçük cami ve medrese mezarlıklarındaki ölülerile yan yana yaşayan, sevinçlerini, hüznlerini onlarla paylaşan eski İstanbul mahalleri, bu zamanın içinde, gövdesine, ağır boğumlu sarmaşık halkaları kenetlenmiş yaşlı bir ağaç gibi, güçle nefes alarak yaşarlardı. Bu mahallerde gün beş ezanın beş tonuzundan geçerek ilerleyen, sırasına göre renkli, heybetli, zaman zaman eğlenceli bir havaya benzerdi. Onun hiçbir törenin kaydermediği, buna rağmen hiç değişmeyen bir suru merasimi, âdâbı vardı”, ivi, pp. 125-126.

rifiuto nei confronti di una miriade di nuovi costumi, divertimenti, tendenze architettoniche [...] Istanbul non ha fatto esperienza di un mutamento simile, nei quindici anni racchiusi tra il 1908 e il 1923 si è spogliata completamente della sua vecchia identità. La rivoluzione costituzionale, tre grandi guerre, piccoli e grandi incendi, crisi economiche, il crollo/la liquidazione dell'impero, ci hanno condotto ad accettare infine che una civiltà in cui ci dibattevamo da circa cento anni era sparita con tutta la sua identità.¹⁴⁴

Sempre in *Beş Şehir* Tanpınar ricorre a tutta la sua profondità d'analisi per descrivere l'impoverimento economico della città periferizzata, la repentina trasformazioni della sua struttura e composizione sociale, la delocalizzazione dei luoghi della vita intellettuale e mondana con la conseguente migrazione delle élite e delle attività culturali dalla penisola storica verso Beyoğlu. È infine con parole estremamente suggestive e intrise di struggente malinconia che l'autore lamenta la graduale scomparsa dello spirito collettivo che animava l'*Eski İstanbul* ancora nei primi anni della sua infanzia:

Questa melodia non è stata l'unica cosa ad essersi persa nella vecchia Istanbul. Il quartiere stesso si è perso.[...] Il segreto di tutti i quartieri di Istanbul si può trovare in questi scritti belli e profondi in cui una nostalgia amara si confonde con l'entusiasmo per una nuova vita. Oggi non esiste più il quartiere. Esistono soltanto alcuni vecchi e poveri abitanti di quartiere sparsi qua e là. Vecchi abitanti che tra mille difficoltà escono di tanto in tanto dagli anfratti in cui sono rintanati per scambiarsi i propri ricordi, bere un caffè, ricordare insieme il passato... Secondo me sono loro i veri poeti di Istanbul; questi residui che con le gambe tremanti a ogni passo, vagano alla ricerca del passato, i disperati che lo cercano negli angoli dei palazzi anonimi, nelle strade ancora libere dall'asfalto, che lo cercano invano nei volti dei vecchi amici di infanzia e non riuscendo a trovarlo si guardano intorno spaesati. Il quartiere di oggi non è più la comunità in cui ogni membro è legato all'altro come un tempo; ormai è solo una parte/una faccia dell'organizzazione municipale. Del resto il posto del quartiere è stato via via preso dai palazzi i cui abitanti sono ignari, indifferenti alla vita e alla morte l'uno dell'altro, in cui da ogni finestra proviene la melodia di una stazione radiofonica diversa come una piccola Babele.¹⁴⁵

¹⁴⁴«Her büyük şehir nesilden nesile değişir. Fakat İstanbul başka türlü değişti. Her nesilden bir Parisli, bir Londra'lı, doğduğu, yaşadığı şehrin otuz kırk yıl önceki hâlini, yadığı bir yığın yeni âdet, eğlence tarzı, mimarî üslûbu yüzünden hüzün duyarak hatırlar.[...] İstanbul böyle değişmedi, 1908 ile 1923 arasındaki on beş yılda o eski hüviyetinden tamamiyle çıktı. Meşrutiyet inkilâbı, üç büyük muharebe, birbiri üstüne bir yığın küçük büyük yangın, malî burhanlar, imparatorluğun tasfiyesi, yüz yıldır eşğinde başımızı kaşıyarak durduğumuz bir medeniyeti nihayet 1923'te olduğu gibi kabullenmemiz onun eski hüviyetini tamamiyle giderdi”, ivi, p. 121-122.

¹⁴⁵«Eski İstanbul'da kaybolan şey sade bu nağme değildir. Mahallenin kendisi de kayboldu. [...] Bütün İstanbul semtlerinin sırrını acı bir hasretle yeni hayat aşkının birbirine kenetlendiği bu güzel ve derin yazılarda bulursunuz. Bugün mahalle kalmadı. Yalnız şehrin şurasına burasına dağılmış eski, fakir mahallelişer var. Birbirlerinin hatırını sormak, bir kahvelerini içmek, geçmiş zamanı

Anche Pamuk in *İstanbul* riserva passaggi molto intensi alla descrizione nostalgica dell'İstanbul di quando era bambino. A differenza di Tanpınar tuttavia l'autore esplicita chiaramente le radici soggettive della propria malinconia rivolgendosi soprattutto a Beyoğlu, quale centro della sua personale geografia urbana e di cui lo scrittore lamenta in particolar modo la disgregazione e la relativa scomparsa, sotto i colpi del nazionalismo più estremista, della composizione multi-etnica e multiculturale che ancora nei primi anni '50 del Novecento caratterizzava il quartiere. Particolarmente significativo in tal senso è il capitolo intitolato *Conquista o caduta: la turchizzazione di Costantinopoli* in cui Pamuk riporta la propria, personale cronaca familiare dei drammatici eventi del 6 e 7 settembre 1955 che, nella prospettiva dell'autore, segnano irrimediabilmente la fine della Beyoğlu e con essa la caduta dell'İstanbul cosmopolita, espressione dell'eterogeneità e della ricchezza sociale e culturale della città. Estremamente interessante in proposito è il parallelismo che lo scrittore istituisce tra gli atti vandalici e le violenze perpetrate in difesa della nazione turca a danno delle case e dei negozi delle comunità greca e armena di Beyoğlu e il saccheggio che seguì la conquista turca di Costantinopoli:

I vandali, che con le loro violenze provocarono il terrore nei quartieri dove il numero di greci era alto, come Ortaköy, Balıklı, Samatya, Fener, saccheggiarono anche le piccole e povere drogherie greche, incendiarono le stalle, attaccarono le case e violentarono le donne greche e armene, perciò si può dire che si comportarono con la stessa ferocia dei

beraberce anmak için zaman zaman gömüldükleri köşeden çıkan, bin türlü zahmete katlanarak semt semt dolaşan ihtiyar mahalleliler... Bence İstanbul'un asıl şairleri onlar; adım başında, titrek ayaklarıyla geçmiş zamanlarının peşinde dolaşanı onu üslupsuz apartman köşelerinde , iki yanı henüz boş asfalt üzerinde, eski ahabap çocuklarının çehresinde beyhude yere arayan ve bulamadıkları için şakın şaşkın dört yana bakınan bu kervan artığı biçarelerdir Bugünün mahallesi artık eskiden olduğu gibi her uzvu birbirine bağlı yaşayan topluluk değildir; sadece belediye teşkilâtının bir çüzü olarak mevcuttur. Zaten mahallenin yerini yavaş yavaş alt kattaki üsttekinden habersiz, ölümüne, dirimine kayıtsız, küçük bir Babil gibi, her penceresinden ayrı bir radyo merkezinin nağmesi taşan apartman aldı", ivi, pp. 129-130.

soldati del sultano Mehmet II, i quali dopo la Conquista, misero Istanbul a ferro e fuoco. [...] La mattina dopo quella notte in cui tutti coloro che per strada non erano musulmani rischiarono il linciaggio, Beyoğlu e viale İstiklal erano un mare di macerie, un cimitero di oggetti portati via non solo dai negozi saccheggati e distrutti. Sopra tante balle di stoffa di tutti i colori e generi, sopra i tappeti e gli abiti, erano ammassati i frigoriferi, radio e lavatrici, beni che allora si erano appena diffusi in Turchia; il viale era coperto di servizi di porcellana, giocattoli (i negozi di giocattoli più belli si trovavano a Beyoğlu), utensili da cucina, gli acquari tanto di moda in quegli anni e lampadari, rotti e frantumati.[...] Tutto questo è così vivo nella mia mente, nei minimi dettagli, come se l'avessi visto con i miei occhi, perchè a casa se ne parlò a lungo, per anni.¹⁴⁶

L'importanza e il valore che Pamuk attribuisce alla struttura cosmopolita del quartiere in cui ha trascorso gran parte della sua infanzia assume particolare rilevanza soprattutto se comparati con i giudizi fortemente critici che, in ragione del medesimo cosmopolitismo, Tanpınar riserva invece a Beyoğlu. Appena dieci anni prima i drammatici eventi descritti da Pamuk, con accento fortemente polemico e toni esplicitamente nazionalisti, Tanpınar lamenta il pericolo di una degenerazione estetica, sul piano urbanistico e architettonico, dei quartieri posti sulla riva asiatica del Bosforo, in particolare Üsküdar, che nell'ottica dell'autore assume il significato di una deriva in senso cosmopolita, di una perdita identitaria dell'autenticità, dello spirito originario di quei luoghi. Tale deriva, le cui cause sono da rintracciare secondo lo scrittore nell'eccessiva influenza, che a partire dalle *Tanzimat* l'architettura europea ha avuto nell'elaborazione di un gusto e di uno stile architettonico locale, viene significativamente espressa in termini di un'incontrollata espansione di Beyoğlu. Scrive Tanpınar a proposito della nuova architettura civile imposta dalla modernizzazione ottomana:

Ma non erano questi gli elementi che segnavano la sconfitta del gusto estetico delle Tanzimat.[...] Il pericolo reale era che Beyoğlu che per quattro secoli Istanbul aveva portato su di sé come un tessuto estraneo, iniziasse improvvisamente a espandersi e a discendere verso il mare grazie alle nuove condizioni create dalle Tanzimat. Quando le colline aggraziate, ornate di magnifici giardini ritratte nel 1832 da Lamartine iniziarono a riempirsi di edifici in stile europeo, il profilo di Istanbul assunse un'inedita austerità. Il

¹⁴⁶ O. Pamuk, *Istanbul*, cit., pp. 172-173.

panorama di ombre eleganti e favolose che iniziava dai giardini dai giardini di Eski Saray, aggirava Çengelköy e si concludeva a Üsküdar, non riuscì in nessun modo ad armonizzarsi con questa durezza/austerità. La cosa realmente bizzarra è che nonostante a partire dalle Tanzimat si sia verificato un mutamento di mentalità nel nostro paese, si cercassero ancora delle soluzioni per arginare questo sviluppo di Beyoğlu.[...] Se un giorno Üsküdar diventasse senz'alberi, senza orizzonte come Beyoğlu, se si desse il via libera a uno sviluppo privo di carattere nazionale la vera Istanbul e il nostro gusto estetico si perderebbero realmente.¹⁴⁷

Certamente colpisce la metafora anatomico-patologica con cui l'autore definisce il quartiere come un "tessuto estraneo" nel corpo della città; la stessa sostanziale estraneità viene rimarcata in *Beş Şehir* laddove Tanpınar afferma:

Mentre Beyoğlu, con la sua imitazione parziale di Parigi ci ricorda la povertà della nostra vita, i quartieri di Istanbul, Üsküdar con gli ultimi residui di un sistema di valori autosufficiente, costruiscono in noi senza che ne siamo consapevoli un'unità spirituale, cambiano i nostri sogni, i nostri desideri¹⁴⁸.

In proposito è molto interessante rilevare come sul piano identitario questa valenza simbolica fortemente unificante che Tanpınar attribuisce al Bosforo venga espressa più o meno negli stessi termini da Pamuk in riferimento a Beyoğlu:

Nella nostra mente di persone che vivono nelle grandi città da qualche parte abbiamo sempre un sogno relativo al centro della città in cui viviamo.[...] Il sogno di questo centro rimane vivo nella nostra mente dando corpo a un sapore, un desiderio, un significato nella nostra vita. Lì c'è vera vita che sogniamo. È lì che dobbiamo andare.[...] Questo centro immaginario è un luogo diverso per ognuno di noi in cui che si accorda ai nostri desideri, al nostro modo di viverlo e di donargli significato, alla racconto del nostro passato e alle speranze del nostro futuro. Per me questo centro immaginario è Beyoğlu. È lì che credo che sarà il mio futuro. Da quando ho coscienza di me stesso, da quarant'anni sono lì le vetrine davanti a cui bisogna andare, i ristoranti in cui bisogna andare. Sono lì le folle in

¹⁴⁷“Fakat Tanzimat asıl zevk hezimetini bunlar değildi.[...] Asıl tehlike İstanbul'un dört asır kendi bünyesinde yabancı yabancı bir örgü gibi taşıdığı Beyoğlu'nun birdenbire, Tanzimat'ın verdiği yeni imkânlarla genişlemesinde ve aşağıya, denize doğru taşmasındaydı. Lamartine'in 1832'de süslü, muhteşem bahçelerin methettiği sırtlar Avrupalı binalarla dolunca, İstanbul ufku hiç tanımadığı bir sertlik kazandı. Eski saray bahçelerinden başlayıp, Çengelköy'ü dönerek Üsküdar'da tamamlanan o lâtif ve hayalî gölgeler manzarası, bu katılıkla bir türlü uyuşmadı. Asıl garibi, Tanzimat'tan beri o kadar memleketimizde zihniyet değişikliği olduğu halde Beyoğlu'nun bu inkişafını hâlâ önleme çareleri aranmasındadır.[...] Eğer Üsküdar'ın ikinci bir Beyoğlu gibi ağaçsız, ufuksuz, millî karaktersiz inkişafına birgün yol verilirse asıl İstanbul ve kendi zevkimiz gerçekten ezilir”, A. H. Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, cit., p. 188.

¹⁴⁸Beyoğlu, hamlesi yarı yolda Paris taklidiyle hayatımızın yoksulluğunu hatırlatırken; İstanbul, Üsküdar semtleri kendisine yetebilen bir değerler dünyasının son miraslarıyla, biz farkında olmadan içimizde bir ruh bütünlüğü kurar, hulyalarımız, isteklerimiz değişir”, A. H. Tanpınar, *Beş Şehir*, cit., p. 119.

cui mi sento tra fratelli e nemici, sono qui i vicoli misteriosi che mi danno la sensazione di potermi imbattere da qualche parte in un segno di una vita diversa.[...] Lì in un vicolo, tra i palazzi disabitati che marciscono lentamente, le porte delle ambasciate lascio del periodo ottomano, in un vicolo secondario tra chiese e moschee, filtra da un interstizio di una porta una luce, un profumo e si sente una musica malinconica. Lì una persona sente quel sentimento di felicità che distingue una grande città da una cittadina¹⁴⁹.

In maniera totalmente speculare i due luoghi sono centrali per la soggettività di entrambi gli autori nella misura in cui è rispettivamente nel Bosforo e in Beyoğlu che Tanpınar e Pamuk ritrovano se stessi sebbene, e questo è un elemento di distinguo importante, la visione del primo, anche quando centrata sulla dimensione individuale e soggettiva, viene sempre giustificata in chiave collettiva e dunque ricondotta ad una prospettiva e a una lettura dello spazio urbano sostanzialmente nazionalista.

Accanto alla dicotomia *Eski İstanbul*/Beyoğlu la centralità del Bosforo quale secondo fondamentale *topos* della tradizione letteraria e del moderno immaginario turco su Istanbul costituisce un ulteriore, importante momento di differenziazione nella percezione e nella rappresentazione urbana di Tanpınar e Pamuk. Per Tanpınar passeggiare sulle rive dello stretto, così come tra i sobborghi di Fatih e della penisola storica, significa richiamare istantaneamente alla memoria e all'immaginazione la visione di *Eski İstanbul*. E tuttavia se i quartieri poveri

¹⁴⁹«Biz büyük şehirlerde yaşayanların kafaları içinde bir yerde, yaşadığımız şehrin merkezine ilişkin bir hayal vardır hep.[...] Bu merkezin hayali, kafamızın içinde hayatımızda bir çeşit, bir istek ve anlam vererek ışıldar durur. Orada hayal ettiğimiz asıl hayat vardır. Oraya doğru gidilmelidir. [...] Hayatımız hakkındaki isteklerimize, onu yaşayış ve anlamlandırış şeklimize, geçmişimiz dediğimiz hikâyeyle geleceğimiz dediğimiz umuda göre bu hayali şehir merkezi hepimiz için değişik bir yer olur. Benim için İstanbul'un hayali merkezi Beyoğlu'dur. Orada kendime geleceğimi, orada kendim olacağımı düşünürüm. Kendimi bildim bileli, kırk yıldır gidilmesi gereken vitrinler, karın doyurulması gereken lokantalar oradadır. Kendimi kardeşlerim ve düşmanlarım arasında hissedeceğim kalabalıklar da buradadır, bana buralarda bir yerde değişik bir hayatın izine rastlayabşleceğim hissini veren esrarlı sokaklar da. [...] Orada bir sokakta, ağır ağır çürüyen yüz yıllık boş apartman binaları, Osmanlı döneminde kalma elçilik kapıları, kiliseler ve camiler arasındaki bir ara sokakta, sabaha doğru iyi kapanmamış bir kapının aralığında turuncu bir ışık, bir parfüm kokusu sızır ve kederli bir müzik duyulur ve insan bir büyük şehri bir kasabadan ve köyden ayıran o mutluluk verici duyguyu derinden hisseder», O. Pamuk, *Öteki Renkler*, cit., p. 334.

costituiscono in senso topografico il centro storico della “città perduta”, il Bosforo ne incarna senza dubbio il centro spirituale. È qui che rapiti dalla bellezza incontaminata del paesaggio naturale, è possibile trovare sollievo, seppur temporaneamente, dalle angosce e dalle pene del presente che la miseria di Fatih ricorda incessantemente. Tutta la poeticità, la perfezione, l’armonia e l’ideale di purezza estetica dell’Istanbul di Tanpınar scaturisce in maniera spontanea, quasi naturale dalla contemplazione del Bosforo e dei suoi panorami. In tal senso se i sobborghi della penisola storica costituiscono per lo “scrittore triste” il *locus* di elaborazione del testo “sentimentale” della città, il Bosforo è senza dubbio il centro del suo testo “ingenuo”. È questo infatti per Tanpınar il luogo privilegiato dell’amore, dell’intimità, dell’interiorità; qui l’autore sente colmarsi i vuoti e ricomporsi le dolorose fratture della propria fragile e tormentata soggettività; qui può prendere le distanze dalle ansie e dalle preoccupazioni mondane per ricongiungersi, in una sorta di ascesi mistica, con la propria matrice originaria perduta e recuperare così il senso unitario di un’esistenza altrimenti scissa, tanto sul piano collettivo quanto soprattutto individuale.

Pamuk dedica una dei primi capitoli di Istanbul alla centralità del Bosforo nel processo di formazione storico-culturale dell’identità turco-ottomana. Originariamente sede di villaggi di pescatori greci, il Bosforo diventa a partire dal XVIII secolo quando la burocrazia civile e militare ottomana ne fa un luogo di ritiro e di villeggiatura, il centro di elaborazione di una specifica cultura urbana d’élite contrassegnata dal carattere privato e dalla chiusura al mondo esterno. A partire dalla metà del XIX secolo mentre la penisola storica e i quartieri di Fatih venivano demoliti per far largo ai nuovi edifici della burocrazia ottomana

moderna, le stesse élite davano vita nelle *yalı*, le residenze costruite per trascorrere i mesi estivi e il cui stile architettonico, sottolinea Pamuk, ha costituito un modello per l'identità turco-ottomana fino agli inizi del XX secolo, ad una "civiltà" espressione di uno specifico *ethos* urbano che, in ragione dell'inaccessibilità di questi luoghi, raggiungibili esclusivamente via mare, restava per molti versi isolata dal resto della città. La natura elitaria e privata di tale cultura, nonché della "civiltà" che ne era portatrice, alimentavano la percezione del Bosforo quale luogo storicamente deputato alla preservazione di pratiche, valori e modelli comportamentali che, nella loro separatezza e chiusura, riproducevano gli aspetti più intimi, incontaminati e autentici della tradizione culturale e dell'identità turco-ottomana.

Diversi autori, Abdülhak Şinasi Hisar in maniera particolare¹⁵⁰, ma anche gli stessi Yahya Kemal e Tanpınar hanno, a diverso titolo e nelle forme espressive loro più consone, cercato di restituire e di tramandare alle generazioni repubblicane il valore storico-identitario e il significato profondo di questa "civiltà" perduta e dei luoghi che ne sono stati il centro. In *Beş Şehir* ad esempio Tanpınar porta avanti un'attenta ricostruzione, puntellata di costanti riferimenti architettonici, letterari e musicali dell'evoluzione e dell'importanza del Bosforo nella storia sociale e culturale dell'Impero a partire dal XVIII secolo. L'autore dedica particolare importanza al "culto del *mehtap*" quale cerimoniale collettivo espressione delle nuove modalità con cui, a partire dalla cosiddetta *Lale Devri*, le élite ottomane cominciavano ad aprirsi ai piaceri della mondanità, trasferendo così nello spazio urbano le pratiche e i rituali ricreativi della loro vita privata,

¹⁵⁰ Abdülhak Şinasi Hisar è noto per aver coniato l'espressione "civiltà del Bosforo" oggetto delle sue due opere principali *Boğaziçi Mehtapları* (1942, *I chiari di luna del Bosforo*) e *Boğaziçi Yalıları* (1954, *Le yalı del Bosforo*).

tradizionalmente confinata tra le pareti della sfera domestica. Nella peculiare atmosfera offerta dal Bosforo, dalle sue insenature naturali, dai giardini su cui si aprivano le *yalı*, in una dimensione condivisa ma tuttosommato intima e in uno spazio esterno ma appartato, riservato, e pertanto percepito come estensione di quello interno, si veniva così elaborando un gusto e un sentire estetico estremamente raffinato, quasi aristocratico. In questo modo, sottolinea Tanpınar, le élite non solo entravano per la prima volta in un rapporto diretto, profondo, con la città ma attraverso la contemplazione e la celebrazione di alcuni suoi elementi particolarmente emblematici – il mare, i panorami naturali, lo spettacolo del chiaro di luna, la musica e la poesia che accompagnavo le gite in barca – riproducevano sul pino estetico gli aspetti più significativi della loro identità storica e culturale. Scrive infatti l'autore:

Ecco è questa sensibilità nei confronti della natura e della vita comunitaria che consente di vivere alla cultura dei chiari di luna, la più rilevante invenzione del nostro gusto estetico. Queste passeggiate che si facevano in ogni notte di luna piena nei pressi di uno *yalı* erano un'opera sociale che aveva tutta una morale e un'etichetta, come una sorta di cerimonia religiosa in compagnia della luce lunare e con essa la città rendeva onore al mare che esemplificava tutte le sue peculiarità, la sua arte, il suo stile di vita, la sua bellezza, esattamente come le nozze con il mare dei dogi veneziani. Il Bosforo luogo per eccellenza dei nostri sentimenti e di una miriade di nobili compassioni, in queste occasioni si univa con una delle nostre arti più grandi: la musica¹⁵¹.

E tuttavia forse il più intenso e accorato tributo reso da Tanpınar alla “civiltà” del Bosforo lo si ritrova in *Huzur* nella caratterizzazione di Tefvik Bey, zio materno di Nuran e ultimo esponente di un mondo e di una cultura destinati di lì a breve a sparire per sempre. L'autore definisce con attenta perizia i tratti essenziali

¹⁵¹“İşte tabiatı ve beraber yaşamaya bu açıktır ki sonunda zevk tarihimizin en dikkate değer icadı olan mehtap âlemlerinin doğmasını sağlar. Bütün bir âdâb ve teşrifâtı bulunan ve her mehtap gecesi bir yalı tarafından yaptırılan bu âlemler maşerî bir opera, bir nevi ay ışığı ibadeti gibi bir şeyidi ve şehir onunla, Venedik dojlarının denizle evlenme merasimi gibi kendi güzelliğini, yaşama tarzını, kendi sanatını, bütün hususiyetini aldığı denizle tebci ediyordu. Hissî hayatımızda o kadar yeri olan ve bize bir yığın asil içlenmeyi telkin eden Boğaz burada en yüksek sanatlarımızdan biri olan musıkî ile birleşiyordu”, A. H. Tanpınar, *Beş Şehir*, cit., pp. 203-204.

e le qualità più significative di questa figura volutamente tipica, fornendo così un ritratto assai accurato e suggestivo di ciò che il gentiluomo ottomano della “vecchia Istanbul” rappresentava:

Lui era uno di quelli che erano stati creati per perseverare. Nonostante i suoi settantaquattro anni aveva ancora una voce forte e profonda; continuava a bere tutte le sere; delle donne giovani e belle continuava a godere perlomeno della loro amicizia, addirittura in alcune notti di primavera usciva per la pesca al pesce spada con i pescatori del quartiere.

-Come ballo io lo *zeybek*, non lo balla nemmeno un Efe. Soprattutto quei vostri Efe in frac e cilindro [...] Tuttavia Tevfik Bey non era solo uno che ricordava perfettamente le vicende del passato e il miglior danzatore di *zeybek* della sua epoca. Una delle sue qualità più grandi- o meglio uno dei suoi piaceri- era preparare le tavolate per il *rakı*. Mümtaz lo guardava sempre più esterrefatto.

- Mio zio in molte cose assomiglia a mio padre, non è strano?

Verso sera Tevfik Bey scomparve. Ma un’ora dopo, quando ricomparve, la tavolata per il *rakı* era un vero piacere.

- Il *rakı* va bevuto lentamente... Solo così lo si gode .

Quell’entusiasmo, quella serenità del vivere di un signore della vecchia Istanbul erano qualcosa che si vedeva di rado in quei giorni. Aveva un calendario tutto particolare solo per i piaceri della tavola. Nessuno meglio di lui sapeva quale pesce si doveva mangiare in una determinata stagione, dove lo si potesse pescare e come si doveva trattare, in quali mesi non valeva niente e quando era nella stagione giusta.¹⁵²

È significativo notare come la descrizione della famiglia di Nuran costituisca per Tanpınar occasione per portare avanti un’interessante retrospettiva storico-psicologica in cui l’esperienza individuale assume senso solo se proiettata a livello collettivo. Particolarmente indicativo è il seguente passaggio dove l’autore trae spunto da un momento privato di convivialità perché Tevfik Bey collochi il racconto della propria storia familiare all’interno della visione storica e della cornice evolutiva dello spirito nazionale turco proprie di Yahya Kemal:

¹⁵² A. H. Tanpınar, *Serenità*, cit., pp. 196-197.

La filosofia della tavola di Tevfik Bey arrivava ad assumere anche le sembianze di una filosofia della storia.

- Pensate a tutto il lavoro secolare del destino affinché noi questa sera abbiamo la possibilità di mangiare queste triglie. Come ha detto Yahya Kemal, le acque del Don, del Volga e del Danubio devono sfociare nel Mar Nero. I nostri nonni partiti dall'Asia Centrale sono dovuti arrivare fino a Istanbul, e stabilirsi qui. Poi, il sultano Mahmud II ha dovuto mandare in esilio a Bitola il bisnonno di Nuran perché era un bektashi. Là si è dovuto sposare con la figlia di un ricco colonnello di Merzifon, Mio nonno, dopo la fuga della moglie, per consolarsi ha dovuto comprare un *köşk* con i soldi di un Corano che aveva copiato e poi regalato a non so quale Paşa... capisce giovanotto? Un Corano per settecentocinquanta monete d'oro... Pensi, l'equivalente di questo *köşk* e anche del terreno intorno. Poi il padre di Nuran si è dovuto ammalare da bambino, sua madre ha dovuto chiedere la grazia ad Aziz Mahmud Hüdayi Efendi, quando è diventato grande è dovuto entrare in un convento Bektashi, una volta là ha poi fatto amicizia con mio padre. È dovuta nascere Nuran e poi è dovuto nascere anche lei...

A Mümtaz piacque da matti quella storia etnico-sociale della triglia.¹⁵³

Tanpınar prosegue poi nella sua ricostruzione ponendo a confronto Tevfik Bey con il figlio Yaşar, individuo fragile e paranoico affetto da un'inguaribile ipocondria che si traduce in una vera e propria ossessione per i farmaci. I due uomini così diametralmente opposti nella loro personalità e psicologia si pongono nella prospettiva dell'autore come il risultato delle due fasi successive che definiscono la modernizzazione turco-ottomana. Identificando Tevfik Bey con l'epoca delle *Tanzimat* allude così implicitamente, e con una leggera vena di malinconia, al fatto che la serenità e la quiete interiore dell'uomo derivino dalla sua appartenenza all'ultima generazione che ha conosciuto i fasti e lo splendore di un Impero ancora saldamente in piedi benché inesorabilmente avviato verso un lento declino:

Erano le *Tanzimat* a rendere il volto di Tevfik Bey un misto di grandi buoni propositi e predisposizione per i piccoli piaceri. Lui viveva con la serenità, il distacco e

¹⁵³Ivi, p. 198.

l'entusiasmo rubati a quei giorni. Invece per Yaşar Bey era piuttosto la seconda Meşrutiyet. Oscillava tra bizzarri idealismi, piccoli sentimenti di inferiorità, fremiti che si intrecciavano come un'onda che prende il posto di un'altra; insomma, tra un'impotenza che non lasciava spazio all'azione e un'euforia entusiasta¹⁵⁴.

Benché, come dimostrano i passaggi appena citati, tracce considerevoli dei luoghi della “civiltà” e della cultura del Bosforo erano ancora presenti negli anni in cui Tanpınar scrive e ambienta *Huzur*, il lento e inesorabile processo di incuria e l'amnesia forzata che, agli inizi degli anni '70, ne fanno registrare a Pamuk l'irreversibile perdita aveva nel medesimo periodo già avuto inizio. Tra i simboli più rappresentativi di una tradizione storica e culturale dalla quale si volevano prendere nettamente le distanze, a partire dagli anni '30 e '40, il Bosforo con le sue *yalı* e giardini furono gradualmente abbandonati dalle élite repubblicane, che scelsero invece le Isole dei Principi al largo del mar di Marmara come meta privilegiata delle loro residenze estive. Il fenomeno viene sottolineato da Tanpınar, non senza accento polemico, sempre in *Huzur* e anche in questo caso l'autore ribadisce ancora una volta la centralità simbolica e identitaria del Bosforo. Così afferma il protagonista Mümtaz osservando la folla di passeggeri all'imbarco per Büyükada:

Per Mümtaz, quando le persone andavano a Büyükada diventavano anonime. Quello era un posto per persone di un certo standard. Là si bramavano cose che non erano veramente necessarie, o quantomeno che ci allontanavano da noi stessi quel tanto che bastava da non permetterci di andare da nessuna parte. Sul Bosforo, invece, tutto chiamava a sé le persone e le faceva scendere dentro sé stesse. Qua tutto ci apparteneva, ciò che governava il grande connubio, compresi il panorama e, per quanto fossero transitorie, le architetture, era tutto nostro. Era stato creato con noi, era diventato con noi. Un mondo di piccole moschee dai tozzi minareti e dalle pareti di calce; di villaggi con minuscole sale da preghiera che formavano i quartieri di Istanbul; di grandi cimiteri che a volte dominavano il panorama da un capo all'altro della città; di fontane dalle pietre sbrecciate i cui cannelli attorcigliati davano comunque una sensazione di frescura nonostante non vi scorresse acqua; di grandi ville sul Bosforo; di *tekke* lungo il molo

¹⁵⁴ Ivi, pp. 198-199.

dove le urla dei camerieri si mescolavano come un omaggio del mondo vivo alla sacralità di chi praticava il Ramadan; di piazze piene delle memorie di combattimenti di lottatori vestiti a festa con trombe e tamburi; di grandi platani; di serate nuvolose; di mattine in cui le dee dell'alba nuotavano dentro un sogno di madreperla riflesse in specchi metafisici illuminati dalle torce che tenevano in mano; di echi strani e commoventi.

Del resto, nel Bosforo tutto era un riflesso. La luce era un riflesso, il suono era un riflesso; là di tanto in tanto, anche le persone potevano essere il riflesso di una serie di cose che non conoscevano¹⁵⁵.

Il rapporto che Pamuk intrattiene con il Bosforo, così come la sua percezione di questi luoghi, è decisamente più complesso. Per l'autore, figlio della borghesia repubblicana di Istanbul che in quanto nuova élite urbana si sente erede legittima della cultura del Bosforo pur rinunciando a preservarne i luoghi e tramandarne le pratiche e i rituali, lo stretto rappresenta al tempo stesso una scoperta, un mistero e una fonte benefica e inesauribile di ottimismo e consolazione. In *Istanbul* Pamuk ricorda infatti come da bambino, durante le consuetudinarie gite domenicali con la famiglia sul Bosforo, traesse grande piacere dall'osservare "[...] le testimonianze di un periodo molto ricco in cui la civiltà e la cultura ottomane, pur sotto l'influenza occidentale, tuttavia non persero mai la loro libertà e forza."¹⁵⁶

La conferma di appartenere ad un glorioso passato e con esso ad una solida tradizione, si accompagna nella coscienza dell'autore all'amara constatazione della distanza che lo separa da questo tempo e da questa cultura ormai aliena. Questa complessa combinazione di sentimenti e suggestioni è ciò che fa del Bosforo una felice rivelazione per Pamuk e insieme un luogo ignoto, impenetrabile, al quale lo scrittore sa di non appartenere. Lo stretto, come del resto tutta Istanbul, è per Pamuk un testo di estremo lirismo e poeticità, che esibisce tutti i segni di una storia meravigliosa e allude continuamente ad un

¹⁵⁵ Ivi, pp. 144-145.

¹⁵⁶ O. Pamuk, *Istanbul*, cit., p. 53.

significato profondo ma che l'autore sa di non poter cogliere, di non riuscire ad interpretare. Il Bosforo e la città si rivelano allora una silhouette la cui bellezza può essere ammirata e fruita solo superficialmente ma la cui essenza resta fondamentalmente oscura. Tentare di interpretare la storia e il testo di Istanbul restando solo sulla superficie, aggrapparsi ai singoli frammenti di cui la spazialità urbana è disseminata per cercare di ricomporre una visione d'insieme dotata di senso è una tentazione "ingenua" a cui è facile cedere per lenire la nostalgia e il senso di vuoto generati dalla perdita del codice. In questo sta per Pamuk l'"ingenuità" degli "scrittori tristi" che del Bosforo hanno decantato solo la poeticità esteriore dei suoi paesaggi naturali e la presunta incorrotta purezza della sua cultura mancando di restituire un'immagine completa e veritiera di quella stessa civiltà "perduta" ossia di "ciò che è diabolico e crudele, un universo ricco di odio, vizi umani, rabbia e violenza"¹⁵⁷. In altre parole, compiendo una tale operazione, il risultato a cui si arriva inevitabilmente, secondo l'autore, è quello di perdere il contatto con la realtà storica e culturale di Istanbul, di produrre appunto un "sogno", una visione o un testo illusorio da cui sentirsi appagati sul piano estetico ma che non consente di cogliere e comprendere l'anima della città.

Afferma Pamuk in *Istanbul*:

Ogni volta che mi soffermo sulla bellezza e la poesia del Bosforo, di Istanbul e delle strade buie, una voce dentro di me mi invita ad amplificare le virtù della città in cui vivo, proprio per nascondere a me stesso le lacune della mia esistenza, come gli scrittori delle generazioni precedenti. Se la città ci sembra bella e magica, anche la nostra vita deve essere tale. Molti scrittori che prima di me hanno parlato di Istanbul, ogni volta che raccontano di avere le vertigini di fronte alla bellezza della città, da una parte mi colpiscono per l'atmosfera magica delle loro storie e della loro lingua, però dall'altra mi spingono a ricordare che non vivono più nella grande città che descrivono, ma hanno preferito gli agi moderni di un'Istanbul ormai occidentalizzata. Ho imparato da loro che il

¹⁵⁷ Ivi, p. 55.

prezzo di un elogio troppo plateale e lirico è non vivere più in quella città, oppure guardare da fuori ciò che si trova «bello»¹⁵⁸.

Il “romanziero di Istanbul”, non può secondo Pamuk esimersi dal raccontare la città per quella che è in tutte le sue sfaccettature, nella sua eterogenea frammentarietà e mutevolezza, nel suo intrinseco dinamismo. Un dinamismo che lo scrittore ricollega alle forti correnti che attraversano il Bosforo, capaci di “farsi largo in mezzo alla sporcizia, al fumo e al frastuono di una città molto affollata” e di infondere un profondo senso di libertà e indipendenza “fra tutte quelle persone, quelle costruzioni e quella storia”¹⁵⁹.

Sarà allora più facile comprendere perché in aperto contrasto con le numerose, splendide e oniriche descrizioni idilliache offerte da Tanpınar in *Huzur*, Pamuk in uno dei primi e più celebri capitoli di *Kara Kitap* proceda ad una rappresentazione grottesca del Bosforo che come afferma Taciser Belge ha il sapore del passaggio dal sogno all’incubo:

A quanto pare, in poco tempo, il paradiso che chiamiamo Bosforo si tramuterà in una palude color pece in cui i relitti incrostati di fango dei galeoni manderanno lampi di luce come sfavillanti denti fantasmici. [...] Tra tesori bizantini incrostati di mitili, forchette e coltelli d’argento e di latta, barili di vino secolari, bottigliette di gazzosa, carcasse di affilate galere, mi immagino una civiltà le cui scarse esigenze energetiche –niente più che il funzionamento di qualche lanterna e di poche, vecchie stufe– saranno tutte soddisfatte dal contenuto di una sgangherata petroliera rumena con le eliche piantate in una cavità paludosa. [...] Sulle terrazze da cui una volta guardavamo la luna colorare con riflessi d’argento le seriche acque del Bosforo, d’ora in poi osserveremo il velo di un fumo azzurrino dei cadaveri a cui non si sarà potuto dare sepoltura. Seduti ai tavoli dove un tempo bevevamo *rakı* respirando il dolce profumo degli alberi di Giuda e dei caprifogli che crescono sulle rive del Bosforo, sentiremo il pungente tanfo di muffa dei cadaveri putrefatti, che brucerà le nostre fosse nasali. Su quelle rive dove ora si allineano file e file di pescatori, non ascolteremo più il canto tranquillizzante degli uccelli primaverili e il rumore delle correnti del Bosforo, ma saremo investiti dalle urla di coloro che, terrorizzati dalla morte, si affronteranno armate di spade, pugnali, scimitarre arrugginite, pistole e fucili che saranno improvvisamente trovati a portata di mano, armi gettate in acqua nei secoli per paura delle perquisizioni generali. Gente che abita in paesini sulla riva del mare, tornando a casa esausta non aprirà più fino in fondo il finestrino dell’autobus per

¹⁵⁸ Ivi, pp. 56-57.

¹⁵⁹ Ivi, p. 52.

inalare il sentore delle alghe; al contrario, per impedire che la puzza di fango e cadavere possa entrare negli autobus comunali, infileranno stracci e giornali negli interstizi dei finestrini, attraverso i quali osserveranno l'orrendo buio sottostante, illuminato dalle fiamme. Ai caffè sul mare, dove di solito passeggiamo tra i venditori ambulanti di palloncini e di *helva*, d'ora in poi non guarderemo più le luci delle navi ma il riverbero rosso sangue delle mine che esploderanno tra le mani dei bambini curiosi. I rastrellatori di spiagge, che prima vivevano raccogliendo lattine vuote e monete bizantine portate a riva dai mari in burrasca, adesso dovranno recuperare i macinacaffè che antiche piene hanno rubato alle dimore in legno sul lungomare facendoli affondare negli abissi del Bosforo, pendoli con il cucù ricoperto di muschio e neri pianoforti incrostati di molluschi.¹⁶⁰

Sibel Irzik rileva come in *Kara Kitap* il presagio di un prosciugamento del Bosforo rappresenti per Pamuk una sciagura paragonabile solo alla fine della scrittura¹⁶¹. È precisamente in questo parallelismo tra il senso di libertà, la forza e il dinamismo trasmesso dal fluire incessante delle correnti dello stretto e l'autonomia, la creatività e la capacità intrinseca di autorinnovarsi continuamente della scrittura che risiede a mio avviso il senso e il valore simbolico profondo del Bosforo di Pamuk. Come la scrittura, lo stretto e il suo mare costituiscono al tempo stesso un ricettacolo di esperienze, memorie, storie e forme di vita trascorse mediante cui il tessuto storico, culturale e umano della città si stratifica ma anche un'inesauribile fonte di vita, capace di rigenerare, di rinnovare e trasmettere nuova linfa e nuova speranza alla città e alla sua popolazione.

2.2.3. *Definire il centro: una complessa questione di sguardi e punti di vista*

L'esigenza di elaborare una scrittura "pittorica" della città, pur accordando naturalmente la precedenza alla visione, non significa nell'ottica di Pamuk tralasciare l'importanza degli altri sensi nella percezione e

¹⁶⁰ T. Belge, op. cit, pp. 222-224

¹⁶¹ S. Irzik, "Istanbul", cit., pp. 554-557.

conseguentemente nella rappresentazione dello spazio urbano. L'autore dedica anzi un'attenzione particolare al ruolo essenziale che l'udito, ma anche l'olfatto seppur in misura minore, hanno giocato nell'elaborazione del proprio paesaggio interiore di Istanbul. Tanto in *İstanbul* quanto in *Kara Kitap* i riferimenti agli odori ma soprattutto ai suoni della città, in particolare ai fischi delle navi transitanti sul Bosforo, sono piuttosto frequenti per non parlare della lunga sezione che in *Öteki Renkler* l'autore riserva alla descrizione dei mercati e ai richiami dei venditori ambulanti che erano parte essenziale del panorama e dell'atmosfera dell'Istanbul della sua infanzia¹⁶². Anche in questo caso lo scrittore dimostra di aver pienamente assimilato la lezione di Tanpınar per cui l'osservazione dei panorami urbani si traduceva in un'esperienza sensoriale e sensoriale sinestetica, frutto di quella articolata quanto armonica "composizione" (*terkip*) di arte, natura, storia e amore che era per lui Istanbul. Numerose sono le sedi in cui è possibile apprezzare lo sforzo poetico compiuto da quest'autore nell'elaborare un vero e proprio linguaggio "pittorico" atto a restituire tutta la complessità polisensoriale e polisensuale del panorama e dell'esperienza urbana. Un esempio particolarmente suggestivo è la seguente descrizione della primavera a Istanbul:

Amo l'inizio della primavera di Istanbul un po' debole, con l'aria e l'acqua piena di tremori nascosti, di esitazioni. I giorni in cui tutto assume una tinta color lilla come il fumo dei vaporetti... È questo colore il primo nunzio della primavera a Istanbul. Come se nel totale silenzio dei *saz* – perché ogni musicista viene da noi con un silenzio che appartiene solo a lui e parla soltanto tra il biancore delle ninfee – essa iniziasse a stabilire un legame tra il suo sottile assolo e la vita. Non appena la vediamo immaginiamo che i germogli degli alberi dalle cortecce ancora bagnate per le ultime piogge sboccino, che nelle nebbie del mattino le loro fronde si protendano in modo diverso. Nell'umidità della

¹⁶² Cfr. O. Pamuk, *Öteki Renkler*, cit., pp. 321-333.

sera le luci si illanguidiscono, assumendo una tinta d'arancio come se provenissero da una pesante profondità¹⁶³.

Ma forse è nella rappresentazione del Bosforo offerta in *Huzur*, nelle mille sfumature di colore e giochi di luce prodotti dal riverbero del sole sul acqua, che Tanpınar rivela tutta la sua sensibilità e maestria nella sottile arte della sinestesia. Indicativo è in proposito il seguente passaggio in cui lo scrittore descrive la visione del Bosforo così come appare al protagonista Mümtaz durante il suo primo appuntamento con l'amata Nuran:

L'acqua al largo di Üsküdar aveva cominciato a trasformarsi nella casa che il libeccio si era costruito nella sera. Era come se, sotto il pelo dell'acqua, dalla Torre di Leandro al Mar di Marmara fossero stati posati strati di piastre di bronzo ricoperte dal luccichio di una miriade di gioielli sbriciolati. A volte, quelle piastre di bronzo affioravano in superficie come zattere ingioiellate; a volte, si aprivano voragini immense e scarlatte, colme di nostalgia e aneliti tesi verso la verità come nelle rappresentazioni della grazia divina dei pittori primitivi, dove le profondità si mescolavano ai raggi di luce¹⁶⁴.

Questo peculiare approccio alla rappresentazione della città, questa percezione sinestetica in cui la vista rimanda al gusto e al tatto, le immagini si tramutano in suoni e le metafore sensuali si sovrappongono e rincorrono, in un continuo gioco di rimandi che coinvolge e chiama in causa l'insieme dei sensi, è certamente funzionale a restituire efficacemente e in maniera dettagliata la complessità e la ricchezza del paesaggio urbano nella sua totalità. Ciò riconduce a quella che secondo Pamuk è l'altra qualità "pittorica" fondamentale del romanziere di

¹⁶³«Ben İstanbul baharının yarı hasta, havada, suda gizli üpermeler, tereddütlerle dolu başlangıcını severim. Vapur dumanlarına kadar her şeyin hafif bir leylâk rengine büründüğü günler... İstanbul'da baharın ilk müjdecisi bu renktir. Sanki bütün sazlar uyurken –çünkü her musikî bize kendisine ait bir sessizlikle gelir ve onun nilüfer beyazlığı arasından konuşur– o yalnız başına ince solosu ile hayatı kurmaya başlar. Onu görür görmez daha kabukları son yağmurlardan ıslak ağaçlarda tomurcukların açtığını, sabah sislerinde dalların başka türlü uzandığını tahayyül ederiz. Akşamların rutubetinde ışıklar çok yüklü bir derinlikten geliyormuş gibi süzgülüşür ve turunculaşır», A. H. Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, cit., p. 143.

¹⁶⁴A. H. Tanpınar, *Serenità*, cit., p.140.

Istanbul ossia la visione sinottica, panoramica. Si tratta di una questione e di un nodo concettuale di grande rilevanza nella poetica urbana dell'autore poiché riporta l'attenzione sulla specificità ma soprattutto sulla centralità del punto di vista, intesa in senso fisico e letterale come posizione da cui lo scrittore osserva la spazialità urbana, ricollegandosi altresì a tutta un'ulteriore serie di aspetti problematici legati alla rappresentazione dello spazio urbano di Istanbul in primo luogo l'assenza di un'immagine unitaria e unificante capace cioè di infondere nei cittadini un senso di comunità e di appartenenza alla città.

Una delle principali caratteristiche della topografia di Istanbul, secondo Pamuk, è data dall'assenza di punti di osservazione panoramici ossia di postazioni, siano esse opera dell'uomo o della natura, che consentano di guardare la città dall'alto cogliendola così nel suo insieme. Tale assenza si riflette non solo nella mancanza di luoghi o edifici simbolo della città ma dà origine anche al senso di estraneità, di esclusione o di non appartenenza che è alla base della relazione che ogni stambuliota intrattiene con lo spazio urbano nel suo complesso. Scrive Pamuk:

Tutte le città hanno delle immagini unificanti; qualcosa di simile a una silhouette. Un'altra cosa in grado di unificare una città può essere un punto sopraelevato che può essere visto da tutti e fare sentire di vivere in quella città. Istanbul non ha un luogo del genere[...]. Le persone che vivono in una grande città scolpiscono nella propria mente un'immagine condivisa. Una torre con un orologio in una zona elevata. Una reggia su una collina o un grattacielo. Un alto monumento, una torre. Una di quelle torri televisive che vediamo spesso nelle città occidentali che forse è motivo d'orgoglio per tutti gli abitanti. Magari luoghi come il castello di Ankara: un'altezza che simboleggia autorità e storia. A Istanbul non c'è un luogo simile; non esiste un ombrello condiviso, che fa dire a tutti "Io sono di qui" mentre guardano il cielo. Istanbul non ha una sua collina, un segno che sia la base di un suo "nazionalismo". Anche questo mostra la dimensione della città frammentaria, dispersa, imperscrutabile che sembra di tanto in tanto rivelarsi, ma che non può essere sintetizzata da nessuna grande immagine.[...] Perché secondo me Istanbul non ha un chiaro centro ben distinto che emerga in questa diversità. Istanbul è dispersa. Troppo piena, troppi centri di interesse, vedute troppo numerose e diverse, ma non esiste

una semplice immagine condivisa che possa distinguersi da tutto questo, un simbolo che rappresenti la città di tutti¹⁶⁵.

Priva di un centro unanimemente percepito come tale o meglio frammentata in mille centri dispersi e scollegati gli uni dagli altri, Istanbul, afferma Pamuk è stata di conseguenza sempre oggetto di rappresentazioni limitate, frutto di visioni circoscritte e parziali, capaci di cogliere solo alcuni aspetti particolari della città:

Esistono pochi luoghi in cui è possibile vedere la città nella sua interezza, il Corno d'oro, il Bosforo, la città vecchia, Üsküdar, e ammirare come Istanbul si colloca sul mare. Adesso se si eccettuano i grattacieli di nuova costruzione. Questo aspetto mi ricorda l'impossibilità di vedere Istanbul come un tutt'uno. È questo che percepisco dai racconti di Sait Faik e dalle fotografie di Ara Güler. Essi non ci mostrano una totalità panoramica, ma dei dettagli vicini all'uomo/agli abitanti. Fino a ora Istanbul è stata descritta meglio nei racconti, con i piccoli dettagli, nelle fotografie, nelle immagini. Ma non è stato raccontata la tutta la sua storia panoramica. Io faccio il romanziere[...] Mi piace vedere l'insieme delle cose.¹⁶⁶

La singolarità di Pamuk in quanto romanziere e del suo modo di osservare e rappresentare Istanbul sta invece nella capacità di rivolgere uno sguardo onnicomprensivo, di produrre una visione d'insieme in grado di cogliere in un unico colpo d'occhio tutta la complessità, l'eterogeneità e dunque l'essenza stessa

¹⁶⁵“Bütün şehirleri birleştiren imgeler vardır; siluet bunun gibi bir şeydir. Bir de şehri birleştiren, herkesin gördüğü ve herkesin o şehirde yaşadığını hissettiği yukarılarda bir nokası vardır. İstanbul'un böyle bir yeri yok.[...] Bir büyük şehirde yaşayan insanlar o şehri paylaştıklarını bir imge ile kafalarına kazırlar. Yüksek bir yerde yapılmış bir saat kulesi. Bir tepedeki saray veya gökdelen. Yüksek bir anıt, bir kule. Batı şehirlerinde sık sık gördüğümüz ve herkesin biraz belki gururlandığı bir televizyon kulesi. Belki Ankara'da gördüğümüz Ankara kalesi gibi yerler: Otorite ve tarih ima eden yükseklik. İstanbul'da bu yok; İstanbul ortak bir şemsiyesi, gökyüzünde herkesin bakarak “Ben burayım” diyebileceği, İstanbul milliyetçiliği yapan bir tepesi, bir burcu yok. Bu da şehrin bölük pörçük, dağınık, kendini ele vermez ve ara ara bazı noktalardan gözükene, ama büyük simge ile birleştirilemeyen yanını gösteriyor. [...] Çünkü bana kalırsa İstanbul'un bu çeşit öne çıkan belirgin bir merkezi de yoktur. İstanbul dağılmıştır. Çok dolu, çok çekim merkezi var, çok ve çeşit çeşit görüntüsü var, ama bütün bunların üstüne çıkan, basit ve herkesin kabul edebileceği bir ortak imgesi, herkesin şehri temsil edeceğine kendiliğinden inanacağı bir simgesi yok”, O. Pamuk, *Öteki Renkler*, cit. pp. 316-317.

¹⁶⁶“Şehrin bütünü, yani eski İstanbul, Haliç, Boğaz, Üsküdar'ı, İstanbul'un denizin üzerine yerleşmesini şehirde pek az yer bütünüyle görür. Şimdi yeni yapılan gökdelenler dışında. Bu da bana eskiden İstanbul'u bir bütün olarak görmenin imkânsızlığını hatırlatıyor. Sait Faik'ten ve Ara Güler'in fotoğraflarından hissettiğim şey de budur. Onlar şehrim panoramik bütünü değil, insana yakın ayrıntılarını gösterir bize. İstanbul şimdiye kadar hep hikâyelerde, küçük ayrıntılarla, fotoğraflarda, imgelerde daha iyi dile geldi. Ama büyük panoramik hikâyesi anlatılmadı. Ben romancıyım.[...] Ben bütünü görmekten hoşlanırım”,ivi, p. 314-315.

della spazialità urbana. Ma in che consiste nel dettaglio tale visione? È lo stesso scrittore a spiegarlo:

Sono un romanziere di Istanbul e sino ad ora nessuno ha osservato in modo omnicomprensivo Istanbul nella sua orizzontalità e nella sua verticalità, ossia nella sua profondità, e come essa abbia influito sul suo spirito e sulla sua storia, nonché la sua posizione, il modo in cui si colloca sul mare e vi si affaccia. La vista che ho dal mio studio ha questo privilegio che si addice a un romanziere. Qualche volta penso di meritarmi tutto ciò che vedo da qui.¹⁶⁷

Pamuk descrive la propria prospettiva sinottica, pregiandosi di abbracciare la totalità della spazialità urbana nella sua orizzontalità e verticalità, nell'insieme della sua topografia e della sua stratificazione storica dimostrando così di avere quella che Westphal definirebbe una vocazione archeologica. Stando così le cose non possiamo esimerci dal porre una domanda all'apparenza banale ma in realtà di cruciale importanza: se, per ammissione stessa dell'autore, Istanbul è priva di una postazione panoramica o di un centro come è possibile produrre tale visione? Un'ipotesi di risposta è contenuta implicitamente nel passaggio sopracitato laddove Pamuk afferma di percepire se stesso nella posizione più privilegiata per guardare la città. Ciò significa, in parole povere, fare di sé, della propria soggettività, il vero centro di Istanbul, disegnarne la mappa a propria immagine e somiglianza, percorrerne lo spazio e interpretarne il testo recondito alla luce della propria memoria soggettiva. Questa complessa visione ermeneutica del sé e della città emerge in maniera definitiva ed esplicita in *İstanbul* laddove Pamuk si chiede:

¹⁶⁷“Bir İstanbul romancısıyım ve şimdiye kadar, hiç kimse benim kadar, İstanbul'un bütününe yataylamasına ve dikeylemesine, yani derinlemesine, tarihine ve ruhuna işleyen ve konumunu, denizlerin üzerine yerleşimini, uzanışını kapsayıcı bir şekilde görmedi. Benim yazıhanemin gördüğü manzaranın, bir romancıya yakışan böyle bir ayrıcalığı var. Buradan gördüğüm her şeyi hak ettiğimi düşünürüm bazen”, *ivi*, p. 315.

Dove sta il segreto di Istanbul? Nella miseria che vive accanto alla sua grande storia, nel suo condurre segretamente una vita chiusa di quartiere e comunità, nonostante fosse così aperta agli influssi esterni, oppure nella sua vita quotidiana costituita di rapporti infranti e fragili, dietro la sua chiara bellezza monumentale e naturale? In realtà ogni frase sulle caratteristiche generali di una città, sulla sua anima e sulla sua essenza, si trasforma in un discorso sulla nostra vita, e soprattutto sul nostro stato d'animo. La città non ha altro centro che noi stessi¹⁶⁸.

L'autorevolezza del punto di vista di Pamuk è dunque data dal suo essere stambuliota di nascita, dal fatto di essere rimasto fisicamente legato ai luoghi dell'infanzia e dell'adolescenza oltre che naturalmente dal suo essere per estrazione e formazione figlio del "centro" ossia di quella borghesia urbana laica e illuminata protagonista assoluta della moderna epopea nazionale turca. Alla luce di tutti questi aspetti, e in ragione del forte accento posto dall'autore sulla dimensione interiore ed emotiva nelle modalità di approccio e di relazione alla spazialità urbana, varrà la pena approfondire il concetto di centro nelle sue diverse possibili accezioni. Due sono in sostanza le domande che è necessario porsi: in che modo i diversi significati attribuiti da Pamuk a tale nozione orientano la sua personale mappatura e lettura testuale di Istanbul? Ma soprattutto in cosa il punto di vista di questo autore differisce dalla precedente prospettiva e lettura, entrambe altrettanto "centrali", di Ahmet Hamdi Tanpınar?

In *Öteki Renkler* Pamuk riflette sull'intima relazione che intercorre tra le modalità di definizione del sé e le dinamiche di interazione con lo spazio urbano ponendo in luce come entrambi i processi passino attraverso l'elaborazione di una specifica mappa interiore il cui centro è caratterizzato dalla dialettica tra permanenza ed escapismo. Sulla base di questi presupposti l'autore individua nel quartiere di Nişantaşı il centro della propria mappa di Istanbul:

¹⁶⁸O. Pamuk, *Istanbul*, cit., p. 343.

C'è una mappa nella mente delle persone che hanno vissuto per lunghi anni nelle grandi città; una mappa in cui collocano loro stessi in un luogo al centro o nella periferia di quella città e che per questo motivo portano dentro di loro.[...] Talvolta in questa mappa mentale il centro è il luogo della città in cui ci sentiamo più sicuri, il luogo che sentiamo più vicino a noi, il luogo che conosciamo meglio.[...] Con buona probabilità il centro sono i luoghi in cui abbiamo trascorso la nostra infanzia, o altrimenti i luoghi in cui sono gli elementi importanti, preziosi, costitutivi di noi stessi. Vogliamo però fuggire da lì. Perfino dimenticare quei luoghi. Così iniziando da questo punto di partenza ci addentriamo in altri luoghi della città. È in relazione a questo punto d'inizio che conosciamo, capiamo gli altri luoghi della città. La loro lontananza, la loro diversità, il loro colore, il loro odore, il loro tessuto, la loro cultura. Il mio centro in questa accezione è Nişantaş. È da lì che mi sono affacciato alla città. Ma non solo Nişantaş, anche Beyoğlu, Pera... Il mio sguardo sulla città proviene da questo versante. A questo si deve il mio desiderio di dimenticare Nişantaş e Beyoğlu in certi periodi della mia vita.¹⁶⁹

L'aspetto rilevante della riflessione portata avanti dallo studioso risiede nel suo concepire il "centro" non solo alla luce della propria personale topografia biografica ma come il punto di partenza e di arrivo di un elaborato processo di formazione e autocoscienza che procede in parallelo con l'osservazione e l'esplorazione della città¹⁷⁰. La centralità di Nişantaşı per Pamuk è data infatti dal suo essere luogo di appartenenza, natio, familiare e rassicurante; è il porto dove trovare rifugio sicuro, dove si trovano gli affetti più cari, le certezze più fondate; è in breve un punto di riferimento stabile e immutabile per lo scrittore. Nişantaşı è altresì lo spazio privato, domestico dove ha sede la sfera dell'emotività,

¹⁶⁹“Büyük şehirlerde uzun yıllar yaşamış insanların kafalarında bir harita vardır; o şehrin merkezinde ya da kenarında bir yerde kendilerinin yer aldığı ve bu yüzden kendilerinin de içinde konumlandıkları bir harita. [...] Kafamızın içindeki bu harita, şehrin içinde güven duyduğumuz, kendimizi en yakın hissettiğimiz, en tanıdığımız yeri merkez alır bazen. [...] Merkez büyük ihtimalle bizim çocukluğumuzun geçtiği yerler, öyle olmasa da bizim için önemli olan, değerli olan, bizi yapan malzemenin durduğu bir yerdir. Ama oradan kaçmak isteriz. Hatta unutmak da. Şehrin diğer yerlerine bu noktadan başlayarak sokuluruz. Şehrin diğer köşelerini bu noktayla ilişkilendirerek anlarız, tanırız. Uzaklık olarak, farklılık olarak, renk olarak, koku, doku, kültür olarak. Benim merkezim bu bağlamda Nişantaş'tır. Şehre oradan yaklaştım. Yalnız Nişantaş değil, Nişantaş, Beyoğlu, Pera... Şehre İstanbul'a bakışım da bu tarftandır. Hayatımın bazı dönemlerinde Nişantaş'ı, Beyoğlu'nu unutmak isteşimi bundandır”, O. Pamuk, *Öteki Renkler*, cit., p. 307.

¹⁷⁰ Sulla centralità di Nişantaşı come spazio autobiografico di Orhan Pamuk si vedano in particolare i lavori di Catharina Dufft, “The ‘autobiographical space’ in Orhan Pamuk’s Works” in Olcay Akyıldız, Halim Kara, Börte Sagaster (a cura di), *Autobiographical Themes in Turkish Literature: Theoretical and Comparative Perspectives*, Harrassowitz, Wiesbaden 2007, pp. 173-183 e *Orhan Pamuk's Istanbul*, cit., pp. 35-92.

dell'intimità, dell'interiorità, di conseguenza è un luogo che induce all'immobilità, che non si vorrebbe mai abbandonare. E tuttavia alla luce di questi stessi motivi Nişantaşı in quanto centro ha per Pamuk una doppia faccia: confortante e protettivo ma anche stringente e soffocante come l'abbraccio di una madre eccessivamente premurosa, il quartiere è anche la "prigione dorata" da cui si desidera scappare, in cui si celano tutta l'angustia, l'oppressione, la conflittualità, gli odi celati e i rancori latenti del focolare domestico. In tal senso Nişantaşı è il nido da cui spiccare il volo, da qui Pamuk osserva la città, da qui parte alla scoperta della profonda alterità che lo spazio urbano esibisce e rappresenta, sconosciuto e denso di pericoli ma anche per questo estremamente attraente. In questa duplice accezione Nişantaşı è in altre parole lo snodo centrale di un percorso di autodefinizione ad andamento circolare che dal quartiere parte e vi fa ritorno dopo aver conosciuto, sperimentato e accettato l'"altro" nei suoi diversi luoghi, forme e manifestazioni. Il dato estremamente interessante è che nello spazializzare tale processo di formazione e presa di coscienza del sé, Pamuk elabori non solo una propria visione e immagine della città ma pervenga ad una personale mappatura di Istanbul in cui la dialettica tra permanenza ed escapismo, tra tradizione e progresso, tra appartenenza ed estraneità, tra autenticità e alterità, tutte coppie di concetti cruciali nella definizione della soggettività turca moderna, si traduce in una lettura dicotomica della topografia urbana che contrappone la penisola storica o *Eski Istanbul*, come spazio esterno o dell'alterità, alla penisola di Beyoğlu-Pera di cui Nişantaşı è un'estensione, quale spazio interno o dell'identità.

Se la memoria personale dell'autore definisce la centralità di Nişantaşı-Beyoğlu in chiave psicologica e soggettiva, motivazioni di ordine storico ne fanno invece il centro topografico e socio-culturale della modernità turca. Come spiega lo stesso Pamuk in *İstanbul il quartiere*, sorto tra la fine del XVIII e del XIX secolo come area residenziale e di svago delle élite burocratiche e militari ottomane, divenne tra la fine degli anni '20 e i primi anni '30 del Novecento dimora d'elezione delle classi alto borghesi espressione della nuova ideologia repubblicana e nazionalista intenzionata così a rimarcare la netta cesura con il passato anche attraverso la dislocazione delle proprie élite¹⁷¹. È questo un aspetto essenziale su cui lo stesso autore si sofferma nella misura in cui fornisce le coordinate di riferimento e dunque orienta, in senso sia fisico che culturale, non solo il suo punto di vista, ma il suo modo di guardare la città e di conseguenza la visione d'insieme che da esso scaturisce. Scrive infatti Pamuk sempre in *Öteki Renkler*:

Per me il profilo ideale di Istanbul è quello che appare guardando da Nord a Sud. Ossia l'immagine di Sarayburnu, Topkapı, Ayasofya e Istanbul che si osserva dalle colline di Pera.[...] Per la mia immaginazione da bambino questa immagine era una visione dell'Istanbul vecchia, povera e intrisa di mistero. Andando a Kadıköy o nelle isole dei principi si passava dalla costa di questa immagine eppure sembrava che non vi si potesse mai entrare.[...] A questo riguardo io sono in tutto e per tutto di Pera. Appartengo a uno di quei quartieri che si sviluppano sotto l'influsso dell'Occidente dopo le Tanzimat e il Secondo periodo costituzionale. Il mio primo sguardo è quello di uno che Nişantaşı, Şişli e Beyoğlu hanno tirato su.¹⁷²

¹⁷¹ O. Pamuk, *Istanbul* cit., pp. 28-29; sull'evoluzione storica del quartiere si veda inoltre dell'autore, *Manzaradan Parçalar*, İletişim, Istanbul 2010, pp. 148-151.

¹⁷² «Benim için ideal İstanbul silueti kuzeyden güneye gözüktür. Yani Pera sırtlarından Sarayburnu, Topkapı, Aysasofya ve İstanbul'a bakınca gözüken resim. [...] Benim çocuk hayal gücüm için bu resim eski İstanbul'un yoksul, uzak ve esrarla karışmış bir hayaliydi. Kadıköye ya da yazın Adalar'a giderken bu resim kenarından geçilir, ama ta içine sanki girilmezdi hiç. [...] Bütün bu bağlamda ben Peralıyım. Batı etkisiyle Tanzimat ve Meşrutiyet sonrası İstanbul'un gelişen mahallerindenim. Nişantaşı, Şişli ve Beyoğlu'nun yetiştirdiği birinin İstanbul'a bakışıdır benim ilk bakışım», O. Pamuk, *Öteki Renkler*, cit., p. 308.

Guardare al panorama di Istanbul dalla prospettiva nord-sud, ossia dal punto di vista dell'abitante di Pera, significa primariamente per Pamuk guardare alla città dall'interno del processo di modernizzazione. È interessante rilevare come la riflessione dell'autore sul ruolo e sul significato del quartiere nella cornice evolutiva storico-culturale della città si traduca in altrettanti cambi di prospettiva da cui originano differenti letture e visioni d'insieme della spazialità urbana. Continua infatti Pamuk:

Penso che nella storia della città, Pera e tutto ciò che c'è alle sue spalle sia stato visto prima come un posto al di fuori della città, poi come un punto di osservazione e infine come un luogo che si volta indietro e prende in consegna la città. Affinché potesse realizzarsi la modernizzazione fuggì dalla vecchia Istanbul e da Topkapı. È alle spalle di Pera che fondò la propria civiltà. Una civiltà di cui io sono un figlio[...]. Sono un figlio di questo modo di guardarsi indietro.¹⁷³

Affermare di avere il proprio punto di vista in Beyoğlu-Pera assume allora per Pamuk diverse sfumature di significato: certamente l'autore ribadisce in questo modo la propria "centralità" e dunque la propria autorevolezza in quanto romanziere di Istanbul d'elezione e tuttavia questa stessa prospettiva comporta tutta una serie di considerazioni a margine che riproducono di fatto il punto di vista esotopico con cui l'autore osserva, concepisce e legge la città. Beyoğlu-Pera è infatti il centro della mappa interiore e personale di Pamuk ma non il centro storico della città, che è collocato invece sull'altra sponda del Corno d'Oro, nella cosiddetta "penisola del Serraglio" la cui silhouette, nelle cartoline turistiche così come nelle descrizioni e nelle incisioni dei viaggiatori occidentali del XIX secolo,

¹⁷³«Şehrin tarihinde de en sonunda Pera'yı ve Pera'dan sonrasını önce şehir dışı, sonra şehre bakış noktası, sonra geri dönüp şehri teslim alan yer olarak görüp düşünüyorum. Modernleşmeci hareket kendini gerçekleştirmek için eksi İstanbul'dan, Topkapı'dan, tarihi şehirden kaçtı. Pera'nın arkalarında kendi medeniyetini kurdu. Ben de o medeniyetinin çocuğuyum. [...] Ben bu geriye bakışın çocuğuyum», *ivi*, p. 311.

viene tradizionalmente colta da sud ossia dal mare di Marmara. Tale immagine viene definita dall'autore come l' "immagine esteriore" (*dış silüetini*) di Istanbul, buona appunto per appagare i turisti occidentali sensibili al fascino esotico della città orientale dalle *Mille e una Notte* o funzionale al massimo a riprodurre un mito artistico, una costruzione letteraria intrisa di stereotipia e orientalismo che in quanto tale non è in grado di cogliere la dimensione reale della città.

Quando vado fuori città in occasione di una vacanza o di diversi viaggi, ho davanti un'immagine di Istanbul che conoscevo più per via dei libri piuttosto che per esperienza diretta: l'immagine dipinta da Le Corbusier... quella che si osserva da sud nord. Il profilo di Istanbul con l'imponenza di Santa Sofia e Sultanahmet che si osserva approdando alla città dal Mar di Marmara descritto in numerose opere di letteratura di viaggio. Il profilo di Istanbul che invece si osserva da nord, sulle colline di Cihangir, Taksim e Beyoğlu, poiché è un punto di osservazione all'interno del Corno d'Oro è l'immagine di una città rivolta verso se stessa, che riflette la sua vita interna. Un punto di vista interno eppure non all'interno della vita della città. Mi piace[...] L'ingresso del Corno d'oro visto da Cihangir, il ponte di Galata ricordano come Istanbul sia rivolta verso se stessa ed è qualcosa che mi piace. Io sono di lì. I ponti, i vicoli che discendono verso il Corno d'Oro, conosco intimamente questa vista¹⁷⁴.

E tuttavia il paradosso insito nella prospettiva di chi come Pamuk, figlio della borghesia urbana laica e illuminata prodotto della modernizzazione kemalista, ha il proprio centro in Beyoğlu e guarda alla città da nord, risiede nel fatto che tale prospettiva presuppone l' "estraneità" fisica e culturale, oltre che in parte emotiva, dalla topografia classica, reale e immaginaria, di *Stambul*, la città storica ammirata

¹⁷⁴«Bir tatil havasıyla ya da bir çeşit gezi havasıyla şehrin dışına çıktığım vakit gördüğüm, hayattan değil, daha çok kitaplardan tanıdığım, İstanbul'un bir de güneyden kuzeye bakarkenki görünümü var; Le Corbusier'in çizdiği görüntü... Pek çok seyahat kitabında şehre Marmara'dan yaklaşırken ilk görünüm olarak anlatılan ve Ayasofya ile Sultanahmet'in ağırlığını taşıyan İstanbul silüetidir. Kuzeyden bakan Cihangir, Taksim, Beyoğlu, sırtlarından görünen İstanbul silüeti, Haliç'in içi gözüktüğü için, şehrin kendi içine döndüğü, şehrin kendi iç hayatını yansıtan bir silüettir. Bir içeridem bakış, ama şehrin hayatının içinden değil. Onu severim.[...]Cihangir'den bakınca Haliç'in girişi, Galata Köprüsü İstanbul'un kendi içine dönük olduğunu hatırlatır ve bunu severim. Ben oralıyım. Köprüleri, Haliç'e inen sokakları, bu görüntüyü kendi içimden tanırım», *ivi*, pp. 309-310.

dai viaggiatori occidentali o decantata dai poeti e scrittori locali come il vero cuore dell'Istanbul turca e musulmana.

C'è un aforisma su Parigi e la torre Eiffel che viene attribuita a Maupassant: la vista migliore di Parigi è dalla Torre Eiffel perché da lassù la torre non si vede. Io invece al contrario sono contento di ammirare il profilo esterno di Istanbul. Mi dà la sensazione di trovarmi a casa. Ma d'altra parte in questo c'è un po' dell'ironia di Maupassant. Perché in realtà soltanto quando sono a Pera, ossia quando sono "dall'altra parte" in un posto che non è esattamente Istanbul, sono colto dal sentimento di essere a Istanbul. Il luogo a cui rimandano gli altri, i turisti, tutti gli autori di memorie, descritto come la vera Istanbul in tutta quella letteratura, per me non è il luogo in cui vivo ma il luogo che osservo. Durante tutta la mia vita, in quanto abitante di Pera ho vissuto un po' fuori dalla città, ma proprio per questo motivo sento di aver visto Istanbul nella sua interezza, nel modo migliore¹⁷⁵.

L'autore in maniera piuttosto eclettica, se non proprio contraddittoria da un lato si compiace di questa estraneità poiché produce in lui la sensazione di poter rivolgere uno sguardo d'insieme sulla città, di riuscire a coglierne tutta la realtà e la complessità del paesaggio naturale e umano. In questo modo Pamuk sente di cogliere dall'interno Istanbul e il suo panorama, che si dispiega ai suoi occhi come uno spazio raccolto, intimo, familiare, e dunque profondamente "proprio". D'altro canto questa stessa estraneità, nella misura in cui deforma il suo sguardo e il suo immaginario su *Eski Istanbul*, rendendola un luogo distante, sconosciuto, impenetrabile e fondamentalmente "altro" non può che assumere le forme dell'esotismo o di una sorta di orientalismo interno sottolineando in maniera paradossale la sua sostanziale alienazione da quello che viene tradizionalmente considerato come il nucleo fondante, l'incarnazione dell'essenza stessa della città.

¹⁷⁵«Paris ve Eyfel Kulesi hakkında galiba Maupassant'ın söylediği rivayet edilen bir söz vardır. Paris'in en güzel manzarası Eyfel Kulesi'nin tepesindedir, çünkü oradan Eyfel Kulesi gözüküyor, der. Bense tam tersi, aslında İstanbul'un dış silüetini görmekten memnunumdur. O bana bir evden olduğum duygusunu verir. Ama öte taraftan Maupassant'inkine benzeyen bir ironi de var bunda. Aslında ben ancak Pera'dayken, yani tam İstanbul olmayan "karşı"dayken İstanbul'da olduğum duygusunu edinmişimdir. Başkalarının, turistlerin, bütün hatıra kitaplarını yazanların, asıl İstanbul'a yönelen bütün o edebiyatın yöneldiği yer benim içinde yaşadığım yer değil, benim baktığım yerdir. Ben hayatım boyunca, bir Peralı olarak biraz dışarıda yaşamışım, ama dışarıda yaşadığım için, İstanbul'u bütünüyle, en iyi biçimde gördüğümü hissetmişimdir», ivi, pp. 310.

Quello era il luogo in cui c'erano la polizia, l'università, gli studenti, lo Stato, prefetti che popolavano i titoli dei quotidiani e in cui c'erano le persone che portavano su di sé il peso di tutto il paese e della città, che ne erano oppresse, un luogo in cui si lottava per la vita, in cui si consumavano faccende sporche, in cui ci si guadagnava il pane, un luogo misterioso, lontano e in questo senso interessante- questa forma stupenda e nebulosa disegnata dalle moschee, i minareti, le torri... Andare lì evocava pericolo. Era ovvio che lì vi erano poche case con i riscaldamenti. I cinema di lì proiettavano film turchi e se proiettavano film stranieri, erano doppiati in turco. Insomma nel profilo di Istanbul impresso nella mia mente io non c'ero¹⁷⁶.

Sulla sostanziale allogenità della propria prospettiva, quale aspetto conseguente le peculiarità della modernizzazione turco-ottomana e del complesso rapporto che le élite intellettuali sia tardoimperiali che repubblicane e kemaliste intesero con la cultura Occidentale, Pamuk torna a riflettere, questa volta in maniera più estesa e approfondita in *İstanbul*:

Il mio rapporto con ciò che hanno visto gli occhi occidentali – come per molti abitanti di Istanbul – è problematico, e come tutti gli scrittori della città con un occhio rivolto all'Occidente, anche a me, a volte, si confondono le idee. [...] Da una parte il lettore di Istanbul giudica molto importanti i valori e i giudizi dello scrittore occidentale, ma dall'altra, se l'osservatore occidentale passa la misura in un qualsiasi argomento, il lettore di Istanbul si sente offeso, dato che si vanta di conoscere quello scrittore e la sua cultura occidentale. Inoltre, non si sa assolutamente cosa significhi «passare la misura». Si dimentica sempre che, di solito, anche il carattere delle città, come quello degli uomini, dipende da questo eccesso, o dall'osservazione troppo marcata di alcune realtà da parte del visitatore. [...] Il progresso del nazionalismo, contemporaneo all'occidentalizzazione, ha reso questo rapporto ancora più complesso. Anche per gli abitanti occidentalizzati erano argomenti di critica l'harem [...], il mercato degli schiavi [...], i mendicanti, il carico incredibile sulle spalle dei facchini [...], i conventi dei dervisci [...] e le donne velate. Ma leggere le medesime critiche da uno scrittore occidentale famoso diventa perlopiù motivo di offesa, e provoca reazioni nazionalistiche inattese¹⁷⁷.

Lo scrittore prosegue poi evidenziando gli aspetti più intimi e soggettivi dettati da questa alternanza continua di sguardi, punti di vista e prospettive duali in cui

¹⁷⁶«Polis, üniversite, öğrenci, devlet, vali gibi gazete manşetlerine geçen ve aslında bütün ülkenin ve şehrin yükünü taşıyıp eziyetini çeken insanların da bulunduğu, hayat uğraşısının verildiği, kirli işlere girilen, ekmeğin kazanıldığı, esrarlı, uzak ve bu bağlamda ilginç bir yerd – camiler, minareler, kulelerle çizilmiş bu dumanlı güzel biçim...Oraya gitmek tehlike çağırıştırırdı. Belli ki oradaki evlerin pek azında kalorifer vardı. Oradaki sinemalarda Türk filmleri oynar, yabancı filmler oynarsa Türkçe dublajla oynardı. Yani benim kafamdaki İstanbul silüetinin içinde ben yoktum», *ivi*, p. 308.

¹⁷⁷ O. Pamuk, *İstanbul*, cit., pp. 231-233.

vengono a giustapporsi Oriente e Occidente, appartenenza ed estraneità, realismo ed esotismo interno:

Ciò che descrivo potrebbe alla fine non essere prerogativa della sola Istanbul, a causa dell'inevitabile occidentalizzazione di tutto il mondo. Ma è vero che la vita delle generazioni passate della città in cui vivo, cioè il diario della vita di Istanbul, è stata raccontata dagli stranieri. Forse per questo talvolta leggo ciò che hanno scritto i viaggiatori occidentali non come il sogno esotico di un'altra persona, bensì come se fossero i miei ricordi. Inoltre mi fa sempre piacere quando un osservatore occidentale percepisce e descrive una realtà di cui mi accorgo anch'io ma non ne sono consapevole perché non ne sento parlare da nessuno. [...] Guardare Istanbul come se fossi uno straniero è per me un'abitudine piacevole e necessaria soprattutto contro il senso di comunità e il nazionalismo. Qualche volta l'harem, gli abbigliamenti e le usanze, raccontati realisticamente, mi sembrano molto lontani, e pur sapendo che non è un sogno ciò che viene descritto, mi pare costituisca il passato non della mia città, ma di un'altra persona. L'occidentalizzazione ha dato a me e a milioni di concittadini il gusto di trovare "esotica" la propria storia. Mi conforto pensando che osservarla da tanti punti di vista differenti tiene vivace il mio rapporto con la città. [...] Appartenere in modo così intimo a una città arriverebbe a uccidere il mio desiderio di contemplarla. Allora mi consolo con il pensiero che nel mio sguardo ci sia una forma di estraneità, ottenuta leggendo i libri dei viaggiatori occidentali. Qualche volta, ciò che leggo in un'opera di un osservatore occidentale su alcuni viali principali sempre uguali e alcune vie secondarie della città, sulle sue case di legno distrutte, sui suoi venditori ambulanti, sui suoi terreni deserto e sulla sua tristezza, mi sembra un mio ricordo personale¹⁷⁸.

Certamente suggestivo è il modo con cui Pamuk motiva l'allogeneità della propria prospettiva rifacendosi direttamente alle questioni della memoria storica e della perdita della tradizione culturale ottomana, ma ancor più interessante è il seguente passaggio in cui, riproponendo la problematica all'attenzione del lettore, inquadra le medesime questioni all'interno di una più ampia visione ermeneutica del sé e della città:

Ognuno di noi ha in mente un testo in parte segreto, in parte leggibile che dà un senso a ciò che fa nella vita, senso che possiamo chiamare sia coscienza sbagliata, sia fantasia, addirittura ideologia come si diceva un tempo. In questo intreccio testuale, che offre un significato alla nostra vita, ciò che dissero gli osservatori occidentali occupa un posto importante. Per coloro che abitano a Istanbul come me, con un piede in una cultura e con l'altro in un mondo diverso, questo "osservatore occidentale" può non essere una persona

¹⁷⁸ Ivi, pp. 237-238.

reale, ma una mia invenzione, una mia immaginazione, addirittura un'illusione. Ma dato che la mia mente non riesce ad accettare i vecchi testi della vita tradizionale come un unico libro, sento il bisogno di questo straniero che dà un senso alla mia vita con una nuova versione, un nuovo scritto, un nuovo disegno o un nuovo film. Quando sento mancare gli sguardi occidentali su di me, divento l'occidentale di me stesso¹⁷⁹.

Nella prospettiva dell'autore la perdita dell'alta tradizione imperiale si esprime dunque in termini di perdita del "testo assoluto" ossia dell'insieme codificato di tradizioni, simboli, modelli, valori e paradigmi culturali in base ai quali venivano storicamente definite le identità collettive e individuali. Senza il "testo", deputato a fornire il codice interpretativo necessario, insieme al sentire, al gusto estetico, al simbolismo che dominavano l'architettura, l'arte e la letteratura imperiale, la stessa città diveniva indecifrabile, veniva cioè svuotata di senso. Perché il testo di Istanbul potesse nuovamente essere dotato di significato, sottolinea Pamuk, i resoconti di viaggio e i disegni realizzati dai pittori europei, in particolare inglesi e francesi, nella misura in cui offrivano a livello formale una rappresentazione mimetica, divenivano un riferimento indispensabile, benché esogeno, perché di fatto restituivano l'unica immagine disponibile della città di epoca imperiale. D'altra parte insieme alla forma di tale immagine, lo stambuliota finiva inevitabilmente con l'assimilare anche il contenuto e dunque la prospettiva orientalista che l'aveva prodotta. In questo modo, afferma Pamuk, il punto di vista sulla città risultava necessariamente deformato, incapace di tradursi in uno sguardo e una visione reale della sostanziale complessità ed eterogeneità dello spazio urbano. Tale è lo sguardo panoramico e la prospettiva sinottica che l'autore si pregia di essere riuscito a produrre, con grande sforzo "sentimentale", e che gli consente di distinguersi in maniera netta dalle precedenti generazioni di scrittori

¹⁷⁹Ivi, p. 285.

di Istanbul, in particolare da Yahya Kemal e Ahmet Hamdi Tanpınar, i quali, pur essendo dotati della medesima prospettiva esotopica, hanno fatto tuttavia prevalere il loro lato “ingenuo” anche nel tentativo di produrre una lettura “sentimentale” del testo della città, preferendo estetizzare la perdita del “testo assoluto” in chiave nazionalistica, piuttosto che cercare di restituirne il vero significato.

Anche la visione e l’immagine di Istanbul elaborata da questi due predecessori si fonda infatti su una lettura dicotomica dello spazio urbano, benché totalmente speculare rispetto a quella di Pamuk. Nel caso di Yahya Kemal e Tanpınar *Eski İstanbul* è infatti il centro sia psicologico che storico-culturale, lo spazio interno, dell’identità e dell’appartenenza oltre che sede originaria della *Türk İstanbul*, il cui ricordo giace sepolto tra i ruderi, la miseria e la povertà dei suoi sobborghi fatiscenti simbolo della città periferizzata. Nella prospettiva dei due autori ad essa si contrappone Beyoğlu-Pera quale incarnazione dell’Istanbul corrotta e cosmopolita, luogo di perdizione e degenerazione sociale, etica e morale, spazio esterno, dell’alienazione e dell’alterità ma paradossalmente centro propulsivo della modernità. Non a caso, segnala acutamente Pamuk in *İstanbul*, è qui che tanto Yahya Kemal quanto Tanpınar scelsero di vivere, pur avendo il loro cuore, la loro mente e i loro occhi sempre rivolti alla città storica. *Eski İstanbul* è infatti il termine con cui gli “scrittori tristi” designano anche la città di epoca imperiale la cui armonia, bellezza e perfezione, la cui sintesi organica, espressione dell’originario spirito inclusivo, turco e musulmano, delle civiltà selgiuchide e ottomana sono ormai andate perdute. E tuttavia, rileva Pamuk, l’ “estetica della perdita” su cui è eretta tale visione, l’Istanbul da “sogno” degli “scrittori tristi”,

oltre a rappresentare un ideale, una costruzione immaginaria frutto della memoria soggettiva dei due autori e priva di solide fondamenta nella realtà, aveva la funzione di celare piuttosto che portare alla luce l'irreparabile lacuna che l'amnesia storico-culturale su cui è fondata la moderna nazione, l'incuria del patrimonio letterario, artistico e architettonico ottomano e la conseguente, graduale scomparsa della ricchezza, della varietà, della pluralità delle fonti a cui attingeva e da cui era composto il testo culturale originario di Istanbul, hanno prodotto e continuano a produrre nell'esistenza sia individuale che collettiva delle generazioni repubblicane.

3. Scrivere la città dai margini: l'Istanbul periferica di Latife Tekin.

3.1. *Città e periferia, migrazione e letteratura: definire i termini della questione.*

3.1.1. *La migrazione interna turca (1950-1980): qualche cenno introduttivo.*

Il fenomeno migratorio interno rappresenta un tassello fondamentale nel quadro dell'evoluzione storica, economica e socioculturale della Turchia. Estensivamente analizzato sotto una molteplicità di punti di vista, anche in ragione del suo incessante perdurare, il massiccio esodo dalle campagne verso i grandi centri urbani – Ankara, Izmir, Bursa, Adana ma soprattutto Istanbul – nella misura in cui trasformava radicalmente il rapporto demografico e le relazioni campagna-città ha avuto ripercussioni estremamente significative tanto sul piano urbanistico quanto nei meccanismi di produzione culturale, incidendo significativamente sulla fisionomia del processo di urbanizzazione turco. Come conseguenza di tale processo la geografia e il paesaggio umano mutavano profondamente: emergevano nuovi luoghi-simbolo, pratiche e forme di esperienza, contribuendo a definire nuove modalità di concepire e percepire la città nel suo insieme. Per effetto di questo profondo cambiamento nel concetto tradizionale di città, il rapporto tra centro e periferia assumeva una nuova formamettendo in crisi i canoni della cultura nazionale elaborati dal kemalismo tra gli anni '20 e '30 sui modelli dell'urbanità.

La storia del processo di urbanizzazione turco, in particolar modo se indagato attraverso la lente della migrazione verso Istanbul, procede decisamente in sordina per tutta la prima metà del XX. A partire dalla fondazione della Repubblica e fino

ancora alla metà degli anni '40 la migrazione interna costituiva un fenomeno dalla portata ridotta e marginale¹⁸⁰.

In quegli anni l'atteggiamento assunto dal regime kemalista verso le masse rurali, così come le politiche governative attuate per tutto il ventennio 1925-1945, si era fondato sulla dicotomica distinzione città e campagna - l'una la sede della modernità, del progresso, l'altra della tradizione, e dell'arretratezza - in una dinamica riconducibile a una sorta "colonialismo interno" che identificava il mondo rurale, anatolico, come subalterno, come un ostacolo all'elevarsi della nazione al livello della civiltà contemporanea a causa della sua profonda alterità, arretratezza e bigottismo. Visione questa che legittimava in ultima analisi la missione civilizzatrice delle élite repubblicane. A partire dagli anni '40, l'istituzione dei *köy enstitüleri* ("Istituti del Villaggio") mirava alla creazione di un'avanguardia rurale. Gli studenti degli Istituti, selezionati tra i giovani contadini, avrebbero ricevuto un'istruzione moderna, sarebbero stati introdotti al sapere scientifico, tecnico e umanistico, e una volta terminati gli studi avrebbero istruito i loro compaesani, per fare sì che il mondo rurale potesse partecipare attivamente allo sviluppo della nazione¹⁸¹. Ciononostante, ancora tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50 la realtà dei villaggi anatolici, fu per la prima volta restituita con puntualità etnografica all'opinione pubblica dal celebre *pamphlet* di

¹⁸⁰In questa fase iniziale i migranti anatolici si stabilivano soprattutto nei quartieri della penisola storica come Eminönü dove le possibilità di impiego erano maggiori, in camere prese in affitto in comune o in baracche (*barakalar*) costruite illegalmente lungo la linea ferroviaria di Şirkeci dove cominciavano a sorgere le prime industrie. Cfr. Jenny B. White, "Tin Town to Fanatics: Turkey's Rural to Urban Migration from 1923 to the Present" in Celia Kerslake, Kerem Öktem, Philip Robins (a cura di), *Turkey's Engagement with Modernity. Conflict and Change in Twentieth Century*, Palgrave Macmillan, New York 2010, p. 426.

¹⁸¹ M. Asim Karaömerlioğlu, "The Village Institutes Experience in Turkey", *British Journal of Middle Eastern Studies*, vol. 25, No. 1, maggio 1998, pp. 47-73.

Mahmut Makal *Bizim Köy* (1950, “Il nostro villaggio”)¹⁸². Diplomato da uno degli Istituti, Makal annotò la vita materiale, gli usi e i costumi del villaggio dove doveva svolgere il suo compito, rivelando agli occhi dei lettori urbani un mondo di estrema povertà e arretratezza mai toccati da nessuna delle riforme modernizzatrici attuate dai governi kemalisti. Il clamore culturale e politico suscitato dal libro smascherò il carattere esclusivo e elitario del kemalismo nonché la vacuità retorica dello slogan in voga nei primi anni della costruzione della nazione repubblicana che dipingeva la figura del contadino come *milletin efendisi* (“padrone della nazione”). Profondamente ancorati ai valori religiosi tradizionali, i contadini anatolici vivevano in condizioni premoderne di isolamento e miseria, nella totale assenza delle infrastrutture più basilari e di moderni mezzi di produzione agricola nonché vessati dal perdurare di un sistema latifondistico impediva loro l’accesso alla proprietà della terra¹⁸³. D’altro canto il nutrito e serpeggiante malcontento che, soprattutto tra la fine degli anni ’30 e i primi anni ’40 andava diffondendosi tra i ceti abbienti rurali, contribuiva sul piano politico ad accentuare ulteriormente il divario fisico, culturale e psicologico tra centro e periferia, sottolineando il carattere elitario del partito repubblicano

¹⁸²Con la pubblicazione dell’opera la critica turca dà convenzionalmente inizio alla cosiddetta *köy edebiyatı* (“letteratura del villaggio”) o “romanzo del villaggio” (*romanı*), che identifica il filone narrativo di ambientazione anatolica che ha segnato la scena letteraria turca per tutto il ventennio 1950-1970. Sulla *köy edebiyatı* in generale si vedano B. Moran, *Türk romanına eleştirel bir bakış*, vol. II, cit., pp. 15-192 e Fethi Naci, *100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek, Istanbul 1981, pp. 261-315. Su *Bizim Köy* in particolare si veda A. Seyhan, cit., pp. 84-90.

¹⁸³Ancora nei primi anni ’50 degli oltre 40.000 villaggi anatolici solo 10 erano raggiunti dalla rete elettrica mentre il sistema fognario era totalmente assente. La scarsità di vie di comunicazione o la mancata manutenzione delle poche strade esistenti, faceva inoltre sì che buona parte dei territori dell’entroterra, soprattutto nei rigidi mesi invernali, fossero di fatto inaccessibili, restando completamente isolati. Ahmad, *The Turkish Experiment*, p. 8, Zürcher, pp. 216, Gül, pp. 120-121.

percepito sempre più come un “partito di Stato”, totalmente alieno ai bisogni delle masse e sostenitore degli interessi esclusivi delle élite urbane laiche e istruite¹⁸⁴.

Nel quadro generale qui ricostruito a grandi linee, il 1945 segna l’inizio di un nuovo corso nella storia del processo di urbanizzazione turco determinato da un’accelerazione del fenomeno migratorio interno. Una serie combinata di fattori intervengono a fornire le ragioni del mutamento. L’allineamento del paese al blocco democratico delle potenze occidentali permetteva al paese di beneficiare degli aiuti economici del piano Marshall. La transizione al sistema multipartitico, approvata alla Grande Assemblea nel novembre dello stesso anno, rendeva d’altro canto i settori rurali, in quanto maggioranza dell’elettorato, oggetto di particolare attenzione da parte delle formazioni politiche. Nel 1946 il neofondato partito Democratico, il primo partito di opposizione capace di introdurre una significativa differenziazione nello spettro politico turco, con la sua alta percentuale di esponenti di estrazione anatolica, si proponeva come interlocutore privilegiato dei bisogni e delle istanze dei grandi proprietari terrieri¹⁸⁵.

Sul fronte economico, le riforme implementate tra il 1946 e il 1950 ponevano fine alla rigida egida statalista sui mezzi di produzione per favorire la transizione a un modello maggiormente orientato alla promozione dell’iniziativa privata e all’apertura del mercato. L’integrazione della Turchia nel sistema politico e economico internazionale veniva così sancita, nel giugno del 1948, dall’adesione al FMI e all’OECE. Il sostegno economico statunitense era destinato principalmente all’incremento della produttività agricola in vista della crescente

¹⁸⁴E. J. Zürcher, cit., 217.

¹⁸⁵Nuray Mert, “The Political History of Centre Right Parties: Discourses on Islam, the Nation and the People”, in S. Yerasimos, G. Seufert, K. Vorhoff (eds.), *Civil Society in the Grip of Nationalism. Studies on Political Culture in Contemporary Turkey*, Ergon-Würzburg, Istanbul, 2000, pp. 50-51.

domanda del mercato europeo a cui la Turchia era chiamata a rispondere. L'attuazione del piano ebbe pertanto due obiettivi prioritari: in primo luogo meccanizzare l'agricoltura per ottimizzare la produzione e incrementare la superficie coltivabile e, parallelamente, realizzare un sistema di comunicazioni e trasporti che garantisse il rapido accesso alle zone rurali¹⁸⁶.

Furono questi i punti fondamentali della nuova agenda governativa all'indomani delle elezioni amministrative del 1950 che portarono il leader del DP Adnan Menderes alla guida del paese. Forte del sostegno rurale e convinto sostenitore dell'importanza del settore primario quale vero motore trainante il progresso del paese, Menderes portò avanti, per tutto il decennio in carica, una politica economica finalizzata all'introduzione e alla diffusione di moderni mezzi di produzione agricola facendosi altresì promotore di un regime fiscale a vantaggio dei piccoli e grandi possidenti terrieri. Sempre tra il 1950 e il 1960, il governo realizzò inoltre impressionanti risultati sul piano infrastrutturale ampliando il sistema viario fino a quasi decuplicarne la superficie complessiva¹⁸⁷.

Com'era lecito attendersi, le politiche economiche implementate negli anni '50 dal governo Menderes innescarono mutamenti importanti, la cui portata sarà destinata a ripercuotersi per tutto il ventennio successivo. La meccanizzazione dell'agricoltura se da un lato aveva certamente incrementato in maniera importante la produzione, dall'altro aveva reso superfluo l'impiego di manodopera, lasciando un non trascurabile numero di contadini e braccianti anatolici improvvisamente privi di mezzi di sostentamento. Lo sviluppo dei sistemi di trasporto e comunicazione aveva d'altronde sensibilmente ridotto la

¹⁸⁶E. J. Zürcher, cit., 228-229.

¹⁸⁷ Si veda *ivi*, p. 225.

distanza fisica, psicologica ed emotiva che fino a quel momento aveva tenuto il segmento rurale rigidamente separato da quello urbano. La città, un'entità geografica e culturale fino a quel momento sconosciuta e percepita come estranea, cominciava a pervadere le coscienze delle campagne offrendosi come la promessa tangibile di sicure opportunità di guadagno e di un più alto tenore di vita. L'immaginario contadino dava sembianza ai propri sogni di riscatto e di ascesa economica e sociale proiettandoli nella spazialità urbana, attribuendole connotati fiabeschi, a tratti utopistici nella loro ingenua quanto astratta idealizzazione. Tale percezione immaginaria, nutrita in particolare dalla diffusione della radio, dava vita ad esempio al popolare detto *İstanbul'un taşı toprağı altın*, piuttosto diffuso tra i villaggi dell'Anatolia tra gli anni '60 e '70, che favoleggiava di una città completamente lastricata d'oro. Ultima, e non in ordine di importanza, era l'inizio, nelle zone urbane, di un processo di industrializzazione, con la relativa crescita del numero di operai salariati.

L'insieme di questi fattori imprimeva sulla la migrazione interna una spinta propulsiva tale da indurre un radicale mutamento del fenomeno sia nel carattere degli spostamenti, che da temporanei o stagionali diventano prevalentemente stanziali, sia nei numeri di migranti destinati a crescere esponenzialmente. A partire dagli anni dagli anni '80 il processo migratorio iniziò ad assumere le dimensioni di un vero e proprio esodo. Non sorprende che l'antica capitale imperiale, di fatto il principale centro economico e culturale del paese, esercitasse sulle masse anatoliche in cerca di occupazione e di nuove prospettive, un fascino magnetico, imponendosi sin dagli esordi come la prima e la più ambita delle mete. Per effetto dei continui flussi migratori la popolazione urbana crebbe infatti

ininterrottamente passando dai 285.000 abitanti del 1950 ad oltre un milione nel 1955, per arrivare a 3 milioni nel 1970 e a 6.5 milioni nel 1990.¹⁸⁸

Giunti in città con il loro carico di alte quanto illusorie aspettative, gli ex-contadini dovevano scontrarsi con l'aspra realtà cittadina, contesto tutt'altro che recettivo e accogliente. Speranze e aspirazioni si spegnevano rapidamente di fronte alle condizioni di vita durissime cui faceva seguito la migrazione. Gli sforzi per costruirsi una nuova esistenza incontravano molteplici difficoltà di natura non solo socioeconomica ma anche e soprattutto culturale. La città, poneva i migranti di fronte al cambiamento rappresentato dalla modernità, seppure in una posizione marginale, ma li rendeva anche consapevoli della loro profonda alterità identitaria, linguistica e culturale rispetto ai modelli, alle pratiche, ai valori e agli stili di vita dell'urbanità.

Già i primi studi di sociologia urbana, condotti a partire dalla metà degli anni '70, circoscrivevano la dimensione problematica del fenomeno a due aspetti essenziali: l'offerta di impiego e la disponibilità di alloggi. Le politiche di industrializzazione basate sulla sostituzione delle importazioni, portate avanti soprattutto negli anni '70 su imitazione del modello fordista, non riuscirono mai nel complesso ad accogliere l'imponente surplus di forza lavoro, la quale non trovava altre possibilità di occupazione se non nel settore informale. Ancor più complesso, sul piano infrastrutturale, fu il problema dell'alloggiamento lasciato totalmente all'iniziativa autonoma dei singoli migranti, la maggior parte dei quali non era d'altronde in condizioni di potere corrispondere un canone d'affitto. Gli

¹⁸⁸ M. Gül, cit., p. 146, Çağlar Keyder, "A brief history of modern Istanbul" in Reşat Kasaba (a cura di), *The Cambridge History of Turkey*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 510. Sull'argomento si vedano anche Kemal Karpat, *The gecekondu: rural migration and urbanization*. Cambridge University Press, Cambridge 1976; Kemal Kartal, *Türkiye'de kentleşme*, Yurt Yayınları, Ankara 1983.

ex contadini iniziarono a costruire illegalmente baracche e abitazioni di fortuna sul suolo demaniale innescando un processo di espansione incontrollata che determinerà nel tempo la crescita ipertrofica e disomogenea del tessuto urbano. L'emarginazione sociale, economica e culturale degli ex-contadini anatolici trovava così, in termini di geografia urbana, un proprio corrispettivo fisico nelle vaste baraccopoli sorte a cintura delle grandi città. Il fenomeno, una triste consuetudine che accomuna il processo di urbanizzazione di molti paesi in via di sviluppo, viene espresso nella fattispecie del contesto turco dalla parola *gecekondu*.

A partire dal suo primo impiego alla fine degli anni '40, il termine, un composto che letteralmente significa “insediato/stabilito in una notte”, ha visto progressivamente estendersi la propria semantica di riferimento per effetto di un controverso e non del tutto risolto processo di adeguamento linguistico alle differenti modalità con cui il tessuto urbano si è evoluto storicamente. A dimostrazione dell'ampio spettro di significati che il termine attualmente possiede sta la considerevole diversità di discipline – dall'architettura, all'urbanistica, al diritto fondiario passando per la sociologia, l'antropologia, la geografia umana e la scienza politica – che ne fa convenzionalmente uso se non in qualche caso abuso. Come rileva infatti Jean François Perouse quando si parla oggi di *gecekondu* ci si riferisce di fatto, spesso in maniera generica e indiscriminata, ad un'ampia varietà di processi e fenomeni che vanno dalla migrazione interna, alle relazioni centro-periferia, dalle dinamiche di esclusione sociale all'evoluzione del paesaggio urbano fino a toccare temi di ambito dal giuridico, urbanistico o socio-antropologico, come l'abusivismo e la speculazione edilizi, i meccanismi di

patronato e di scambio clientelare, i rapporti di proprietà del suolo, le politiche di alloggiamento o le pratiche di autocostruzione. Di conseguenza, sottolinea lo studioso, l'impiego odierno della parola ad uso scientifico risulta essere piuttosto problematico, se non addirittura compromesso, a meno che non si proceda ad opportune precisazioni che ne chiariscano la definizione soprattutto da un punto di vista storico¹⁸⁹.

Quella di storicizzare adeguatamente il termine *gecekondu* è un'esigenza che si fa particolarmente avvertita anche nell'ambito degli studi storico-letterari a maggior ragione se incentrati sui processi di appropriazione artistica dello spazio in generale e soprattutto di quello urbano. Le motivazioni alla base di tale esigenza trascendono infatti le pur opportune premesse di carattere prettamente terminologico per riguardare in maniera specifica la prospettiva critica che si intende adottare. Non si tratta unicamente di inquadrare l'oggetto in esame nella giusta cornice storico-temporale o in altre parole di procedere alla sua corretta contestualizzazione quanto di definire la rete di relazioni che tanto sul piano socio-culturale quanto artistico-letterario contribuiscono alla definizione di uno specifico sistema di percezione e rappresentazione spaziale. Un approccio che voglia tenere conto dei processi di produzione letteraria dello spazio nella loro dinamica interrelazionale, guarda infatti al referente spaziale reale come alla matrice di un più complesso e stratificato immaginario culturale e simbolico risultante da una molteplicità di fattori e rapporti di influenza di natura oggettiva, soggettiva e intertestuale. In un'analisi sulle rappresentazioni letterarie di Istanbul storicizzare il termine *gecekondu* significa allora rispondere a due esigenze

¹⁸⁹ Jean-François Pérouse "Les tribulations du terme gecekondu (1947-2004) : une lente perte de substance. Pour une clarification terminologique", *European Journal of Turkish Studies*, Thematic Issue n. 1 - Gecekondu (2004), URL: <http://www.ejts.org/document117.html>

fondamentali: in primo luogo connettere, in senso bachtiniano, lo spazio reale alla sua cornice temporale reale e dunque individuare sia sincronicamente che diacronicamente il presupposto referenziale di un processo di estetizzazione che in quanto tale non è esente da fenomeni di soggettivazione, astrazione e intertestualità. Secondariamente si tratta di delimitare in termini storici l'altrimenti troppo ampio, se non in molti casi ambiguo, ventaglio di accezioni e significati a cui la parola può far riferimento e definire così in maniera puntuale l'universo simbolico e semantico all'interno del quale viene elaborata una specifica estetica del *gecekondu*.

Muovendosi nell'ambito delle produzioni letterarie successive al 1980, il presente studio può esimersi dall'entrare nel merito della questione relativa la problematicità o la correttezza degli usi più attuali per riferirsi direttamente all'accezione originaria della parola la cui genesi e primo sviluppo si collocano nel trentennio 1950-1980. D'altra parte, stando all'analisi di Perouse, perché le diverse corrispondenze semantiche del termine siano parimenti rispettate, il suo impiego sarebbe pienamente valido solo rifacendosi a tale contesto storico. Stando alla puntuale genealogia terminologica ricostruita dallo studioso francese, le principali definizioni intorno a cui si articola la semantica del *gecekondu* sono almeno tre: fondiaria-giuridica, architettonica-paesaggistica e metaforica-socioculturale. La prima e la più datata risale direttamente al conio del termine, comparso per la prima volta nel 1947 in sede di dibattito parlamentare e successivamente diffuso dalla stampa durante gli anni '50, per indicare in maniera piuttosto generica qualunque pratica di autocostruzione abusiva, previa

occupazione indebita di un suolo o di un terreno demaniale¹⁹⁰. A partire dagli anni '60, visti i tentativi dello Stato di implementare politiche di condono volte a regolamentare la questione della proprietà fondiaria, si rendeva utile un primo ampliamento semantico per effetto del quale la parola acquisì un preciso significato in termini urbanistici e architettonici. In questa sua seconda definizione, divenuta la più diffusa e interiorizzata nel senso comune, il *gecekondu* stava ad indicare una precisa tipologia di autocostruzione eretta di solito nel giro di una notte con materiali di recupero o di scarsa qualità. Sviluppate in origine in unico piano e costituite da una o due stanze con annesso un piccolo cortile o giardino, queste abitazioni di fortuna, completate in tempi brevissimi e con mezzi di estrema reperibilità, si ponevano all'evidenza delle autorità come un fatto compiuto di cui prendere necessariamente atto ma la cui gestione risultava non poco problematica. Benché prive dei servizi e delle forniture essenziali, i *gecekondu* costituivano di fatto un agglomerato a tutti gli effetti ed avevano inoltre il vantaggio di poter essere immediatamente ricostruite, spesso nello stesso sito, in caso di sgombero forzato e di abbattimento. Ciò spiega perché, malgrado le dure politiche di resistenza opposte dallo Stato sin dagli esordi, il fenomeno non fu mai efficacemente contrastato ma conobbe piuttosto un'espansione incontrollata, agevolata dall'entrata in gioco di interessi speculatori, delle dinamiche legate al clientelismo politico nonché dallo stesso carattere intrinsecamente evolutivo degli insediamenti.¹⁹¹

¹⁹⁰ Ivi, § 8.

¹⁹¹ Perouse sottolinea come in ragione dell'evoluzione della struttura originaria degli appartamenti sempre più tendente alla verticalizzazione, la stessa definizione di *gecekondu* architettonico risulterebbe per molti versi superata o comunque non più adatta a descrivere né le forme né tantomeno le pratiche di autocostruzione caratterizzanti il processo di urbanizzazione successivo

Di maggior rilevanza ai fini di questo studio è tuttavia l'ultima definizione, quella metaforica, la quale fondata in origine su criteri di ordine socioeconomico si ripercuote in maniera significativa in ambito culturale. Definito in termini architettonici e urbanistici come l'*habitat* caratteristico degli ex-contadini di recente urbanizzazione, il *gecekondu* ha acquisito un più complesso statuto simbolico in ragione dell'intima relazione che intercorre tra il fenomeno migratorio interno e la genesi delle nuove classi popolari urbane negli anni '60 e '70. Negli usi metaforici esibiti in parte già durante negli anni '70 ma ancor di più a partire dagli anni '80, la parola è così passata, per estensione, dall'indicare una pratica e una tipologia edilizia attribuita alla popolazione migrante di origine rurale, a incarnare la marginalità socio-economica dei ceti subalterni in generale.

Come scrive Perouse:

In altre parole per parlare dei poveri per perifrasi, si parla de «la popolazione dei *gecekondu*». Il *gecekondu* diventa allora la metafora e il simbolo, per il centro (pensato in termini politici, economici e culturali), di una alterità sociale quasi irriducibile. È dunque l'immagine dell' «altra Turchia» tanto cara ai discorsi giornalistici e politici che si profila dietro il *gecekondu*. In rottura con l'immagine positiva del *gecekondu* visto come l'ambiente urbano a partire dal quale i nuovi urbanizzati partono alla conquista della città, soprattutto attraverso la captazione della rendita fondiaria indotta dalla legalizzazione delle occupazioni indebite, il *gecekondu* diverrà il luogo di massima concentrazione della «nuova povertà urbana»¹⁹².

Ad estendere in termini culturali la percezione e la conseguente definizione del *gecekondu* da forma architettonica a luogo-simbolo dell'esclusione e dell'alterità della periferia rispetto al centro, hanno contribuito una molteplicità congiunta di fattori.

agli anni '80. Lo studioso rileva come i termini *apartkondu* o *varoş* stiano gradualmente rilevando l'uso della parola *gecekondu* in riferimento ai quartieri popolari periferici. Ivi, § 26.

¹⁹²Ivi, § 35.

Nutrito e consolidato dalla letteratura, dal cinema, dalla musica e dalla televisione, l'immaginario culturale legato al *gecekondu* origina infatti a partire da una pluralità discorsiva che, pur nella diversità degli ambiti e delle prospettive, risulta tuttavia essenzialmente articolata intorno alle dicotomie concettuali urbanità/ruralità, modernità/tradizione, alta cultura/bassa cultura. Malgrado sia le modalità che i materiali impiegati nelle costruzioni non fossero di per sé assolutamente riferibili al contesto contadino, la comparsa dei *gecekondu* nel paesaggio e nella geografia urbana ha infatti consentito di definire l'urbanizzazione turca, in particolare degli anni '60 e '70, come un processo di "falsa urbanizzazione" o di "ruralizzazione urbana". Ciò ha comportato l'ampliamento della semantica del termine da un'accezione altamente specialistica di tipo architettonico-paesaggistico ad una metaforica di più largo impiego fornendo altresì i presupposti perché la qualifica di "non urbano" potesse essere adottata, tanto nella retorica politica e giornalistica quanto nella pratica socio-antropologica, in termini oppositivi più ampi, come sinonimo di "ruralità" e dunque, per estensione, di profonda alterità rispetto all'alta cultura nazionale costruita e definita sui modelli e i valori propri dell'urbanità. Viste dalla prospettiva dei ceti urbani, questi vasti agglomerati di basse abitazioni con la loro caratteristica struttura, i piccoli orti e i cortili in cui non era raro veder razzolare galline o pascolare capre, rappresentavano in effetti, in termini sia di *habitat* che di logica abitativa, una trasposizione all'interno dello spazio cittadino delle strutture e delle forme culturali propri della ruralità. Da qui la tendenza, piuttosto comune tanto agli studi di urbanistica quanto alle scienze sociali, a identificare la tipologia abitativa del *gecekondu* come distintiva di uno specifico paesaggio,

geografico e culturale, qualificato nel complesso come “non-urbano” per sottolineare l’alterità non solo sociale ma soprattutto culturale, morale e psicologica dei migranti, delle loro pratiche, costumi e stili di vita¹⁹³. Su tale alterità profonda poggiava la visione discriminante ed esclusiva delle élite e delle classi medie urbane, laiche e istruite, in cui sia i *gecekondular* che i suoi abitanti venivano identificati non solo come manifestazione di degrado urbano e di sottosviluppo, ma come una presenza intrusiva e minatoria, percepita come essenzialmente estranea allo spazio fisico e culturale della nazione perché ancorata alla morale tradizionale, ai vincoli della superstizione e dell’oscurantismo religioso.

In maniera piuttosto curiosa, e per certi versi addirittura paradossale, proprio l’estraneità paesaggistico-architettonica del *gecekondular* o in altri termini la sua “ruralità”, ha dato origine a partire dagli anni ’70, a un processo di estetizzazione che, del tutto specularmente alla stigmatizzazione portata avanti dalle élite urbane, attribuisce a tali insediamenti un valore intrinsecamente positivo. Come sottolinea Perouse, stando agli esiti più recenti di tale processo sarebbe possibile oggi parlare di un vero e proprio “pittresco” del *gecekondular* che ne ripensa e reinterpretata la forma e la struttura originaria in termini di un’architettura popolare da rivalutare sia per guadagnare una miglior qualità della vita che per il minor impatto ambientale. Nel contesto moderno di uno sviluppo urbano forsennato, dominato da un’edilizia sempre più serrata, verticalizzante e compartimentalizzante, questa tipologia di basse costruzioni, dotate di uno spazio esterno o di un giardino e caratterizzate da una densità abitativa relativamente

¹⁹³ Su quest’aspetto si veda A. Saraçgil, *Il maschio camaleonte*, cit., pp. 290-294.

ridotta rispetto ai moderni complessi residenziali, si porrebbe allora all'attenzione degli architetti e degli urbanisti contemporanei quale *habitat* dove condurre un'esistenza preferibile, a diretto contatto con la natura e in un ambiente giudicato più a misura d'uomo. Non mancano di essere considerate in tale discorso le implicazioni positive del *gecekondu* architettonico sulla qualità delle relazioni sociali promosse da una logica abitativa meno alienante in cui i rapporti di vicinato sono resi coltivabili, le reti di solidarietà attivate e il senso di appartenenza comunitaria incentivato¹⁹⁴.

Al di là delle sue odierne implicazioni urbanistiche, l'immagine "pittoresca" del *gecekondu* architettonico consente nello specifico di porre in evidenza alcuni importanti aspetti relativi i meccanismi culturali che ne promuovono l'estetizzazione. In primo luogo è opportuno rilevare come i presupposti necessari alla definizione di una prospettiva estetizzante vadano in questo caso rintracciati in ambito politico ovvero nell'elaborazione, mediante il riferimento al *gecekondu*, di una più ampia lettura critica delle forme e dei modelli economici dominanti il moderno processo di urbanizzazione. Da questo punto di vista l'idealizzazione politica del *gecekondu*, portata avanti dalla sinistra turca a partire dagli anni '70, ha avuto certamente una funzione cruciale nel fornire i presupposti essenziali per la costruzione di uno specifico immaginario estetico. La necessità, di fatto più teorica che pratica, di individuare un referente spaziale che incarnasse la base proletaria del movimento, portava infatti i militanti socialisti a guardare al *gecekondu* come al luogo-simbolo per antonomasia della lotta rivoluzionaria e dell'opposizione sociale. *Habitat* naturale del ceto operaio e subalterno, il

¹⁹⁴ Ivi, § 17

gecekondu e i suoi abitanti venivano così nominalmente eletti a principale attore politico del movimento secondo una logica assiomatica che, in maniera del tutto astratta e meccanicistica, assimilava una forma urbana ad una morfologia sociale percepita come omogenea e soprattutto dotata di una propria coscienza di classe. In tale visione idealizzata il *gecekondu*, terreno privilegiato d'azione del militante rivoluzionario, veniva a simboleggiare la ribellione all'iniquità dell'ordine costituito, borghese e capitalista, nonché il rifiuto dell'individualismo alienante e atomizzante caratterizzante la moderna cultura urbana. Da quest'ultimo punto di vista è estremamente interessante notare una certa convergenza tra l'immaginario "socialista" del *gecekondu* e quello "populista" del villaggio anatolico elaborato dalle élite kemaliste durante i decenni fondativi della nazione. Entrambe le visioni si fondano infatti su un'opera di astrazione che, in maniera non molto dissimile, attribuisce un carattere genuino e nazional-popolare alla cultura rurale e ai suoi centri di produzione. In altre parole se il villaggio, che di tale cultura è incarnazione primaria, viene esaltato dall'immaginario repubblicano e nazionalista come rappresentativo dei valori che definiscono l'autentico spirito nazionale, il *gecekondu*, che della ruralità costituisce un'estensione, viene connotato nell'immaginario "rivoluzionario" della medesima funzione simbolica, benché trasposta nel contesto urbano e ridefinita in una prospettiva di classe. Muovendosi all'interno dello stesso sistema rappresentativo elaborato dalla cultura nazionalista¹⁹⁵, gli scrittori e gli intellettuali socialisti finivano così col riproporre la consolidata contrapposizione dicotomica tra città e campagna in termini di minore o maggiore adesione a un originario ideale nazionale,

¹⁹⁵ Sulle stringenti contiguità dei modelli identitari e culturali kemalisti e socialisti si veda A. Saraçgil, *Il maschio camaleonte*, pp. 268-285.

proiettando sul *gecekondu* le stesse forme, simboli e motivi impiegati dalle élite repubblicane per rappresentare il villaggio.

Tra gli anni '60 e '70 il fenomeno dei *gecekondu*, spesso correlato al tema della migrazione interna, ha ricevuto l'attenzione di un considerevole numero di scrittori, come Orhan Kemal, Kemal Tahir, Fakir Baykurt, Oktay Rifat, Sevgi Soysal e Füzün per citare solo alcuni nomi tra i più celebri, dando origine a una consistente produzione narrativa ispirata alle forme del realismo sociale¹⁹⁶. Ad una prima disamina complessiva, ciò che colpisce in particolar modo di questo filone è il netto contrasto tra la rappresentazione degli scenari e la caratterizzazione dei personaggi. Pur descritti come contesti di povertà estrema, di degrado, di precarietà e sfruttamento, in molti romanzi i *gecekondu* risultano altresì popolati da individui di grande umanità e spirito di sacrificio, la cui dignità morale e propensione verso il prossimo non sembrano essere in nessun modo scalfiti dall'esistenza precaria che conducono. Nonostante le condizioni di vita durissime, le umiliazioni e la sofferenza a cui sono esposti gli abitanti dei *gecekondu* appaiono, nell'ambiente corrotto e immorale della grande città, integri nelle loro identità, puri nel loro candore, nella bontà d'animo, nella genuinità dei loro sentimenti. Capaci di affetti solidi e sinceri questi personaggi sono in definitiva capaci di sublimare la reale miseria, materiale e spirituale, del *gecekondu* per renderlo nel complesso un luogo di prossimità e di calore umano, di fratellanza, solidarietà e spirito collettivo opposti all'egoismo, all'opportunismo, al cinismo e all'ipocrisia che dominano le relazioni borghesi del contesto cittadino.

¹⁹⁶ Ivi, pp. 294-295.

Alla luce delle considerazioni sin ora esposte è essenziale porre in evidenza due aspetti in particolare. In primo luogo la sostanziale estraneità dell'élite urbanizzate alla realtà socioculturale rappresentata dal *gecekondu*. Un'estraneità che non a caso si rifletteva nell'elaborazione di un immaginario culturale fortemente astratto, stigmatizzante o estetizzante, che assimilava in maniera immediata il *gecekondu* al villaggio anatolico. Quest'ultimo costituiva d'altronde per le stesse élite una realtà altrettanto aliena e idealizzata e di cui il *gecekondu* veniva considerato una mera proiezione nello spazio urbano. In questo senso anche l'estetica del *gecekondu* elaborata dal movimento socialista può essere considerata come il risultato di una prospettiva elitaria o in altri termini dell'immaginario della periferia elaborato dal punto di vista del centro. In proposito va inoltre sottolineato come il processo di estetizzazione, muovendo da una precisa prospettiva politica, considera il *gecekondu* non tanto come singola abitazione quanto come un insediamento o quartiere che riferisce di una specifica collettività. Questa transizione dal singolare al plurale, necessaria perché anche la definizione metaforica del termine partecipi in egual misura alla definizione di un immaginario "pittoresco" del *gecekondu* architettonico, consente nello specifico dei processi di produzione culturale dello spazio di considerare il *gecekondu* come un soggetto collettivo di elaborazione estetica. Concepito non solo come forma urbana o pratica di autocostruzione ma come vero e proprio *topos* artistico-letterario intorno al quale viene a costituirsi tutto un peculiare repertorio di simboli, motivi e immagini condivisi, il *gecekondu* può così essere ripensato come il nucleo fondante di sistemi rappresentativi dello spazio urbano opposti al modello proprio della cultura egemone.

La prospettiva con cui questo studio guarda al *gecekondu* muove nello specifico a partire da quest'ultimo assunto per investigare le modalità di definizione dei cronotopi urbani da un punto di vista espressamente eccentrico o "periferico". Privilegiando un tale punto di vista e pur tenendo nella giusta considerazione l'immaginario culturale elitario o "centrale" del *gecekondu*, l'analisi prende le mosse a partire dal ruolo essenziale che il *gecekondu* riveste nell'elaborazione della cultura *arabesk*. Peculiare esempio di subcultura urbana emerso a partire dagli anni '70 e risultante dalla reazione della periferia alle forme e ai modelli culturali imposti del centro, *l'arabesk*, nella sua singolare combinazione di modernità e tradizione, contribuisce alla definizione di una specifica estetica urbana "periferica" fondata su una rivisitazione in chiave critica del kemalismo quale "grande narrazione" fondante il processo di costruzione della moderna nazione turca¹⁹⁷. Nel dar voce al punto di vista esogeno e marginale dei migranti anatolici, alle difficoltà di integrazione, all'alienazione morale e culturale ma anche alle strategie di sopravvivenza e adattamento al contesto urbano, *l'arabesk* nelle sue molteplici manifestazioni artistiche e letterarie restituisce infatti una visione alternativa dello spazio urbano, in particolare di Istanbul, per molti versi dirompente rispetto all'immaginario e ai canoni estetici propri della cultura nazionale. Scopo ultimo di questo lavoro è dunque quello di porre in luce come dalla rilettura e reinterpretazione del testo culturale "centrale" inscritto nella città, l'immaginario urbano eccentrico e marginale dell'*arabesk* induca in definitiva alla definizione di un particolare sistema rappresentativo dello spazio

¹⁹⁷ *Ibidem*. Sull'*arabesk* si veda inoltre Meral Özbek, "A case of Modernization and Popular Identity", in Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (a cura di), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, University of Washington Press, Seattle-Londra 1997, pp. 211-233.

urbano o in altri termini alla costruzione di uno specifico testo culturale “periferico” della città. Gli esiti generati dalla traduzione di tale testo in letteratura conducono pertanto a esaminare la narrativa d’esordio di Latife Tekin, considerata a giusto titolo come la più importante scrittrice turca contemporanea della migrazione interna. Dalla disamina della sua originale poetica urbana si cercherà di porre in luce come questa autrice può essere parimenti considerata come una delle più acute interpreti e traduttrici del testo “periferico” di Istanbul.

3.1.2. La scrittrice “figlia” della migrazione

La personalità artistica e letteraria di Latife Tekin non può essere debitamente considerata senza far riferimento all’importanza che il fenomeno migratorio interno acquisisce nella sua formazione umana e intellettuale. L’esperienza della migrazione, vissuta dall’autrice in prima persona, si impone infatti all’attenzione come la principale cifra interpretativa del suo percorso evolutivo, come donna e come scrittrice, oltre che come motivo dominante la sua prima produzione letteraria. Nel caso di Tekin tuttavia un’attenta valutazione del dato autobiografico si rende particolarmente significativa non solo nell’ottica di stabilire il contesto storico e socioculturale di appartenenza dell’autrice quanto soprattutto per definire la specificità e il carattere innovativo della sua agenda poetica. Sarà così possibile comprenderne pienamente la rilevanza oltre che nel panorama della letteratura cosiddetta di migrazione, nella tradizione del romanzo turco in generale e della narrativa su Istanbul in particolare.

Diversi studiosi hanno posto in evidenza come l'assoluta originalità della scrittura di Tekin risieda nella peculiarità del suo vissuto o in altri termini nel suo essere sotto molti punti di vista un'autrice "figlia" del processo migratorio. Come acutamente rilevato da Murat Belge il punto di forza della scrittrice deriva non tanto dalla scelta di raccontare il divario tra città e campagna o il fenomeno della migrazione interna, temi questi di per sé niente affatto nuovi nel panorama della narrativa turca contemporanea. Ad essere realmente inedito è piuttosto il punto di vista "interno" con cui Tekin approccia tali temi e che lo studioso riconduce, in ultima analisi, al carattere ibrido e liminale della soggettività dell'autrice, conseguenza di un processo formativo svoltosi nell'interstizio tra ruralità e urbanità¹⁹⁸. Da questo punto di vista l'intera elaborazione poetica di Tekin, così come la singolarità della sua prospettiva, costituirebbero in definitiva l'esito di una precisa strategia rappresentativa resa possibile solo nel peculiare contesto socioculturale che, a partire dagli anni '60, le circostanze della migrazione stessa venivano a creare nei grandi centri urbani. Scrive infatti Belge:

La questione è che Latife Tekin [...] nelle sue circostanze individuali ha saputo sintetizzare, nella maniera più "felice", ciò che il villaggio le ha dato con le forme estetiche di cui la sua coscienza si è appropriata. Questa, generalmente, è una condizione che si verifica all'interno di una nuova formazione sociale. [...] Latife Tekin è una scrittrice formata nell'ambito della migrazione dal villaggio alla città avvenuta durante gli anni '60 e che ha saputo dare espressione ad una – una importante – delle voci caratteristiche di tutto questo processo¹⁹⁹.

In qualità di testimone diretta del fenomeno migratorio e in virtù della sua estrazione rurale, Tekin può godere di una prospettiva "naturalmente" interna alla

¹⁹⁸ Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim, İstanbul 1998, pp. 240-242.

¹⁹⁹ «Sorun, Latife Tekin'in [...] bireysel koşullarında köyün kendisine verdiği kendi bilincine temellük ettiği estetik biçimlerle en "mutlu" şekilde birleştirebilmesi. [...] Latife Tekin altmışlar boyunca süren köyden kente göçün içinde yetişmiş ve bütün bu sürecin özgün seslerinden birini -önemli birini- çıkarabilmiş bir yazar», *ivi*, pp. 240-241.

comunità degli ex-contadini, di cui condivide insieme al trascorso, l'immaginario simbolico, linguistico e culturale. D'altro canto è solo a seguito del trasferimento in città, completando la propria istruzione e formazione esposta alla profonda alterità del contesto urbano, che la scrittrice arriva a maturare una piena consapevolezza, estetica e insieme politica, della propria storia personale e della realtà sociale e culturale subalterna alla quale appartiene. Questa presa di coscienza individuale e al tempo stesso di classe, conduce Tekin a riscoprire la memoria storico-culturale repressa e marginalizzata di cui è depositaria e, di conseguenza, a ricostruire la vicenda personale e collettiva della migrazione interna adottando non solo la prospettiva ma soprattutto gli schemi linguistici e culturali di coloro che ne sono stati i protagonisti.

Nella quarta di copertina dell'edizione originale del suo primo romanzo *Sevgili Arsız Ölüm* (1983; *Cara spudorata morte*, 1988), è la stessa Tekin a porre in diretta relazione il suo trascorso di migrante con gli esiti della sua scrittura attraverso una suggestiva sintesi della propria infanzia e adolescenza:

Sono nata nel 1957 nel villaggio di Karacefenk, nel distretto di Bünyan in provincia di Kayseri. Non appena ho imparato a camminare sono andata a scuola. La scuola era a casa nostra, nella parte riservata agli uomini. Ho imparato a leggere e a scrivere giocando con i *jinn* sotto i divani. A Karacefenk sotto i sedili dei divani vivevano i *jinn* e le fate. Ho trascorso la mia infanzia in mezzo a loro, entrando segretamente a far parte della loro comunità. Ho visitato le loro case, preso parte alle loro cerimonie, imparato le loro lingue e i loro giochi diurni e notturni. [...] Nel 1966 sono arrivata a Istanbul. La mia infanzia è stata come tagliata in due da un dolore lacerante. Sogni infranti hanno fatto a pezzi le persone in mezzo alle quali sono nata e cresciuta. Mio padre è diventato ben presto un operaio e in seguito è rimasto senza lavoro. Tre dei miei fratelli sono diventati carpentieri. Sono sgusciata via lontano dai miei sette fratelli e sorelle come un'ombra tremante e ho terminato il liceo. La paura e la solitudine sono state il prezzo che ho pagato per l'essere andata a scuola, insieme a offese inimmaginabili, a mille diversi dinieghi e pressioni. Ho lottato strenuamente per sopravvivere in città e ho sofferto moltissimo. Mentre lottavo mi allontanavo da coloro che mi avevano visto nascere e crescere. Ma ho resistito per salvaguardare i miei valori, la mia lingua e l'affetto che queste persone mi hanno

trasmesso con irrefrenabile ardore. Il romanzo che avete tra le mani è quanto costoro mi hanno donato come ricompensa per la mia resistenza²⁰⁰.

Dalle parole dell'autrice si evince chiaramente come l'esordio letterario di Tekin nasca come un bisogno dettato da motivazioni personali che traducono tuttavia uno spiccato senso di responsabilità sociale e politica più che una vocazione artistica fondata su esigenze di natura prettamente estetica. Da questo punto di vista la militanza nelle fila della sinistra turca tra la metà degli anni '70 e il 1980 svolge un ruolo altrettanto cruciale tanto da potersi considerare, dopo la migrazione, come il secondo fondamentale momento formativo nella biografia della scrittrice.

Diplomatasi nel 1974, Tekin sceglie infatti di non proseguire gli studi per abbracciare la lotta politica prima come membro dell'allora clandestino *Türkiye Komünist Partisi* ("Partito Comunista Turco") e in seguito come dirigente della branca giovanile dell'*İlerici Kadınlar Birliği* ("Unione delle Donne Progressiste")²⁰¹. Come sottolinea Ayşe Saraçgil nell'adesione al movimento socialista la scrittrice intravede la possibilità di risolvere il conflitto interiore che la vede combattuta, di integrarsi nel tessuto urbano preservando al tempo stesso le

²⁰⁰ "1957 yılında Kayseri'nin Bünyan kasabasına bağlı Karacefenk köyünde doğdum. Yürümeyi öğrenir öğrenmez okula başladım. Okul, evimizin erkek odasıydı. Sedirlerin altında cinlerle oynasırken okumayı, yazmayı öğrendim. Karacefenk sedirlerin altında cinler ve periler yaşardı. Çocukluğum onların arasında geçti. Gizlice onların derneğine girdim. Evlerini gezdim. Düğünlerine gittim. Dillerini, gündüz ve gece oyunlarını öğrendim. [...] 1966 yılında İstanbul'a geldim. Çocukluğum keskin bir acıyla ikiye bölündü sanki. Gerçekleşmeyen düşler, aralarında doğup büyüdüğüm insanları paramparça etti. Babam hızla işçileşti ve giderek işsiz kaldı. İki abim ve kardeşim inşaatlarda işe girdi. Yedi kardeşin arasından titrek bir gölge gibi sıyrılıp liseyi bitirdim. Korku ve yalnızlığın içinden okula gitmenin bedelini ödedim. İnanılmaz savrulmalar, inkâr ve baskının bin çeşidi. Kente ayak uydurabilmek için boğuşup durdum. Her yanım yara bere içinde kaldı. Boğuşurken birlikte doğup büyüdüğüm insanlardan ayrı düştüm. Ama kendi öz değerlerimi, dilimi ve o insanların durulmaz bir coşkuyla bana taşıdıkları sevgiyi koruyabilmek için direndim. Elinizdeki roman bu direnişim için aralarında büyüdüğüm insanların bana armağanıdır.", Tekin 2014, p. 3.

²⁰¹ Per una biografia dettagliata si veda Ayten Sönmez, "Latife Tekin" in Burcu Alkan, Çimen Günay Erol (eds.), *The Dictionary of Literary Biography, Vol. 373 - Turkish Novelists Since 1950*, Gale, Washington 2012, pp. 301-310

proprie radici rurali e la propria appartenenza di classe. Ed è precisamente da tale conflitto, dal dissidio tra il bisogno di affermare la propria soggettività e insieme di attribuire un senso collettivo al proprio sofferto vissuto personale, che scaturirà la scrittura di *Sevgili Arsız Ölüm*. Così Tekin racconta in un'intervista della fine degli anni '80 quale stato d'animo abbia accompagnato la stesura del romanzo:

Io stessa avevo costruito una relazione di empatia, di identificazione, quasi di rappresentazione tra me, la mia generazione e i poveri in generale. [...] Era come se avessi raggiunto la notorietà, come se parlassi non in quanto scrittrice ma come una di loro. [...] Tra la scrittura di *Sevgili Arsız Ölüm* e l'attività politica passata c'era veramente una continuità emotiva. Attribuivo ancora un significato politico al dolore stesso che avevo vissuto. Credevo che riversarlo nella scrittura, renderlo condiviso avrebbe reso possibile tenerlo in vita. Per questo mi sforzavo di non scrivere solo di me ma anche delle persone che mi erano intorno. Mi comportavo come se sperassi che condividendo i frammenti di vita di tutte queste persone oppresse, sconfitte, attraverso la scrittura, sarebbe potuta nascere una sorta di nuova coscienza rivoluzionaria al posto di questa dispersione. Insomma una cosa folle...²⁰²

L'esperienza della militanza, interrottasi con il golpe del 12 settembre 1980, si traduce in un bilancio complessivo piuttosto deludente: agli occhi dell'autrice il divario culturale e psicologico tra la sinistra e i ceti subalterni per la cui emancipazione si proponeva di lottare si dimostra nei fatti incolumabile. Estranei alla realtà delle classi popolari di cui faticano a coglierne le istanze e i bisogni, i militanti socialisti non riescono a elaborare una visione, un immaginario e un linguaggio politico capace di esprimere il punto di vista dei poveri e degli emarginati. Nella totale incapacità di comprendere le dinamiche interne all'universo umano e culturale che intendeva rappresentare, la sinistra turca

²⁰²« Ben de hem kendi kuşağımla hem de genel olarak yoksullarla kendi aramda bir duygudaşlık, bir özdeşim, neredeyse bir temsiliyet ilişkisi vehmettim.[...] Sevgili Arsız Ölüm'ü yazmakla, geçmişteki politik çalışma arasında, duygu bakımından, gerçekten bir süreklilik vardı. Kendi yaşamış olduğum acıya hâlâ politik bir anlam atfediyordum. Onu yazıya dökmenin, paylaşmanın diri kalmayı mümkün kılanacağını düşünüyordum. Bu yüzden sadece kendim yazmakla da kalmıyor, etrafımdaki insanları da yazmaya zorluyordum. Sanki bütün bu ezilmiş, yenilmiş insanlar kendi hayat parçalarını yazarak paylaşabilseler, bu savrulmuşluk yerine yeni bir tür devrimci bilincin doğacağını umuyormuş gibi davranıyordum. Delice bir şey yani...” Latife Tekin, Iskender Savaşır, *Yazı ve Yoksulluk*, Defter, 1, ottobre-novembre 1987, pp. 134-135.

finisce così con l'idealizzare le classi popolari percependole più che come un reale interlocutore, come un'entità astratta, un soggetto passivo, privo di iniziativa e spirito vitale. Le perplessità di Tekin nascono proprio dalla difficoltà di identificarsi con tale prospettiva falsata che, ignorando non solo le effettive necessità, ma la voce e in un certo senso l'esistenza stessa delle masse, riduce la stessa militanza, concepita come l'unica modalità di partecipazione possibile all'agone politico, ad una condizione e a uno spazio d'azione assai ristretti e limitati. Afferma infatti la scrittrice:

La posizione in cui si trovavano questi uomini, in cui noi ci trovavamo, la condizione che gli schemi di pensiero stabiliti avevano definito per noi, era molto opprimente, angusta. Soprattutto la nostra esistenza veniva concepita solo in quanto militanti. Non abbiamo apportato nessun contributo teorico alla definizione di tale condizione. Ormai non potendo essere più militanti non era rimasto nulla che potessimo fare. Se non eravamo militanti non eravamo niente. In questo senso speravo davvero che la disperazione ci venisse in soccorso. Mi dicevo, delle persone che si trovano in una condizione così disperata l'unica cosa che possono fare è riuscire a individuare delle fondamenta che siano per loro veramente autentiche. Delle persone così totalmente impotenti ma che ciononostante erano in condizione di esistere potevano far ricorso al loro sapere; potevano provare a definire i poveri, il loro mondo dall'interno. E questa sarebbe stata davvero una novità assoluta. Se queste persone, che anche se solo sul piano della militanza avevano bene o male acquisito una cultura universale, si fossero serviti di questo bagaglio per prestare orecchio alla voce, ormai ridotta solo a un mormorio, del loro passato, sarebbe venuta fuori una cosa grandiosa. Se non altro avremmo per esempio potuto capire da dove originava la nostra ribellione, come accogliere una visione del mondo. Non lo abbiamo fatto o non abbiamo saputo farlo. E da questo punto di vista la disperazione non fa diminuire la mia rabbia.²⁰³

È interessante notare come la stessa autrice attribuisca a questo risveglio critico la prima fase evolutiva della sua produzione letteraria, dall'esordio al terzo

²⁰³«Bu adamların, bizim, kendimizi içinde bulunduğumuz konum, çok sıkıştıktı, dardı. Üstelik de orada yalnızca militan olarak varolduk. O konumun yaratılmasına hiçbir düşünel katkımız olmadı. Artıkı militan olamayınca da yapabileceğimiz hiçbir şey kalmamıştı. Militan değildiysek hiçbir şeydik. Bu anlamda gerçekten bir çaresizlikten medet umuyordum. Bu kadar çaresiz bir konumda, insanların yapabileceği tek şey, kendilerine gerçekten sahici olan bir zemin bulmak olur diye umuyordum. Ötedenberi çaresiz olmuş, ama buna rağmen varolabilmiş insanların bilgisine başvurabilirlerdi; yoksulları, onların dünyasını içerden tanımayı deneyebilirlerdi. Ve bu gerçekten yepyeni bir şey olurdu. Sadece militanlı düzeyinde de olsa, bir evrensel kültürü iyi kötü edinmiş kişiler, bu donanımla geçmişlerinin artık sadece bir mırıltıya dönüşmüş sesine kulak verebilirlerdi, buradan gerçekten müthiş bir şey çıkabilirdi. Meselâ, hiç değilse isyanımız nereden kaynaklanıyor, nasıl bir dünya tasarısı barındırıyor, onları anlayabilirdik. Yapmadık ya da yapamadık. Ama bu konudaki çaresizlik, öfkemi azaltmıyor». İvi, p. 139.

romanzo *Gece Dersleri* (1986, *Lezioni notturne*), che racconta per l'appunto delle memorie e delle speranze infrante della militanza:

In un certo senso da *Sevgili Arsız Ölüm* a *Gece Dersleri* c'è un itinerario interamente tracciato dall'avventura della scrittura. E naturalmente c'è anche la cocente delusione che ho provato nei confronti della mia generazione...Speravo che la nostra generazione sarebbe stata in grado rompere tutte le forme prestabilite di pensiero e di comportamento. E questo perché la nostra generazione aveva preso le mosse da una condizione forse di estrema definitezza rispetto al mondo. Si trovava cioè all'interno di un movimento la cui totalità delle dinamiche ideologiche e politiche erano già state fissate in precedenza. Poi all'improvviso il terreno sotto i nostri piedi è franato. Soprattutto non avevamo desunto dalla cultura politica del passato un sapere per poterci difendere in questo vuoto, per superare questa crisi. Ho creduto che una generazione così stretta all'angolo, sarebbe riemersa solo ridefinendo il mondo e se stessa in maniera radicale. Ho sperato che si sarebbe data un proprio sapere, una propria sensibilità, una propria lingua, che così avrebbe costruito il futuro. Ma ciò a cui ho assistito è stata la fuga della nostra generazione da una tale impresa, il rifugio nelle forme che non le appartenevano.²⁰⁴

Il bilancio negativo dell'esperienza militante ha dunque per la scrittrice un duplice risvolto: da un lato esprime una delusione personale oltre che politica, dettata dall'incapacità del movimento di porsi come una risposta risolutiva al proprio conflitto interiore, alle continue oscillazioni della propria identità liminale. Dall'altro trasmette il netto rifiuto della scrittrice verso una lettura della società e una cultura politica che nel loro astratto dogmatismo riproducevano le stesse dinamiche di potere elitario, gli stessi schemi e modelli culturali esclusivi del kemalismo, negando di fatto qualunque spazio di affermazione alle realtà sociali e culturali subalterne del paese.

²⁰⁴«Bir kere Sevgili Arsız Ölüm'den Gece Dersleri'ne tamamen yazma serüvenin çizdiği bir yol var. Bir de tabii kendi kuşağımla ilgili kurduğum feci bir düşün kırıklığı... Bizim kuşağın verili bütün düşünce ve davranış biçimlerini kırabileceğini umuyordum. Bunun da nedeni, bizim kuşağın dünyaya belki de aşırı bir belirlenmişlik konumundan başlamış olması. Yani kendisini bütün düşünsel ve politik dinamikleri kendisinden önce oluşmuş bir hareket içinde buldu. Sonra birdenbire ayağımızın altından zemin kaydı. Üstelik geçmişin politik kültüründen, bu boşlukta kendimizi nasıl savunabileceğimize, bu badireyi nasıl atlatacağımıza dair bir bilgi de devralmamıştık. Böyle bir noktaya sıkışmış bir kuşak bu badşreyi ancak dünyayı ve kendini köklü bir biçimde yeniden adlandırarak aşar, sandım. Kendine dair bir bilgiyi, bir duyarlılığı, bir dili yine kendini oluşturacak, geleceği öyle kuracak diye umdum. Ama izlediğim bizim kuşağın böyle bir girişimden kaçtığı, kendisinin olmayan biçimlerde saklandığı". İvi, p. 138.

Le amare constatazioni di Tekin prendono corpo nel clima di violenta repressione che soprattutto durante i tre anni di regime militare dal 1980 al 1983 scompagina completamente non solo i ranghi, per la maggior parte incarcerati o costretti all'esilio, ma soprattutto le certezze ideologiche e identitarie della sinistra. Nella prospettiva della scrittrice questa fase di crisi, lungi dall'indurre il movimento a ripiegarsi su stesso svuotandolo della propria forza politica, avrebbe dovuto aprire una fase di profonda e collettiva riflessione autocritica in cui ad essere messe in discussione dovevano essere il rapporto con la base e soprattutto l'influenza della cultura dominante e del populismo kemalista nella definizione di tale relazione. Solo così la visione sociale e l'immaginario culturale della sinistra turca si sarebbero potuti ridefinire in chiave autenticamente rivoluzionaria.

Nell'atmosfera di impotenza generata dalla repressione militare, davanti alla difficoltà del movimento di attribuire un senso tanto alla propria sconfitta quanto alla propria esistenza, la scrittura si rivela allora all'autrice, in alternativa alla militanza, come l'unica risorsa possibile per portare avanti il proprio impegno politico a favore dei poveri e degli emarginati. Un impegno perseguito stavolta a livello individuale e sul piano estetico nella rottura con il canone letterario dominante il romanzo turco sin dalle sue origini e nella ricerca nuove forme e strategie narrative capaci di rappresentare l'universo socioculturale della "periferia" da una prospettiva autenticamente interna. Così dichiara Tekin:

Ciò che io mi aspettavo dalla mia generazione erano cose che si sarebbero potute realizzare solo insieme, se non altro se almeno una parte di noi si fosse risolledata insieme. Sono cose che nessuno può fare da solo. Rimanendo da sola a me è toccato scrivere. O meglio mi sono trovata nella condizione di fare una scelta tra una politica di nuovo rozza, rudimentale, a me contraria e un'attività estetica distante da tutto ciò che io chiamo vita e che porto avanti all'interno di una tradizione a me estranea. Ho scelto la seconda. Se non altro in questo modo posso tenere in vita la rabbia generata da questa delusione, il ricordo di una possibilità che un tempo ho creduto potesse realizzarsi. Ancor

più importante ho potuto riconciliarmi anche se sul piano estetico con quella storia originaria, ossia con la storia, con il sapere degli oppressi, dei poveri.²⁰⁵

Dal breve profilo finora ricostruito risulta evidente come, almeno nella prima fase della sua scrittura circoscrivibile agli anni '80, la penna di Tekin sembri perseguire un'agenda poetica finalizzata al raggiungimento di un duplice intento: rintracciare le radici storico-culturali del proprio sé per poter in seguito ricostruire la storia e il punto di vista di quanti come lei, pur costituendo la maggioranza della popolazione, non si vedono rappresentati nella "grande narrativa" nazionale, le cui forme e i cui contenuti sono stati modellati nella prospettiva esclusiva del centro. In altri termini il ricorso alla propria memoria soggettiva diviene, nella prospettiva della scrittrice, il punto di partenza per approdare a una "narrazione collettiva" (*narrative of collectivity*), come l'ha definita Sibel Irzık²⁰⁶, della moderna epopea nazionale turca, rielaborata tuttavia nella cornice estetica e nello spazio semiotico-culturale propri della periferia. In tale narrazione la proiezione dell'esperienza della migrazione da mero fatto individuale a evento storico dalla valenza simbolica condivisa consente infatti a Tekin di costruire una propria, personale "allegoria nazionale" in cui il processo di urbanizzazione assurge a lente d'indagine e insieme a metafora del carattere incompiuto del progetto di modernizzazione kemalista. In questo modo l'autrice guadagna indirettamente una

²⁰⁵«Bizim kuşaktan umduğum şeyler, ancak hep birlikte, hiç değilse bir kısmımız birlikte kalkışsaydık gerçekleştirilebilecek şeylerdi. Kimsenin tek başına yapabileceği şeyler değil. Tek başına kalınca bana yazmak düştü. Ya da daha doğrusu yine kaba, yine hoyrat, bana karşı bir politika ile bana yabancı bir gelenek içinden sürdürdüğüm, hayat diyebileceğim herşeye uzak bir estetik faaliyet arasında bir tercih yapmak durumunda kaldım. İkincisini tercih etmiş oldum. Hiç değilse böylelikle bu hayal kırıklığı karşısında duyduğum öfkeyi, bir zamanlar gerçek olduğuna inandığım bir imkânın anısını diri tutabiliyorum. Daha da önemlisi, o asıl tarihle, yani ezilmişlerin, yoksulların tarihiyle, bilgisiyle estetik düzeyde de olsa buluşabiliyordum». İvi, pp. 139-140.

²⁰⁶ Sibel Irzık, "Narratives of Collectivity and Autobiography in Latife Tekin's work" in Olcay Akyıldız, Halim Kara, Börte Sagaster (eds.), *Autobiographical Themes in Turkish Literature: Theoretical and Comparative Perspectives*, Ergon Verlag, Würzburg 2007, 157-163.

nuova e diversa prospettiva sulla spazialità urbana, da sempre scenario incontrastato tanto della narrazione kemalista quanto delle produzioni letterarie del centro.

Le linee essenziali dell'elaborazione poetica di Latife Tekin, e in particolare il ruolo centrale accordato alla memoria soggettiva, si riflettono in maniera significativa nelle peculiari modalità con cui la scrittrice elabora la propria personale rappresentazione dello spazio urbano di Istanbul. È questo un argomento attualmente ancora troppo poco indagato dalla critica che ha sempre privilegiato aspetti ritenuti più centrali nella narrativa di quest'autrice dallo sperimentalismo delle sue forme, spesso paragonate a quelle del "realismo magico", alla natura esplicitamente politica dei suoi contenuti, centrati sui temi della povertà e della marginalità, alla dirompente originalità delle sue scelte stilistiche²⁰⁷. In effetti la città emerge nella produzione letteraria di Tekin come un soggetto apparentemente secondario e tuttavia intimamente correlato all'intento di ricostruire la memoria, storica e personale, del processo di urbanizzazione in una narrazione che evolve in maniera progressiva dall'individuale al corale. In tal senso la poetica urbana di Tekin può essere considerata come il risultato di un processo creativo distinto in tre momenti consecutivi la cui progressione si presta ad essere descritta in termini parabolici. Se l'esperienza soggettiva costituisce il punto di origine di tale processo, il passaggio dall'autobiografico al narrativo e dunque da una prospettiva egocentrata ad una collettiva ne rappresentano l'apice. Segue poi una fase "discendente" in cui i presupposti politici fondanti la sua

²⁰⁷ Cfr, in proposito A. Seyhan, op. cit., pp. 165-177; Macit Balık, *Latife Tekin'in Romanlığı*, Akçağ, Ankara 2013; Nuran Kekeç, "Karnavalдан Büyülü Gerçekçiliğe: Berci Kristin Çöp Masalları", *Millî Folklor*, n. 91 (2011), pp. 210-220.

scrittura vengono sostanzialmente rivisti, con importanti ripercussioni anche sul piano estetico. È questa nello specifico la fase successiva la profonda riflessione critica sull'esperienza nel movimento socialista in cui il definitivo abbandono dell'impegno politico viene a coincidere con un iniziale ma significativo ripensamento se non delle forme e dei contenuti generali, della prospettiva con cui la scrittrice aveva fino ad allora mosso alla rappresentazione del suo tema d'elezione: la marginalità urbana.

Sulla scorta di tale percorso evolutivo, che per molti versi riproduce la stessa parabola della migrazione interna nel progredire da una prospettiva rurale ad una urbanizzata passando per le forme ibride e liminali della cultura *arabesk*, Tekin elabora il proprio testo “periferico” di Istanbul in tre fasi distintive. La prima può esser definita di “progettazione” poiché in essa la scrittrice definisce la strategia narrativa che intende adottare. Nella seconda fase, quella “costruttiva” vera e propria, il testo di Istanbul viene elaborato da Tekin impiegando e in alcuni casi raffinando la linea precedentemente messa a punto. La terza e ultima fase, che chiameremo “decostruttiva”, comporta invece una ristrutturazione complessiva del testo della città conseguente il ripensamento da parte della scrittrice della prospettiva estetica e politica. Le tre fasi, che corrispondono nella pratica narrativa alla trilogia sulla migrazione di Tekin, si riflettono rispettivamente in *Sevgili Arsız Ölüm* (1983; Cara spudorata morte, 1988), *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984; Fiabe dalla collina dei rifiuti, 1995) e *Buzdan Kılıçlar* (1989; Le spade di ghiaccio). Per esigenze di economia e coerenza interna, tanto nell'analisi quanto nell'esposizione, si è scelto nel presente studio di concentrarsi sui primi due romanzi e dunque nel complesso sulla fase produttiva del testo di Istanbul. È

infatti soprattutto in queste due opere che è possibile approfondire le modalità con cui Tekin perviene ad una propria poetica della città e dunque a un personale sistema di rappresentazione dello spazio urbano. A partire dalla scrittura di *Buzdan Kılıçlar* infatti, parallelamente all'evoluzione del processo di espansione metropolitano e degli attori sociali che vi sono coinvolti, l'identificazione tra il proprio punto di vista e quello del soggetto rappresentato non potrà più dirsi totale per Tekin. Nei successivi romanzi l'autrice sceglierà pertanto di focalizzare la propria attenzione su questioni di carattere stilistico-linguistica come aspetti estetici ma soprattutto come lente d'indagine per riflettere sulle dinamiche di potere interne ai processi di creazione artistico-letteraria. Questa sorta scollamento tra la propria percezione estetica e l'esperienza concreta della spazialità urbana, indurrà la scrittrice nel corso degli anni '90 a prendere le distanze dalla città come *topos* letterario per orientarsi prevalentemente verso temi e scenari centrati sulla natura, l'ambiente e l'ecologia. La poetica spaziale di Tekin evolverà pertanto verso strategie rappresentative sempre più tendenti all'astrazione, in cui tutta l'originalità, la devota intensità e in un certo senso la stessa specificità culturale a cui era legata la sua prima produzione letteraria risulteranno se non del tutto scomparse quanto meno molto sfumate.

È possibile ipotizzare diverse letture di quella che in ogni caso si configura come una svolta importante nell'elaborazione poetica dell'autrice. La si può leggere come una fuga o un ritiro conseguente l'impossibilità di tenere il passo con l'evoluzione del tessuto urbano, di riuscire a interpretarne il mutato testo culturale e di tradurlo in un rinnovato testo letterario capace tuttavia di riprodurre nella prospettiva, le forme, i motivi i tratti essenziale di un'estetica urbana

“periferica”. Sarebbe allora lecito guardare a questa sorta di migrazione “inversa”, che riporta la scrittrice dalla città al villaggio, dallo spazio umano a quello naturale, come dettata da un bisogno di tornare emotivamente e metaforicamente alla ruralità, quale originaria dimensione e alveo di appartenenza. E tuttavia la presa di distanza dal principale soggetto della sua poetica, la povertà urbana, potrebbe invece paradossalmente sancire l’adozione di una prospettiva estetica più “centrale” e dunque il definitivo abbandono da parte della scrittrice dello spazio di rivendicazione politico e letterario della periferia.

3.1.3. Il cantore anatolico prestato alla città: la narrativa urbana di Yaşar Kemal come precedente estetico per Latife Tekin

Benché estremamente originale e innovativa sotto diversi punti di vista, l’opera di Latife Tekin non costituisce tuttavia il primo tentativo di pervenire ad una rappresentazione dello spazio urbano di Istanbul da una prospettiva “periferica”. Già nel corso degli anni ’60 ma soprattutto ’70, un discreto numero di autori “socialisti” si cimentava nell’impresa di restituire il paesaggio urbano da un punto di vista marginale inteso se non in termini letterali e geografici, come per Orhan Kemal, Fakir Baykurt e Oktay Rıfat tutti scrittori di origine anatolica, in senso metaforico, socioeconomico e culturale come nel caso di romanzieri di estrazione urbana quali Kemal Tahir, Füzûzan e Sevgi Soysal. Un’analisi delle modalità di appropriazione artistica dello spazio urbano, anche quando circoscritta alle più recenti produzioni letterarie, non può esimersi dall’adottare una prospettiva diacronica e tenere in considerazione questo filone narrativo come un momento costitutivo fondamentale nei processi di genesi e evoluzione dei cronotopi urbani

“eccentrici”. Ecco perché nell’approfondire la poetica urbana di Latife Tekin e delineare la strategia rappresentativa sottesa al suo testo “periferico” di Istanbul, si è ritenuto opportuno, oltre che estremamente proficuo, far riferimento alla narrativa urbana di quello che è universalmente riconosciuto come uno dei giganti della letteratura turca contemporanea nonché il più importante e intenso cantore anatolico prestato alla città: Yaşar Kemal.

Diversamente dalla coppia Tanpınar- Pamuk, il rapporto di filiazione estetica che unisce le poetiche urbane di Latife Tekin e Yaşar Kemal sembrerebbe all’apparenza meno immediato o comunque non suffragato da un numero di evidenze tali da giustificare una diretta corrispondenza tra i due autori. Si tratta d’altronde di un legame solo incidentalmente menzionato tra gli ambienti della critica e degli studi letterari ma tutt’oggi sprovvisto di analisi esaustive che ne illustrino tutta la rilevanza segnalandone in maniera puntuale sia i momenti di continuità che i punti di divergenza. Le ragioni di tale importante carenza vanno probabilmente imputate all’attenzione pressoché esclusiva da sempre riservata alla narrativa di ambientazione rurale con cui l’opera di Yaşar Kemal viene convenzionalmente identificata e che costituisce in effetti il vero nerbo della sua produzione letteraria. A tale penuria di lavori bisogna aggiungere il fatto che a differenza di Pamuk, il quale in numerose sedi identifica in Tanpınar il “padre” letterario della propria estetica di Istanbul, Tekin non espliciti mai in maniera inequivocabile l’influenza esercitata dai romanzi di Yaşar Kemal sulla propria elaborazione poetica. Laddove vi fa menzione, la scrittrice lo fa soprattutto per riferire i timori derivanti dall’impari confronto con la *köy edebiyatı* a cui il suo intento di elaborare una nuova tipologia di romanzo capace di restituire il punto di

vista della periferia inevitabilmente la espone. Nella sua intervista-memoriale con Pelin Özer la scrittrice ricorda come il paragone con l'importante precedente della "letteratura del villaggio" abbia contribuito non poco nella definizione della propria strategia linguistica. Più che alla singola personalità di Kemal, Tekin fa tuttavia riferimento all'intero filone letterario a cui riconduce l'autore e dal cui stile narrativo intende distinguersi. Afferma infatti Tekin:

Ho cominciato ad osservare questa lingua; ma c'erano Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Kemal Tahir (soprattutto i romanzi del villaggio), loro avevano usato il turco in tutta la sua ricchezza e avevano scritto libri incantevoli. Cominciai a pensare, cosa posso fare. La mia lingua è la stessa della loro, il più importante strumento della scrittura, anche quello era stato usato in maniera straordinariamente bella. Mentre mi sforzavo di trovarmi una strada, di costruire una lingua letteraria, questi pensieri inevitabilmente mi avevano condotto ad esitare e avevano inoltre fatto sì che io riflettessi sulla lingua. Ecco allora mentre da un lato osservavo la lingua dall'altro avevo anche cominciato a speculare su di essa.²⁰⁸

In ragione dei motivi sopraesposti, più che ricostruire il percorso formativo umano e intellettuale di Yaşar Kemal, impresa che di per sé potrebbe occupare l'intera economia di questo studio, si cercherà di fornirne un profilo selettivo, finalizzato soprattutto a mettere in luce sia il peso che la riflessione sulla città occupa nella sua poetica sia gli aspetti che più autorizzano una comparazione tra la sua Istanbul e quella di Latife Tekin²⁰⁹.

Kemal Sadık Gökçeli, meglio noto come Yaşar Kemal, nasce presumibilmente nell'ottobre del 1923 a Hemite, oggi Gökçeadam, un piccolo villaggio situato a sud-ovest dell'Anatolia, nel cuore della regione che farà da scenario a buona parte della narrativa dello scrittore: la fertile piana di Çukurova. La sua è una famiglia di rifugiati curdi, originari del villaggio di Ernis sulle rive del lago di Van,

²⁰⁸ Pelin Özer (a cura di), *Latife Tekin Kitabı*, İletişim, Istanbul 2015², p. 39.

²⁰⁹ Per ulteriori dettagli bibliografici si veda Laurent Mignon, "Yaşar Kemal" in B. Alkan, Ç. Günay Erol (a cura di), op. cit., pp. 156-171.

scampati all'invasione russa del 1915. La memoria della vicenda, preservata grazie ai dettagliati resoconti famigliari, seppur in maniera indiretta avrà tuttavia un peso notevole nella formazione dell'autore. Nella celebre e lunga intervista con Alain Bousquet, lo scrittore dà infatti inizio al racconto della propria vita ricostruendo in forma di epopea collettiva il lungo esodo della famiglia attraverso il deserto mesopotamico, gli orrori della guerra e le innumerevoli difficoltà incontrate durante la marcia e fino al trasferimento a Çukurova. È interessante in proposito notare l'enfasi posta dall'autore nel sottolineare come il tessuto stesso della propria memoria familiare sia continuamente percorso dalle leggende e dal racconto delle gesta epiche compiute da tanto dai patriarcha e dai capitribù del ramo paterno, quanto soprattutto di quello materno dalla rinomata ascendenza di *eşkîya* ("briganti"). Queste figure, consacrate dal folclore curdo-anatolico e dalle storie dei *dengbej* ("cantastorie epici curdi") a personaggi eroici dai tratti fortemente mitizzati, contribuiranno non solo ad alimentare la nomea, la rispettabilità e l'onore della famiglia ma interverranno anche a garantirne la sicurezza e il sostentamento materiale dopo la migrazione forzata e la conseguente perdita delle reti di solidarietà tribale. Kemal racconta infatti che è stato anche grazie al sostegno degli *eşkîya* che la famiglia è riuscita a sopravvivere dopo la morte del padre e la rapida dilapidazione del patrimonio familiare da parte dello zio paterno, subentrato come da tradizione al ruolo di patriarcha.²¹⁰

La perdita prematura del padre, il cui trauma renderà lo scrittore temporaneamente balbuziente, unita all'indigenza economica, che lo costringerà a svolgere ogni genere di lavoro impedendogli di completare la propria istruzione,

²¹⁰ Yaşar Kemal, *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor. Alain Bosque ile Görüşmeler*, Toros, Istanbul 1993, pp. 14-22.

segneranno negativamente l'infanzia di Kemal. Ciononostante il suo innato genio artistico si manifesterà in maniera assai precoce unitamente ad una profonda sete di sapere e a una curiosità intellettuale che lo porteranno, in età adulta, a sviluppare una straordinaria padronanza del mezzo espressivo nonché una profonda cultura letteraria, acquisita essenzialmente da autodidatta. Già all'età di otto anni declama componimenti epici, elegie funebri e canzoni di propria creazione, che gli conferiscono una certa fama nella regione, attirando l'attenzione di un discreto pubblico di uditori provenienti anche dai villaggi limitrofi. Le capacità del ragazzo, ormai ribattezzato come *Aşık Kemal* ("Kemal l'aedo"), vengono altresì riconosciute dai poeti e cantastorie itineranti più rinomati della piana. Da queste figure con cui lo scrittore dialoga autorevolmente, malgrado la giovane età, apprenderà le tecniche e i repertori tradizionali della narrativa orale, dell'epica e della poesia popolare.²¹¹

La sensibilità estetica di Kemal viene dunque formandosi in un contesto segnato dai forti contrasti: da un lato l'estrema povertà, la miseria materiale del villaggio; dall'altro l'incredibile ricchezza paesaggistica e spirituale rappresentata dall'ambiente naturale e dalla tradizione culturale orale di cui la ruralità anatolica è insieme manifestazione e testimonianza. Sono due infatti gli elementi che giocano un ruolo fondamentale nel definire l'immaginario dello scrittore e che sono entrambi riconducibili al tempo dell'infanzia: la natura, il rapporto quasi simbiotico con l'elemento naturale e l'oralità, l'influenza sia dei racconti familiari sia delle storie, delle favole e delle leggende dei *dengbej*, dei *destancı* e degli *aşık*. Afferma infatti Kemal:

²¹¹ Ivi, pp. 20-21.

Il mondo della mia infanzia era inspiegabilmente ricco. Ogni creatura, colore, odore della natura mi rendeva matto, mi faceva impazzire di gioia. Al villaggio mi soprannominarono Kemal il pazzo. Questo era il nomignolo che si dava ai bambini particolarmente ribelli e irrequieti ma ancor di più agli adulti. Una parte di me viveva nella realtà più cruda, l'altra nella magia dell'immaginazione. Da un lato i briganti sanguinari dai lunghissimi baffi, i predoni di cavalli, dall'altro i grandi cantori epici, da una parte gli smilzi Karacaoğlan, dall'altro Dadaloğlu il poeta che ha declamato della rivolta di Kozanoğlu nel 1865, la più grande insurrezione della storia turca.²¹²

È significativo rilevare come nella percezione dell'autore entrambi gli aspetti costituiscano l'oggetto principale di un patrimonio in via di estinzione, di una memoria diversamente minacciata dall'avanzare inesorabile del progresso e della modernità. Assai suggestivi sono i passaggi in cui Kemal, restituisce la geografia della propria infanzia descrivendo la rigogliosa fertilità della flora e della fauna di Çukurova: una ricchezza inestimabile che l'autore lamenterà di non ritrovare al suo ritorno al villaggio natio in età ormai adulta:

Era abitudine, tradizione del nostro villaggio quella di salire ogni estate sull'altopiano. Dopo essere diventati poveri, per noi era diventato impossibile andarci. Insieme a noi anche qualche altra famiglia restava al villaggio. A Çukurova faceva molto caldo. La terra ribolliva dal calore. Accanto al villaggio c'era la grande palude di Akçasaz che si estendeva dalle rocce di Anazarbus. In quella palude c'erano centinaia di uccelli. Dalle cime del mio villaggio spiccavano il volo anche centinaia di aquile. Aquile nere, aquile rosse. Ad Akçasaz ho visto anche moltissimi fenicotteri. Farfalle, uccelli multicolori, piccoli e grandi, volteggiavano come nuvole. C'erano così tante farfalle lì che insieme agli uccelli spiravano come venti per tutta l'estate, tutto l'autunno. Il mondo era immerso in un tale tripudio di colori che sembra impossibile crederci. Ero convinto che tutti quegli uccelli, quelle farfalle venissero dal Mediterraneo che era oltre l'orizzonte e che non avevo mai visto. Credevo inoltre che a condurli lì fosse il fiume Ceyhan che scorreva proprio davanti al nostro villaggio. Da allora tutti i miei sogni sono variopinti e percorsi da nuvole candide. La natura era estremamente ricca e rigogliosa. [...] Era come se fossi nato per non fare altro che osservare il mondo. Mi stendevo a pancia in su e osservavo le aquile che con le loro grida stridule roteavano, volteggiavano, vorticavano per catturare i pulcini.[...]Nell'estate del 1960 sono andato al villaggio. Non volava neppure un'aquila

²¹²“Çocukluğumun dünyası anlatılmayacak kadar zengindi. Doğada her yaratık, her renk, koku beni sevinçten delirtiyor, kendışmden geçtiriyordu. Durmadan türküler söylüyordum. Köyde adımlı Deli Kemal koymuşlardı. Bu çok yaramaz, ele avuca sığmaz çocuklara, dahası da büyüklerle verdikleri addı. Bir yanımlı kan içinde, bir yanımlı düşlerim büyüsendeydi. Bir yanımlı çangal bıyıklı kanlı eşkıyalar, at hırsızları, bir yanımlı büyük destancılar, bir yanımlı tüyden ince Karacaoğlanlar, bir yanımlı 1865 Kozanoğlu başkaldırısının şiirini söyleyen Türk tarihinin en büyük başkaldırısairi Dadaoğlu”. İvi, p. 30.

né sulla montagna né sul villaggio. [...] Anche la palude di Akçasaz si è prosciugata. Gli uccelli, le farfalle sono andati via. Tutt'intorno sembrava un deserto.²¹³

Se la fertile natura della piana si presta a fornirne lo scenario, le *destan*, gli *ağıt* e le *türkü* provvedono invece a popolare il paesaggio interiore del giovane Kemal di eroi indomiti e ribelli dalla coriacea integrità morale e spirito di abnegazione la cui memoria è tuttavia debole, affidata al labile supporto dell'oralità nonché marginalizzata dal canone della moderna cultura nazionale che tra gli anni '20 e '30 veniva costruendosi, ad esempio occidentale, sui modelli e sui valori esclusivi dell'urbanità.

Ecco che scrivere si presenta allora a Kemal come un possibile veicolo per preservare e trasmettere questa doppia eredità, naturale e culturale, paesaggistica e orale, in un'estetica profondamente umanista frutto di una visione ideale dell'esistenza dai tratti quasi olistici. Una serie di episodi illuminanti, contenuti sempre nell'intervista-memorale con Bosquet, suggeriscono tale affermazione. Kemal racconta infatti di aver scoperto la scrittura sempre all'età di otto anni, in maniera del tutto fortuita e per il tramite di un venditore ambulante, recependola

²¹³«Bizim köyün alışkanlığı, geleneği, her yaz yaylaya çıkmaktı. Biz fakir düştükten sonra yaylaya çıkamaz olmuştuk. Bizimle birlikte köyde birkaç ev daha kalıyordu. Sonraları, yavaş yavaş köy yaylaya çıkma alışkanlığı toptan yitirdi. Çukurova çok sıcaktı. Ortalık sıcaktan kanıyordu. Köyün yakınında da Anavarza kayalıklarından başlayan büyük Akçasaz bataklığı vardı. O bataklıkta yüzlerce kartal uçuşurdu. Kara kartallar, kızıl kartallar. Ben Akçasazda çok çok flamingo gördüm. Renk renk büyüklü küçüklü kuşlar, kelebekler bulutlar gibi uçuşuyorlardı. O kadar çok kelebek vardı ki buralarda bütün bahar, bütün sonbahar kuşlar, kelebekler rüzgarlar gibi esiyorlardı. Dünya öylesine bir renk çümbüşünde çalkanıyordu ki, inanmak olası değil. Bütün bu kuşların, kelebeklerin hep ötelelerdeki, hiç görmediğim Akdenizden geldiğini sanıyordum. Bir de köyümüzün tam önünden akan Ceyhan ırmağının getirdiğini sanıyordum. O gün bugündür bütün düşlerim ak bulutlu ve renklidir. Doğa alabildiğine zengin ve verimliydi. [...] Sanki dünyayı, hiçbir şey yapmadan seyretmeye gelmişim. Bir de ağzı yukarı yatıp köyün üstünde dönen, türlü oyunlar oyanani tortop olup büyük hisiltıyları civcivleri kapmak için köyün üstüne sağılan kartalları seyrediyordum.[...] 1960 yılın baharında köye gittim. Ne dağda, ne köyün üstünde bir kartal bile uçmuyordu. [...] Akçasaz bataklığı da kurutuldu. Kuşlar da, kelebek de gittiler. Şimdi bizim köyde ne kuş, ne kelebek var», ivi pp. 40-43.

così essenzialmente come un mezzo di supporto mnemonico. L'episodio viene così riportato:

Poi un giorno un ambulante arrivò nel villaggio. Vendeva a credito la sua merce alle donne e poi segnava tutto su un quaderno. Credo di aver avuto otto anni. Gli chiesi, cos'è che fai? Rispose che scriveva così dopo avrebbe letto e non avrebbe dimenticato. A quel tempo io avevo cominciato a comporre poesie come i poeti popolari della regione. Mia madre si opponeva. [...]Io così, come non ascoltavo gli altri, non davo ascolto neanche a lei. La mia nomea di poeta aveva presto raggiunto i villaggi vicini e continuava a diffondersi. Le canzoni che componevo con il nome di *Aşık Kemal* avevano cominciato a circolare.²¹⁴

In seguito, quando una mattina l'autore realizza di non ricordare più i versi composti la sera precedente per la morte del brigante protettore della famiglia, il bisogno di imparare a scrivere si palesa come una necessità, una risorsa imprescindibile per poter fissare in maniera indelebile i suoi versi. Varrà la pena citare il passaggio in cui Kemal descrive il proprio percorso di alfabetizzazione come un'urgenza pressante, quasi una mania febbrile alla cui origine c'è l'urgenza di salvare le proprie poesie dalla dimenticanza e dallo scorrere del tempo:

Non appena appresi la triste notizia, composi subito un'elegia in suo onore. La recitai anche a mia madre. Per la prima volta apprezzò i miei versi e non ebbe nulla da obiettare. L'avevo conquistata. Ero così entusiasta; quando mi risvegliai il mattino mi resi conto che avevo completamente dimenticato l'elegia. Avevo ormai nove anni e la mia fama aveva valicato i confini della provincia, gli aşık venivano al villaggio per conoscermi. Anche il mio amico Mehmet aveva cominciato a frequentare la scuola elementare di Burhanlı a un'ora di distanza dal villaggio. [...]Una mattina, insieme a Mehmet, con la zattera attraversammo il fiume Ceyhan e ci dirigemmo verso Burhanlı. Ormai mi sarei iscritto a scuola, avrei imparato a leggere e a scrivere in tre mesi e non avrei mai più dimenticato i miei versi. Nel nostro villaggio nessuno sapeva leggere e scrivere. Persino l'imam Fettah Hoca era analfabeta. [...] Il maestro di Burhanlı era Ali Rıza Bey. [...] Mi fece entrare in un'aula. Mi diede anche un abecedario. Sulla copertina c'erano disegnati

²¹⁴«Sonra bir gün köye bir çerçi geldi. Köylü kadınlara istediklerini borça veriyor, bir deftere de yazıyordu. Sanırsam sekiz yaşındaydım. Çerçiye sordum, bu yaptığın ne, diye. Yazı olduğunu, sonra okuyup unutmayacağını söyledi. Bu sıralar ben bölgedeki halk şairleri gibi şiirler söylemeye başlamıştım. Anam buna karşı çıkıyordu.[...] Ben hiç kimseyi dinlemediğim gibi, anamı da dinlemiyordum. Şair ünüm gittikçe yakın köylere yayılıyor, durmadan da genişliyordu. Çıkardığım türküler 'Aşık Kemal' adıyla dillere düşmüştü», ivi, pp. 35-36

delle melagrane. Nella mia vita non mi ero mai imbattuto in un cosa così affascinante e poetica. Quel giorno riempii di scarabocchi tutto il quaderno. Ricopiai senza sosta tutte le lettere. E poi disegnai sempre melagrane come se sull'abecedario non ci fossero disegnate altre immagini. A sera sul quaderno non era più rimasto spazio per scrivere. Mi misi il quaderno sotto il braccio e con Mehmet tornammo a casa. Questa era la gioia entusiasta di un grande trionfo. Per tutta la notte e fino al mattino ovunque trovassi un foglio, a casa, nelle altre case, anche nel quaderno di Mehmet continuai a scrivere. [...]Tre mesi dopo ormai leggevo persino il giornale e scrivevo sulle rocce, sulle pietre, sui fogli che trovavo. Insieme a me anche il villaggio viveva questa mania della scrittura.²¹⁵

È lecito ipotizzare che questo impulso di preservazione scaturito da un'esigenza personale, quella tradurre in testi i propri versi per garantirne la sopravvivenza, sia evoluto nel corso della prima giovinezza dello scrittore in un intento proiettato a livello collettivo, nel desiderio di tutelare le tradizioni popolari e la letteratura orale da cui traeva ispirazione tanto nella forma quanto nei contenuti la sua stessa narrativa. Non a caso parallelamente alla scrittura, Kemal si dedicherà intensamente sin dai primi anni '40 alla raccolta e al censimento di tale patrimonio letterario, fornendo così un contributo prezioso in ambito accademico agli studi sul folclore turco e anatolico. È anche in ragione dei continui spostamenti dovuti a questo impegno, uniti ai frequenti problemi di salute, che l'autore interromperà gli studi nel 1941 senza riuscire a conseguire il diploma di scuola superiore.

²¹⁵«Ben acı haber alır almaz uzun bir ağıt yaktım onun için. Anama da söyledim. Anam ilk olarak benim bir türkümü sevdi ve ses çıkarmadı. Onu yenmiştim. O kadar coşkuluydum ki, sabahleyin uyanınca ağıdı baştan sona unuttuğumu anladım. Artık dokuzundaydım ve artık ünüm kasaba topraklarının dilına da taşmış, köye beni görmeye aşıklar gelir olmuşlardı. Bizim mehmet de köye bir saat uzaklıktaki Burhanlı köyü ilkokuluna başlamıştı.[...] Bir sabah Mehmetle, salla Ceyhan ırmağını geçerek Burhanlı köyüne doğru yola revan olduk. Artık okula yazılacak, üç ayda okur yazar olacak, bir daha da söylediklerimi unutmuyacaktım. Bizim köyde hiç okur yazar yoktu. Köyün imamı Fettah Hoca bile yazı yazamıyordu[...] Burhanlı köyü öğretmeni Ali Rıza Beydi[...] Beni de bir sınıfa soktu. Bir de Alfabe verdi. Alfabe nar resimleri vardı. Ömrümde, daha öyle şiirli bir büyüye rastlamadım. O gün bütün defteri karaladım. Ne kadar harf varsa hepsin durmadan yazdım. Bir de sanki alfabe başka resim yokmuş gibi hep nar resimi çizdim. Akşama defterde karalanmadık hiçbir yer kalmamıştı. Defterimi koltuğuma alarak eve döndük Mehmetle. Bu büyük bir utkunun coşkulu sevinciydi. O gece sabaha kadar, evde, öteki evlerde, ne kadar kağıt bulmuşsam, Mehmedin defteri de içinde, doldurdum.[...] Üç ay sonra artık gazete bile okuyor, dağlara taşlarai bulduğum kağıtlara, duvarlara yazılar yazıyordum. Benimle birlikte köy de bir yazma çılgınlığı yaşıyordu», ivi, pp. 36-37.

Gli anni '40 corrispondono a una fase di fervente attività intellettuale e politica. È nel corso di questo decennio, trascorso tra Adana, Kayseri e Kadirli, che, oltre a pubblicare i suoi primi racconti e poemi, Kemal entra in contatto con i principali circoli intellettuali socialisti del paese. Tra le personalità conosciute in questo periodo in particolare il romanziere Orhan Kemal, i fratelli Abidin e Arif Dino e Mehmet Ali Aybar, futuro segretario del TİP a cui lo stesso autore aderirà fino al 1968, oltre che amici di lunga data, saranno tutte figure a diverso titolo importanti nella sua vita professionale.

In ragione delle sue idee e frequentazioni marxiste, Yaşar Kemal sarà arrestato nel 1950 con l'accusa di attività sovversiva e propaganda comunista, reato previsto dal codice penale a cui le autorità facevano frequente ricorso nel clima di violenta repressione in chiave antisovietica che caratterizza la Turchia del secondo dopoguerra. Condannato a tre mesi di reclusione sconterà la pena nel carcere di Kozan dove viene ripetutamente sottoposto a tortura. L'esperienza traumatica del carcere sarà uno dei motivi a spingerlo, una volta rilasciato, a partire nel 1951 alla volta di Istanbul insieme all'amico Orhan Kemal. Nel trasferimento, oltre che la fuga dall'ambiente chiuso, opprimente e politicamente ostile di Adana, i due scrittori intravedono anche la possibilità di mettere a profitto le loro rispettive aspirazioni e talenti letterari.

L'impatto con la città è all'inizio estremamente duro: senza un impiego né un soldo in tasca Yaşar Kemal vive alla giornata, dormendo all'aperto, in un ricovero di fortuna costruitosi nel parco di Gülhane, e pescando sulle rive di Sarayburnu per procurarsi di che sopravvivere. È in questa difficile fase di ambientazione, in cui l'autore comincia ad entrare in contatto diretto e continuo con la spazialità

urbana, che l'elemento marino in particolare verrà imponendosi come il principale soggetto della poetica di Istanbul di Yaşar Kemal. Il mare, soprattutto le acque del mar di Marmara, unica fonte di sostentamento nei primi mesi di vita cittadina, nutrirà non solo materialmente ma soprattutto spiritualmente l'autore costituendo il principale veicolo mediante il quale stabilire una relazione profonda, emotiva e poi estetica, con lo spazio stambuliota. Non a caso l'intera prosa urbana di Yaşar Kemal può essere interpretata come un intenso tributo al mare di Istanbul, per molti versi protagonista quasi assoluto dei suoi romanzi e racconti legati alla città.

Se il mare fornisce il presupposto estetico, l'attività giornalistica dota lo scrittore di un ausilio tecnico fondamentale per approfondire la propria conoscenza dello spazio urbano: il reportage. Dopo l'iniziale periodo di difficoltà, l'assunzione come giornalista d'inchiesta presso il prestigioso quotidiano *Cumhuriyet*, ottenuta grazie all'intercessione di Arif Dino, imprime una svolta decisiva nella carriera di Yaşar Kemal. Lo scrittore porrà grande enfasi nel sottolineare quanto il lavoro di reporter abbia influito nella sua formazione sia umana che artistico-letteraria. L'incarico, che gli offrirà l'opportunità di viaggiare su tutto il territorio nazionale incluse le remote regioni del sud-est anatolico, gli permetterà non solo di riscoprire le proprie radici e la realtà di provenienza della propria famiglia ma di collezionare gran parte del materiale, umano e letterario, che sarà fonte inesauribile della propria produzione narrativa. Il reportage, come pratica di scrittura, svolgerà inoltre una benefica funzione liberatoria dalle ansie e dai timori generati invece dalla creazione artistica e narrativa, come lo stesso autore dichiarerà:

Scrivere reportage è altrettanto difficile che scrivere. Scrivere romanzi intendo. Ho sempre avuto paura di cominciare un romanzo, di scrivere, persino oggi continuo ad

averne. In giovinezza ne avevo ancora di più. Scrivere reportage per quanto in minima parte ha ridotto questo mio timore. Fare il giornalista, anche se ha occupato tanto del mio tempo, mi ha liberato dalle paure. Sei costretto a scrivere oggi il tuo pezzo perché il giornale uscirà domani. Inoltre in dodici anni ho potuto girare più o meno tutta l'Anatolia. Ho incontrato molte persone, ho lavorato con tanti, tanti ho conosciuto, ho osservato molto la natura, ho visitato la città e il lago di van da cui proviene la mia famiglia. Ho attraversato da un capo all'altro le foreste, le pianure della Turchia. Ho scoperto e riscoperto il mondo dell'Anatolia. Ne ho conosciuto il sapore, il dolore, l'epopea. [...] Ho cercato di vivere nelle città che ho visitato leggendone di ognuna la storia, la geografia. Conoscere la natura, il popolo del mio paese è stata per me una ricchezza.²¹⁶

L'esperienza vissuta come giornalista confluirà quasi integralmente anche nella poetica urbana di Yaşar Kemal al punto che è spesso difficile distinguere il sottile discrimine tra la realtà oggettiva di cui riferisce il reporter e il mondo finzionale, interiorizzato, ricreato e re-immaginato dal romanziere e novellista. L'opinione dell'autore sulla questione della referenzialità dell'opera letteraria, e dunque del rapporto tra testo e contesto, sembra d'altronde suggerire la sostanziale vanità di una tale impresa. Così afferma Kemal in un'intervista:

Il romanziere non può né far cadere dal cielo il proprio soggetto né scriverlo come se fosse la vita. Il lavoro del romanziere è una creazione. Non mi sento di affermare che le sue fondamenta siano solo l'esperienza concreta o l'immaginazione, perché anche quest'ultima si fonda su una base reale. Nel romanzo il presupposto della creazione si basa o sul vissuto o su un bagaglio di conoscenze. L'immaginazione per quanto possa superarla si poggia sempre sul reale. Io non riesco a pervenire al reale senza creare. Cioè il reale nei suoi aspetti materiali, nei suoi elementi spirituali per me non è reale, il reale esiste per me nel momento in cui viene creato. Nel momento in cui viene toccato dalla mano dell'artista.²¹⁷

²¹⁶“Röportaj yazarlığı ne kadar zor bir işse yazarlık da öyle zor iştir. Roman yazarlığı diyorum. Ben her zaman, bugün bile bir romana başlamaya, yazmaya korktum. Gençliğimde daha çok korkuyordum. Röportaj yazarlığı bu korkumu biraz azalttı. Gazetecilik çok vaktimi almışsa da, beni korkularımdan kurtardı. Gazete yarın çıkacağı için yazıyı bugün yazmak zorundasın. Bir de on iki yılda aşağı yukarı bütün Anadolu'yu gezdim. Çok insan gördüm, çok insanla çalıştım, çok insanla tanıştım, doğayı da çok gördüm, ailemin geldiği Van'ı, Van Gölü'nü gördüm. Türkiye ormanlarını, ovalarını boydan boya dolaştım. Anadolu dünyasını bir daha bir daha tanıdım. Anadolu'yu bütün tadıyla, acısıyla, macerasıyla tanıdım [...] Gezdiğim her şehrin tarihini, coğrafyasını okuyarak o şehirlerde yaşamaya çalıştım. Ülkemin doğasını, insanlarını tanımak benim için bir zenginlik”, Yaşar Kemal, Feridun Andaç “İnsan Gerçeğine Ulaşmak”, in F. Andaç (a cura di), *Yaşar Kemal Sozün Büyücüsü*, Kavis, İstanbul 2012, pp. 114-115.

²¹⁷ “Ne konuyu gökyüzünden düşürebilir romancı, ne de bu yaşamı olduğu gibi yazabilir. Romancının işi bir yaratıdır. Bunun temellerin bir tanesi yaşanmışlık, bir tanesi sadece imgelemdir diyemem; çünkü, imgelem de mutlaka bir temele dayanıyor. Romanda yaratının temelini ya

Tra la prosa e la produzione giornalistica di Yaşar Kemal esiste dunque una relazione di reciproca influenza di cui è fondamentale tenere conto nell'analizzare la rappresentazione dello spazio urbano esibita dall'autore. È da tale relazione, dalla fusione tra queste due scritture, tra i generi prosastici e il reportage, che origina infatti la personale immagine e il peculiare testo di Istanbul dello scrittore.

Benché oggetto di un numero ancora esiguo di studi la letteratura su Istanbul di Yaşar Kemal è di fatto piuttosto ricca componendosi sia di romanzi e racconti che di articoli e saggi critici tutti scritti nel ventennio compreso tra la fine degli anni '50 e la fine degli anni '70. Come posto in evidenza da Ayaydın, autrice di uno dei pochi lavori sull'argomento, tale significativa produzione può essere tuttavia distinta su base tematica in due filoni principali: gli scritti incentrati sul fenomeno della migrazione interna e sulla difficile integrazione degli ex-contadini anatolici e quelli legati invece ai temi della natura, della distruzione ambientale e della progressiva perdita della memoria ambientale della città.²¹⁸ A questa distinzione tematica corrisponde in maniera più o meno diretta una di tipo prettamente topografica e spaziale: se nei testi sulla migrazione lo scrittore adotta una prospettiva sinottica che include anche le zone e i quartieri storici, più centrali della città, nelle opere di carattere "ambientalista" lo sguardo dell'autore resta invece focalizzato sui *gecekondu* di Menekşe e Florya, zone considerate ancora alla fine degli anni '70 immediata periferia suburbana. Pur riservandosi la

yaşantı, ya da tanıklıklar oluşturur. İmgelem ne kadar çok öne geçse de, mutlaka gerçeğe dayanır"Yaratmadan gerçeğe varamam ben. Yani maddî gerçekleriyle, manevî öğeleriyle gerçek benim için gerçek değildir, gerçek benim için yaratıldığı zaman var olan bir şeydir. Sanatçının eli dokunduğu zaman", Yaşar Kemal, Fethi Naci, Zülfü Livaneli "Yaşar Kemal ile Söyleşi" *Hürriyet Gösteri*, n. 68, luglio 1986, pp. 7-8.

²¹⁸ G. Ayaydın, cit., pp. 45-46.

possibilità di ricorrere all'occorrenza all'intera produzione urbana dell'autore, il presente studio prende in esame soprattutto il romanzo *Deniz Küstü* per due ragioni principali: la prima è che nel testo i due filoni tematici caratterizzanti la narrativa urbana di Yaşar Kemal si presentano sintetizzati in un'unica sede. Di conseguenza l'opera si presta maggiormente ad un'analisi comparata con la poetica di Istanbul di Latife Tekin.

Come anticipato in apertura di questo paragrafo ricostruire il rapporto di filiazione estetica tra Yaşar Kemal e Latife Tekin è un'operazione non esente da rischi soprattutto in ragione della quasi totale assenza di una letteratura critica sull'argomento. Un punto di partenza utile per dare inizio a questo confronto può essere tuttavia rintracciato nella memoria soggettiva dei due autori e nel ruolo che essa svolge nel definire le linee essenziali delle rispettive poetiche. Sono in effetti diversi i momenti di convergenza che accomunano le biografie di Kemal e Tekin a cominciare dall'estrazione rurale e dall'esperienza della migrazione interna passando per la militanza socialista e l'attenzione ai temi dell'ecologia e del rapporto uomo-natura. E tuttavia credo che la principale delle analogie tra i percorsi formativi dei due autori possa essere individuata nella prospettiva liminale con cui entrambi guardano alla città nel loro trasferirsi dalla periferia al centro. Ambedue gli scrittori, sebbene in età e condizioni assai differenti, lasceranno infatti il villaggio di provenienza per spostarsi a Istanbul. L'esperienza della città e il confronto con l'urbanità avranno certamente un impatto notevole sulle loro sensibilità artistiche seppur in maniera differente nella misura in cui nel caso di Kemal intervengono a modificare un immaginario estetico le cui basi sono già delineate mentre nel caso di Tekin ne strutturano le fondamenta. D'altro canto

è importante sottolineare come al di là delle singole specificità, la migrazione costituisca per entrambi non solo un evento formativo cruciale nelle loro esistenze individuali ma anche il comune denominatore delle loro storie familiari. Non stupisce pertanto che tanto in Kemal quanto in Tekin il fenomeno migratorio in sé emerga come il filo rosso, la trama principale da cui si dipana l'ordito dei loro testi di Istanbul sia individuali che collettivi. Questo duplice retaggio della migrazione, soggettivo e familiare, nella misura in cui disloca fisicamente e culturalmente i due autori non solo dai propri luoghi di origine ma anche da quelli delle rispettive parentele, finisce infatti per riemergere prepotentemente nelle loro scritture influenzandone in maniera profonda non solo i contenuti ma soprattutto la forma. Si tratta certamente di un'influenza che si esplicita secondo modalità molto differenti ma che pur nella diversità degli esiti, consente comunque di portare avanti alcuni momenti di riflessione congiunta.

3.2. Centrare un testo e una memoria marginali: verso una scrittura periferica della città.

3.2.1. Tradurre la periferia al centro.

Il principale momento di continuità estetica tra le poetiche di Istanbul di Latife Tekin e Yaşar Kemal è rappresentato senza dubbio dalla ricerca linguistica. L'elaborazione di una lingua e di uno stile specifici, espressione della prospettiva liminale con cui entrambi guardano allo spazio urbano, costituisce infatti l'aspetto fondante la strategia rappresentativa di ambedue gli autori. In questo senso, l'intera elaborazione poetica dei due scrittori può essere considerata come il tentativo di tradurre il punto di vista della periferia al centro laddove la nozione di

traduzione, mai come in questo caso, può essere interpretata nella sua duplice accezione. Si tratta qui infatti di tradurre nel significato originario dell'etimo ossia di trasporre, di trasferire gli schemi culturali della ruralità nello spazio dell'urbanità per rendere la periferia accessibile e fruibile anche al centro. D'altro canto l'agenda letteraria tanto di Tekin quanto di Kemal è rivolta soprattutto a tradurre l'eccentricità della spazialità urbana soprattutto in termini linguistici, nel tentativo cioè di ricostruire il testo della città nello stile e nelle forme espressive della marginalità non solo geografica ma soprattutto socioculturale. È estremamente interessante notare come, in virtù della propria soggettività diversamente liminale, entrambi gli autori abbiano piena percezione e consapevolezza di sé e della propria scrittura come interfaccia e dunque vettore di trasmissione tra due universi culturali e semantici profondamente differenti se non addirittura opposti.

Nel caso di Yaşar Kemal quella per la traduzione sembra essere un'attitudine quasi spontanea, appresa e sviluppata mediante l'assiduo esercizio sin da bambino. Le memorie dell'infanzia dello scrittore serbano un ricordo assai vivo del suo continuo oscillare tra il curdo, lingua d'origine della famiglia e dello spazio domestico, e il turco, lingua d'adozione acquisita al villaggio e strumento di comunicazione con lo spazio esterno. Così racconta l'autore a Bosquet:

D'altronde dal punto di vista linguistico io mi trovo in una posizione strana. A casa il curdo, fuori il turco. Non ci ho mai visto nulla di bizzarro. Mi veniva estremamente naturale. Con la stessa naturalezza mi relazionavo sia ai cantastorie curdi che venivano a casa che ai poeti popolari turchi che arrivavano nel villaggio. [...] Anche a casa si intonavano le *türkü*. Mio zio aveva una voce molto bella. Ma intonava sempre una sola melodia, ogni volta con parole diverse. Noi bambini del villaggio sedevamo al limite dello steccato, sotto la finestra e ascoltavamo senza fiatare questa canzone curda. Ero io a tradurle le parole in turco ai bambini. Alla fine non ci fu più bisogno che traducessi. Appena mio zio cominciava a cantare noi accorrevamo alla finestra. I bambini l'avevano imparata a memoria e tutti insieme come una voce sola potevamo cantarla anche in curdo. Questa *türkü* parlava sempre delle sponde del lago di Van, della nostalgia verso quei

luoghi. Erano un tale paradiso che un altro simile non ne esisteva sulla faccia della Terra. Lì non si soffriva nemmeno il caldo. Nei laghi montani nuotavano pesci alati d'argento. Lì non ci si ammalava, non c'era la malaria. Lì c'era tutto...Laggiù l'essere umano era immortale. C'erano cavalli selvaggi che per qualche motivo non morivano mai. Che correvano sulle pendici del monte del Dolore (Ararat), del monte Süphan e Nemrut...Lì c'erano le gru e un albero che mio zio aveva piantato. Ovunque c'erano fiori ogni stagione dell'anno e lì... Anche tutti noi bambini venivamo presi da un'ardente nostalgia per quei luoghi.²¹⁹

In ragione della propria appartenenza etnica, la liminalità linguistica di Yaşar Kemal affonda dunque le proprie radici nell'estrema periferia geografica del sudest anatolico e nella tradizione orale e popolare del folklore curdo. Il brano appena citato permette infatti di rilevare come il paesaggio della regione di Van costituisca un vero e proprio *topos* della memoria familiare fortemente mitizzato, ricostruito e trasmesso alle future generazioni ricorrendo alle forme estetiche e ai toni intensi e suggestivi della poesia popolare.

Benché naturalizzata nelle forme linguistiche e culturali della turchità, la memoria soggettiva dell'autore conserva pertanto una forte traccia sotterranea dell'appartenenza a tali remote geografia e tradizione. Non a caso, riflettendo sulla genesi della propria scrittura, Kemal riconduce esplicitamente lo stile e la peculiare strategia linguistica che definiscono la sua poetica, alla propria identità liminale, posta al confine tra una turchità più consapevole, seppur nei fatti

²¹⁹«Ben dil bakımından çok tuhaf bir yerdeydim zaten. Evde Kürtçe, dışarıda Türkçe. Bunu hiç yadırgamıyordum. Bana son derece doğal geliyordu. Eve gelen Kürt destancularını da, köye gelen Türk aşıklarını da aynı doğallıkla karşılıyordum. Evde de türküler söyleniyordu. Amacımın çok güzel bir sesi vardı. Ama yalnızca bir türküyü söylüyordum, başka başka şarkılarla. Kürtçe söylediği bu türküyü köyün bütün çocukları, kamış çitin dibine, pencerenin altına oturuyor, çit çıkarmadan dinliyorduk. Ben de çocuklara, türkünün sözlerini Türkçeye çeviriyordum. Sonunda türküyü hiç çevirmez oldum. Amcam türküyü başlayınca biz çocuklar pencerenin altına koşturuyorduk. Çocuklar dinledikleri türküyü ezberlemişlerdi. Bütün çocuklar hep bir ağızdan türküyü Kürtçe de söylebiliyorduk. Bu türküyü hep Van gölü kıyılarını, oralara özlemi söylüyordu. Oraları öyle bir cennet ki yeryüzünde böyle bir cennet yoktu. Orada sıcaklar bile yoktu. Dağ göllerinde gümüş kanatlı balıklar uçurdu. Orada hastalık, sıtma yoktu. Orada her şey vardı... Orada insanoğlu ölümsüzdü. Nedense orada ölümsüz kır atlar vardı, Ağrıdağının (Ararat), Süphandağının, Nemrut dağına yamaçlarında koşan... Orada çok mavi bir deniz vardı, bengi su olan... Orada turnalar ve amcamın diktiği bir apaç vardı. Tepeden tırnağa çiçeğe durmuş dört mevsim ve orada... Biz bütün çocuklar da oranın özlemiyle yanıp tutuşuyorduk” A. Bosquet, cit., pp.81-82.

acquisita, e un'originaria curdità la cui memoria sommersa può affiorare solo indirettamente, per il tramite della tradizione narrativa orale e dei racconti famigliari dell'autore:

Quando ho maturato una coscienza linguistica come scrittore, ho provato a cercare, o meglio a creare nella lingua nuovi gusti, nuove sfumature, ricchezze. [...]Ciò che volevo fare era trovare una nuova forma di narrativa, una nuova lingua. La letteratura orale, che conoscevo molto bene, non si armonizzava molto con la lingua letteraria. Anche le forme narrative occidentali erano tutta un'altra faccenda. Le loro forme di affabulazione originavano dalle loro lingue, dalle loro civiltà. Inoltre erano state traferite nella letteratura scritta molto tempo prima. Noi esperivamo la letteratura orale, che loro da tempo avevano dimenticato, in tutta la sua intensità. Centinaia di poeti, di cantastorie ancora giravano l'Anatolia villaggio per villaggio, cittadina per cittadina. La lingua si manteneva inalterata, mutava molto poco. [...] Quando si crea una nuova letteratura, anche una nuova lingua, una nuova forma di affabulazione vengono a crearsi automaticamente. È bene avere consapevolezza di questo. La mia fortuna è stata quella di poter beneficiare della lingua del popolo turco, delle sue forme narrative allo stesso modo in cui potevo beneficiare del curdo. Partecipavo della tradizione dell'epica, della fiaba, della poesia di entrambi. [...]Il problema è che era impossibile tradurre in turco il sentire dei curdi. Perché noi eravamo l'unica famiglia curda del villaggio. Le rive del lago di Van erano molto distanti dalle terre in cui io sono nato. Ciò che io avevo a disposizione erano solo le loro epopee, le loro canzoni. E ovviamente le memorie della mia famiglia, ciò che avevano potuto vivere, le loro tradizioni, le loro lingue...Il curdo era una lingua molto diversa dal turco. Io sono cresciuto con entrambe. In verità non posso quantificare quale sia stata l'influenza del curdo nella mia formazione linguistica. Da bambino amavo i racconti epici, le favole, le canzoni curde quanto quelle turche. Non ho mai parlato il curdo al punto da poter raccontare al popolo un racconto epico. Ma nella mia giovinezza ho recitato *destan* in turco nei villaggi con la maestria di un cantore.²²⁰

²²⁰«Dilin yazar olarak bilincine vardığımda, onda yeni tadlar nüanslar, yeni zenginlikler aramaya, daha doğrusu yaratmaya çalıştım.[...] Benim yapmak istediğim yeni bir anlatım biçimi, yeni bir dil bulmaktı. Çok iyiblediğim sözlü edebiyat yazı diliyle pek uyuşmuyordu. Batılı anlatım biçimleri de başkaydı. Onların anlatış biçimleri dillerinden uygarlıklarından geliyor olmalıydı. Bir de çok önceleri yazılı edebiyata geçmişlerdi. Biz onların çoktan unuttuğu sözlü edebiyatı daha bütün yğğunluğuyula yaşıyorduk. Yüzlerce şair, yüzlerce destancı daha Anadoluda köy köy, kasaba kasaba, fir dönüyorlardı. Dil çok tutucu, çok az değışkendi.[...] Yeni bir edebiyat yapılırken yeni bir dil, yeni bir anlatış biçimi de kendiliğinden kurulmalıydı. Bunu bilinçle yapmak daha sağlıklıydı. Benim talihim, Türk halkın dilinden, anlatış biçimlerinden faydalandığım gibi, Kürtçeden de faydalanma olanağımın olmasıydı. Her iki destan, masal, şair birikiminin içindeyim.[...] Sorun Kürt ülkesinin duyarlılığını Türkçeye çevirmek olamazdı. Çünkü biz bir köyde tek bir Kürt eviydik. Van gölü kıyıları da benim doduğum bu topraklara çok uzaktı. Yalnız onların destanları, türküleri benimle birlikteydi. Bir de ailemin anıları, yaşayabildikleri gelenekleri, dilleri... Kürtçe Türkçeden çok ayrı bir dildi. Ben ikisiyle birlikte büyümüşüm. Kürtçenin dilimin oluşmasında ne kadar etkisi oldu, doğrusu bunun ölçüsünü bulamıyorum. Çocukluğumda Kürt destanlarını, masallarını, türkülerini Türklerinki ladar severdim. Hiçbir zaman bir Kürt destanını halka anlatacak kadar Kürtçem olmadı. Ama gençliğimde usta bir destancı gibi köylerde Türkçe destanlar söyledim», *ivi*, pp. 66-67.

Colpisce come pur nella piena consapevolezza del proprio bilinguismo, della propria liminalità identitaria, la sensibilità fortemente umanista dell'autore lo induca a percepire il paesaggio umano, culturale e naturale anatolico, come costitutivo di una memoria collettiva dai tratti universali che trascende i confini etnici, linguistici e culturali, per celebrare la comune appartenenza territoriale quale unica matrice identitaria condivisa. Questa peculiare visione dello spazio anatolico, non solo mitigherà il senso di dislocazione insito nella memoria familiare dello scrittore, ma avrà un peso determinante nell'orientare il suo rapporto tanto con lo spazio urbano quanto con quello della sua lingua, per approdare a una concezione del turco anatolico, rurale e vernacolare quale fondamento della propria riscrittura del testo di Istanbul.

Nell'applicare questi presupposti estetici alla rappresentazione della città, la poetica urbana di Yaşar Kemal può dirsi dunque il risultato di una doppia trasposizione che da un lato traduce dall'esterno all'interno dello spazio fisico, linguistico e culturale della nazione, dall'altro muove nell'ambito circoscritto di questo stesso spazio, dalla periferia al suo centro per tentare di integrare la prima nel secondo. Si tratta di un'operazione dai risvolti assai significativi nella misura in cui nel suo tradurre la ruralità anatolica come un insieme linguistico e culturale estremamente eterogeneo e tuttavia fortemente integrato, riesce riprodurre lo spazio urbano attraverso una trasgressione centripeta e intraspaziale che tuttavia riferisce di una più complessa dinamica centrifuga e intersistemica. È possibile osservare gli effetti di tale dinamica sulla produzione del testo letterario di Istanbul di Yaşar Kemal da diversi punti di vista: nella corrispondenza tra le sue strutture e le ripartizioni interne allo spazio urbano, nella felice combinazione di

tecniche narrative che attingono tanto alla tradizione curdo-turca del folclore anatolico quanto alla narrativa modernista o infine nell'estrema eterogeneità della sua geografia e sociologia urbane. Nell'insieme tuttavia ciascuna di queste caratteristiche partecipa alla costruzione di un complesso sistema rappresentativo in cui la città viene efficacemente restituita come un cronotopo pluralmente "periferico", un *locus* della liminalità e della dislocazione esperita nel tempo e nello spazio non solo rispetto al centro ma all'interno alla stessa periferia.

Anche Latife Tekin ricorre esplicitamente al concetto di traduzione per definire se stessa e la propria scrittura benché in una fase avanzata del suo tormentato processo di formazione umana e letteraria. È altresì interessante rilevare come nell'approdare a tale nozione, il riferimento con l'opera e la poetica di Yaşar Kemal pur non essendo determinante dimostra tuttavia di aver contribuito in maniera significativa. In un'intervista rilasciata in occasione della pubblicazione di *Buzdan Kılıçlar*, esito come si è detto della revisione estetica e della parziale decostruzione delle forme e delle strategie narrative precedentemente impiegate, la scrittrice dichiara infatti:

La mia posizione è in un certo senso strana. Io sono una diseredata che ha imparato a scrivere. Io non mi sento una scrittrice. Preferisco definirmi come una traduttrice [...] piuttosto che come una scrittrice. Trovo più sensato pensare a me stessa come a una che interpreta, che traduce il mondo muto, "privo di lingua" dei poveri, nella lingua di questo mondo.²²¹

²²¹ Latife Tekin, "Yazar değil Çevirmenim", *Nokta*, 12 marzo 1989, p. 69 (trad. inglese di S. Paker), citato in Saliha Paker, "Translating 'the shadow class (...) condemned to movement' and the Very Otherness of the Other: Latife Tekin as Author-Translator of *Sword of Ice*" in Dimitris Asimakoulas, Margaret Rogers (a cura di), *Translation and Opposition*, Multilingual Matters, Bristol-Buffalo-Toronto 2011, p. 147.

Saliha Parker che ha brillantemente analizzato la scrittura di Tekin in termini di poetica della traduzione, evidenzia come l'autrice sia giunta a una tale affermazione per chiarire la propria controversa posizione di "scrittrice dei poveri e dei diseredati". Secondo la studiosa la problematicità di tale posizione deriva essenzialmente dalla sua natura apparentemente contraddittoria. Tekin da un lato afferma infatti di voler restituire la voce e uno spazio di espressione specifico alla realtà socioculturale dei ceti subalterni da cui proviene; dall'altro rimarcando la sua totale identificazione con il soggetto che si propone di rappresentare e rifiutando di attribuire a se stessa lo statuto di autore nega implicitamente la stessa possibilità di poter scrivere dei poveri senza che questo implichi necessariamente l'assunzione di una posizione di potere.²²² È questo un disagio che accompagna sin dagli esordi la scrittura di Tekin e di cui l'autrice è ben consapevole. Così affermava infatti poco prima di accingersi a scrivere *Buzdan Kılıçlar*:

Al giorno d'oggi anche quello dello scrittore, come tutti gli altri mestieri, comporta una condizione che prevede dei privilegi specifici, un potere peculiare. Io invece ancora mi definisco, cerco di definirmi come una diseredata. Ciò implica non riuscire ad interiorizzare il senso di potere così come quello del possesso. I vantaggi derivanti dal lavoro che faccio mi imbarazzano. Nella mia posizione c'è un'ulteriore aspetto che si aggiunge alla faccenda: definendomi una scrittrice mi sarei attribuita una condizione privilegiata perché parlo dei poveri, perché racconto i loro dolori. Mi sarei posta come un'autorità su di loro e rispetto a loro.²²³

Tekin percepisce la lingua e la scrittura, rispettivamente strumento e spazio di espressione, come un possesso esclusivo dei potenti, un privilegio a cui i

²²² Ivi, pp. 152.

²²³ "Bugün yazarlık da, diğer bütün meslekler gibi kendine özgü ayrıcalıklar, kendine özgü bir iktidar talep eden bir konum. Bense hâlâ kendimi yoksul bir insan olarak tarifliyorum, tariflemeye çalışıyorum. Bu da bir mülkiyet duygusunu olduğu gibi bir iktidar duygusunu da içselleştirmemizi olmayı gerektiriyor. Yaptığım işten dolayı talep edilen bir ayrıcalık beni utandırıyor. Üstelik benim durumumda işin katlanan bir yanı da var: Yoksul insanlardan bahsettiğim, onların acılarını anlattığım için bir ayrıcalık talep etmiş oluyorum kendimi yazar olarak tarif etmekle. Onlar hakkında ve onlar üzerine bir otorite gibi olmuş oluyorum" L. Tekin, İ. Savaşır, cit. p. 133.

subalterni di cui lei stessa è portavoce non hanno storicamente accesso. I poveri, proprio in quanto diseredati, sono per definizione coloro che non hanno una lingua con cui scrivere la loro storia, che sono stati privati dal potere stesso dei mezzi e delle possibilità di esprimersi e raccontare di sé. La loro è solo una voce costantemente repressa, messa a tacere, o secondo l'espressione a cui la scrittrice ricorre spesso, un mormorio, un bisbiglio appena percettibile. L'universo comunicativo dei poveri è fatto di segnali silenziosi che coloro i quali non vi appartengono non possono cogliere o comprendere.

Accingendosi a scrivere Tekin si ritrova dunque nella posizione scomoda di chi viene ad acquisire un bene prezioso e tuttavia alieno, che non percepisce proprio, familiare e le cui implicazioni morali fatica a gestire. Rifiutando di definirsi una scrittrice cerca dunque di risolvere l'impasse che la vede combattuta tra l'inedita opportunità di servirsi della scrittura senza tuttavia doverne condividere il punto di vista elitario. Tale è infatti la condizione che tradizionalmente definisce lo scrittore in Turchia vincolato ad una prospettiva di potere da un'impostazione estetica dominante che Murat Belge definisce "occidentalista/illuminista" (*baticı/ilerlemeci*) e che, malgrado la genuinità degli intenti, inconsciamente offusca lo sguardo sulla periferia anche degli scrittori socialisti della *köy edebiyatı*²²⁴. È interessante notare a tal proposito la convergenza di opinione tra Belge e Tekin la quale riferisce gli stessi argomenti dello studioso per rimarcare la propria estraneità tanto alla tradizione realista-socialista della "narrativa del villaggio" quanto all'opera di Yaşar Kemal:

²²⁴ M. Belge, cit., p. 241.

Quando ho scelto di fare la scrittrice, mossa dal desiderio di narrare le vicende di noi emigrati, della vita in città della mia gente, della nostra lotta per metter radici, non ho trovato né documenti scritti su cui basarmi, né scrittori che mi potessero servire da guida. Anche i grandi nomi della letteratura turca, i Nazim Hikmet, gli Yaşar Kemal, gli Orhan Kemal, i Kemal Tahir e altri, che hanno lasciato un'impronta indelebile con le loro opere e ce ho molto amato, scrivevano con il linguaggio della politica, erano parte integrante del mondo delle lettere. Questo mondo in Turchia è da sempre un mondo aristocratico. Un atteggiamento elitario è la condizione per venire accettati come scrittore. Yaşar Kemal ad esempio pur provenendo dal mondo dei poveri, racconta i poveri come se fosse un aristocratico.²²⁵

Per ricostruire sulla base di queste premesse il percorso che conduce l'autrice alla nozione di traduzione come via d'uscita per la propria dilemmatica condizione di scrittrice "marginale" e diseredata, occorre riferirsi alla sua esperienza soggettiva e alla natura liminale della sua formazione identitaria. Sarà così possibile approfondire anche la peculiare concezione della lingua elaborata dall'autrice e come essa si riproduca nella sua percezione e rappresentazione dello spazio di Istanbul.

La liminalità di Tekin pur risultando da una relazione intrasistemica, ossia dal confronto tra ruralità e urbanità, presenta tuttavia connotati specifici che inducono a considerarla il prodotto di una dinamica intersistemica frutto cioè del conflitto tra due insiemi culturali diversi ed estranei l'uno all'altro. Ciò è dovuto essenzialmente alle particolari modalità con cui la scrittrice percepisce la propria soggettività di migrante e che a loro volta scaturiscono dalla singolarità stessa del fenomeno migratorio interno turco. La memoria dell'autrice preserva un ricordo estremamente traumatico del trasferimento a Istanbul che viene da lei così raccontato:

²²⁵ Intervento di Latife Tekin durante la presentazione di *Cara Spudorata Morte*, Roma, maggio 1989, citato in A. Saraçgil, "Latife Tekin...", cit. p. 441.

Negli anni in cui i miei genitori si sono spostati a Istanbul, questo trasferimento era per molti versi simile all'andare a stabilirsi in un paese straniero. Io credo che quando siamo arrivati a Istanbul abbiamo provato lo stesso senso di lontananza di estraneità che più tardi avrebbero provato gli operai turchi emigrati in Germania. Vi era una grande differenza di lingua. Per avere la comunanza linguistica non basta che tutti parlino in turco. Noi eravamo arrivati in un paese sconosciuto a tutti noi, tranne che a mio padre che vi aveva precedentemente lavorato. Eravamo tesi, impauriti. [...] Eravamo migliaia che venivano in città in cerca di lavoro e non c'era nessuna possibilità che così tanta gente trovasse un impiego. La concorrenza per pochi posti e per poche opportunità faceva montare la tensione e la violenza. Tuttavia quando penso a quell'epoca, sono convinta che lo sfociare in violenza di tutte quelle difficoltà fosse dovuto in grande misura alla nostra ignoranza della cultura, delle regole, della lingua: il nostro essere muti. Tutto ciò che noi conoscevamo, e che io chiamo "il sapere della vita", rimaneva nelle condizioni del contesto cittadino inadeguato.²²⁶

Il senso di dislocazione e sradicamento, la sofferenza e le innumerevoli difficoltà di adattamento al nuovo contesto, percepito come alieno e ostile, sono tali da rendere l'esperienza della migrazione, così come restituita nelle parole di Tekin, a tratti paragonabile a un espatrio o a un "esilio domestico". Per comprendere quest'aspetto occorre tenere a mente la funzione simbolica che il discorso nazionalista attribuisce al turco moderno, prodotto dell'intensa opera di ingegneria linguistica realizzata dalle élite kemaliste all'indomani della fondazione della Repubblica (1923), allo scopo di creare una lingua che nella sua autenticità e incorrotta purezza fosse strumento per generare e insieme diffondere la presunta omogeneità culturale della nazione²²⁷. Inizialmente percepito come alieno dalla maggioranza della popolazione proprio in ragione della sua natura costruita, frutto delle necessità politiche dell'ideologia kemalista, il turco viene a caricarsi di nuovi e ulteriori significati nel corso della sua evoluzione storica. Identificato come lingua propria delle élite urbane modernizzate e dunque come strumento di potere ed esclusione culturale e morale delle campagne, arriva così a

²²⁶ Intervista concessa da Latife Tekin ad Ayşe Saraçgil, Istanbul, luglio 1991, citata in A. Saraçgil, "Latife Tekin e la psicologia della povertà", pp. 448-449.

²²⁷ Su questo aspetto si veda Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino, "Costruire la nazione con la lingua e la letteratura: la Turchia e la Romania", *Romania*, 25, (2012), pp. 225-224.

incarnare a seconda dei diversi punti di vista l'autoritarismo di stato, il controllo censorio, la limitazione delle libertà di espressione e soprattutto l'alienazione della periferia dal centro.

Come posto in rilievo da Ayşe Saraçgil, in ragione dei forti problemi psicologici, identitari, culturali ma soprattutto linguistici cui gli ex-contadini dovevano far fronte nel difficile processo di integrazione, la migrazione intera turca si presenta come un caso singolare, per molti versi simile ad una migrazione esterna. Questo tipo di approccio, oltre che per la sua originalità, si rivela altresì interessante nella misura in cui consente di interpretare gli esiti socioculturali del fenomeno migratorio interno non solo nei consuetudinari termini oppositivi tra urbanità/ruralità, alta cultura/bassa cultura, modernità/tradizione ma anche nella dialettica tra appartenenza e estraneità, tra inclusione ed esclusione dallo spazio fisico e culturale della nazione. Si tratta di una prospettiva d'indagine che nell'ambito degli studi sulle rappresentazioni spaziali nell'arte e nella letteratura turca potrebbe aprire nuovi orizzonti critici sulle dinamiche ideologiche e di potere sottese sia all'eterogeneità intrasistemica delle percezioni spazio-temporali sia alla produzione di specifici testi letterari come rappresentativi o meno della presunta omogeneità identitaria dello spazio "immaginato" della nazione. In questa sede ci si avvarrà pertanto di tale chiave di lettura per approfondire l'intima connessione tra le nozioni di città, lingua e memoria nell'elaborazione del cronotopo di Istanbul di Latife Tekin mediante il riferimento estetico alla poetica urbana di Yaşar Kemal. Si cercherà in questo modo di porre in evidenza come entrambi gli autori ricostruiscano lo spazio della città e il testo "marginale" ad esso sotteso mediante il ricorso a questi due concetti principali. Prima di

addentrarci nello specifico attraverso la disamina dei testi sarà tuttavia opportuno rilevare insieme alle analogie le principali divergenze tra le strategie narrative sottese alle rappresentazioni urbane dei due autori.

3.2.2. *Memorie periferiche e oralità: la ricerca della lingua e del sé*

Utilizzando la nozione di traduzione come lente d'indagine è possibile dunque interpretare la poetica urbana sia di Yaşar Kemal che di Latife Tekin in termini di poetica della trasgressione. Le narrative urbane di entrambi gli autori possono infatti essere considerati come l'esito di un processo di appropriazione estetica essenzialmente dinamico in cui è il movimento, l'attraversamento dei confini linguistici e culturali sia interni che esterni allo spazio nazionale, a determinare in definitiva tanto la percezione della città quanto la produzione dei rispettivi testi di Istanbul. Va altresì rilevato come per Tekin, in maniera per certi versi analoga a Kemal, la spinta propulsiva che conduce alla trasgressione come momento fondante l'atto della creazione letteraria sia data dal recupero della memoria soggettiva come punto di partenza per approdare a una prospettiva corale e dunque a una riscrittura "liminale" e condivisa del testo mnesico e culturale della città. Nel ridefinire la spazialità urbana da una prospettiva eccentrica ambedue gli autori, seppur con importanti differenze, sembrano dunque far ricorso ad una strategia linguistica e narrativa finalizzata alla riscoperta delle proprie radici, della propria storia e identità periferica. La ricerca della lingua, come strumento di ricerca del sé, viene così a coniugarsi nella costruzione di uno spazio e di un testo

letterari urbani in cui collocare ed esprimere la propria storia e identità liminali sia individuali che collettivi.

Si è detto come il ricorso all'oralità, alle tecniche e allo stile dei generi prosastici orali della tradizione popolare anatolica costituisca un elemento centrale della poetica di Yaşar Kemal che verrà ugualmente ripreso da Latife Tekin. Non a caso nella sua analisi strutturale di *Sevgili Arsız Ölüm* lo storico della letteratura Berna Moran riconduce tanto l'agenda letteraria della scrittrice quanto la controversa ricezione dell'opera da parte della critica letteraria turca proprio al recupero delle forme e delle strategie rappresentative dell'epica e della narrativa orale²²⁸. A tal proposito, nel tentativo di approfondire il rapporto di filiazione estetica tra Kemal e Tekin, è interessante rilevare come, comparando le interviste-memoriali de due autori, l'importanza dell'oralità e della prosa popolare sembri derivare direttamente dalla centralità che tale tradizione occupava nelle memorie comunicative e familiari di entrambi. Il fatto che in ambedue i casi si tratti di storie di migrazione, seppur differenti, certamente contribuisce a spiegare l'enfasi posta dai due autori sul ruolo, ma anche sulla labilità, della comunicazione verbale come unico vettore di trasmissione di una memoria, personale e collettiva, dislocata oltre che di un patrimonio storico e culturale marginalizzato dal progetto di edificazione nazionale. E tuttavia è ancor più significativo sottolineare come nella memoria soggettiva di ambedue gli scrittori la figura materna in particolare emerga come la principale depositaria di tale eredità. Nella sua lunga conversazione con Bosquet, Yaşar Kemal fornisce un ritratto della madre tutto

²²⁸B. Moran, *Türk Romanına...*, cit., pp. 75-91.

sommato sintetico ma in cui sono contenuti molti elementi a sostegno di una tale interpretazione. Si legge infatti nelle prime pagine dell'intervista:

Mia madre aveva una memoria ferrea. Non dimenticava niente. [...]Sapeva parlare anche molto bene. Peccato che il suo turco fosse stentato. Probabilmente parlava il curdo meglio di un cantore epico. Quando raccontava una favola, un racconto epico, un aneddoto faceva pendere tutti dalle sue labbra. Anche io ero un ammiratore delle sue capacità espressive. Le sue storie mi incantavano. Se ancora sono in grado di capire il curdo, di parlarlo anche un po' nonostante non lo abbia mai praticato in tutti questi anni è grazie a lei.²²⁹

In maniera non molto dissimile anche Tekin attribuisce grande importanza alla figura materna nel difficile lavoro di memoria che la scrittrice associa indissolubilmente alla propria elaborazione poetica. Alla personalità eclettica della madre, alla sua soggettività liminale anche essa prodotta di una migrazione seppur inversa, che dalla remota città di Urfa l'ha condotta al villaggio anatolico di Karacefenk, l'autrice dedica infatti il suo romanzo d'esordio. È ricalcando esplicitamente tale figura che Tekin non solo modella il personaggio di Atiye, madre della giovane protagonista Dirmit e vero fulcro narrativo dell'opera, ma l'intera strategia stilistica sottesa alla scrittura di *Sevgili Arsız Ölüm*. Le storie raccontate dalla madre forniscono infatti alla scrittrice non solo il materiale ma soprattutto i fondamenti della sua tecnica narrativa. Lo stile e la peculiare lingua "intermedia" della sua prima produzione letteraria nascono infatti, per ammissione stessa di Tekin, dal desiderio di riprodurre il ritmo, la musicalità, l'idioma del linguaggio materno.

²²⁹«Anamın çok güçlü bir belleği vardı. Hiçbir şeyi unutmazdı [...] Çok da güzel konuşurdu. O bir masal, bir destan, bir olay anlatırken herkesi lâl-ü ebkem ağzına baktırırdıç Ben de onun anlatımına hayrandım. Onun anlatıları beni büyüledi. Bunca yıl, hiç konuşmadığım halde Kürtçeyi anlayabiliyor, biraz da konuşabiliyorsam onun yüzünden” Y. Kemal, A. Bosquet, cit., p. 14.

Se la ricerca della lingua originaria conduce sia Tekin che Kemal ad identificare nella madre l'eredità e l'incarnazione stessa dell'oralità, è interessante approfondire in che modo, nelle complesse poetiche di traduzione di entrambi gli autori, la memoria soggettiva intervenga anche nella percezione della lingua d'arrivo, il turco letterario, e nelle valenze simboliche ad esso attribuite. La labilità stessa della lingua materna, intesa come voce dell'oralità e insieme vettore di trasmissione di una memoria perduta e frammentaria, induce i due autori a farvi ricorso in maniera solo parziale. Perché la periferia possa essere trasposta al centro, l'utilizzo di tale lingua, benché connotata di un forte valore emotivo sul piano soggettivo, si rivela sostanzialmente insufficiente ai rispettivi intenti poetici perché in un certo senso priva del potere necessario ad espletare la funzione essenziale di lingua della traduzione e della trasgressione. D'altro canto vale la pena sottolineare come ambedue gli autori pervengano all'uso del turco, quale lingua delle lettere per antonomasia, soltanto a seguito di un processo di acquisizione linguistica intercorso in due circostanze assai differenti sebbene entrambe esito comune di un processo di dislocazione. Nel caso di Kemal si tratta infatti di un apprendimento che, benché volontario e circoscritto all'ambito anatolico, avviene di fatto in un luogo d'adozione, distante e diverso dal villaggio di provenienza della famiglia. E tuttavia i legami di parentela e la solidarietà della comunità di Çukurova permettono a Kemal di non soffrire in alcun modo la natura acquisita del proprio turco in termini discriminatori. Così afferma l'autore:

A casa si parlava prevalentemente in curdo. I miei familiari avevano imparato il turco a spizzichi e bocconi. Quanto a noi bambini, sia in casa che fuori non parlavamo quasi mai curdo. Quando in famiglia ci si rivolgeva a noi in curdo, a prescindere da ciò che ci venisse chiesto, rispondevamo in turco. Loro non si arrabbiavano assolutamente con noi. Io adesso qualunque sia l'argomento di cui si parli capisco il curdo. Riesco anche a parlarlo a patto che si tratti di brevi conversazioni. Ma se mi dicessero racconta una storia non sono capace di farlo. Ovviamente non so neppure scriverlo...Allo stesso modo non

riesco a capire molto i testi scritti. Non riesco a ricordare quando abbia imparato il turco, quando abbia cominciato a capire, a parlare il curdo. Nel villaggio turcomanno in cui sono nato nessuno ci discriminava perché eravamo curdi. E anche noi non ci sentivamo diversi da loro. Eravamo come parenti con tutto il villaggio.²³⁰

Il turco di Yaşar Kemal diviene così assimilabile a una sorta di lingua franca, di linguaggio comune a una ruralità etnicamente, linguisticamente e culturalmente eterogenea e tuttavia percepita come una famiglia adottiva, come il nucleo originario di un'immaginata comunità nazionale le cui differenti soggettività vengono integrate organicamente proprio dalla comune appartenenza vernacolare. Vista in questi termini la strategia linguistica dell'autore, più che tradurre la periferia al centro sembra piuttosto ricondurre il centro alla periferia mediante il tentativo di ruralizzare e nomadizzare la lingua sedentarizzata della città.

Tekin percepisce invece il turco letterario come una lingua estranea, quasi straniera, acquisita per necessità di sopravvivenza a seguito del trasferimento a Istanbul e il cui pieno possesso le è negato a prescindere. Il turco della città è una lingua a cui la scrittrice può ricorrere solo come a un prestito temporaneo e a cui non è impossibile attribuire alcun valore sia sul piano emotivo che identitario. Sarà allora significativo porre in evidenza come, nel tentativo di naturalizzare o di stabilire relazione intima, una forma di legame personale, con la natura in parte acquisita della propria scrittura e lingua letteraria, sia Kemal che Tekin ricorrano in maniera apparentemente analoga ma in realtà assai differente allo spazio anatolico come matrice linguistica di appartenenza da contrapporre all'alienazione

²³⁰«Evde çoğunlukla Kürtçe konuşuluyordu. Evdekiler kırık dökük bir Türkçe öğrenmişlerdi. Biz çocuklara gelince evde de, dışarıda hemen hemen hiç Kürtçe konuşmuyorduk. Evdekiler bize Kürtçe ne söylerse biz onlara Türkçe cevap veriyorduk. Bizimkiler de bize hiç kızmıyorlardı. Ben şimdi Kürtçeyi ne konuşulursa konuşulsun anlıyorum. Uzun olmamak koşuluyla da konuşabiliyorum. Ama bir hikaye anlat derlerse anlatamıyorum. Tabii yazamıyorum da... Yazılanları da öyle pek anlayamıyorum. Türkçeyi ne zaman öğrendim, Kürtçeyi ne zaman anlamayai konuşmaya başladım anımsamıyorum. Doğduğum bu Türkmen köyünde bizi Kürt diye hiç ayrı saymıyorlardı. Biz de kendimizi onlardan hiç ayırmıyorduk. Bütün köylüyle akraba gibiydik», *ivi*, pp. 45-46.

e all'estraneità della lingua dell'urbanità. Per Kemal pare trattarsi infatti di un ricorso che muove all'interno della dialettica estetica tra un turco orale e rurale che conserva il retaggio nomadico, come sinonimo di varietà e ricchezza lessicale, e uno letterario, urbano e sedentarizzato, nei fatti stambuliota, impoverito dal purismo della riforma linguistica e che deve molto della propria forza ed efficacia semantica ai prestiti delle lingue occidentali. In altre parole quella operata dall'autore è una traduzione linguistica mossa dalla dialettica tra varianti vernacolari di uno stesso insieme linguistico e culturale; è una dinamica questa che pur partendo da una liminalità intrasistemica, dall'interfaccia tra curdità e turchità, finisce tuttavia per scaturire in una poetica trasgressiva più moderata, tendenzialmente inclusiva e conciliatoria perché resa intersistemica dalla dialettica tra urbanità e ruralità. Particolarmente significativo a riguardo è il seguente passaggio in cui l'autore dichiara:

Il turco che usavo durante la mia infanzia e il turco letterario erano due cose distinte. Il turco letterario era una lingua molto povera. Il nostro turco invece possedeva una grande ricchezza. Eravamo estranei l'uno all'altro al punto di non capirci a vicenda.²³¹

Per Tekin invece il riferimento alle radici rurali e anatoliche della propria lingua letteraria assume un significato differente in ragione del ricorso, ancora una volta centrale, alla propria memoria familiare e in particolare alla figura paterna. Dichiara infatti sempre a proposito di *Sevgili Arsız Ölüm*:

Ho preso la maggior parte delle storie da mia madre ma devo a mio padre ciò che fa di me una scrittrice, è questa la mia sensazione. Nei primi anni in cui siamo arrivati a

²³¹“Çocukluğumda kullandığım Türkçeyle yazılı Türkçe çok ayrı şeylerdi. Yazılı Türkçe fakir bir Türkçeydi. Bizim Türkçemizinse büyük bir zenginliği vardı. Birbirimizi kolay anlamayacak derecede birbirimize yabancıydık”, *ivi*, p. 99.

Istanbul, nel periodo in cui abbiamo fatto più fatica, secondo me mio padre ha resistito in maniera straordinaria. Questo mi ha molto influenzata. Non era un uomo con i piedi saldamente piantati per terra mio padre. Era un sognatore, uno che faceva volare la propria mente. [...] Era originario di Kayseri ma anche la sua famiglia possedeva una storia di migrazione che risaliva al secolo precedente quando erano arrivati a Bünyan. In seguito i sette fratelli avevano lasciato Bünyan e avevano fondato sette diversi villaggi. Questa era la favola che mi veniva raccontata. La lingua che uso nei miei libri, la mia lingua letteraria, è la lingua di mio padre. Mia madre essendo nata e cresciuta in luoghi dove si parlava il curdo e l'arabo a Kayseri rimase in un certo senso muta. Parlava un turco stentato, la lingua che si parlava in casa mia era la lingua di mio padre. Servendomi del suo turco riesco a decifrare, a comprendere testi turchi molto antichi quando mi capitano tra le mani.²³²

Se la lingua materna, la lingua dell'oralità, è responsabile dell'essenza semantica, della materia concreta della propria strategia linguistica, la lingua paterna conferisce invece forma e sembianza semiotica, fornisce cioè il supporto simbolico e segnico perché la parola verbale possa tradursi in parola scritta. In tale visione la centralità dello spazio anatolico diventa rilevante proprio perché supportata da una lettura intima, personale, che ridefinisce la ruralità su base soggettiva, come spazio domestico e familiare, come luogo di profonda appartenenza identitaria prima individuale e solo successivamente collettiva. In virtù di questa trasposizione a livello interiore della dialettica tra lingua urbana/dell'alienazione e lingua rurale/dell'appartenenza la poetica della traduzione di Tekin manifesta un carattere più marcatamente trasgressivo perché frutto di una dinamica percepita come intersistemica. La strategia linguistica dell'autrice, nel suo stile liminale elaborato a partire dal recupero esplicito della memoria soggettiva e familiare, non ruralizza la lingua della città né riconduce il

²³²«Hikayelerim çoğunu annemden almışımdır ama beni yazar yapan şey babama borçluyum, öyle hissedirim. İstanbul'a geldiğimiz ilk yıllar, zorlandığımız dönemde babam bence harika biçimde direndi. Beni çok etkilemiştir bu. Dünyevi bir adam değildi benim babam. Hayalperestti, zihni yukarılarda uçardı.[...] Babam Kayserilidir ama onun ailesinin de bir göç masalı var, yüzyıl öncesine giden, Önce Bünyan'dan dağılmış, yedi ayrı köy kurulmuş. Bana anlatılan hikaye bu. Kitaplarımda kullandığım dil, yazı dilim, babamın dili. Annem, Kürtçe ve Arapça konuşulan yerlerde doğup büyüdüğü için Kayseri'de bir anlamda dilsiz kaldı. Kırık bir Türkçe'yle konuşurdu, evimizde konuşulan dil babamın diliydi. Ben onun Türkçesinden yola çıkarak çok eski Türk metinlerini çözebilir, anlayabilirdim elime aldığımda», P. Özer, cit., pp. 56-57.

centro alla periferia ma più letteralmente traduce la voce di quest'ultima nella lingua del primo, ne urbanizza gli schemi linguistici e le forme culturali perché possano definire lo spazio d'espressione "eccentrico" della marginalità nel cuore stesso dell'urbanità.

Sebbene sia possibile affermare che l'impatto con l'alterità dello spazio urbano abbia certamente contribuito nell'innescare l'impresa comune di ricostruire le memorie e i testi culturali marginali sia della nazione e di Istanbul, nel caso di Yaşar Kemal il riferimento alla propria esperienza personale sembra operare più in sordina quasi si tratti di un ricorso incidentale. In altre parole più che finalizzata ad affermare la natura soggettiva della propria liminalità, la poetica urbana di Kemal sembra maggiormente dominata da una prospettiva collettiva, o in un certo senso dal desiderio di ridefinire lo spazio condiviso del centro perché vi possa essere inclusa anche la periferia. Il suo è in sostanza il tentativo, in gran parte riuscito quanto meno sul piano estetico, di integrare gli schemi culturali e linguistici e le forme narrative della ruralità nel canone letterario nazionale. Latife Tekin è invece più esplicitamente centrata sulla dimensione soggettiva e in questo senso è più ribelle. La sua è una posizione "contro", che intende non partecipare, non integrare ma irrompere nel canone nazionale per sovvertirlo dall'interno. Da questo punto di vista se quella di Kemal può dirsi finalizzata a una critica costruttiva della moderna epopea nazionale, la poetica urbana di Tekin muove invece alla sua decostruzione facendo direttamente leva sulla natura eccentrica e marginalizzata delle proprie identità, lingua e memoria periferiche "perdute".

Questa fondamentale differenza di prospettiva può essere imputata a diversi ordini di ragioni tutti più o meno direttamente ricollegabili al dato biografico dei

due autori. La differenza generazionale certamente gioca un ruolo determinante giacché Yaşar Kemal, pur nell'assoluta singolarità della propria opera, appartiene tuttavia a una generazione di intellettuali che soprattutto negli anni in cui lo scrittore si affacciava sulla scena letteraria ancora reputava possibile ridefinire il canone culturale nazionale in una prospettiva più inclusiva rispetto alla periferia. Gli anni '50 vedevano infatti aprirsi la lunga e fortunata stagione del *köy romanı* accompagnata dallo sviluppo in ambito accademico di uno specifico filone di studi incentrati sul folclore e sulle tradizioni culturali anatoliche. Entrambi i fenomeni, a cui l'opera di Kemal viene a diverso titolo ricondotta come importante contributo, possono essere in tal senso interpretati come il risvolto sul piano culturale delle politiche di integrazione portate avanti dalle élite democratiche nel tentativo di agganciare la periferia anatolica al processo di modernizzazione nazionale.

Latife Tekin appartiene invece a una generazione che per sua stessa definizione si percepiva già definita, si trovava cioè a fare i conti con un canone costruito nel quale non riusciva a trovare un ambito di espressione e in cui la partecipazione alla vita collettiva non fosse limitata allo spazio ristretto e perseguito della militanza politica. La sconfitta del movimento rivoluzionario, nella sua miope e astratta visione delle classi subalterne, si traduce per Tekin in un bilancio deludente dell'esperienza vissuta da militante a seguito del quale la scrittrice matura tuttavia una rinnovata quanto disincantata coscienza critica che la porta a percepire la realtà socioculturale del paese come irrimediabilmente scissa in due "nazioni" distinte e differenti, impossibilitate a comunicare tra loro.

E tuttavia è lecito a questo punto chiedersi se e come l'esperienza urbana abbia influito nel definire due diversi approcci alla rappresentazione della città come spazio di dislocazione e di trasgressione? In che modo l'impatto con la città interviene nello specifico delle rispettive poetiche urbane a definire la sottile ma importante differenza di prospettiva tra Yaşar Kemal e Latife Tekin? E infine come questa differenza si traduce per ambedue gli scrittori nella ricerca di un spazio urbano, reale e immaginato, in cui iscrivere il testo periferico di Istanbul? Nel tentativo di offrire una risposta anche parziale ai quesiti sopraesposti sarà opportuno approfondire il discrimine tra gli sguardi e le visioni urbane "periferiche" dei due autori ricorrendo a un ulteriore interessante momento di analogia: l'uso dell'intervista come strumento di indagine in cui la ricerca della lingua e del sé si coniugano nell'esperienza della città.

3.2.3. *Rintracciare la voce della città periferica: un sottile discrimine di inchiesta, spazio e prospettiva*

Nell'intervista a Pelin Özer, Latife Tekin così racconta la fase progettuale della strategia linguistica e narrativa sottesa alla scrittura di *Sevgili Arsız Ölüm*:

Quando cominciai a scrivere presi una decisione istintiva. Avrei usato la lingua di casa mia. [...] In passato il ricordo dell'infelicità che il mio essere divisa tra la lingua della città e la lingua di casa mi aveva procurato non mi sembrava una cosa tanto cancellabile. All'epoca avevo ormai dimenticato la lingua di casa a furia di non parlarla. [...] Di certo era impossibile che dopo anni io tornassi indietro e riuscissi a mormorare nuovamente quella lingua come in passato, con la stessa innocenza. Questa volta mi sentii come se stessi facendo visita alla lingua di casa mia. Io e la lingua cominciammo a osservarci. Come in un gioco...[...] La lingua mi apparve e io la vidi. Mi mostrò come funzionava senza farmi soffrire, come se mostrarsi ai miei occhi fosse il premio per essere andata a

trovarla. La lingua di casa mia cominciò a svolazzare gioiosa e a vorticarmi in mente come ombre che prendono forma nel vuoto.²³³

Quello appena citato è un passaggio particolarmente significativo nella misura in cui induce ad alcune importanti considerazioni. Si evince in primo luogo come la volontà di fondare la propria scrittura sulla riscoperta della propria storia e delle proprie radici periferiche costituisca sin dagli esordi il fondamento della poetica della scrittrice. Risulta altresì evidente come tale volontà si traduca essenzialmente in un complesso lavoro di recupero della propria memoria linguistica. Senza dubbio assai suggestivo è il modo in cui la scrittrice descrive la genesi della propria opera quale risultante di un graduale processo di ricongiungimento con la “lingua di casa” percepita come la principale matrice di appartenenza identitaria e in questo diametralmente opposta alla lingua estranea e acquisita “della città”. Nel esprimere con particolare intensità emotiva il conflitto interiore generato dalla propria soggettività liminale, è particolarmente indicativo il fatto che Tekin riconduca la piena padronanza di tale lingua “perduta” all’innocenza e al tempo dell’infanzia rinforzandone così la valenza simbolica “materna”. Non a caso è rilevando tale argomento che Nurdan Gürbilek arriva a definire *Sevgili Arsız Ölüm* sia come il tentativo di elaborare il duplice lutto rappresentato dalla perdita della madre e delle proprie radici sia come un particolare esempio di *Bildungsroman* sovvertito ossia come un romanzo di

²³³“Sezgisel bir karar almıştım yazmaya başlarken. Evimin diliyle yazacaktım. [...] Geçmişte evimin diliyle kent dilli arasında bölünmemin bana yaşattığı mutsuzluğun anısı pek öyle silinecek gibi görünmüyordu. Konuşmaya konuşmaya, artık evimin dilini unutmuştum o sıralar. [...] Tabii ki yıllar sonra, geri dönüp o dili eskiden olduğu gibi, aynı masumiyetle yeniden mırıldanabilmem olanaksız. Bu kez, kendimi evimin diline misafirliğe gitmişim gibi hissettim. Dil beni, ben de dili seyretmeye başladık. Bir oyun gibi... [...] Dil bana göründü, dili gördüm ben. Dil bana nasıl işlediğini hiç acı çekirmeden gösterdi, sanki ona gitmemin ödülü gibi kendini gözlerimin önüne serdi. Âdeta, boşlukta oluşan gölgeler gibi sevinçle uçuşup zihnimde dönmeye başladı evimin dili”, P. Özer, cit. p. 38.

formazione che, lungi dal condurre all'emancipazione del soggetto-protagonista dai vincoli comunitari simboleggiati dalla figura materna, si traduce invece nel tentativo di ripristinare tale legame, di sanare le ferite di una dolorosa separazione avvenuta con il passaggio all'età adulta e la presa di coscienza del sé individuale²³⁴.

Che tale presa di coscienza avvenga per Tekin contestualmente al trasferimento a Istanbul, come conseguenza dell'impatto con la città, è un aspetto da non sottovalutare giacché esso non pertiene meramente all'esperienza formativa dell'autrice ma ne influenza in maniera determinante la percezione e la resa letteraria stessa della spazialità urbana. Tekin attribuisce esplicitamente alla città, all'esposizione alla profonda alterità del contesto urbano, tanto la perdita del proprio sé e della propria lingua originari quanto la consapevolezza che potrà riparare a tale perdita solo parzialmente. Nella poetica urbana dell'autrice Istanbul viene così a rappresentare tanto il desiderio di individualizzazione, di emancipazione dai condizionamenti sociali e dall'imposizioni familiari quanto il senso di dislocazione, di sradicamento e di smarrimento identitario che l'assimilazione alla sua cultura inevitabilmente comporta. È questo un aspetto centrale che viene espresso in *Sevgili Arsız Ölüm*.

Nell'intervista precedentemente citata Tekin sostiene di non poter recuperare il possesso della "lingua di casa" ma di potervi tuttavia far visita come un ospite la cui dimora è accessibile soltanto occasionalmente e temporaneamente. La necessità di interpretare le implicazioni connesse a tale affermazione, dai risvolti non immediatamente deducibili, mi ha indotta a riflettere in maniera più

²³⁴ N. Gürbilek, *Ev Ödevi*, Metis, Istanbul 2014, pp. 37-43.

approfondita sulle valenze simboliche della casa e dell'uso metonimico che la scrittrice fa della nozione intesa come luogo e insieme matrice linguistica della perduta identità originaria. Ciò mi ha condotta in seconda istanza a interrogarmi sulle modalità che consentono concretamente a Tekin di risalire a tali spazio e lingua ossia sugli strumenti che rendono possibile la ricostruzione della propria visione e memoria "liminale" urbana.

Nel riferire dello spazio e della lingua domestica come di due ambiti inaccessibili sembra plausibile che l'autrice faccia riferimento allo spazio fisico, linguistico e culturale periferico della ruralità anatolica. È questo lo spazio remoto e in parte immaginario del villaggio da cui Tekin è stata sradicata e che la città rende fisicamente ed emotivamente distante. E tuttavia pur nella sua dimensione essenzialmente alienante la spazialità urbana riserva ancora per l'autrice la possibilità di risalire alle proprie origini, di individuare un luogo in cui ritrovare l'essenza perduta del proprio sé e della propria lingua. Il *gecekondu*, *topos* della marginalità urbana, dei poveri e dei diseredati a cui la scrittrice sente di appartenere, assolve a tale importante funzione configurandosi nella poetica urbana della scrittrice come il sito dove sopravvive e viene preservata la memoria collettiva "domestica", la storia, la lingua e la cultura della periferia. È nel *gecekondu* che Tekin trova inscritto il testo culturale "eccentrico" della città ed è qui che l'autrice riedifica la propria Istanbul riscrivendone il testo letterario "liminale".

La relazione con il *gecekondu* tuttavia non è immediata, diretta poiché la posizione di Tekin è resa particolarmente problematica da un ulteriore aspetto che potremmo definire come un isolamento "al centro" della città, che la tiene

separata non solo dall'originaria periferia anatolica quanto anche da quella urbana o "ruralizzata" delle baraccopoli. Diversamente dalla maggior parte dei migranti anatolici, la famiglia della scrittrice sceglie infatti di non trasferirsi nel *gecekondu* ma a Beşiktaş, quartiere popolare e tuttavia centrale di Istanbul. Questa scelta non solo renderà più acuto, perché in un certo senso duplice, il senso di alienazione e sradicamento esperito dall'autrice ma renderà il processo di appropriazione estetica della città il risultato di una ricerca complessa, di una riacquisizione e un ricongiungimento solo parziale che procede di pari passo e in maniera del tutto analoga alla riscoperta della lingua e del sé.

È nell'ambito di questa complessa dinamica di relazione con la spazialità urbana che l'intervista costituirà lo strumento essenziale di questa ricerca condotta su più fronti o in altre parole il mezzo che consentirà alla scrittrice di recarsi in visita alla propria "casa" e alla propria "lingua". Ed è sempre per il tramite dell'intervista che Tekin potrà definire il proprio spazio di scrittura e il proprio testo liminale di Istanbul.

È significativo rilevare come la necessità di ricorrere a tale strumento d'indagine si palesi alla scrittrice come conseguente la ricezione controversa che il suo peculiare approccio narrativo alla realtà dei ceti subalterni suscitava negli ambienti della sinistra. Anticipando ai compagni di lotta la storia che sarà all'origine di *Sevgili Arsız Ölüm* e che altro non è che la trasposizione romanzata della sua stessa esperienza autobiografica, Tekin matura una duplice consapevolezza: da un lato la difficoltà del movimento di comprendere le dinamiche interne al mondo dei diseredati e dunque la sua sostanziale estraneità alla realtà umana e culturale della povertà urbana; dall'altro la propria distanza

dallo stesso soggetto con cui si identificava e da cui però sentiva di essersi allontanata, di averne in un certo senso perduto anche lei la memoria in ragione della propria assimilazione alla cultura urbana e del proprio “isolamento al centro”. Così racconta Tekin sempre a proposito della genesi dell’opera:

Avevo deciso di scrivere un romanzo ma il modo in cui le persone mi ascoltavano mi diede la sensazione che mi fossi imbattuta in un’impresa difficile. Anche se apertamente non dicevano nulla che smorzasse il mio entusiasmo, mi portavano dei libri da leggere facendomi capire che in realtà prima di scrivere il romanzo avevo ancora molto da imparare. L’unico a non trovarci nulla di strano pareva essere solo il maggiore dei miei fratelli. Volevo parlare con i contadini per rinfrescarmi la memoria. “D’accordo,” mi disse “allora ti porterò da loro”. Insieme a lui cominciammo a girare per le case e i caffè. [...] Per tanti anni avevamo vissuto a Beşiktaş, a Yenimahalle. Con il tempo intorno alla città erano sorti diversi centri produttivi. Uno di questi era Ümraniye. I miei fratelli si erano trasferiti lì diverso tempo prima per esigenze di lavoro. La maggior parte delle persone con cui parlavo mi conoscevano dai tempi in cui ero bambina. E tuttavia le mie domande riuscivano a risultargli incomprensibili. Mi raccontarono soprattutto storie di fame, di indigenza, di furti. Quando parlo di furti non si pensi a chissà che; rubavano ceci, grano cose così... Tra di loro ce n’erano che improvvisamente cadevano addormentati mentre raccontavano, di sicuro li affaticavo molto. Mi parlarono dei belati delle capre, delle madri che cantavo le elegie funebri. Naturalmente chiesi anche a mio padre e ai miei fratelli di raccontarmi le storie del villaggio. Mentre trascrivevo li pregavo di raccontarmi ancora e ancora quei vecchi ricordi. Siccome avevo tra le mani una penna e un quaderno erano costretti a prendermi sul serio. Registravo la lingua... Per scrivere un romanzo avevo bisogno soprattutto di quello.²³⁵

Il brano appena citato, oltre a riportare una suggestiva benché sintetica testimonianza di quelle che erano le dure condizioni di vita e l’esistenza precaria

²³⁵“Bir roman yazmaya karar vermiştim ama insanların beni dinleme biçiminden, zor bir işe kalkıştığım hissine kapıldım. Açıkça hevesimi kıracak sözler etmeseler de, bana okumam için getirdikleri kitaplardan, roman yazmadan önce çok fazla şey öğrenmem gerektiği anlaşılıyordu doğrusu. Galiba sadece büyük ağbim yadırgamadı. Belleğimi tazelemek için köylülerle konuşmak istiyordum, ‘Tamam gel o zaman götüreyim seni,’ dedi. Ağbime birlikte kahvelere, evlere gitmeye başladık.[...] Biz, uzun yıllar Beşiktaş, Yenimahalle’de yaşamıştık. Zamanla, kentin çevresinde farklı iş merkezleri oluşmaya başladı. Bunlardan biri de Ümraniye. Erkek kardeşlerim, işleri de bunu gerektirdiğinden bir süre önce oraya yerleşmişlerdi. Konuştuğum insanların çoğu beni çocukluğumdan tanıyordu. Ama gene de sorularım onlara anlaşılmaz gelebilirdi. Daha çok kıtlık, yokluk, hırsızlık hikayeleri anlatıldılar. Hırsızlık deyince büyük bir şey sanılmasın; çaldıkları nohut, buğday gibi şeyler... Anlatırken uyukalanlar bile oluyordu aralarında, herhalde onları çok zorluyordum. Ağlayan keçilerden, ağıt yakan annelerden söz ettiler. Tabii babama ve kardeşlerime de anlattırdım köy hikayelerini. Yazarken yeniden, yeniden o eski anılarını hatırlamalarını istedim. Elimde kalem ve defter olduğu için beni ciddiye almak zorunda kalıyorlardı. Dili kaydediyordum... Bir roman yazabilmek için en çok buna ihtiyacım var.” P. Özer, cit. p. 28.

dei *gecekondu*, fornisce ulteriori spunti importanti per riflettere sulla strategia linguistica e sulla poetica della traduzione di Tekin. È importante rilevare l'allusione esplicita alla natura dogmatica e "libresca" della cultura politica della sinistra turca che l'autrice rifiuta nettamente contrapponendovi il proprio intento di fare della propria storia, della lingua e della memoria collettiva della sua comunità d'origine il vero fondamento della propria scrittura. D'altro canto la scrittrice non esita a nascondere la propria stessa difficoltà di entrare in relazione con il popolo del *gecekondu* con il quale non ha di fatto mai condiviso né l'habitat né l'effettiva emarginazione. Non a caso è per il tramite del fratello che viene introdotta a questa realtà da cui si trova suo malgrado ad essere distante non solo perché cresciuta nel centro topografico della città, ma per essere stata ammessa anche a quello culturale dell'urbanità avendo potuto beneficiare di un'istruzione. Vale la pena in proposito rilevare, anche alla luce della sua peculiare poetica della traduzione, l'enfasi posta da Tekin nel sottolineare sia il disagio interiore dettato dalla sua identità liminale sia l'aurea di autorevolezza, la particolare referenza che la sua condizione di letterata, il suo avere tra le mani la penna e la carta, le conferisce agli occhi tanto dei familiari quanto degli abitanti dei *gecekondu*. L'intervista svolgerà allora una funzione essenziale tanto nel mitigare i dilemmi della propria soggettività eternamente sospesa tra ruralità e urbanità tanto nel rinsaldare il legame perduto con il proprio mondo di provenienza. È una pratica che si rivelerà ancor più centrale e questa a cui l'autrice ricorrerà nuovamente nel corso della stesura di *Berci Kristin* allorché la prospettiva autobiografica ed egocentrica di *Sevgili Arsız Olım* cederà il posto all'intento di ricostruire la narrativa e la memoria collettiva della povertà urbana. Mossa da una maggior

consapevolezza di sé e delle proprie radici, Tekin può muoversi questa volta autonomamente nel labirinto urbano e nello spazio periferico del *gecekondu*:

Andai a Gültepe, a Zeytinburnu che sono stati i primi quartieri di *gecekondu* di Istanbul. Cominciai ad ascoltare le storie delle loro costruzioni dalle persone che li hanno eretti e che ancora li abitano. Mentre le ascoltavo io stessa prendevo appunti, le trascrivevo una per una. Raccontando quelle storie le persone tornavano con la mente al loro passato, lo rivivevano, trasmettendomi con i loro racconti l'atmosfera dell'epoca, i loro stati d'animo, ogni cosa. Feci la stessa cosa anche nelle fabbriche. Negli anni in cui si proclamavano i primi scioperi, parlai faccia a faccia con gli operai che lavoravano in quelle fabbriche. Quanti in quegli anni prendevano parte alla lotta, mi raccontarono ciò che sapevano di quello che accadeva nelle fabbriche, del processo di sindacalizzazione e di tutto ciò che lo aveva preceduto. Da loro ascoltai le storie della fondazione delle fabbriche. Ho raccolto io stessa tutte queste informazioni da coloro che hanno vissuto quell'epoca. Mentre facevo questo anche la lingua veniva fuori spontaneamente. Durante quelle conversazioni nella mia mente prendeva forma l'idea di come avrei raccontato quelle storie, di quale lingua avrei usato per farlo. Il materiale si accumulava da sé.²³⁶

Nel riflettere sulla funzione dell'intervista come strumento di indagine e d'esplorazione della realtà urbana, l'associazione tra Latife Tekin e Yaşar Kemal risulta nell'immediato così evidente dal suggerire un momento di analogia quasi totale tra i due autori. E tuttavia pur nell'apparente e sostanziale coincidenza è nell'approccio sotteso a tale pratica che è possibile individuare importanti sfumature di prospettiva nelle poetiche urbane dei due autori.

Anche Yaşar Kemal attribuirà un ruolo fondamentale alla scrittura del reportage quale pratica di inchiesta essenziale sia per leggere e interpretare la

²³⁶ “İstanbul’un ilk gecekondu bölgeleri olan Gültepe’ye, Zeytinburnu’nuna gittim. Hala oralarda yaşamayı sürdüren, gecekondu kurmuş kişilerden, kuruluş hikayelerini dinlemeye başladım. Kendim birebir dinleyerek notlar aldım, kaydettim. İnsanlar o hikayeleri anlatırken geçmişe geri dönüyor, onu yeniden yaşıyorlardı, o zamanki atmosferi, ruh halleri, hepsi aslında o hikayelerle bana akıyordu. Fabrikalar için de böyle bir çalışma yaptım. İlk grev kararının alındığı yıllarda, o fabrikalarda çalışan insanlarla yüz yüze konuştum. O dönemde direnişlere katılan insanlar, fabrikaların içinde olup biten şeyler, sendikalaşma süreci ve onun da öncesine ilişkin bildiklerini anlattılar. Fabrikaların kurulma hikayelerini dinledim onlardan. Bütün bu bilgileri o dönemi yaşamış insanlardan kendim topladım. Bunları yaparken dil de zaten dökülüyordu. O konuşmalar sırasında benim bu hikayeleri nasıl anlatacağım, nasıl bir dille anlatacağım konusunda bir fikir oluştu kafamda. Malzeme kendi kendini topladı”, *ivi*, p. 74.

complessa spazialità urbana sia come vettore per stabilire una relazione emotiva e dunque estetica con la città. Così afferma infatti in un'intervista:

Durante la mia attività di giornalista più di tutto ho conosciuto Istanbul. Mi sono mescolato ai suoi intellettuali, operai, scrittori, giornalisti, pittori, cineasti, artisti, in breve con ogni sua categoria di persona, con i suoi marinai, piloti d'aereo, tassisti. Solo fare il giornalista può darti la possibilità di conoscere così tante persone. Insieme al mare che circonda Istanbul da ogni lato. Da trent'anni vivo in un quartiere di *gecekondu*, a Basıncıköy vicino al mare. In questi trent'anni ho posseduto sette caicchi. So cosa siano la pesca e il mare.²³⁷

Lo scrittore, che sempre nella stessa intervista dichiara di essere stato accettato con difficoltà dalla città, deve dunque all'attività di giornalista l'opportunità di essere entrato in un rapporto diretto con Istanbul, di averla potuto conoscere a fondo e in ogni suo aspetto. Si tratta tuttavia di un'occasione fortuita, di un privilegio concessogli senza che vi fosse un'intenzione, una volontà o una presa d'iniziativa da parte dell'autore. È questo un primo punto essenziale che distingue Kemal da Tekin: il primo in un certo senso si ritrova ad intervistare tutta Istanbul e gli stambulioti, la seconda invece muove intenzionalmente e volontariamente alla ricerca della voce isolata del *gecekondu*. L'aver svolto le proprie inchieste da professionista, nella veste ufficiale di inviato del più prestigioso quotidiano nazionale, potrebbe indurre a percepire lo scrittore come ammantato di un'aurea di istituzionalità riconducibile se non ad una esplicita prospettiva di potere, ad una maggiore presa di distanza con l'oggetto di indagine. L'obbligo di fare i conti inoltre con le aspettative e le esigenze del pubblico dei lettori potrebbe inoltre aver condizionato la prospettiva di Kemal inducendolo a servirsi del reportage

²³⁷ "Gazeteciliğimde en çok İstanbul'u tanıdım. Aydınlarıyla, işçileriyle, yazarları, gazetecileri, ressamı, sinemacıları, artistleriyle, velhasıl her kesim insanıyla, denizcisiyle, uçak pilotuyla, taksi şoförüyle haşır neşir oldum. Ancak gazetecilikte bu kadar insanı tanıyabilirsin. Bir de İstanbul'un dört yanı deniz. Otuz dokuz yıldır gecekondu mahallesine, denize yakın Basıncıköy'de yaşıyorum. Bu otuz yılda yedi tane kayak eskittim. Balıkçılığı ve denizi biliyorum", Y. Kemal, F. Andaç, cit. p. 9.

essenzialmente come mezzo più che per indagare l'effettiva realtà della periferia urbana come mezzo per ricondurre il centro ad essa. In altri termini i suoi reportage avrebbero per certi versi riprodotto, nel contesto stambuliota e per il tramite della stampa, l'operazione già precedentemente compiuta in letteratura dai romanzieri del villaggio nel loro tentativo di far conoscere ad un audience composta essenzialmente dalle élite e dai ceti medi urbani la realtà sconosciuta e degradate delle campagne anatoliche. È lecito supporre che nel definire come "aristocratico" il punto di vista di Yaşar Kemal sui poveri di Istanbul, Latife Tekin muovesse da considerazioni abbastanza simili. Sulla scorta delle medesime argomentazioni, la prospettiva della scrittrice risulterebbe legittimata come autenticamente "interna" al mondo dei migranti anatolici e dei diseredati proprio perché giustificata non in nome a un incarico ricevuto dall'alto ma a una spinta interiore, a un bisogno personale di ricostruire attraverso la propria storia ed esperienza soggettiva, la visione della città dal punto di vista di coloro che ne vivono i margini.

È interessante in proposito notare come un evidente momento di divergenza tra i due autori consista invece nella metodologia e nel diverso peso attribuito alla scrittura nel descrivere la modalità con cui concretamente venivano realizzate le rispettive interviste. Si è visto come, quasi a tradire il bisogno inconscio di attribuire scientificità e autorevolezza al proprio lavoro d'indagine, Tekin ribadisca più volte la sua scrupolosa attenzione nel trascrivere e registrare le storie che veniva collezionando. In maniera piuttosto curiosa Yaşar Kemal, che dei due sembrerebbe essere maggiormente incline a considerare il reportage come una sorta di etnografia o di pratica di "osservazione partecipante" della realtà urbana,

considera invece controproducente anche solo soffermarsi a prendere appunti come se quest'abitudine ponesse una sorta di filtro tra se stesso e il soggetto del reportage, impedendogli di immedesimarsi con il punto di vista degli intervistati e di esperire a pieno la realtà stessa che si propone di indagare. Così si legge in una sua intervista:

Per me l'arte è un arricchimento della vita. È solo vivendo che l'uomo impara cosa siano la natura, l'essere umano, il rapporto uomo-natura, la cultura umana, ciò che fa di un uomo un essere umano. Se una persona conduce una esistenza limitata, è mia profonda convinzione, che anche la sua lo sarà. [...] Fare reportage offre questa opportunità, permette di vivere. Io non prendo mai appunti. Lascio ogni cosa all'esperienza diretta. D'altronde se non ho potuto viverli al punto da imparare qualcosa, se non sono riuscito a interiorizzare i fatti, allora significa che ci sarà nessun reportage. Prendere appunti non permette di vivere i fatti. [...] Fare reportage significa riuscire a immergersi nella realtà dei fatti. Ed è possibile immergersi nella realtà solo vivendo quell'evento, quel mondo e ricreandolo dopo averlo vissuto. Anche il reportage, come il racconto, il romanzo come qualsiasi altra opera d'arte, è una creazione.²³⁸

Certamente la differenza anagrafica gioca qui un ruolo determinante: Yaşar Kemal gode, in termini di tempo, di una maggiore familiarità ed esperienza con il tessuto urbano, diversamente da Tekin che al testo della città si accosta poco più che ventenne e con un bagaglio di conoscenze certamente ridotto. La maturità, la consapevolezza di Kemal sia di sé, della propria storia liminale che delle potenzialità della propria scrittura traspaiono chiaramente nella maggior serenità con cui approccia il testo della città, nelle modalità con cui deliberatamente elegge il mare come il soggetto privilegiato della propria estetica di Istanbul. Lo scrittore

²³⁸«Benim için sanat bir yaşam zenginleşmesidir. İnsan yaşayarak doğayı, insanı, doğa-insan ilişkisini, insan kültürünü, insanın insanlığını yapan ne varsa ondan öğrenir. Bir insanın yaşaması kısıtlıysa, benim inancım o ki, sanatı da kısıtlıdır [...] Röportaj yapmak bu olanağı sağlıyor, yaşamayı sağlıyor. Ben hiçbir zaman not almam. Yaşamama bırakırım her şeyi. Öğrenecek kadar yaşamamışsam, olayları kendi benliğime sindirememişsem, zaten o röportaj olmayacak demektir. Not almak ise yaşamayı engelliyor [...] Röportaj olayların gerçeğine inebilmek. Gerçeğe inebilmek de ancak o olayı, o dünyayı yaşamak, yaşadıktan sonra yaratmakla mümkündür. Röportaj da hikaye gibi, roman gibi, herhangi bir sanat yapıtı gibi bir yaratmadır». Yaşar Kemal, Kemal Özer, «Neden Çocuklar İnsandır?», in Y. Kemal, *Zulmün Artsın*, a cura di Alpay Kabacalı, Can, İstanbul 1996, pp. 170-71.

non teme infatti di ampliare il proprio sguardo per accogliere nella propria visione la totalità dello spazio urbano restituito in ogni sua ripartizione interna dal centro alla periferia attribuendo a ciascuno un significato e una valenza simbolici propri.

La prospettiva di Tekin appare in confronto più acerba; la scrittrice sembra aprirsi un varco nello spazio urbano con minore sicurezza mossa dalla consapevolezza di poter far riferimento solo al proprio vissuto, alla propria memoria “perduta” labile e frammentaria per farsi largo nella Babele della città. E tuttavia proprio questa debolezza costituirà il punto di forza della scrittrice, ciò che le permetterà di distinguersi non solo da Yaşar Kemal ma da ogni altro precedente tentativo di restituire lo sguardo periferico di Istanbul. Se lo scrittore farà ricorso solo incidentalmente alla propria esperienza individuale per iscrivere nel mare e nel paesaggio naturale deturpato di Istanbul il testo di una memoria ambientale che può solo riprodurre l’eco della propria perdita ruralità, la priorità assoluta accordata alla propria soggettività liminale sarà infatti ciò che consentirà a Tekin di riscrivere il testo periferico della città e insieme di edificare la città periferica nelle sue forme, strategie e luoghi simbolo.

3.3. Luoghi, forme e strategie narrative per un testo periferico di Istanbul.

3.3.1. Istanbul come “non testo”.

In ragione del suo carattere innovativo, della lingua e della prospettiva per molti versi inedite con cui è stato scritto, *Sevgili Arsız Ölüm* è stato accolto in

maniera controversa tanto dal pubblico dei lettori quanto tra gli ambienti degli addetti ai lavori. La pubblicazione dell'opera ha dato seguito infatti ad un acceso dibattito che ha visto le voci più autorevoli e prestigiose del panorama intellettuale, della critica e degli studi letterari turchi scindersi tra entusiasti estimatori della sua assoluta freschezza e originalità e quanti invece esprimevano pareri aspramente critici arrivando a metterne in dubbio l'effettivo valore artistico. Giudicato eccessivamente distante dalla tradizione realista dominante sin dalle origini la narrativa del paese, il romanzo appariva agli occhi dei detrattori troppo elementare nel suo impianto strutturale, a tratti ingenuo, carente sul piano della coerenza interna e dunque privo degli elementi ritenuti necessari per essere considerato un'opera letteraria a tutti gli effetti²³⁹.

È interessante notare come pur nell'estrema varietà dei pareri espressi, buona parte delle critiche, anche quelle più esplicitamente mosse da presupposti di natura più ideologica che estetica, si rivolgessero alle modalità di rappresentazione della spazio-temporalità. L'assenza di un luogo e di un tempo specifici, di un'ambientazione restituita attraverso efficaci descrizioni, realistiche e particolareggiate, la debolezza della trama data dall'impossibilità di vedere l'intreccio evolversi secondo una logica temporale lineare, causale e progressiva, costituivano infatti gli aspetti ricorrenti che più esponevano il testo agli attacchi negativi. In un certo senso, vista da una prospettiva bachtiniana, il testo veniva classificato come un "non romanzo" nella misura in cui esso non esibiva forme di appropriazione dello spazio-tempo riconducibili al cronotopo romanzesco. Da questo punto di vista l'analisi della dimensione spaziale di *Sevgili Arsız Ölüm*,

²³⁹ Per una panoramica della ricezione critica del romanzo si veda A. Sönmez, cit. pp. 303-304.

così come in parte anche di *Berci Kristin*, rivelerebbe come la genesi tardiva e indotta dei generi prosastici moderni nel contesto turco-ottomano si sia tradotta ancora in epoca recente in una perdurante tendenza all'astrazione nei processi di produzione letteraria sia del tempo ma soprattutto dello spazio. La poetica di Istanbul di Tekin si rivela nella fattispecie un soggetto di studio vieppiù interessante nella misura in cui permetterebbe di ricondurre l'astrattismo che sembra connotare i cronotopi romanzeschi della letteratura turca moderna e contemporanea alla difficoltà di interiorizzare più che le forme e le tecniche i principi epistemologici fondanti la rappresentazione dello spazio-tempo nell'estetica mimetica. Ciò fornirebbe nuove prospettive critiche per indagare la produzione dei cronotopi artistici e letterari alla luce del controverso rapporto che la società turca intrattiene con la propria storicità e memoria culturale.

Nell'insieme la rappresentazione di Istanbul così come esibita da Tekin in *Sevgili Arsız Ölüm* presenta tutti i connotati distintivi di quella che Westphal definirebbe una "rappresentazione in assenza" ossia di un cronotopo fortemente astratto e indefinito risultante da una strategia volutamente omissiva, da un sistema rappresentativo in cui la trasmissione del significato così come l'immagine e la percezione della spazialità urbana sono affidate al "non detto". È a tal proposito estremamente indicativo il fatto che la scrittrice non solo non ricorra quasi mai alla descrizione puntuale e particolareggiata dello scenario urbano ma non fornisca i nomi né del quartiere né tantomeno della città dove la famiglia di Dirmit si è trasferita. Soltanto la natura fortemente autobiografica dell'opera, unita a pochi fugaci indizi, come l'arrivo via mare a bordo di un traghetto o i riferimenti alla presenza di colline, inducono il lettore a ipotizzare

che si tratti di Istanbul. È questo un aspetto che contrasta fortemente con la descrizione di Alacüvek contenuta nella prima parte del romanzo la quale, seppur caratterizzata dallo stile “magico” della scrittrice e disseminata di elementi fantastici, appare nel complesso dotata di maggiore concretezza se non altro nella sua capacità di restituire in maniera assai più suggestiva il paesaggio umano, culturale e naturale, la geografia, la topografia e l’atmosfera del villaggio anatolico. In maniera assolutamente interrelata, pur nella totale assenza di riferimenti puntuali atti a definire una periodizzazione cronologica precisa, nel contesto rurale la dimensione temporale del racconto può essere tuttavia ricostruita seguendo il naturale percorso di genesi e sviluppo della storia familiare, dal trasferimento della madre Atiye al villaggio a seguito del matrimonio con Huvat, alla nascita dei figli fino al trasferimento in città. Nella seconda parte del romanzo la cornice temporale sembra invece scomporsi, le storie dei singoli protagonisti evolvono in maniera scollegata l’una dall’altra producendo nel complesso un effetto di sospensione e dunque di straniamento sia rispetto al tempo della storia che a quello del racconto. L’unica eccezione in tale senso è data dalla vicenda personale di Dirmit, dal suo percorso di crescita e formazione individuale il quale tuttavia, procedendo in parallelo con la sua alienazione/ricongiunzione con l’ambiente familiare e la figura materna, più che impartire alla narrazione un senso di netta progressione lineare sembra infine risolversi in itinerario evolutivo circolare. L’episodio della morte della madre, posto a conclusione del romanzo, in luogo di imprimere un andamento progressivo al vissuto soggettivo e familiare della protagonista, apparentemente ricostruito lungo un asse temporale intergenerazionale, viene invece a riprodurre il

ciclo vitale dell'esistenza, simboleggiando la rinascita della giovane protagonista mediante il ritorno alle origini della propria storia e delle radici identitarie.

Nell'opinione di Berna Moran, la tendenza all'indefinitezza e all'astrattismo che contraddistinguono così nettamente la spazio-temporalità di *Sevgili Arsız Ölüm* sarebbe in definitiva conseguente la ribellione dell'autrice al canone realista dominante quale espressione di un'impostazione estetico-letteraria fondata su una cultura e un'ideologia elitaria ed esclusiva. Secondo lo studioso l'intento estetico e insieme politico di elaborare un nuovo tipo di narrativa capace di restituire il punto di vista delle classi subalterne avrebbe condotto l'autrice a recuperare insieme alla lingua, al ritmo e allo stile anche i cronotopi letterari propri dei generi tradizionali dell'epica orale e della favolistica popolare. Il ricorso a tale tradizione narrativa, e alle sue forme cronotopiche astratte, assolverebbe sempre per Moran alla funzione di far emergere il focus narrativo del romanzo ossia il contrastato processo di emancipazione e di individualizzazione di Dirmit e il suo scontro ideologico con l'ambiente familiare chiuso e opprimente dominato dalla superstizione, dai valori religiosi e dalla cultura tradizionali. L'ipotesi avanzata nel presente studio approfondisce e in parte reinterpreta le pur acute osservazioni riportate da Moran giacché se da un lato è indubbiamente vero che il romanzo possa dirsi incentrato su un percorso di formazione che ha al suo cuore lo scontro ideologico tra urbanità e ruralità, né il percorso evolutivo di Dirmit né tanto meno il dissidio che la vede combattuta sembrano risolversi a vantaggio della piena integrazione della protagonista nella moderna cultura urbana ottenuta mediante il distacco dalla famiglia, incarnazione del mondo rurale e premoderno, arretrato e semifeudale. Come sostenuto anche in precedenza il percorso di crescita di Dirmit

è da un certo punto di vista anomalo perché rovesciato; la sua presa di coscienza individuale non scaturisce infatti da un processo di emancipazione quanto piuttosto dal ritorno alla famiglia e al sapere tradizionale. In tale contesto la peculiare rappresentazione dello spazio di Istanbul, così come tutta la poetica urbana della scrittrice, appare pertanto maggiormente finalizzata ad esprimere sì un conflitto tra due visioni del mondo contrapposte senza tuttavia suggerirne il superamento o la possibilità di conciliazione. La divisione tra urbanità e ruralità resta invalicabile, la comunicazione tra i due mondi impossibile in ragione della loro reciproca e profonda estraneità: questo è il messaggio profondo che tanto Tekin quanto la sua giovane protagonista attribuiscono all'esperienza urbana, è così che interpretano il testo di Istanbul. Suffragata da una tale lettura la vita nel contesto cittadino non può assumere per gli ex-contadini il significato di una vera integrazione, quanto di un adattamento, di una strenua resistenza per sopravvivere e preservare le proprie radici identitarie. In tale lotta il sapere tradizionale, la memoria periferica di cui sono portatori si rivela essere l'unico strumento, l'unica arma a disposizione per ritagliarsi un proprio spazio, una propria dimensione d'esistenza ai margini del cuore ostile della città. Non sarà pertanto il caso di sottolineare ulteriormente come il ricorso, non già il rifiuto, a tale preziosa risorsa costituirà il fondamento dell'Istanbul periferica di Tekin.

Si comprenderà come in tale cornice analitica i concetti di lingua e memoria costituiscano due chiavi di lettura estremamente proficue per indagare la complessa relazione che Tekin intrattiene con la spazialità urbana. Allo stesso modo è tramite il riferimento alle stesse due nozioni che tanto la lettura quanto la scrittura di Istanbul dell'autrice acquisisce un proprio particolare significato. Se

esaminata attraverso queste due lenti la strategia di rappresentazione della città esibita nella trilogia sulla migrazione sembra essere in definitiva finalizzata a porre in luce la dimensione essenzialmente elitaria del progetto di edificazione nazionale kemalista e con essa l'assenza di una memoria storica e culturale che possa dirsi effettivamente condivisa. Nella prospettiva della scrittrice Istanbul non reca infatti iscritti i segni di una storia che la realtà periferica delle classi subalterne alla quale appartiene possa percepire come "propria", nella quale possa identificarsi seppur illusoriamente, proiettando a livello collettivo quella che è la propria memoria ed esperienza soggettiva. Lo spazio della città non può che comunicare estraneità, alienazione, esclusione per coloro che fisicamente e culturalmente ne vivono i margini. Di conseguenza Tekin restituisce Istanbul non come un referente reale bensì testuale, come un inestricabile intreccio, un labirinto semiotico disseminato di segni, simboli, codici di comportamento la cui interpretazione sfugge alla sua portata. L'autrice è in questo senso estremamente abile nel dare corpo a questa dimensione essenzialmente simbolica della città eludendo ogni riferimento concreto alla spazialità urbana reale. Lo spazio e il tessuto di Istanbul viene invece ricostruito e narrato mediante una serie continua di episodi equivoci, di fraintendimenti, di conclusioni errate dagli esiti talvolta esilaranti, all'origine dei quali vi è sempre la sostanziale incapacità dei singoli personaggi di leggere e interpretare il testo culturale della città. Gli esempi più rappresentativi riguardano i tentativi di Dirmit di adeguarsi al nuovo contesto cercando di familiarizzare con le sue coetanee, di imitarne gli atteggiamenti, i modi di dire e di fare, di dividerne i passatempi e le passioni.

Dirmit fece la conoscenza della sua nuova compagna di banco della quale, più che il nome, la incuriosiva il filo lucido che aveva tra i denti. Appena fatta la sua conoscenza le

chiese perché avesse messo il filo sui denti e in risposta ricevette un ceffone. Prima ancora che le fossero scomparse sul viso le impronte delle dita, Dirmit divenne amica della bionda ragazza tarchiata. In brevissimo tempo assimilò tutte le possibili abitudini della ragazza. Imparò da lei a copiare, a disegnare donne nude e mostrarle ai ragazzi durante la lezione, e imparò anche che non era vergognoso baciarsi con i ragazzi. Giunta a casa elencò tutto ciò che aveva imparato. Ad Atiye salì il cuore in gola. Ebbe il presentimento che la bionda tarchiata da grande sarebbe diventata una puttana. Spaventò Dirmit dicendole che avrebbe detto tutto a suo padre. Le proibì di parlare, una volta uscita da scuola con la ragazza bionda che muoveva il capo dandosi tante arie e che, con le gambe divaricate, dava dimostrazioni ai ragazzi. Dirmit dalla paura non portò più a casa la ragazza. Ma all'uscita dalla scuola, di nascosto da Atiye, andò a casa di lei. A forza di frequentare quella casa, Dirmit divenne tutta strana. Accendeva la radio e cominciava a ballare. Mentre lei ballava quelli di casa ridacchiavano.²⁴⁰

I “bizzarri” comportamenti della ragazza, frutto di un ingenuo quanto naturale desiderio di emulazione, suscitano non solo derisione ma anche serie preoccupazioni, soprattutto nella madre Atiye. Da minaccia per l'integrità morale della ragazza, e dunque per l'onore della famiglia, la graduale assimilazione di Dirmit alle forme, alle pratiche e agli stili di vita della cultura urbana arrivano ad essere interpretate in casa come un sintomo di malattia e di follia. Gli scherni e le violenze famigliari non ottengono tuttavia il risultato di ricondurre la ragazza al buon senso e all'alveo domestico, piuttosto ne provocano il progressivo allontanamento. È qui che la ribellione di Dirmit, da mera fase adolescenziale, assume i connotati di un più profondo conflitto interiore che trae origine dalla natura ibrida e liminale della sua soggettività. Scissa tra la città che la attrae e insieme la respinge e il villaggio da cui è stata sradicata e che suo malgrado è diventato un contesto altrettanto distante e alieno la giovane protagonista, scrive Tekin, si ritrova così trasformata “in una ragazza disubbidiente che non accettava consigli: in casa diversa dai suoi familiari, fuori casa diversa dalla gente”.²⁴¹

²⁴⁰Latife Tekin, *Cara spudorata morte*, trad. it. di Edda Dussi e Ugo Marazzi, Giunti, Firenze 1988, p. 75

²⁴¹Ivi, p. 132.

Nel mutato contesto urbano i valori e gli schemi della cultura tradizionale si rilevano del tutto inadeguati a fronteggiare le sfide imposte dalla modernità. Incapaci di dare un senso al cambiamento, di interpretare i segnali della città per attribuire un nuovo scopo e significato alle loro memorie ed esistenze dislocate, tutti i personaggi di *Sevgili Arsız Ölüm* devono seppur a diverso titolo fare i conti con il vuoto spirituale che il trasferimento in città e la perdita delle loro certezze identitarie più intime inevitabilmente produce nelle loro coscienze. E tuttavia la singolarità dell'opera sta soprattutto nella capacità della scrittrice di porre in rilievo come pur nelle difficoltà, la memoria migrante riesca a resistere tenacemente, a non smarrirsi del tutto e a farsi largo nello spazio ostile della città proprio utilizzando quel patrimonio di conoscenze tradizionali, quel insieme di magia, superstizione e religiosità popolare, che nell'ottica delle élite urbane ancorava le masse rurali al loro amaro destino di emarginazione e subalternità. La povertà, intesa da Tekin come una condizione psico-antropologica più che socioeconomica, diviene allora una risorsa preziosa, un sapere alternativo sulla cui base elaborare non solo delle strategie di resistenza ma una propria, peculiare e opposta lettura del testo culturale inscritto nella città. In *Sevgili Arsız Ölüm* è la madre Atiye la principale depositaria di questo sapere; è lei che di fronte alla difficoltà del marito di trovare un lavoro:

[...]proibì ai figli di sedersi con le mani fra le gambe, poiché riteneva che portasse male. Ogni volta che Huvat usciva per andare al caffè, lei gli pregava e soffiava dietro. Quando Huvat si sedeva mettendo il viso tra le mani, impediva alle figlie e alla nuora di farsi le trecce, perché potevano portar male alla casa. Arrivò ad affermare che il bere l'acqua seduti, lo stare troppo al gabinetto, il coricarsi e lo svegliarsi tardi fossero un ostacolo alla loro buona sorte. Sulla porta appese un enorme cartello con su scritta la preghiera dell'abbondanza. Dichiarò che non avrebbe considerato suo figlio colui che avesse attraversato la soglia senza recitare il *bismillah*.²⁴²

²⁴² Ivi, p. 77.

È opportuno sottolineare come nella peculiare prospettiva della scrittrice il ricorso alla cultura popolare, i continui riferimenti alla scaramanzia, agli amuleti magici, alla presenza di entità soprannaturali, agli spiriti, ai *cin* e ai santi di cui il romanzo è disseminato non costituiscono espedienti atti a conferire una dimensione surreale o fantastica alla sua scrittura. Essi piuttosto, per quanto possa sembrare all'apparenza paradossale, si rivelano essere elementi di autentico realismo nella misura in cui rispondono all'intento di restituire fedelmente e da una prospettiva interna la reale dimensione psico-antropologica dei subalterni e degli emarginati. Tekin afferma infatti nella sua intervista-memorale con Özer di aver compreso solo successivamente come la proiezione di queste presenze immaginarie nel contesto dell'esistenza reale fosse nei fatti funzionale ad impartire un ordine etico, una forma di regolamentazione della vita collettiva. Questo patrimonio di riti e credenze costituiva in altre parole un complesso dispositivo, normativo e strutturante, mediante il quale l'universo dei poveri e degli ex-contadini non solo attribuiva un senso alla realtà, ma provvedeva all'organizzazione e alla trasmissione di un sapere collettivo. Vista in termini lotmaniani la tradizione, la religiosità popolare e la superstizione erano ciò che secondo Tekin consentiva alla periferia di elaborare il proprio testo culturale di riferimento, erano la grammatica della lingua e della memoria delle classi subalterne.

Si è visto in precedenza come la stessa Tekin attribuisca al senso di alienazione generato dal contatto con la realtà urbana una dimensione prettamente linguistica sottolineando come la profonda alterità della lingua della città fosse percepita dai migranti anatolici quale principale manifestazione della loro condizione di esclusi,

di emarginati dallo spazio fisico e culturale non solo urbano ma della nazione stessa. La marginalità linguistica, nella personale esperienza della scrittrice, viene infatti percepita come ancor più invalidante di quella socioeconomica conferendo al fenomeno migratorio interno tratti assimilabili a quello esterno. Indicativo in tal senso è l'episodio in cui Tekin racconta il difficile inserimento scolastico di Dirmit:

Durante la lezione e la ricreazione se ne stava seduta col capo appoggiato sul banco. Si stancò di chiedere alla ragazza che le stava accanto: "Quello che vuol dire? Questo che vuol dire?" e ricominciò a piangere. La maestra non resistette al suo pianto e allo sguardo inespessivo con cui Dirmit rispondeva alle sue domande. Dopo un po' ritorno con il direttore della scuola, gli indicò Dirmit e si mise da una parte. Il direttore si piazzò davanti a Dirmit, aprì una pagina a caso del libro che le stava davanti e disse di leggere la pagina da cima a fondo. Dirmit posò lo sguardo sul libro e scrollò le spalle. Più lei scrollava le spalle più il direttore insisteva dicendole: "Leggi!" Mentre lui insisteva dicendole leggi "Leggi!", i bambini ridacchiavano. Alla fine raccolsero i libri e i quaderni di Dirmit e glieli rimisero nella cartella. Fattala alzare a forza dal suo banco, le misero la cartella sotto il braccio. Dicendo che per la sua età non era adatta a quella classe le indicarono un posto all'ultimo banco accanto a una ragazza tarchiata.²⁴³

Altrettanto significativo è il modo in cui la scrittrice descrive la progressiva integrazione della protagonista alla cultura urbana come un graduale processo di alfabetizzazione che via via procede dal più semplice al più complesso. Questo lento apprendimento "testuale" trasporterà la ragazza in un mondo e in un immaginario totalmente nuovi e sconosciuti e popolato di luoghi e di eroi fittizi e tuttavia da lei percepiti come "reali" proprio perché letti attraverso le lenti della realtà "fantastica" da cui proviene:

Andò di corsa in biblioteca. [...] Per prima cosa lesse un libro che aveva sulla copertina il disegno di un asino, di un gallo e di un gatto messi uno sulla schiena dell'altro. Poi lo mise da parte, e si prese il libro su cui c'era scritto *Atlante storico*. Guardò qua e là e più guardava più rimaneva stupita. Non riuscì a dare un senso alle frecce rosse e verdi e alle minuscole scritte che c'erano sulle frecce. [...] Lesse i libri dalla rilegatura spessa e lucida dalle cui pagine uscivano fuori rose, case, agnelli e rane in rilievo. Esauriti questi, cominciò con i libri dalle illustrazioni colorate e dalle scritte grosse e nere. Dopodiché lesse dei libri grossi e privi di illustrazioni. Ogni giorno,

²⁴³ Ivi, pp. 74-75.

all'arrivo della sera, faceva ritorno a casa con un libro nascosto nella pancia. E così poco a poco, Dirmit non stette più con i piedi per terra. Entrò nel mondo delle ragazze con le scarpe di vetro e dai capelli lunghissimi, dei cavalieri, delle isole del demonio, dei cacciatori di tesori, dei goti, dei visigoti, delle frecce rosse e verdi, delle streghe regine. Amò alcuni, di altri ebbe paura, da altri ancora fuggì.

Rifacendoci ancora alle categorie lotmaniane è possibile in definitiva affermare che la spazialità urbana non si configura nell'ottica di Tekin come un sistema organizzato di strutture significanti atte a trasmettere un patrimonio condiviso di conoscenze, a tramandare un senso di identità e di appartenenza collettiva. Per la scrittrice che rivolge alla città uno sguardo "marginale", Istanbul si presenta ai poveri e ai migranti come un testo mnesico o culturale non leggibile e insensato perché scritto in una lingua che essi non conoscono, non possono interpretare. In altre parole la città è per Tekin un "non testo" nella misura in cui esso non assolve ad alcuna funzione mnesica o comunicativa, non trasmette senso ma piuttosto l'assenza, la privazione da parte del centro del significato, della lingua e della memoria del testo culturale "periferico". D'altro canto la ricezione controversa di *Sevgili Arsız Ölüm* dimostra come, ribaltando la prospettiva e adottando il punto di vista delle élite e dei ceti medi urbani, la stessa opera di Tekin venga a sua volta percepita come un "non romanzo", come un testo "anti-culturale" in ragione del divario incolmabile che separa anche e soprattutto linguisticamente le due "nazioni", l'urbanità e la ruralità, l'alta cultura della borghesia urbana laica e istruita e il sapere tradizionale degli ex-contadini, dei poveri e dei diseredati.

Se l'autrice arriva formulare esplicitamente una tale dicotomica visione sociale, ciò è senza dubbio dovuto alla sua peculiare concezione della lingua intesa come strumento di potere, come bene esclusivo ed elitario del cui possesso le masse sono private. È importante tuttavia ribadire come l'esperienza

linguisticamente alienante della città, del suo carattere “non testuale”, abbia contribuito in maniera determinante all’interiorizzazione di questa percezione della società irrimediabilmente scissa in due universi umani e culturali nettamente contrapposti. Nella già citata intervista in cui definisce se stessa come una traduttrice, Tekin implicitamente restituisce la propria singolare percezione della spazialità urbana come di un labirinto semiotico costruito dalla lingua esclusiva della città. È questa una lingua descritta dalla scrittrice come “la lingua degli altri che riempiva l’aria di suoni e frasi, parole, segni e implicazioni” recepiti nell’insieme come:

[...] una sorta di blocco massiccio che mandava segnali che mi facevano intuire che io ero povera. Sentivo che io avrei condotto la mia esistenza in questo mondo in maniera diversa dagli altri. Fu allora che il mio mondo interiore venne scisso in “quelli come me” e gli “altri”. So bene di non aver appreso il senso della povertà dalla mia famiglia...Quando parlo di povertà/privazione mi riferisco ad un mondo che va oltre la classe, a gente che non conosce il senso del possesso. Il diseredato scopre la sua posizione (nella vita, nella società) dal modo in cui legge i segni e i gli sguardi che gli vengono rivolti...²⁴⁴

Il conflitto di Dirmit deriva dalla sua incapacità di trovare una città che le appartenga, che le consenta di mantenere integra la propria identità originaria e i legami con le proprie radici, che racconti nella sua lingua e in quella della propria gente, la storia “liminale” e “marginale” del proprio sé individuale e collettivo. Verso la fine del romanzo e dopo mille peripezie, la ragazza sembra infine trovare nella scrittura una via d’uscita all’impasse in cui si ritrova. È estremamente suggestivo il passaggio in cui Tekin racconta tuttavia la difficoltà esperita da Dirmit nell’elaborare una lingua che le consenta di esprimere tutta la liminalità della sua condizione e del suo testo “periferico” di Istanbul. È non a caso

²⁴⁴L.Tekin, “Yazar değil...”, p. 69, citato in S. Parker, cit., pp. 152-153.

leggendo alla città la sua prima poesia che lo spazio urbano comincia ad acquisire insieme a un senso, contorni più definiti:

Mentre sua madre borbottava accanto a lei, Dirmit scrisse di punto in bianco la sua prima poesia. Al posto delle parole allineò lacrime sulla carta. Preso il foglio uscì nel piccolo corridoietto e montata sulla scala, si arrampicò sul tetto. Si sedette sulle tegole. Declamò la sua prima poesia ai tetti e ai camini delle case di legno appoggiate l'una all'altra, alle nuvole, al mare. [...] Scese dal tetto con una speranza. Decise di scrivere poesie ancora più belle. [...] Da quel giorno in poi Dirmit si avvolse in un'imbottita fatta di parole, dormì su un letto di parole, si sedette su una sedia di parole. Atiye divenne migliaia di parole dai giorni contati. Huvat guardava le bottiglie piene di parole. Nuğber attendeva le parole. Zekiye piangeva le parole. Seyit rideva coi suoi denti di parole candide e finte. Mahmut cantava parole, poggiando la lingua dietro i denti. Halit sbatteva le parole alle pareti. Dirmit non seppe più da che parte guardare e quali parole trascrivere. Mentre si aggirava confusa, dalle nuvole piovero parole; parole vennero giù dai rubinetti. La parola che scorreva, la parola che pioveva, la parola che guardava, la parola che sedeva in silenzio, la parola che stava bocconi sul divano nella mente di Dirmit si trasformarono in un trambusto totale. Ma in nessun modo riuscirono a trasformarsi in poesia. Dirmit, pur avendo provato per giorni e giorni, non riuscì a cavare una seconda poesia da tutte quelle parole. Impazzì dalla rabbia.²⁴⁵

Sarà la stessa città a venire in soccorso alla ragazza, a indicarle il modo per conferire un ordine al frastuono di voci, al mare di parole in cui si ritrova immersa. La strada, metafora della militanza politica e della presa di coscienza di classe, fornirà a Dirmit la prospettiva per poter tradurre su carta il mormorio dei poveri, per approdare dall'oralità alla scrittura, dallo spazio rurale dell'infanzia, della famiglia e delle origini a quello urbano dell'emancipazione, della consapevolezza e della maturità. Dotata di una propria lingua con cui esprimere la propria esperienza e soggettività liminale, Dirmit potrà infine costruire il testo collettivo della città. È a questo punto ormai conclusivo del romanzo che la visione urbana della scrittrice, manifestandosi nella sua natura esplicitamente ermeneutica, viene altresì a rappresentare quella irriducibile dicotomia tra “noi” e “loro” che per Tekin è il “segreto”, il significato del testo “periferico” di Istanbul. È questo un passaggio cruciale del romanzo che varrà la pena di citare

²⁴⁵ Ivi, p. 176

ampiamente. Così Dirmit racconta alla madre, ormai prossima alla morte, ciò che le appare osservando la città dal tetto della casa:

Dirmit con gli occhi bassi disse che le tende della maggior parte delle case che si vedevano dal tetto erano aperte, che lei si domandava come mai in quelle case non si chiudessero le tende; che all'inizio non riusciva assolutamente a capire, ma che in seguito, a forza di interrogare le stelle, la luna e il mare, aveva trovato una risposta. "Le loro pareti sono ricoperte di carte fiorite, dalla maggior parte dei loro soffitti pendono lampade variopinte." [...] Dirmit ignara del fatto che stava per far venire un colpo ad Atiye disse che loro aprivano completamente le tende al calar del sole, invece a casa sua si chiudevano le tende prima dell'imbrunire "E perché?, chiese. [...] Dirmit continuò: "Perché mamma sulle nostre pareti ci sono dei segni fatti con le dita", Disse che la ragione per cui Seyit appena giunto a casa gridava "Chiudete quelle tende! Era che lui se ne vergognava. [...] Disse che nella loro strada in undici case, compresa la loro, si chiudevano le tende prima dell'imbrunire: "Per ora vedo l'interno delle case che stanno sulla nostra strada, ma ben presto vedrò l'interno di tutte le case.[...] "Una mattina, mentre stavate dormendo, sono salita sul tetto" spiegò Dirmit. [...] Guardando intorno non le era saltata agli occhi neanche una persona a un balcone o a una finestra e allora tutto le era parso molto strano. [...] Disse che le case a più piani, i tetti allineati, gli alberi, il mare in lontananza apparvero ai suoi occhi come non le erano mai apparsi prima di allora. "Da quella mattina in poi esitai a salire sul tetto a contemplare le case, le strade, il mare. Poi spiegò che non aveva fatto altro che pensare ma non era riuscita a scoprire perché avesse tanta paura, e che alla fine aveva deciso che le case, il mare e strade celavano agli uomini un segreto importante. Disse: "La città, vedendomi sul tetto mentre tutti dormivano ha pensato che io avrei scoperto quel segreto e l'avrei rivelato a tutti e per questo mi ha messo tanta paura addosso." [...] Poi esclamò: "E io per dispetto vedrai se non scopro e rivelo a tutti il suo segreto!". Disse che voleva vedere l'interno delle case proprio perché si era ostinata con la città.²⁴⁶

All'interno di una cornice analitica fondata sulle nozioni di lingua e memoria, è possibile allora ridefinire la parabola evolutiva della poetica urbana di Tekin, sia nella sua fase "costruttiva" che in quella "decostruttiva". Se in *Sevgili Arsız Ölüm* la sua strategia rappresentativa mira soprattutto a restituire il carattere "non testuale" della città, in *Berci Kristin* l'autrice sembra prodigarsi invece ad edificare personalmente la città eccentrica ossia a inscrivere nello spazio della città il testo "anti-culturale", "assente" e marginalizzato della periferia. Sarà significativo rilevare come anche in questo romanzo l'Istanbul periferica di Latife Tekin preserverà un carattere essenzialmente "non testuale" in ragione

²⁴⁶ Ivi, pp. 231-232.

dell'assoluta centralità che la dimensione orale acquisisce nella sua trasposizione letteraria. La fase “decostruttiva” e discendente della poetica della scrittrice, rappresentata da *Buzdan Kılıçlar*, potrà a questo punto essere meglio compresa se intesa come il risultato dell'exasperazione di tale strategia rappresentativa detestualizzante. Se nei primi due romanzi, l'autrice sembra ancora confidare nella possibilità di riuscire ad elaborare una visione e una lingua liminali capaci di restituire l'anima e il significato della città-testo da una prospettiva periferica, nel suo ultimo romanzo sulla migrazione, complice la disillusione dell'esperienza politica e lo scollamento tra la propria visione estetica e la realtà del soggetto rappresentato, Tekin sembra invece approdare all'amara conclusione che tale intento non sia possibile se non nella forma metonimica della traduzione. Ne consegue una produzione letteraria caratterizzata da uno stile narrativo e da una lingua sempre più concentrati sulla trasmissione dell' “assenza di possesso” – peraltro significato letterale del termine *yoksulluk* reso come povertà nella traduzione italiana - che nella progressiva deriva astrattista della scrittrice finisce tuttavia col trascendere, se non nella totale “assenza di significato”, nell'intraducibilità, nell'ermetismo semantico per perdere di vista insieme al soggetto della rappresentazione, il senso profondo, innovativo e dirompente della sua stessa strategia rappresentativa.

3.3.2. *Naturalizzare lo spazio urbano: entrare in una relazione estetica con Istanbul.*

La validità delle nozioni di lingua e memoria come chiavi di lettura per la poetica urbana di Latife Tekin risulta altresì evidente nel non agevole confronto

con il precedente estetico di Yaşar Kemal. Ad una prima e sommaria disamina infatti le rappresentazioni di Istanbul esibite dai due autori sembrerebbero infatti così radicalmente distanti da non autorizzare un possibile approccio comparato. In realtà è attraverso il ricorso ai suddetti concetti, sussunti nella metafora del testo come modello descrittivo ma anche come ipotesi di lavoro, che le numerose analogie e dunque la contiguità estetica tra i due autori emergono in maniera convincente. Se la strategia rappresentativa di *Sevgili Arsız Ölüm* può dirsi finalizzata a restituire l'assenza di un testo culturale e dunque di un'immagine periferica dello spazio urbano, l'Istanbul di *Deniz Küstü*, come già sottolineato da Azade Seyhan, emerge come un soggetto concreto, reale e presente, rappresentato dall'autore in tutta la sua complessità ed eterogeneità come un organismo vivo e vitale, a tratti umano, al punto che è possibile considerare la città stessa il vero e indiscusso protagonista del romanzo. La straordinaria capacità affabulatoria che connota in maniera così distintiva lo stile inconfondibile dello scrittore, si traduce in una strategia rappresentativa minuziosamente realistica in cui ogni singolo aspetto, ogni sfaccettatura della spazialità urbana, vista dalla prospettiva periferica dei migranti di origine anatolica, viene riprodotto con particolare cura e dovizia di particolari. La pulsante vitalità, la concretezza, l'intenso realismo che definiscono la poetica urbana di Kemal sono d'altronde l'esito felice della sua abilità nel coniugare lo sguardo microscopico, l'attenzione per i più piccoli dettagli, alla visione sinottica che accoglie e ricompone i singoli frammenti del testo della città periferica in una cornice unitaria, in una composizione armonica in cui ogni aspetto contribuisce a costruirne l'immagine complessiva in un grandioso mosaico narrativo.

Se comparato alla visione ermeneutica, distante e quasi asettica, con cui Tekin riproduce la propria intima difficoltà ad entrare in comunicazione, a stabilire un contatto diretto e profondo con lo spazio urbano, l'approccio di Kemal restituisce invece l'esperienza della città in tutta la sua sensualità e polisensorialità. Pur essendo accomunati dall'intento di fare di Istanbul un cronotopo periferico, un *locus* della dislocazione e della marginalità migrante esperite a più livelli – fisico, socioeconomico, culturale, psicologico e morale – mentre Tekin rappresenta tale condizione, cerca di tradurne il senso e l'emotività affidandosi all'astrattismo e all'indefinitezza delle proprie forme e strategie narrative, Kemal invece più fattivamente descrive questa medesima condizione nella totalità della sua percezione concreta, in tutti i suoi sensi, suggestioni ed emozioni. *Deniz Küstü* abbonda di lunghi passaggi in cui sia gli spazi interni ma soprattutto quelli esterni vengono raccontati con pittorica maestria e in cui la ricchezza e la varietà del paesaggio umano, culturale e naturale della città si materializzano quasi agli occhi del lettore in tutti i suoi colori, luci, suoni e odori. Uno degli esempi più rappresentativi è dato senza dubbio dalle descrizioni di Beyoğlu e in particolare di Çiçekpazarı:

Çiçekpazarı odorava di fiori, birra fermentata, gamberi, granchi, pesce, gamberi d'acqua dolce, aragosta. [...] Stipato di uomini ammassati gli uni sugli altri da non poter muovere un passo, con i loro pesci e i bicchieri pieni di birra posati sui barili, Çiçekpazarı odorava anche di mare. [...] I fumi del grasso bruciato dei *kokoreç* riempivano tutto il mercato, penetrando nelle birre, nei pesci, nel formaggio, nei fiori, nelle mandorle. Çiçekpazarı un misto di *kokoreç*, birra, *raki*, fiori, pane, di odore acre e pungente, e di mandorle. [...] Selim il pescatore si immerse nella confusione. [...] Çiçekpazarı gli ruotava intorno con la sua folla accalcata, gli odori, i fiori, il cielo buio e senza stelle, le lampadine nude, il mare, i pesci, il sangue, le aragoste che si muovevano lentamente, lo sfavillio giallo e dorato delle luci, le auto, i discorsi, i fumi dei *kokoreç*, i venditori, le grida, i clacson delle auto, gli ubriachi che barcollavano, che imprecavano, che vomitavano, le vetrine, i manichini mezzi nudi nelle vetrine con gli enormi occhi spalancati, la taverna di Lefter, le fila di pesci, gli enormi pesci spada distesi, gli storioni, le pile di cetrioli, il ristorante la Repubblica, la taverna di Lambo [...] le arance i mandarini, le mele e ancora per strada i banchi di pesce arancioni, rossi, verdi, diamantini, i mazzi di prezzemolo, i peperoni verdi, i macellai, i fagiani, le quaglie, gli

orioli, le beccacce appesi per le zampe nelle vetrine, i conigli sgozzati, i tacchini, le galline, la frutta e la verdura messe in mostra lungo la via dall'ambasciata inglese fino a Tarlabası Caddesi le fette scarlatte di anguria, quelle gialle di melone tagliate in due e sistemate sulla pila.²⁴⁷

Il passaggio sopra indicato consente di rilevare un ulteriore importante divergenza nelle poetiche urbane di Kemal e Tekin ossia la rispettiva presenza e assenza di una rappresentazione dei quartieri storici e centrali della città. Kemal rivolge alla topografia centrale della città lo stesso sguardo microscopico con cui osserva la periferia pur attribuendo alle due spazialità un significato e una valenza simbolici per molti versi opposti. Comparati con la rappresentazione di Menekşe, i quartieri storici della città, in particolare il triangolo Eminönü-Galata-Beyoğlu emergono come il luogo del caos, del disordine, del sovraffollamento, della sporcizia, dei fumi tossici, dei rumori assordanti e delle luci accecanti. Lo scrittore pone grande enfasi nel sottolineare e descrivere l'inquinamento della città in ogni suo aspetto, atmosferico, dei suoli, delle acque, persino acustico e luminoso. È interessante notare come Kemal, con una certa insistenza che non può che essere interpretata come voluta, contrapponga ai giochi e agli effetti suggestivi creati dalla luce naturale sulle acque del mar di Marmara, l'invadenza e la pervasività

²⁴⁷ “Çiçekpazarı çiçek, ekşimiş bira, karides, pavurya, balık, karavides, istakoz kokuyordu. [...]Balıkları, fiçuların üstüne konmuş dolu bira bardakları, adım atamayacak kadar tikiş tikiş insanlarıyla Çiçekpazarı deniz de kokuyordu.[...] Kokoreçin yanmış yağı tüm Çiçekpazarını dolduruyor, biralara, balıklara, beyazpeynirlere, çiçektere, bademlere siniyordu.Çiçekpazarı kokoreç, bira, rakı, çiçek, ekmekduman, ekşimsi, kekremsi koku olduğu kadar bir de bademdi[...]Karmakarışıklığın içine daldı Selim balıkçı. Çiçekpazarı üst üste kalabalığı, kokuları, çiçekleriyle, üstündeki görünmeyen yıldızsız göğü, çiğ ampulleriyle dönüyordu, deniz, balıklar, kan, ağır ağır yürüyen istakozlar, sarı, altın parıltısında ışıklar, otomobiller, konuşmalar, kokoreç dumanları, satıcılar, bağırtilar, otomobil kornaları, yalpalayanlar, ana avrat sövenler, kusanlar, vitrinler, vitrinlerdeki yarı çıplak gözleri kocaman kocaman açılmış avratlar, Lefterin meyhanesi, balık sergileri, koskocaman uzatılmış kılıçlar, mersin balıkları, yığın yığın salatalıklar, Cumhuriyet Lokantası, Lambonun meyhanesi, [...] portakal, mandalina, elmalar, sokak boyunca turuncu, kırmızı, yeşil, pırıltılı balıklar, maydanoz desteleri, yeşil biberler, kasapları camlarından sarkan, ayaklarından asılmış sülünler, bildircinlar, sarıasmalar, çulluklar, boğazı kesilmiş tavşanlar, bindiler, tavuklar, sokağı taşıp İngiliz Elçiliğinin oraya taşmış meyve, sebze sergenleri, ta Tarlabası Caddesini bulmuş karpuz, kavun sergileri, ikiye bölünüp öbeklerin üstüne dağıtılmış kıpkırmızı karpuz dilimleri, sapsarı kavun dilimleri”.Yaşar Kemal, *Deniz Küstü*, Yapı Kredi, İstanbul 2004⁴, pp. 62-63.

dei neon e delle luci artificiali che non solo deturpano il paesaggio dei quartieri centrali ma disturbano, accecano l'osservatore, impedendo di cogliere e godere di quell'esigua bellezza rimasta che la visione dei panorami stambulioti ancora può riservare.

Nel complesso Kemal restituisce la città centrale come uno spazio umanamente ed esteticamente refrattario, un ricettacolo di umori venefici, di sopraffazione e violenza, un'arena contemporanea dove ha luogo la spietata competizione, la lotta senza quartiere condotta quotidianamente dai migranti per poter sopravvivere. È un luogo ostile, minaccioso, pericoloso, non a caso è qui che lo scrittore sceglie di ambientare la rocambolesca fuga di Zeynel da Menekşe, braccato dalla polizia dopo aver compiuto l'omicidio di İhsan, il bullo di Menekşe.

Tekin sceglie altrettanto volontariamente di non accogliere nella propria visione urbana l'Istanbul dei quartieri storici per dare voce, ancora una volta, all'estraneità della periferia dal centro, culturalmente e topograficamente inteso. La percezione dell'assenza di una città-testo, espressione del punto di vista della marginalità urbana induce la scrittrice ad elaborare una strategia rappresentativa consapevolmente omissiva rispetto alla topografia centrale della città e ai luoghi che tradizionalmente ne compongono il paesaggio letterario. L'autrice lo dichiara esplicitamente in un'intervista in cui si riferisce al *gecekondu* come alla principale fonte di ispirazione della propria visione estetica dello spazio urbano:

Un giorno quando pensavo ormai che il mio passato fosse inutile i *gecekondu* entrarono nella mia vita come una possibilità; essi agirono sulla paura e sul senso di vuoto che stava crescendo nel mio cuore. Se io non fossi stata ammaliata da quell'intensa visione di assenza, sarei stata capace di ricostruirmi una storia che non tenesse in considerazione Istanbul, che prendesse l'avvio da un luogo che non esiste?²⁴⁸

²⁴⁸ Intervista citata in S. Paker, cit. p. 156.

La poetica urbana dell'autrice può essere vista da questo punto di vista come la graduale evoluzione dall'omissione dell'Istanbul centrale, totalmente assente in *Sevigili Arsız Ölüm* come riflesso dell'incapacità della periferia di leggere e interpretare lo spazio urbano delle élite, alla costruzione con *Berci Kristin* della città periferica dei poveri e dei subalterni e del *gecekondu* come cronotopo dell'Istanbul "eccentrica".

Allo stesso modo, sempre in riferimento alla ripartizione della spazialità urbana, va rilevato come diversamente da *Sevigili Arsız Ölüm* in cui l'ambientazione è costituita prevalentemente da interni per sottolineare l'isolamento e l'emarginazione fisica in particolare dei personaggi femminili, in *Deniz Küstü* sono soprattutto gli spazi esterni, siano essi centrali piuttosto che periferici, ad essere restituiti. In particolare le accurate descrizioni delle uscite in barca di Selim, così come il racconto delle peripezie di Zeynel nel suo incessante attraversare in lungo e in largo la città per sfuggire agli agguati della polizia, fanno sì che gli spazi interni e domestici, e in particolare i *gecekondu* dei pescatori di Menekşe, fungano molto meno frequentemente da scenario della storia.

Viene lecito a questo punto chiedersi su quali basi è possibile sostenere un'ipotesi di comparazione tra due poetiche e strategie di rappresentazione urbana apparentemente così differenti? In altre parole dove individuare il presupposto estetico che pone in una relazione di continuità l'Istanbul reale e presente di Yaşar Kemal con quella astratta e assente di Latife Tekin? Più volte si è avuto modo di sottolineare come da *Sevigili Arsız Ölüm* a *Berci Kristin* la strategia rappresentativa di Tekin risulti finalizzata a comunicare in prima istanza la

mancanza di una lingua, di una memoria e dunque di un testo periferico della città per poi approdare al tentativo di edificare la città “marginale” ed “eccentrica” a partire dalla storia e memoria soggettiva dell’autrice. La mia ipotesi è che anche in *Deniz Küstü* sia possibile individuare una medesima strategia evolutiva di rappresentazione della città la quale, pur sussunta in un unico testo risulta tuttavia composta di due momenti distinti e rispettivamente riflessi nella bipartizione sia strutturale che spaziale del romanzo. Perché l’ipotesi possa essere suffragata da un numero di evidenze sufficienti a far emergere tale peculiare lettura della poetica urbana di Kemal è necessario tuttavia procedere per gradi.

In un’intervista dei primi anni ’90 Yaşar Kemal prova a riassumere con le seguenti parole il significato profondo che la città assume nella sua personale esperienza di uomo, giornalista e scrittore:

Istanbul è bella, è un luogo ricco da ogni punto di vista. Credo che al mondo non esista altra città costruita su una natura così sublime come Istanbul. Pensi che nonostante cerchiamo da anni di rovinare, di cancellare questa città i nostri sforzi si dimostrano insufficienti. Questo è un fatto sorprendente. Ecco io in questa Istanbul ho scoperto il mare. Questo maggio saranno passati quaranta due anni dal mio arrivo in città. Ho vissuto Istanbul con la stessa intensità e consapevolezza con cui ho vissuto la natura di Çukurova. In ogni suo aspetto. Ho trascorso venti sei anni della mia vita a Çukurova...a Istanbul ci vivo da quarant’uno anni. Amo *Deniz Küstü*, che può dirsi un romanzo di Istanbul, allo stesso modo in cui amo i romanzi di Çukurova. Ci sono molti altri romanzi di Istanbul in circolazione. Pensiamoci un attimo. I romanzi di Istanbul richiedono che si crei una lingua che sia loro specifica. Bisogna che si colga una forma narrativa capace di raccontare il suo mare nella maniera migliore. [...] Ogni luogo di Istanbul è un prodigio. È una gioia vivere in un posto del genere, con tutte le sue calamità, la sporcizia, la corruzione, l’alienazione. Istanbul è una città portentosa. Se solo non l’avessimo ridotta in questo stato. E tuttavia io sono felice qui, in questo luogo problematico, che ribolle di spumeggiante umanità...Se ci si abbandona completamente ad essa, per tutta la vita non si potrà scrivere di un’altra città, di un altro luogo. Io temo Istanbul. Ma so che devo superare la paura.²⁴⁹

²⁴⁹“İstanbul güzel, her bakımdan zengin bir yer. Sanırım, bütün dünyada İstanbul gibi görkemli bir doğa üstüne kurulmuş bir şehir daha yok. Düşünün ki yıllardır bu şehri bozmaya, yok etmeye çalışıyoruz da gücümüz tetmiyorç Bu da şaşılacak bir şey. İşte ben bu İstanbulda denizi buldum. İstanbula geleli bu mayıs ayında kırk iki yıl olacak. Çukurova doğasını ne kadar bilinçli ve yoğun yaşadım İstanbulu da öyle yaşadıö. Her yönüyle. Çukurovadaki yaşamım yirmi altı yıl... İstanbulda kırk bir yıldır yaşıyorum. İşte bir İstanbul romanı olan *Deniz Küstü* Çukurova romanları

Nelle parole dell'autore emerge chiaramente tutta la complessità, l'irriducibile eterogeneità di Istanbul, esperita pienamente nelle sue intime sfaccettature e proprio per questo percepita in maniera controversa come un città corrotta, degradata, inquinata, ma al tempo stesso come un miracolo della natura, un luogo di straordinaria e stupefacente bellezza. Istanbul è per Kemal motivo di paura ma altresì di gioia, è ostile ma anche generosa, è fonte di risorse ma anche di sfruttamento, è un immenso quanto dilapidato tesoro, una ricchezza inestinguibile che in fin dei conti rende privilegiato colui che ci vive. Ma in cosa consiste esattamente questa ricchezza, questo inestimabile patrimonio in virtù del quale lo scrittore può dirsi intimamente e profondamente legato alla città, pur non appartenendo in origine ad essa? Cosa in altre parole fa di Istanbul una sorta di "seconda casa" per Yaşar Kemal? Di certo non si tratta del suo patrimonio architettonico, che è certamente parte integrante e fondamentale dei panorami stambulioti dello scrittore, ma non della sua memoria "periferica". Non a caso in *Deniz Küstü* i pur numerosi riferimenti soprattutto all'architettura storico-religiosa della città non vengono mai a sottolinearne l'intrinseco valore mnemonico-culturale, di cui i personaggi del romanzo non hanno peraltro alcuna cognizione, bensì al limite solo quello puramente artistico-estetico. Le grandi moschee simbolo del potere ottomano e della tradizione perduta di Yahya Kemal e Tanpınar sono per

kadar seviyorum. Daha çok İstanbul romanı var tezgahta. Durun bakalım. İstanbul romanlarına has dil yaratmak gerek. Denizi en güzel bir biçimde anlatacak bir anlatımı yakalamak gerek[...] İstanbulun her yeri bir tansıktır. Böyle bir şehirde, bu bela, bu pislik, bu yozlaşmış, bu yabancılaşmış şehirde bile yaşamak bir mutluluk. İstanbul bir tansık şehir. Keşke bu tansık şehri bu hale getirmeseydik. Gene bu şehirde kıvançlıyım, bu kıvıl kıvıl insan kaynayan, bu belalı yerde... Bu şehre insan kendini bir kapatırsa, ömrü boyunca başka bir şehri, yeri yazamaz. İstanbuldan korkuyorum. Ama korkunun üstüne yürümek de benim işim olmalı" Yaşar Kemal, Doğan Hızlan "Yaşar Kemal Bir Bütündür", in Yaşar Kemal, *Ustadır Arı*, a cura di Alpay Kabacalı, Yapı Kredi, İstanbul 2004² [1995], pp. 240-241.

Kemal, e ancor più per Tekin, segni di un testo storico e culturale estraneo alla periferia.

D'altro canto, come rilevato anche da Seyhan, è possibile considerare *Deniz Küstü* come un'importante testimonianza di un'"altra" storia e memoria urbana, quella marginale e alternativa dei migranti anatolici giunti in città a partire dalla metà del secolo scorso²⁵⁰. Il romanzo si presenta in effetti come un affresco assai vivido dell'Istanbul periferica della fine degli anni '70, restituendo luoghi, pratiche e realtà perdute, come le comunità di pescatori originari del mar Nero e i *gecekondu* da loro edificati lungo il litorale del mar di Marmara, le "creative" professioni svolte dai migranti molte delle quali sono oggi sparite o ancora gli "esotici" espedienti escogitati dai venditori ambulanti per attrarre l'attenzione dei clienti e che certamente dovevano contribuire all'immaginario fiabesco e "orientalista" che l'Anatolia sapeva ancora nutrire nella percezione dell'élite urbana.

E tuttavia sarebbe riduttivo limitare il testo di Istanbul dell'autore a tale interpretazione che benché significativa tralascia tuttavia di porre in evidenza sia il ruolo della memoria soggettiva dell'autore sia i presupposti che ne fanno un precedente estetico importante per Tekin. A ben veder il lungo passaggio dell'intervista sopra citato contiene in realtà, seppure in forma non totalmente esplicita, indizi importanti a sostegno di una legittima lettura comparata tra i due autori.

Lo sguardo "ambientalista" con cui Kemal guarda alla spazialità urbana, privilegiandone soprattutto il paesaggio naturale suggerisce di considerare proprio

²⁵⁰A. Seyhan, cit., pp. 166.

tale contesto come il principale depositario della memoria, della lingua e del testo “periferici” della sua città. Non è difficile infatti rintracciare in questa peculiare percezione estetica della natura e del rapporto che l’essere umano vi intrattiene, le tracce e le reminiscenze delle memorie della Çukurova dell’infanzia dell’autore e dell’intimo legame intrattenuto con la natura della regione. Nelle parole dello scrittore, l’elemento marino emerge in particolare come il principale soggetto di questa poetica della memoria ambientale e naturale “perduta” della città centrale e della sua periferia urbanizzata. D’altro canto è sempre attraverso la contemplazione e la rappresentazione del mare e del suo ambiente che Kemal può far riemergere il ricordo della propria infanzia e giovinezza anatolica attraverso la rievocazione di un tempo e di un luogo in cui il rapporto simbiotico con la natura conferiva non solo una percezione unitaria all’esistenza individuale e collettiva ma costituiva la fondamentale matrice identitaria. In altre parole è mediante il ricorso metonimico al mare che Istanbul viene a rappresentare nella poetica urbana di Kemal come in quella di Tekin sia la corruzione e perdita dell’innocenza, delle memorie dell’infanzia rurale e dell’identità originaria, sia l’inattesa possibilità di mitigare il senso di smarrimento e di vuoto dettati dalla perdita stessa, di rifarsi una nuova vita nel contesto urbano pur recuperando e mantenendo intatti i legami con le propri radici rurali sia geografiche che culturali.

È interessante notare come Kemal riproduca questo duplice risvolto della propria estetica di Istanbul nella ripartizione degli spazi interni alla città e nel riferimento ai sue due diversi mari. In *Deniz Küstü* infatti il Corno d’Oro e i quartieri storici sono il *topos* della corruzione, dell’inquinamento ambientale e

della degenerazione morale risultante in ultima analisi proprio dalla rottura dell'originario legame con la natura:

Il Corno d'Oro non era che putridume, un grande acquitrino, una discarica piena delle carcasse di cani, gatti, cavalli ratti giganteschi, un mare stagnante mai smosso un'onda, flusso, un'increspatura, che rifletteva cupamente le luci dei neon, delle automobili, del sole spento e nebbioso, riempito di quintali di verdure, pomodori, melanzane, arance, porri, meloni, cocomeri del mercato ortofrutticolo, con la sua acqua intorbidita da anni e anni di sversamento dei liquami delle fabbriche, acido bruciato, che emanava un tanfo senza pari pesante, nauseabondo, folle, una palude come nessun'altra al mondo.²⁵¹

È qui che Kemal ambienta l'affannosa ricerca di Zeynel di una nuova dimensione identitaria che gli permetta di integrarsi nella città e che nella totale incapacità del ragazzo di conservare il proprio retaggio rurale, di tradurre la propria lingua e memoria culturale in un testo e in un contesto urbano che comunichino appartenenza, sarà invece destinata ad un esito drammatico. L'evoluzione criminale del ragazzo, che nella sua ingenua ribellione cerca di ricalcare inconsciamente la figura e le gesta eroiche del nobile brigante anatolico, scaturisce nei fatti da un elementare quanto insoddisfatto bisogno di amore e di integrazione. Frainteso dalla comunità di Menekşe quanto dalla stampa cittadina, che non riescono ad interpretare il senso ultimo della ribellione del giovane, Zeynel si ritrova spersonalizzato, tramutato suo malgrado in un personaggio fittizio di cui non condivide né gli atti né le sembianze, in un eroe a lui del tutto estraneo, costruito dalla città ad uso e consumo del suo folklore.

In maniera del tutto speculare alla rappresentazione del Corno d'Oro, il mar di Marmara, le spiagge di Florya e Menekşe emergono invece nel romanzo a luoghi

²⁵¹“Haliç çamur, büyük bir lağım, çöplük, köpek, kedi, at, iri fareler, martı leşleriyle ağır, çalkanmayı; akmayı, dalgalanmayı unutmüş, neon, otomobil, puslu donuk güneş ışıklarıyla, üstünde odun parçaları, kabuklarla, süprütülerle, sebze halinden dökülmüş yüzlerce kilo sebzeyle, domatesle, patlıcanla, portakal, pırasa, karpuz kavunla kımıltısız, yıllardır hiç durmadan kıtılan fabrika artıklarıyla, yanmış acı, kokan yağlarla kaymak bağlamış, dünyada hiçbir kokuya benzemeyen ağır, öğürtücü, delirtici bir kokuyla, gene dünyada hiçbir bataklıkla benzemeyen bir bataklık”. Y. Kemal, *Deniz Küstü*, p. 255.

in cui la rievocazione della memoria periferica è possibile, seppur ancora per breve tempo. Selim il pescatore è il personaggio simbolo di questi patrimoni della memoria naturale urbana minacciati da un sistema economico e culturale consumista, individualista e irrispettoso dell'ambiente, i cui effetti deleteri cominciano a manifestarsi prima di tutto nella distruzione dell'ecosistema marino. Il titolo del romanzo è dato non a caso dal nomignolo canzonatorio che la comunità dei pescatori di Menekşe affibbia a Selim, l'eterno emarginato che incessantemente li ammonisce sulle conseguenze irreparabili che i loro sistemi di pesca incontrollata comportano sulla sopravvivenza delle specie marine.

Anche Selim sceglierà l'isolamento come manifestazione del suo rifiuto e della sua opposizione all'iniquità, alla violenza, all'egoismo e alla concorrenza spietata che dominano le relazioni umane nel contesto urbano e a cui anche la comunità Menekşe si sta gradualmente adeguando. Quella del pescatore è un'alienazione volontaria e duplice che lo porta in prima istanza a isolarsi dal centro della città, dalle caotiche e gozzoviglianti taverne di Kumkapı, per ritirarsi in periferia, nella pacifica Menekşe. Successivamente l'uomo si alienerà all'interno della stessa periferia, prendendo le distanze dalla comunità dei pescatori, anch'essa ormai degenerata, disumanizzata al pari della folla urbana, per trovare rifugio ultimo nel mare. L'epilogo della sua vicenda non sarà tuttavia fatalmente infelice come per Zeynel proprio perché egli, preservando il proprio legame con la natura e l'elemento marino, si dimostrerà in grado di non perdersi nella Babele metropolitana e di mantenere integra la propria identità pur dovendo adattarsi ai molti cambiamenti e alle difficoltà a cui la città inevitabilmente lo espone.

Anche in *Sevigili Arsız Ölüm* Dirmit cerca inizialmente di decifrare il testo di Istanbul usando il proprio linguaggio e la propria memoria naturale, a entrare in comunicazione con la poca natura sopravvissuta nella città.

La mattina, appena sveglia cominciò a schizzare fuori dal letto e ad andare di corsa al parco alberato situato alla fine della strada. [...] Mentre gli altri bambini saltavano da una sbarra all'altra, Dirmit si chinava a cercare le erbe che conosceva. [...] divenne inseparabile dal trifoglio che si era sistemato sotto l'ippocastano e, ramificando, aveva sparso tutt'intorno le sue sottili foglie. La mattina andava a sedersi accanto al trifoglio. Di notte appoggiato il naso al lenzuolo che sapeva di latte e caccola di pecora, ansimava profondamente. Speranzosa, cercò di rintracciare con la mente frammenti del suo villaggio rimasti intrappolati fra le case, le strade, i viali. Ma mentre era assorta in questa ricerca venne privata di ciò che aveva in mano, Il trifoglio appassì. L'odore di latte e caccola di pecore che c'era sul suo lenzuolo svanì.²⁵²

In seguito quando il suo processo di integrazione nella cultura urbana raggiunge un punto ormai avanzato è sempre con l'ambiente e gli elementi naturali che la ragazza riesce a instaurare un legame emotivo con lo spazio urbano. Vale la pena notare come contestualmente alla scoperta della città, della strada e della poesia, il mare emerga come anche qui come l'interlocutore privilegiato, il canale con cui la giovane entra in una relazione estetica con la città.

La strada, a vedere le ciglia di Dirmit bagnate, le fece dei cenni e le disse: "Fuggi vieni da me!". Dirmit, tutta offesa, scrollò il segno di diniego. [...] E allora la strada prese un'enorme tenda nera e cominciò ad aprirla e chiuderla. Mostrò a Dirmit i candidi uccelli che volavano sul mare, gli alberi i cui rami si chinavano a terra ogni volta che vento ci soffiava sopra, il polline dei fiori che si spargeva qua e là, i muri adorni di carte variopinte, la gente che camminava sorridendo per le strade. Un sorriso si stese sul volto di Dirmit. [...] Poi improvvisamente si alzò, spalancò la finestra e gridò: "Aspettami che arrivo!" [...] La strada indicava la via a Dirmit, ora allungandosi, ora accorciandosi, ora ricoprendosi di asfalto, ora avvolgendosi di pietruzze nere. La condusse al mare dove svolazzavano i candidi uccelli. Dirmit si sedette su di un enorme masso fissando il mare. Guardava gli uccelli e l'acqua sciabordante. Ora prendeva il mare dentro di sé, ora era il mare a prendere lei. Quando il mare era dentro di lei, il cuore le balzava in gola per l'emozione; quando era lei dentro il mare, sobbalzava per la paura. [...] Arrivò al punto di non essere più capace di fermarsi in casa. Apriva le porte e scappava gridando a gran

²⁵²L. Tekin, *Cara Spudorata Morte*, p. 73.

voce. Si gettava sul masso che stava sulla sponda del mare. [...] La notte scriveva poesie che di giorno andava a leggere al mare. Rinnegò la propria casa, rinnegò la maternità di sua madre, la fraternità dei suoi fratelli, la paternità di suo padre. Fece delle strade la sua casa, degli alberi, dei muri i suoi fratelli, del mare sua madre, del cielo suo padre.²⁵³

I protagonisti di entrambi i romanzi sembrano riuscire a comunicare, a trovare una dimensione affettiva appagante solo nel rapporto con la fauna e la flora della città: Selim adotta un'intera famiglia di delfini il cui massacro da parte dei pescatori di Menekşe è all'origine del suo totale e definitivo isolamento. Anche in questo caso è sufficiente richiamare alla mente i numerosi passaggi dell'intervista con Bosquet in cui Kemal racconta dell'affetto sincero e dei rapporti di autentica amicizia che da bambino lo legavano a ogni sorta di specie animale di Çukurova, per rilevare come, seppur talvolta incidentale, il ricorso alle memorie dell'infanzia svolga senza dubbio una funzione importante nella poetica di Istanbul dell'autore.

In maniera non molto dissimile, benché non sia possibile per Tekin risalire a testimonianze dirette altrettanto esplicite del suo rapporto con la natura anatolica, la prima parte di *Sevgili Arsız Ölüm* lascia presupporre per la scrittrice un'infanzia non tanto dissimile da quella vissuta da Kemal. Così nella seconda parte del romanzo, a rievocare il retaggio di tale infanzia, Tekin farà del trifoglio l'unico amico, confidente e consigliere di Dirmit; per tutto il romanzo la pianta accompagna costantemente la ragazza nel suo tormentato percorso di crescita, emancipazione e riscoperta della propria "smarrita" ruralità. Ma è soprattutto in *Berci Kristin* che l'accettazione del nuovo, rappresentato dallo spazio e dalla cultura urbani, passano attraverso il filtro della natura. Tekin descrive e riproduce la geografia umana e industriale dei *gecekondü* mediante il riferimento costante al lessico e all'immaginario della natura, al punto che il romanzo si potrebbe in un

²⁵³ Ivi, pp. 215-216.

certo senso interpretare come il tentativo di tradurre il testo culturale del centro nel testo “naturale” della periferia.

Si può arrivare allora alla conclusione che il focus sulla natura, lo sguardo privilegiato all’ambiente quali altrettante fondamenta di una peculiare estetica urbana della memoria “periferica” perduta costituiscano il principale *trait d’union* tra le poetiche urbane di Yaşar Kemal e Latife Tekin. Entrambi gli autori riescono a entrare in una relazione intima con Istanbul, ad appropriarsi esteticamente del suo spazio, a collettivizzare una visione urbana in cui è la memoria soggettiva ad agire da chiave di lettura e scrittura del testo corale della marginalità urbana, attraverso un processo che potremmo definire di “naturalizzazione” della città. Il termine naturalizzare viene qui inteso in una duplice accezione: come tentativo di familiarizzare, di rendere proprio uno spazio originariamente estraneo e ostile e di rendere “naturale” la città, di guardare alla sua geografia naturale più che a quella umana come depositaria di un patrimonio culturale marginalizzato, di un modo alternativo di percepire ed esperire lo spazio urbano. Si tratta infine di un’operazione di “naturalizzazione” mnesica e linguistica che, da vista un punto di vista lotmaniano, consente in ultima analisi di assimilare le Istanbul dei due autori in ragione della loro natura apparentemente “non testuale”. Le due città, così come esibite nelle poetiche di entrambi gli autori, potranno allora meglio essere concepite come due testi che proprio nel far leva sulla loro sembianza “naturale” da un lato esprimono tutto il carattere elitario ed esclusivo della cultura egemone, nel suo alienare e marginalizzare la periferia dal centro, dall’altro mettono a nudo i segni e i simboli della lingua e della memoria periferiche che il testo “eccentrico” di Istanbul reca iscritti in sé. Un testo questo il cui significato

recondito, insieme al dispositivo semiotico-culturale che ne è alla base, sono resi manifesti proprio dalla sua percepita “naturalità” quale metafora di ruralità, di estraneità, di opposizione e subalternità alla natura profondamente urbana, antropomorfizzata e dunque “culturale” del testo e della città centrali.

3.3.3 *Il gecekondu ovvero della bellezza dei rifiuti*

Ricostruire la fase “costruttiva” della poetica urbana di Latife Tekin, ripercorrendone l’itinerario evolutivo dall’autobiografico al corale, dal testo periferico soggettivo a quello collettivo della città, non può che condurre alla disamina di *Berci Kristin Çöp Masalları*, secondo volume della trilogia sulla migrazione della scrittrice. L’opera, concepita come si è detto nell’intento di elaborare una narrativa condivisa del fenomeno migratorio interno dalla prospettiva di coloro che ne sono stati i protagonisti, costituisce per molti versi la verifica e la messa a punto della strategia rappresentativa già abbozzata in *Sevgili Arsız Ölüm*, i cui presupposti estetici verranno qui rielaborati in termini di “collettivizzazione” del testo, della lingua e della memoria dell’Istanbul periferica.

In *Berci Kristin* la baraccopoli di Montefiore e le fiabe che hanno per eroi i suoi abitanti, costituiscono il protagonista assoluto della storia, il soggetto collettivo di un percorso formativo che, in maniera del tutto simile a quanto narrato in chiave individuale in *Sevgili Arsız Ölüm*, ripercorre la storia del processo di urbanizzazione e della nascita dei *gecekondu* nella complessa dialettica tra inclusione e esclusione, tra appartenenza ed estraneità, tra

l'assimilazione alla cultura urbana e la perdita delle radici rurali, della lingua, della memoria, dell'originaria matrice identitaria. *Berci Kristin* può essere in altre parole considerato una sorta di originale e per molti aspetti inedita variante "spaziale" di *Bildungsroman*, un romanzo in cui la crescita, lo sviluppo e la formazione di un abitato, nel suo passaggio dall'innocenza alla malizia, dalla ruralità all'urbanità, da una cultura costruita sulla condivisione e sui legami di solidarietà all'individualismo e alla competizione costituiscono il fulcro della narrazione. Il romanzo si apre pertanto con la nascita di Montefiore:

In una notte di inverno, su una discarica in collina dove di giorno venivano rovesciati i rifiuti della città, un po' più in là dei cumuli di immondizia furono costruite a lume di torcia otto baracche. La mattina cadde la prima neve su quelle costruzioni di cartoni catramati comprati a credito, travi rubate dai cantieri, *briket* portati dall'aia coi carretti.[...] La mattina dopo, in grembo ai rifiuti chimici e al fango, fra i cumuli di spazzatura, sotto le fabbriche di lampadine e di medicine, davanti al ceramificio, c'era un intero quartiere dai tetti di bacinelle di plastica le porte di vecchio *kilim* e le finestre di tela cerata²⁵⁴.

In assenza anche qui di una periodizzazione e di riferimenti cronologici precisi, è la genesi e lo sviluppo della comunità di baraccati, scandita solo dal ciclico alternarsi delle stagioni e dalla progressiva intrusione della cultura urbana, a definire la dimensione temporale e la linea evolutiva dell'intreccio. Lo spazio del *gecekodu*, colto nel suo intrinseco dinamismo, nella sua fluidità, nella sua trasgressività, per ricalcare Westphal, si svincola qui completamente dalla funzione statica di scenario per divenire il nodo centrale di una strategia di rappresentazione in costante evoluzione, in continua oscillazione tra tradizione e modernità, tra ruralità e urbanità. La storia dell'evoluzione di Montefiore procede di pari passo con l'espansione dell'insediamento che inizia così ad inglobare progressivamente elementi, pratiche, termini e concetti della cultura e della lingua

²⁵⁴ L. Tekin, *Fiabe dalle Collina dei Rifiuti*, trad. di Ayşe Saraçgil, Giunti, Firenze 1995, pp. 3-4.

della città²⁵⁵. Con la comparsa delle fabbriche, del sindacato, della burocrazia, degli speculatori, del gioco d'azzardo, del cinema e dei prodotti della più scadente industria metropolitana, l'aspetto dell'agglomerato e dei suoi abitanti comincia lentamente a modificarsi e insieme ad essi anche la cultura e il linguaggio di Montefiore mutano profondamente. L'aspetto delle case diventa motivo di antagonismo e di sfoggio delle neo-acquisite capacità consumistiche. I baraccati cominciano a gareggiare tra loro per accaparrarsi la porta più bella o addirittura per il diritto ad avere una propria, personale moschea²⁵⁶.

I germi della cultura individualista e consumista della città corromperanno lo spirito originario, la purezza, l'innocenza della baraccopoli, allo stesso modo in cui i fumi nocivi e gli scarichi delle "fabbriche improvvisate" inquineranno l'aria e mutileranno il corpo degli ex-contadini.

L'egoismo, la rivalità e l'accesa competizione, non già per la sopravvivenza materiale, ma per soddisfare una personale sete di possesso prenderanno il posto della solidarietà e dell'originario spirito di gruppo provocando nel tempo la graduale disgregazione della comunità verso la fine del romanzo²⁵⁷.

Con *Berci Kristin Tekin* approda alla definizione di una più concreta estetica "marginale" della città costruita nella cornice semiotico-culturale, nei luoghi, nelle forme e negli schemi espressivi ibridi e liminali della povertà urbana. Il romanzo può essere pertanto visto come il punto d'arrivo dell'appropriazione estetica dello spazio urbano precedentemente intrapresa dalla scrittrice o, per dirla in termini bachtiniani, dell'elaborazione di uno specifico cronotopo periferico di Istanbul. Nell'ambito di tale processo, che vede Tekin mettere in atto la propria

²⁵⁵Ivi, p. 33.

²⁵⁶Ivi, pp. 52-53.

²⁵⁷Ivi, 93-94.

peculiare strategia di scrittura trasgressiva del testo “eccentrico” della città il *gecekondu*, può dunque assurgere ad autentico *topos* della dislocazione e dell’alienazione e al tempo stesso a tropo della ricostruzione del testo “periferico”, della memoria e della lingua “assenti”.

Se in *Sevgili Arsız Ölüm* il tentativo di stabilire in una relazione estetica con la città sembra orientare la scrittrice prevalentemente verso il paesaggio naturale “assente” di Istanbul, in *Berci Kristin* la “naturalizzazione” e l’estetizzazione dello spazio urbano passano essenzialmente attraverso la contemplazione dei *gecekondu*.

È interessante rilevare come nel descrivere il proprio rapimento alla vista del paesaggio delle baraccopoli Tekin faccia ironicamente riferimento alla consuetudine tutta “centrale” di fare del Bosforo l’oggetto privilegiato dello sguardo, dell’estetica e della scrittura “visiva” della città²⁵⁸. Ancor più significativa è la sua personale lettura del paesaggio dei *gecekondu*, la cui apparente assenza di estetica viene interpretata dalla scrittrice in termini di reazione della periferia al processo di marginalizzazione e stigmatizzazione portato avanti dal centro che lungi dal promuovere l’integrazione delle baraccopoli e dei suoi abitanti nel tessuto e nella cultura urbane si prodigavano a negarne l’esistenza e a fare del *gecekondu* stesso il simbolo del degrado non solo architettonico-paesaggistico ma soprattutto culturale e morale dello spazio cittadino. Colpisce la modalità con cui la scrittrice guarda all’incontrollata e caotica espansione della geografia urbana come riflesso sul piano della gestione

²⁵⁸ P. Özer, cit., pp. 67-68.

del territorio delle dinamiche di potere esclusive sottese alle relazioni centro-periferia.

La storia del processo di urbanizzazione turco diviene così nella prospettiva di Tekin la principale cifra interpretativa mediante la quale muovere verso una più ampia visione critica del processo di modernizzazione e del carattere elitario del progetto di edificazione kemalista nel suo concepire lo spazio non solo culturale ma anche fisico della nazione. Ed è su questi presupposti che prende corpo la dimensione collettiva della personale estetica del *gecekondu* elaborata da Tekin. Va per inciso rilevato come adducendo argomentazioni molto simili a quelle alla base dell'odierno "pittresco" del *gecekondu*, la scrittrice si faccia altresì promotrice di un discorso a sostegno della rivalutazione e riqualificazione della struttura originaria degli insediamenti, il cui gusto e valore positivo emergono oggi retrospettivamente dall'evoluzione architettonica che i quartieri popolari e periferici della città hanno conosciuto a partire dagli anni '80.

Si potrebbe a questo punto essere portati a concludere che l'estetizzazione di Tekin non sia in fondo tanto diversa da quella portata avanti dalla sinistra e dalla narrativa socialista nel loro idealizzare il *gecekondu* a luogo-simbolo non solo della povertà e della subalternità ma soprattutto dell'umanità, della genuinità e dell'integrità morale delle classi proletarie, quali autentiche depositarie dello spirito nazional-popolare turco. E tuttavia le modalità con cui la scrittrice elabora la propria visione estetica, restando fermamente centrata sull'effettiva realtà socioculturale dei *gecekondu*, ricostruita a partire dalla memoria collettiva, dal sapere tradizionale dei suoi abitanti quale unica risorsa a disposizione per sopravvivere all'alienazione psicologica e morale generata dall'impatto con la

città, conferiscono alla sua opera tratti distintivi e di estrema originalità. Il risultato è una narrazione diretta e spontanea del processo migratorio e di urbanizzazione di cui il *gecekondü* assurge non solo a luogo-simbolo ma a soggetto centrale di una strategia rappresentativa che non si avvale di alcun filtraggio culturale. In questo sta il netto discrimine tra la rappresentazione del *gecekondü* offerta da Tekin e quella esibita dalla letteratura del realismo socialista; nella sua capacità di raccontare la povertà delle baraccopoli, non soltanto come condizione socioeconomica o come manifestazione di degrado urbano, ma come substrato culturale che guida la scrittrice alla lettura e alla scrittura del testo periferico della città consentendole di restituire insieme alla miseria umana, materiale e spirituale, la ricchezza, la creatività, l'inesauribile ottimismo e lo spirito di iniziativa degli ex-contadini nel loro reinventarsi, tra gli scarti e i rifiuti prodotti dalla città una nuova vita e dimensione di esistenza.

Si è visto precedentemente come il *gecekondü* e le interviste ai suoi abitanti abbiano avuto un ruolo fondamentale nel difficile lavoro di recupero della memoria “periferica” sia individuale che collettiva portato avanti dalla scrittrice. Tekin descrive molto bene il disagio provato di fronte al totale vuoto di fonti documentarie, all'assoluta assenza di riferimenti autorevoli, oltre la sua stessa esperienza soggettiva, che la guidassero nella scrittura di *Berci Kristin*²⁵⁹.

Con *Berci Kristin* la rappresentazione della città comincia così ad esibire quel carattere “non testuale”, trasgressivo e dirompente rispetto ai canoni linguistici del centro, che sarà all'origine della peculiare poetica della traduzione di Tekin. Lo stile “liminale”, la lingua ibrida e intermedia con cui l'autrice elabora il proprio

²⁵⁹ P. Özer, cit., pp. 68-69.

testo “periferico” della città le permettono non solo di raccontare dall’interno la storia marginalizzata dei poveri e degli oppressi, ma di conquistare lo spazio espressivo della periferia sottraendolo al centro, ritorcendo contro il potere la sua stessa principale arma di oppressione ed emarginazione: la lingua della città. È nella definizione di tale linea poetica e strategia linguistica e narrativa che il *gecekondu* si rivelerà centrale non solo come mero oggetto di estetizzazione ma come fondamento estetico vero e proprio, come modello concreto di scrittura del testo “periferico” di Istanbul.

Nella sua struttura, nelle sue forme, lingua, stile e strategia narrativa *Berci Kristin* non descrive o rappresenta semplicemente ma ricalca e riproduce il *gecekondu* nelle sue modalità di costruzione, nel suo carattere improvvisato e disorganizzato, nel suo essere eretto con materiali di recupero e di fortuna raccattati qua e là dai suoi stessi costruttori rovistando tra l’immondizia della città. Il romanzo può dirsi complessivamente il risultato di questa singolare poetica del “riciclo e del riuso” in cui la scrittrice, come gli abitanti della sua Montefiore, si serve di tutto ciò di cui che la città consuma e getta via, degli “scarti” dell’urbanità, intesi qui in senso sia linguistico che artistico-letterario, per rielaborare la cornice estetica, semiotico-culturale e narrativa della nuova povertà urbana. È una cornice questa che sarà dunque definita dai rifiuti della produzione culturale urbana quale sinonimo del canone letterario e culturale nazionale, da tutto ciò che è ai margini della storia, dello spazio fisico e culturale della nazione per individuare infine nelle forme ibride e liminali dell’*arabesk*, il testo culturale sottostante la produzione letteraria della città periferica.

Come evidenziato da Saliha Paker, l'estrema singolarità della scrittura di Tekin è data precisamente da questo uso metonimico del *gecekondu* a cui la studiosa guarda come alla condensazione sul piano simbolico della stessa poetica urbana della scrittrice²⁶⁰. Nel *gecekondu*, sineddoche dell'alienazione urbana ma anche della lotta condotta dagli ex-contadini per mettere radici in città, della perdita della casa, della lingua e della memoria originari ma anche del desiderio di integrazione, di costruirsi una nuova vita e identità, vengono infatti a sussumersi tutti i tratti distintivi del testo "periferico" di Istanbul di Tekin. È un testo questo che nel suo ricorrere alla parola scritta per dar voce alla tradizione orale, al mormorio dei poveri e degli oppressi si qualifica come un non testo. Così come *Berci Kristin* è un romanzo che nel suo tentativo di definire la lingua e l'estetica liminale della periferia, sogna di diventare un romanzo; è una favola che ambisce a diventare una storia per irrompere e ridefinire la narrazione storica e il canone letterario nazionale.

Un'ultima considerazione, che scaturisce dal confronto con la scrittura urbana di Yaşar Kemal sembra qui fornire lo spunto per trarre le fila della riflessione. Diversamente da Tekin, Kemal non sembra infatti conferire la stessa funzione e posizione centrale al *gecekondu*. È questo un altro aspetto di significativa divergenza tra le poetiche urbane dei due autori. In *Deniz Küstü* il *gecekondu* di Menekşe si caratterizza come un soggetto dalla rappresentazione aleatoria, alla cui presenza si allude, ma le cui sembianze non vengono mai esplicitamente descritte. Solo in rare occasioni Kemal fa riferimento alla realtà della baraccopoli dei pescatori e alle sue continue demolizioni.

²⁶⁰ S. Paker, cit., p. 154-155.

Il dato costituisce di fatto un'interessante anomalia se si considera l'accurato realismo e la minuziosità microscopica con cui l'autore si prodiga nella rappresentazione complessiva della città. È possibile ipotizzare in tal senso una voluta omissione o reticenza da parte dello scrittore dettata dalla difficoltà di prendere la giusta distanza estetica dal soggetto, dal rifiuto di procedere ad una peraltro già abusata rappresentazione del *gecekondü* che rischiava di sfociare nell'eccessiva astrazione facendo della baraccopoli o l'oggetto di una critica elitaria e stigmatizzante o di una romantica idealizzazione che non avrebbe potuto comunque trasmetterne la reale atmosfera e valenza sociale.

D'altro canto è interessante rilevare come anche in *Deniz Küstü* il desiderio di radicamento urbano dei contadini anatolici trovino espressione nel sogno di costruirsi e possedere una casa. È questa un'ambizione che accomuna molti dei personaggi del romanzo ma che per diverse ragioni e a diverso titolo non può che restare una meta irraggiungibile, un'utopia o peggio un disincanto.

In tutti i casi il *gecekondü* è solo una sistemazione temporanea, una dimora provvisoria alla quale non si sente di appartenere, che non si cerca di abbellire e di migliorare, come fanno invece gli abitanti di Montefiore, e dalla quale è bene fuggire il prima possibile. Anche Selim è mosso dal sogno di costruirsi un nido, una famiglia, di mettere radici in città e placare così tutta l'inquietudine e l'irrequietezza della sua indole vagabonda retaggio di una memoria dislocata, nomadica e transumante.

È interessante rilevare come anche Kemal porti a termine un'operazione di recupero e di riciclo degli scarti dell'urbanità dando al sogno di Selim le sembianze architettoniche delle vecchie residenze sul Bosforo di epoca tardo-

ottomana abbandonate all'incuria delle élite repubblicane. I motivi alla base di tale scelta restano oscuri così come è difficile capire si tratti di un'operazione consapevole. Si potrebbe qui leggere il tentativo di ricondurre, di includere le forme architettoniche del centro all'immaginario della periferia o più presumibilmente l'amara constatazione che i sogni e le speranze dei contadini anatolici per quanto legittimi sono destinati a rimanere illusioni confinate nello spazio della periferia, di una memoria che resta comunque marginalizzata e repressa. Selim rinuncerà al proprio sogno, allo stesso modo in cui Montefiore abbandonerà la baraccopoli costruita con tanta fatica e sofferenza attratta da un altro sogno: quello di trasferirsi negli appartamenti costruiti dal centro per dare nuova forma, spazio e dimensione alla loro condizione di alienazione e marginalità. Se la nascita ne costituisce l'incipit *Berci Kristin* si chiude con la morte di Montefiore destinata anch'essa a sprofondare nel baratro dell'oblio, a scrivere la storia assente di un'altra memoria repressa e rifiutata.

4. Conclusioni

I contemporanei cronotopi di Istanbul, sia centrali che periferici, costruiscono nuove codificazioni dello spazio urbano, sia fisicamente che culturalmente inteso, rielaborando motivi, simboli e immaginari ereditati dall'esperienza storica precedente. Le poetiche urbane di ambedue le coppie di autori esaminati traducono e al tempo stesso rielaborano il testo culturale della città repubblicana nei suoi intimi paradossi e contraddizioni seppur da prospettive differenti. La diversità del punto di vista è data dall'appartenenza generazionale, dalla specificità dell'estrazione, dal percorso formativo umano e intellettuale dei singoli scrittori. Aspetti questi che si riflettono nell'esperienza diretta con la città e nelle modalità di relazione con lo spazio urbano. Nell'insieme i suddetti elementi definiscono i codici delle città-testo immaginate che essi costruiscono, sono in altri termini il corollario interpretativo delle loro rispettive poetiche e strategie di rappresentazione dello spazio urbano. Il riferimento a tale codice consente di porre in luce il testo mnesico e linguistico che Istanbul viene a incarnare nella visione estetica di ciascun autore.

Per Pamuk come per Tanpınar entrambi espressione del punto di vista "centrale", ossia della borghesia stambuliota laica e illuminata, la riscrittura del testo repubblicano della città è funzionale alla ricostruzione della memoria storica e al recupero dell'alta tradizione imperiale, entrambe "perdute" con l'avvento della Repubblica. I due scrittori, pur essendo legati da un rapporto di filiazione estetico-letteraria molto forte, perseguono tuttavia finalità profondamente diverse dettate in primo luogo dalla differenza generazionale.

Pamuk, che è esponente della terza generazione repubblicana, guarda alla questione dell'ammenia storico-culturale ottomana essenzialmente come a un codice smarrito che lo aliena dalla città-testo nella misura in cui non gli consente di interpretarne il significato profondo. La necessità di colmare questo vuoto mnemonico e spirituale conduce l'autore ad elaborare una propria visione ermeneutica in cui la memoria soggettiva viene concepita come la principale chiave interpretativa del sé e della città. Istanbul si configura così come lo spazio di scrittura autobiografica di Pamuk, circoscritto altresì attingendo al più ampio repertorio di rappresentazioni non solo locali che a partire dal XIX secolo definiscono il moderno immaginario turco sulla città. Ricordi personali, storia familiare e memoria iconica e testuale urbana vengono così a intrecciarsi nella poetica dell'autore in una complessa architettura di rimandi, riferimenti e giochi di prospettiva. La città-testo di Pamuk viene così a erigersi su una "grande narrazione" soggettiva in cui convergono i molteplici discorsi sul sé collettivo e individuale di cui Istanbul è portatrice.

Intellettuale "di transizione", appartenente alla generazione testimone della dissoluzione dell'Impero e del passaggio al regime repubblicano, nella personalità letteraria di Tanpınar convivono giustapposte esigenze di natura estetica, che esprimono il richiamo emotivo e nostalgico del passato ottomano, e responsabilità sociali e civili dettate invece dalle contingenze politiche e dai dettami ideologici del presente nazionalista. Nel suo caso il recupero della tradizione imperiale "perduta" acquisisce senso nell'ottica collettiva di elaborare un'estetica "pura" mediante la quale ripristinare la linea di continuità e la coscienza unitaria della memoria storico-culturale della nazione.

Nel riallacciarsi alla tradizione “canonica” della moderna letteratura sulla città Pamuk ricostruisce il percorso formativo del cronotopo centrale di Istanbul in una relazione a tre che chiama in causa oltre a Tanpınar l’autorevole figura del poeta Yahya Kemal. Attraverso il richiamo esplicito alle poetiche urbane dei due “scrittori tristi” l’autore approda al concetto di *hüzün* quale motivo simbolico fondante l’“esistenza ideologica” dell’Istanbul autentica, pura e nazionale. Un’esistenza che scaturisce dalle costanti oscillazioni tra visioni “ingenua” e “sentimentali” della città o dalla tensione dialettica tra un testo “poetico”, in cui l’alta tradizione imperiale si rende disponibile al recupero mediante la contemplazione dei panorami del Bosforo e della penisola storica, e un testo “razionale” che si attesta invece a proclamare l’illusorietà e la natura artificiale tanto della retrospettiva ottomana quanto dell’immagine incorrotta, turca e musulmana dell’Istanbul repubblicana.

Benché fondate sulle medesime pratiche di significazione, le rispettive esperienze urbane di Pamuk e Tanpınar si distinguono proprio in ragione del diverso orientamento estetico-culturale rispetto alla questione della memoria e del recupero del retaggio storico. Il possesso o meno del codice definisce infatti due diverse prospettive sulla città ma anche due distinte mappature interiori dello spazio di Istanbul. Se la necessità di elaborare una scrittura visiva del testo urbano scaturisce dalla comune esigenza di ricostruire la memoria “perduta” della città nella sua dimensione spazio-temporale storica e reale, gli esiti e le finalità sono anche in questo caso assai differenti. Per Tanpınar lo sguardo del pittore è funzionale a rintracciare nelle rovine del paesaggio urbani i frammenti di un testo il cui codice “perduto” può essere riattualizzato seppur nelle forme illusorie del

“sogno”. Per Pamuk invece, che della conoscenza del codice è totalmente sprovvisto, la scrittura visiva consente invece di recuperare la reale dimensione storica e privata della città e smascherare così i giochi di memoria sottesi al cronotopo di Istanbul o, in altri termini, la natura intimamente soggettiva tanto dell’*hüzün* quanto della retrospettiva “nazionale” del passato ottomano elaborata da Tanpınar e Yahya Kemal. Allo stesso modo mentre la *flânerie* di Tanpınar e Yahya Kemal per poter ricondurre al “sogno” dell’Istanbul autentica e della tradizione “perduta” deve muovere unicamente sulla superficie storico-culturale della città, la “vocazione stratigrafica” di Pamuk ne porta alla luce la dimensione storico-culturale sommersa e con essa la vera immagine della città, irriducibilmente eterogenea, ibrida e composita. Ne consegue che mentre per Tanpınar la mappa interiore originerà dal tentativo di ricondurre i diversi centri e letture ideologiche di Istanbul ad una sintesi storica nei fatti inesistente, la centralizzazione di Pamuk nella propria soggettività renderà l’autore capace di accogliere in una visione sinottica sia i molti centri che la molteplice centralità di Istanbul.

I cronotopi “periferici” della coppia Tekin-Kemal scaturiscono invece dalla reazione all’esclusività della cultura urbana e dunque del testo “centrale” della città. Benché legati da una relazione di continuità estetica meno evidente rispetto agli scrittori “centrali”, la poetica urbana di entrambi gli autori risulta accomunata dall’intento estetico e insieme politico di elaborare l’immaginario urbano eccentrico e marginale espressione della povertà urbana e dei migranti anatolici.

Il testo di Istanbul di Tekin è l’esito di un percorso di formazione umana e intellettuale complesso e tormentato che, almeno nella sua fase costruttiva, evolve

da una prospettiva autobiografica ad una narrazione corale del processo di urbanizzazione. La città assurge così, nella primissima produzione letteraria dell'autrice, a sito di ricostruzione della memoria sia personale che storica della migrazione interna. A partire dagli anni '90 tuttavia la linea poetica di Tekin subisce un'inversione di tendenza prendendo le distanze dal tema della città e orientandosi verso forme e strategie di rappresentazione sempre più astratte. Nel mutamento, frutto di uno scollamento tra percezione estetica e reale esperienza urbana, molto della specificità e dell'originalità della sua scrittura risulteranno perdere d'intensità. La narrativa urbana di Yaşar Kemal si fonda invece su una bipolarità tematica trasferita sul piano spaziale: se il tema della migrazione e del difficoltà di adattamento al contesto urbano trova nei quartieri del centro simbolo della marginalità urbana la sua ambientazione privilegiata, le opere più ispirate da un approccio "ambientalista" alla città si concentrano sulla rappresentazione dei *gecekondu* posti lungo le rive meridionali della penisola storica.

Un percorso formativo umano e intellettuale segnato da molti momenti di continuità fa della memoria soggettiva la cifra più indicata per una comparazione tra le Istanbul di Tekin e Kemal. I principali tratti di analogia tra le poetiche urbane dei due scrittori emergono tuttavia dal carattere liminale, identitario, linguistico e culturale della loro soggettività, posta nell'interfaccia tra ruralità e urbanità, nonché dalla natura dislocata delle loro memorie sia individuali che familiari. Come conseguenza ultima di entrambi gli aspetti le loro scritture possono dirsi orientate da una tendenza alla trasgressività che si esplicita nell'intento comune di situare la prospettiva periferica al centro ricostruendo, nel

contesto urbano, la storia, la lingua e la memoria culturale marginalizzata della ruralità.

Accomunate dalla ricerca di una lingua intermedia, frutto della dialettica tra un turco rurale-orale e uno urbano-letterario, mediante cui esprimere il loro punto di vista periferico sulla città, mentre la strategia di Yaşar Kemal appare più moderata perché ricondotta ad una dinamica intrasistemica, quella di Tekin si distingue per la maggior trasgressività perché resa quale risultante di un movimento intersistemico. Così come nel ricorrere alla pratica del reportage o dell'intervista come strumento di significazione del testo periferico e non-culturale di Istanbul, se Tekin pone maggiormente l'accento sulla dimensione soggettiva nel recupero della memoria e della lingua condotte attraverso la città, Kemal sembra invece ricorrervi solo incidentalmente. Queste sottili benché importanti sfumature di significato assumono particolare rilevanza alla luce della differenza generazionale che intercorre tra i due autori. Se in Kemal la speranza di integrare la periferia nel centro sembra essere ancora una possibilità attuabile, la generazione a cui appartiene Tekin, che ha assistito al vanificarsi delle promesse incarnate dall'ideale nazionale repubblicano, pare invece aver rinunciato a rincorrere tale obiettivo.

L'itinerario che dall'Istanbul "centrale" di Pamuk e Tanpınar conduce a quella "periferica" di Tekin e Kemal, restituisce pienamente l'immagine di un palinsesto in cui vengono a iscriversi storie, memorie e discorsi sul sé che tanto, nella loro dimensione individuale quanto collettiva, esibiscono criticità e debolezze della grande narrazione kemalista. Una crisi epistemologica e identitaria che si manifesta soprattutto nelle modalità con cui i diversi autori proiettano la loro

singolare coscienza storica nello spazio simbolico della città e che a mio avviso motiva in ultima analisi anche il rinnovato interesse del panorama letterario post1980 verso il tema di Istanbul. La presa di distanza dalla narrazione storica e la decostruzione dei paradigmi fondanti il canone culturale nazionale se da un lato apre la via al pluralismo delle forme rappresentative e dunque alla molteplicità soggettiva delle letture urbane, d'altro canto riporta l'attenzione alla dimensione spaziale della città quale principale matrice identitaria.

Ciò conduce al nodo centrale della riflessione ovvero la mancanza di un passato e di una tradizione culturale condivisa per effetto della quale le rappresentazioni della città risultano elaborate sulla scorta di letture personali della storia nazionale e della memoria urbana. La comune tendenza alla soggettivazione consente di rilevare, come sul piano estetico-artistico, i cronotopi contemporanei preservino, seppur notevolmente sfumati, quei connotati stabili di asincronia e idealismo che connotano la percezione della spazio-temporalità storica e reale di Istanbul. D'altro canto la stessa proiezione del vissuto soggettivo sul piano concreto dell'esperienza urbana rende la città il sito e insieme lo strumento per elaborare una più ampia visione ermeneutica del sé nazionale.

Bibliografia

Akdeniz Safiye, “İntibâh Romanında Mekân Kullanımı”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, vol. 1, n. 1, 2012, pp. 3-21.

Akyıldız Olcay, Kara Halim, Sagaster Börte (a cura di), *Autobiographical Themes in Turkish Literature: Theoretical and Comparative Perspectives*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2007.

Alkan Burcu, Günay Erol Çimen (a cura di), *The Dictionary of Literary Biography, Vol. 373 - Turkish Novelists Since 1950*, Gale, Washington 2012.

Almas Esra, *Capitalizing Istanbul: reading Orhan Pamuk's literary cityscape*, tesi di dottorato non pubblicata, Faculty of Humanities, Amsterdam School for Cultural Analysis, Amsterdam 2011.

— “Disoriented in Istanbul: A Reading of its Fogscapes Across the Twentieth Century”, *Culture, Theory and Critique*, vol. 57, n. 1, 2016, pp. 17-51.

Alptekin Turan, *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür Bir İnsan*, İletişim, İstanbul 2001.

Aral Fahri (a cura di), *Orhan Pamuk Edebiyatı Sempozyum Tutanakları Sabancı Üniversitesi Tuzla Yerleşkesi 19-20 Aralık 2006*, Agora, İstanbul 2007.

Assman Aleida, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. di Simona Paparelli, il Mulino, Bologna 2002.

Ayaydın Özlem Günil, *Yaşar Kemal'in İstanbul'una Çevreci Bir Yolculuk*, tesi di laurea non pubblicata, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Bilkent Üniversitesi, Ankara 2003.

Aydın Mehmet, ‘Kayıp Zamanın İzinde’ Ahmet Handi Tanpınar, DoğuBatı, İstanbul 2010.

Aydın Satar Nesrin, “Kanun Olmanın Kiyisinde: Edebiyatın Politize Olması Ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Cumhuriyet Kanunu'ndaki Yeri”, *Türkiyat*, n. 25 (2015), pp.160-186.

Bachtin Michail, *Estetica e romanzo*, trad. it. di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 2001³ [1975].

Barthes Roland, *L'aventure sémiologique*, Seuil, Paris 1967.

- Belge Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim, İstanbul 1998.
- Bellingeri Giampiero, “Introduzione” in Yahya Kemal, *Nostra celeste cupola*, traduzione e a cura di G. Bellingeri, Ariete, Milano 2006.
- Benjamin Walter, *I “passages” di Parigi*, Einaudi, Torino 2011.
- Bilgili Ahmet Emre (a cura di), *Şehir ve Kültür: İstanbul*, Profil, İstanbul 2011.
- Bozdoğan Sibel, Kasaba Reşat (a cura di), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, University of Washington Press, Seattle-Londra 1997.
- Brilli Attilio, *Il viaggio in Oriente*, il Mulino, Bologna 2009.
- Butor Michel, *Repertoire V*, Minuit, Parigi 1982.
- Çoruk Ali Şükrü, *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu*, Kitabevi, İstanbul 1995.
- *İstanbul'un 100 Romanı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A. Ş., İstanbul 2010.
- De Certeau Michel, *L'invenzione del quotidiano*, trad. di Mario Baccianini, Edizioni Lavoro, Roma 2001.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Millepiani. Capitalismo e Schizofrenia*, trad. it. di Giorgio Passerone, Castelvecchi, Roma 1987.
- Demirkol Şule, “Le rôle des “traductions” et des “réécritures” dans le voyage des récits sur la ville d’Istanbul”, *Synergies Turquie*, n. 5, 2012, pp. 81-93.
- Diamandouros Nikiforos, Dragonas Thalia, Keyder, Çağlar (a cura di), *Spatial Conceptions of the Nation: Modernizing Geographies in Greece and Turkey*, Tauris Academic Studies, New York 2010.
- Dufft Catharina, *Orhan Pamuks İstanbul*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2008.
- (a cura di), *Turkish Literature and Cultural Memory: “Multiculturalism” as a Literary Theme after 1980*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2009.
- Duzdağ Ahmet, “Tanpınar’s Diary: A Book of Revenge?”, *Turkish Studies*, v. 10, n. 12 (2015), pp. 315-328.
- Erdoğan Tamer, *Türk Romanında Mütareke İstanbul’u*, Everest, İstanbul 2012.

Erol Sibel, “The Chronotope of Istanbul in Orhan Pamuk’s Memoir *Istanbul*”, in *International Journal of Middle East Studies*, vol. 43, n. 4, 2011, pp. 655-676.

Ertürk Nergis, “Modernity and its Fallen Languages: Tanpınar’s *Hasret*, Benjamin’s Melancholy”, *PMLA*, vol. 123, n. 1, 2008, pp. 41-56.

— *Grammatology and Literary Modernity in Turkey*, Oxford University Press, New York 2011.

Esen Nüket (a cura di), *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, İletişim, İstanbul 1996.

— *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim, İstanbul 2006.

Esen Nüket, Kılıç Engin (a cura di), *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası*, İstanbul, İletişim, 2008.

Eskin Şerif, *Zaman ve Hafızanın Kıyısında. Tanpınar’ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*, Dergâh, İstanbul 2014.

Gül Murat, *The Emergence of Modern Istanbul: Transformation and Modernisation of a City*, I. B. Tauris, Londra-New York, 2009.

Gürbilek Nurdan, *Vitrinde Yaşamak*, Metis, İstanbul 1992.

— *Ev Ödevi*, Metis, İstanbul 1998.

— *Kötü Çocuk Türk*, Metis, İstanbul 2001.

— *Yer Değiştiren Gölge*, Metis, İstanbul 2005.

— *Benden Önce Bir Başkası*, Metis, İstanbul 2011.

Gürsel Nedim (a cura di), *Paysage littéraire de la Turquie contemporaine*, L’Harmattan, Parigi 1993.

Halbwachs Maurice, *La memoria collettiva*, a cura di Paolo Jedlowski e Teresa Grande, Unicopli, Milano 2001 [1950].

Hutcheon Linda, *Narcisistic Narratives: The Metafictional Paradox*, WLU, Waterloo 1980.

İrzık Sibel, “Istanbul: *Il libro nero*” in Franco Moretti (a cura di), *Il Romanzo. Temi, Luoghi, Eroi*, vol. IV, Einaudi, Torino 2003, pp. 555-562.

İnalçık Halil, “Istanbul”, *EF*, pp. 224-248.

İrem Nazim, “Undercurrents of European Modernity and the Foundations of Modern Turkish Conservatism: Bergsonism in Retrospect”, *Middle Eastern Studies*, vol. 40, n. 4 (2004), pp. 79-112.

Jameson Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.

Kahraman Hasan Bülent, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, Agora, İstanbul 2007.

Karpat H. Kemal, *The Gecekondu: rural migration and urbanization*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 1976.

Kemal Yahya, *Edebiyata Dair*, İFC, İstanbul 1971.

— *Aziz İstanbul*, İFC, İstanbul 1974.

Kemal Yaşar, *Deniz Küstü*, Yapı Kredi, İstanbul 2016 [1978].

— *Kuşlar da Gitti*, Yapı Kredi, İstanbul 2016 [1978; *Gli uccelli tornano a volare*, trad di Antonella Passero, Tranchida, Milano 2001].

— *Yaşar Kemal Kendinş Anlatıyor. Alaşn Bosquet'nin Yaşar Kemal'le Konuşmalar*, Toros, İstanbul 1993.

Kerslake Celia, Öktem Kerem, Robins Philip (a cura di), *Turkey's Engagement with Modernity Conflict and Change in the Twentieth Century*, Palgrave Macmillian, Londra 2010.

Keyder Çağlar, *İstanbul Between the Global and the Local*, Rowman & Littlefield, New York-Oxford 1999.

Konuk Kader, “İstanbul on Fire: End-of-Empire Melancholy in Orhan Pamuk's *İstanbul*”, *The Germanic Review*, n. 86, pp. 249-261.

Lefebvre Henri, *La produzione dello spazio*, trad. it. e a cura di Leonardo Ricci, Moizzi, Milano 1978.

Lotman Jurij, Boris Uspenskij, “Il concetto di ‘Mosca Terza Roma’ nell’ideologia di Pietro I”, *Europa Orientalis*, n. 5, 1986, pp. 481-494.

— *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, trad. it. e a cura di Simonetta Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985.

Liotard Jean François, *La condizione postmoderna*, trad. it. di Carlo Formenti, Feltrinelli, Milano 1981.

Mahçupyan Etyen, *Osmanlı'dan Postmodernite'ye*, Patika, İstanbul 1996.

Mansel Philip, *Constantinople: City of the World's Desire 1453-1924*, John Murray, Londra 1995.

Mc Hale Brian, *Postmodernist Fiction*, Routledge, Londra, New York 1987.

Menteşe Oya Batum, "Orhan Pamuk'un 'İstanbul: Hatıralar ve Şehir'i, Alt Metinler Açısından Bir İnceleme", *Atılım*, vol. 5, n. 17, 2010, pp. 1-8.

Mills Amy, "Narratives in City Landscapes: Cultural Identity in Istanbul", *The Geographical Review*, vol. 95, n. 3 (2005), pp. 441-462.

— *Streets of Memory. Landscape, Tolerance and National Identity in Istanbul*, University of Georgia Press, Athens 2010.

Moran Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, voll. 3, İletişim, İstanbul 1994.

Muhidine Timour, Monceau Nicolas (a cura di), *Istanbul rêvée, Istanbul réelle. La ville des écrivains, des peintres et des cinéastes au XX^e siècle*, IFEA, İstanbul 1998.

Naci Fethi, *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek, İstanbul 1981.

— *Yaşar Kemal'in Romancılığı*, Yapı Kredi, İstanbul 2004

Narlı Mehmet, "Romanda Zaman ve Mekan Kavramları", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, vol. 5, n. 7, 2002, pp. 91-106.

Nocera Lea, "Il tema della migrazione nell'opera di Emine Sevgi Özdamar", *AION*, vol. 66, n. 1-4 (2006), pp. 49-67.

Nora Pierre (a cura di), *Les Lieux de mémoire*, voll. 3, Gallimard, Parigi 1984-1992.

Nuvolati Giampaolo, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, FUP, Firenze 2013.

Oğuzertem Süha, *Geçmişten Geleceğe Yaşar Kemal*, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi Uluslararası Yaşar Kemal Sempozyumu, Adam, İstanbul 2003.

Öncü Ayşe, Weyland Petra, *Space, Culture, Power: New Identities in Globalizing Cities*, Zed, Londra 1997.

Özdemir Yeşim, *Sait Faik Abasıyanık Eserlerinde Mekân Olarak İstanbul*, tesi di laurea non pubblicata, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul Üniversitesi, İstanbul 2006.

Özer Pelin, *Latife Tekin Kitabı*, İletisim, İstanbul 2005.

Pamuk Orhan, *Kara Kitap*, Yapı Kredi, İstanbul 1990 [*Il libro nero*, trad. di Şemsa Gezgin, Einaudi Torino, 2007² (1996)].

— *Öteki Renkler. Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*, Yapı Kredi, İstanbul 2013² [1999].

— *İstanbul Hatıralar ve Şehir*, Yapı Kredi, İstanbul 2003 [*Istanbul. I ricordi e la città*, trad. it. di Şemsa Gezgin, Einaudi, Torino 2006].

— *La valigia di mio padre*, trad. it. di Şemsa Gezgin, Einaudi, Torino 2007.

— *Manzaradan Parçalar*, İletişim, İstanbul 2010.

— *Romanzieri ingenui e sentimentali*, trad. it. di Anna Nadotti, Einaudi, Torino 2012.

Sansot Pierre, *Poétique de la ville*, Payot, Parigi 2004² [1971]

Saraçgil Ayşe, “Latife Tekin e la psicologia della povertà”, in *Un ricordo che non si spegne. Scritti di docenti e collaboratori dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli in memoria di Alessandro Bausani*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1995, pp. 437-463.

— *Il maschio camaleonte. Strutture patriarcali nell’Impero ottomano e nella Turchia moderna*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

— “Esilio, ibridazione, nazionalismo. L’esperienza poetica di Yahya Kemal e Nazım Hikmet”, *LEA-Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente I*(2012), pp. 333-336.

Seyhan Azade, *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context*, MLA, New York 2008.

Şengül Mehmet Bakır, “Romanda Mekân Kavramı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, vol. 3, n. 11, 2010, pp. 528-538.

Tanpınar Ahmet Hamdi, *Beş Şehir*, Dergâh, İstanbul 2015² [1946]

— *Huzur*, Dergâh, İstanbul 2014 [1949]

— *Edebiyat Üzerine Makaleler*, a cura di Zeynep Kerman, Dergâh, İstanbul 1998³ [1969].

— *Yaşadığım Gibi*, a cura di Birol Emil, Dergâh, İstanbul 1996² [1970].

— *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, a cura di İnci Enginun e Zeynep Kerman, Dergah, İstanbul 2007.

Tekin Latife, *Sevgili Arsız Ölüm*, İletişim, İstanbul 2013 [1983; *Cara Spudorata Morte*, trad. di Edda Dussi e Ugo Marazzi, Giunti, Firenze 1988]

— *Berci Kristin Çöp Masalları*, İletişim, İstanbul 2015 [1984; *Fiabe dalle Collina dei Rifiuti*, trad. di Ayşe Saraçgil, Giunti, Firenze 1995].

Tiken Servet, “Zaman ve Mekân Birlikteliği Açısından Yakup Kadri Karaosmanoğlu Ankara Romanı Üzerine Bir İnceleme”, *Turkish Studies*, vol. 8, n. 13, 2013, pp. 1551-1560.

Törenek Mehmet, *Türk Romanında İşgal İstanbul'u*, Kitabevi, İstanbul 2013.

Tuğluk Abdulhakim, *Servet-i Fünûn Romanlarında Mekân*, tesi di laurea non pubblicata, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Malatya 2012.

Uçman Abdullah, İnci Handan (a cura di), *Bir Gül Bu Karanlıklarda. Tanpınar Üzerine Yazılar*, 3F, İstanbul 2008.

Westphal Bertrand, *Geocritica. Reale, Finzione, Spazio*, trad. it. di Lorenzo Flabbi, Armando, Roma 2009.

Zambak Ferda, *Türk Romanında Mekân*, tesi di laurea non pubblicata, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla 2007.

Zohar Itamar Even, “Polysistem Studies”, *Poetics Today*, 11/1, 1990.