

Sevgili Arsız Ölüm ovvero l'Istanbul “periferica” di Latife Tekin

Tina Maraucci

Università degli Studi di Firenze (<tina.maraucci@unifi.it>)

Abstract

The article examines *Sevgili Arsız Ölüm* (1983; *Dear Shameless Death*, 2001), the first novel by Latife Tekin. Considered one of the most original Turkish woman novelists, Tekin distinguished her writing in the 1980s by a specific representation of Istanbul and its cityscapes. I will illustrate how this novel was both aesthetically and politically conceived to reproduce the alienation of Anatolian rural migrants from an urban space and culture and their “peripheral” perspective on the city. I will focus on Tekin’s strategies of representing the city from women migrants’ points of view as a locus of feminine subordination, exclusion and alienation, both economically and morally, from urban space.

Keywords: *Istanbul, Latife Tekin, periphery, Turkish migration literature, urban landscape*

Nella generale penuria di studi dedicati ai processi di appropriazione estetica dello spazio nella letteratura turca moderna e contemporanea, si fa tuttora avvertire la pressoché totale assenza di approcci critici dedicati alla rappresentazione di Istanbul nella narrativa di Latife Tekin, scrittrice di estrazione popolare e rurale tra le più rilevanti del filone narrativo sulla migrazione interna¹. È un fatto certamente singolare se si considera l’implicita rilevanza che la riflessione sulla città assume nella prima produzione letteraria dell’au-

¹ Latife Tekin nasce nel 1957 a Karacefenk, villaggio nella provincia centro anatolica di Kayseri, per trasferirsi a Istanbul nel 1966 dove completa la sua formazione. Diplomatasi nel 1974, sceglie di non proseguire gli studi e abbraccia la militanza politica nel clandestino Türkiye Komünist Partisi (Partito Comunista Turco). Nel 1997 si trasferisce nella cittadina di Gümüşlük, in provincia di Bodrum, dove ha dato vita alla Gümüşlük Akademisi (Accademia di Gümüşlük), un centro che si occupa di arte, letteratura, cultura, ecologia e ricerca scientifica. Tra le sue opere più recenti *Aşkışaretleri* (1995; “Segnali d’amore”), *Ormanda Ölüm Yokmuş* (2001; “Nella foresta non c’è la morte”) e *Unutma Bahçesi* (2004; “Il giardino dell’oblio”); cfr. Sönmez 2012, 301-310.

trice e che la critica curiosamente non avverte ancora l'esigenza di indagare in maniera specifica. A costituire oggetto privilegiato di analisi continuano ad essere infatti aspetti della sua poetica ritenuti più centrali, come lo sperimentalismo delle forme, spesso frettolosamente assimilate a quelle del "realismo magico", la natura esplicitamente politica dei suoi contenuti, centrati sui temi della povertà e della marginalità urbana, o la dirompente originalità delle sue scelte stilistiche (Parla 2008; Seyhan 2008, 165-177; Kekeç 2011; Balık 2013; Gürbilek 2014, 37-47). In effetti la città sembrerebbe configurarsi nella prosa di Tekin come un soggetto apparentemente secondario e tuttavia intimamente correlato all'intento di ricostruire la memoria, storica e personale, del processo di urbanizzazione turco tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento. Nella sua celebre trilogia *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*), l'autrice ripercorre infatti la parabola evolutiva della migrazione interna registrandone le profonde ripercussioni tanto sul tessuto sociale quanto sul paesaggio urbano di Istanbul in una narrazione che evolve in maniera progressiva dall'individuale al corale.

L'aspetto forse più significativo dell'elaborazione poetica di questa scrittrice consiste nell'assoluta centralità accordata alla dimensione soggettiva. Tekin fa del proprio vissuto individuale di donna, di migrante e di scrittrice, il punto di partenza per elaborare una più ampia narrazione collettiva in cui il fenomeno migratorio interno costituisce la cifra allegorica per una rilettura critica dal progetto di edificazione nazionale kemalista (Belge 1998, 240-241; Irzik 2007)². Muovendo da una prospettiva interna al mondo degli ex contadini anatolici di recente urbanizzazione, lo sguardo dell'autrice guadagna così una nuova, dirompente prospettiva sulla città restituita nelle forme e negli schemi linguistici e culturali della periferia, ossia di coloro che tanto geograficamente quanto culturalmente provengono dai margini della nazione. L'Istanbul "periferica" di Latife Tekin si rivela allora essere un oggetto di studio particolarmente indicato per investigare le dinamiche ideologiche e di potere sottese alle rappresentazioni letterarie dello spazio nazionale.

Sulla base di questi presupposti è lecito interrogarsi sulle modalità con cui l'autrice restituisce il paesaggio urbano nei suoi tre romanzi sulla migrazione. Ad una disamina d'insieme, la trilogia sembra emergere come il sito di elaborazione di una strategia rappresentativa della città piuttosto complessa che evolve in parallelo con il personale percorso formativo, umano e intellettuale, della scrittrice. La poetica urbana di Tekin può in altre parole essere considerata il risultato di un processo creativo distinto in tre momenti consecutivi, ciascuno dei quali ha il proprio corrispettivo nei tre testi, e la cui progressione

² Qui inteso come il governo dei quadri nazionalisti legati a Mustafa Kemal che guidò la modernizzazione del paese tra gli anni Venti e Trenta del Novecento.

si presta ad essere complessivamente 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 Tekin rivede i presupposti politici fondanti la sua scrittura, con importanti ripercussioni anche sul piano estetico.

Esporre nel dettaglio l'andamento parabolico di tale linea poetica richiederebbe una sede di discussione più estesa, ragion per cui nel presente contributo mi limiterò a prendere in esame la rappresentazione del paesaggio di Istanbul in *Sevgili Arsız Ölüm*. Diversi motivi giustificano la scelta di concentrarmi su quest'opera, *in primis* il fatto che essa viene a coincidere con la fase "progettuale" della poetica urbana di Tekin, quella cioè in cui vengono definiti e messi in atto i tratti essenziali della strategia rappresentativa sviluppata in seguito in chiave corale in *Berci Kristin* e *Buzdan Kılıçlar*. Nel romanzo la scrittrice racconta infatti, in una veste esplicitamente autobiografica, della difficoltà di entrare in una relazione estetica con la città, di trovare in essa e attraverso essa uno spazio e una lingua mediante cui esprimere il proprio punto di vista marginale, di donna e di migrante. A rendere il testo particolarmente meritevole di attenzione è inoltre l'inedita prospettiva di genere con cui Tekin ricostruisce l'epopea della migrazione interna turca restituendo così il paesaggio urbano doppiamente "periferico", marginalizzato sia fisicamente che culturalmente, delle ex contadine anatoliche migrate come lei in città. Partendo da queste premesse proverò ad isolare alcuni tratti distintivi della singolare poetica di Istanbul di Tekin nel tentativo di dimostrare come nell'opera la scrittrice faccia dello spazio urbano un *locus* dell'esclusione e della subalternità femminile ma al tempo stesso uno strumento di ribellione estetica e insieme politica ai canoni letterari e ai modelli identitari della cultura dominante.

1. La scrittrice figlia della migrazione

La personalità umana e intellettuale di Latife Tekin può dirsi il risultato di un percorso formativo segnato da due eventi principali: il primo, e forse il fondamentale, è rappresentato dalla migrazione a Istanbul dove l'autrice si trasferisce all'età di nove anni al seguito della famiglia. In un'intervista rilasciata ad Ayşe Saraçgil nei primi anni Novanta la scrittrice riporta un ricordo estremamente traumatico dell'esperienza, paragonata a una sorta di espatrio:

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. (Tekin in Saraçgil 1998, 448-449, trad. it. di Saraçgil)

È interessante notare come nella memoria della scrittrice l'esclusione culturale, psicologica e emotiva dallo spazio urbano risulti essere per molti versi ancor più invalidante della marginalità socioeconomica e di genere. In ragione delle molte difficoltà culturali, identitarie e non ultime linguistiche cui gli ex contadini devono far fronte nel difficile adattamento al contesto cittadino, Tekin arriva a parlare del fenomeno migratorio interno degli anni Sessanta e Settanta in termini quasi assimilabili ad una migrazione esterna.

È questo un aspetto singolare del processo di urbanizzazione turco del periodo conseguente le dinamiche di potere che definiscono la relazione centro/periferia nell'ambito del progetto di edificazione nazionale kemalista. Il kemalismo, quale ideologia fondante il processo di costruzione della moderna nazione turca, basa la propria concezione del potere su una visione dicotomica della società i cui segmenti urbano e rurale, rispettivamente espressione dei settori moderno e tradizionale, restano rigidamente separati non solo fisicamente ma soprattutto culturalmente (Saraçgil 2001, 245-258). Contrapposta all'urbanità, eletta a rappresentante esclusiva dei modelli e dei valori della moderna cultura nazionale, la ruralità, in ragione del perdurante legame con la tradizione, viene qui intesa come sinonimo di oscurantismo religioso e dunque di sottosviluppo economico, morale e culturale. Definite tra gli anni Venti e Trenta lungo tale asse dicotomico, le dinamiche di relazione centro/periferia trovano d'altronde il proprio fondamento ideologico nel principio del populismo (*halkçılık*) kemalista il quale attribuisce alle élite urbane, laiche e istruite, la missione di guidare le masse anatoliche nella difficile transizione al moderno. Idealmente identificata come autentica depositaria dell'originario spirito nazionale turco, l'Anatolia rurale viene così percepita al tempo stesso come un soggetto profondamente "altro" e subalterno, la cui arretratezza giustifica in ultima analisi il ruolo delle élite repubblicane e nazionaliste quale avanguardia della modernizzazione.

Iniziato al termine del secondo conflitto mondiale per raggiungere dimensioni tutt'altro che trascurabili durante gli anni Sessanta e Settanta, l'esodo verso le grandi città, in particolare Istanbul, modifica il paesaggio urbano che si ritrova così ad esibire limiti e contraddizioni della modernizzazione kemalista. Agli inizi degli anni Ottanta, quando Latife Tekin esordisce sulla scena letteraria, i continui flussi migratori avevano ormai portato gli universi umani e culturali, urbani e rurali, a convivere e a scontrarsi nel comune spazio

metropolitano. Il divario culturale e psicologico tra questi due mondi, resosi manifesto in termini di stili di vita, linguaggio, costumi, credenze, valori e modelli identitari e comportamentali, si esprimeva in termini architettonico-urbanistici nella formazione di vaste cinture di emarginazione poste nell'immediata periferia suburbana e popolate da nuovi ceti popolari, in gran parte di estrazione rurale (ivi, 290-291).

Le categorie oppositive urbanità/ruralità, modernità/tradizione, alta cultura/bassa cultura, su cui erano stati elaborati gli schemi e i modelli del canone nazionale, venivano poste in discussione dall'emergere del fenomeno dell'*arabesk* e dalle sue forme culturali ibride e liminali, risultanti dalla reazione della periferia al carattere elitario ed esclusivo della modernizzazione kemalista (ivi, 294-297).

L'agenda letteraria di Latife Tekin appare pertanto sin dal principio motivata dal desiderio di restituire un ambito di espressione dedicato alla realtà delle classi subalterne a cui appartiene e che sono per definizione escluse o marginalizzate dalla narrazione storica e dal canone nazionale. A tal proposito è essenziale rilevare come nella prospettiva della scrittrice il senso di dislocazione e alienazione generati dall'impatto con il contesto urbano assumano, sul piano discorsivo, una dimensione prevalentemente linguistica. Lo si evince già dal passaggio sopracitato dove Tekin definisce se stessa, la sua famiglia e gli ex-contadini migrati in città come "muti", privati cioè di una lingua con cui esprimere il proprio punto di vista ed entrare in relazione con la realtà urbana. Altrove la scrittrice darà ancor più corpo a questo senso di profonda emarginazione dettato dall'estraneità con la lingua della città, definita come "the language of the others, which filled the air with sounds and sentences, words, signs and implications [...] giving out signals that made me feel I was a poor" (Tekin in Paker 2011, 152-153; Engl. trans. by Saliha Paker).

La penna di Tekin muove dunque sin dagli esordi dalla volontà di scrivere in quella che la scrittrice chiama la "lingua di casa mia" (*evimindili*; Özer 2009, 38) per dar vita a un nuovo genere narrativo capace di restituire il punto di vista della povertà urbana nelle forme linguistiche e negli schemi culturali che le sono propri. È questa una lingua a cui la scrittrice conferisce un'esplicita essenza femminile nella misura in cui essa riproduce volutamente lo stile e il ritmo della lingua materna (Saraçgil 1995, 449). Per comprendere la singolare visione dell'autrice, in cui il turco acquisito della città e quello originario della ruralità, vengono a contrapporsi non come varianti interne a uno stesso sistema linguistico ma come due idiomi differenti appartenenti a due "nazioni" separate, è essenziale tenere a mente la singolare genesi storica del turco moderno.

Prodotto dell'intensa opera di ingegneria linguistica realizzata dalle élite repubblicane tra il 1928 e il 1934, la nuova lingua nazionale nasce concepita come strumento primario per imprimere sembianza di omogeneità allo spa-

zio identitario della nazione. La riforma linguistica creava i presupposti per un'assimilazione forzata quanto ideale del territorio anatolico, la cui effettiva complessità ed eterogeneità etnica, culturale ma soprattutto linguistica veniva nei fatti ignorata (Saraçgil, Tarantino 2012, 219-224). Imposto dall'alto mediante misure fortemente coercitive e percepito come alieno dalla maggioranza della popolazione in ragione della sua natura convenzionale e costruita, il turco viene così a caricarsi di ulteriori significati nel corso della sua evoluzione storica. Identificato come la lingua propria delle élite urbane modernizzate e dunque come strumento di potere ed esclusione culturale e morale delle masse rurali, esso arriva ad incarnare simbolicamente l'autoritarismo di stato, il controllo censorio, la limitazione delle libertà di espressione e soprattutto, come nel caso di Tekin, l'alienazione psicologica e culturale della periferia dal centro. Non è un caso dunque che la decisione della scrittrice di farsi portavoce degli oppressi e degli emarginati passi, come spesso accade nel contesto turco, attraverso la rottura non solo con la tradizione estetica ma soprattutto con le forme linguistiche del canone letterario nazionale (Parla 2008, 27-40).

2. *La militanza socialista e la prospettiva femminile*

Tra coloro a cui il potere e la cultura egemone non consente di esprimersi, le donne assurgono a soggetto privilegiato nella poetica urbana di Tekin. La scelta di focalizzare sul punto di vista marginalizzato, per genere e per estrazione, delle migranti anatoliche matura nell'autrice come conseguenza di un secondo fondamentale momento formativo: la militanza nelle fila dell'İlerici Kadınlar Derneği (Unione delle Donne Progressiste), principale organizzazione femminile della sinistra turca degli anni Settanta. Come rileva Saraçgil nell'adesione al movimento socialista Tekin intravede la possibilità di risolvere il dissidio interiore che la vede combattuta, di integrarsi nel tessuto urbano preservando al tempo stesso le proprie radici rurali e la propria appartenenza di classe (1995, 450). L'esperienza della militanza, conclusasi a seguito del golpe militare del 12 settembre 1980, si tradurrà tuttavia in un bilancio deludente e fortemente critico. Le speranze e i sogni infranti della militanza confluiranno successivamente nella scrittura del suo terzo romanzo *Gece Dersleri* (1986; *Lezioni notturne*). Appartenenti per lo più ai ceti medi urbani e pertanto distanti dalla realtà socioculturale delle masse, i militanti socialisti si rivelano agli occhi della scrittrice del tutto incapaci di leggere e interpretare le istanze e i bisogni delle classi popolari a cui si rivolgono. Supportata da una cultura politica dogmatica, "libresca" e maschile, in cui Tekin riconosce lo stesso carattere esclusivo della cultura d'élite, la sinistra turca si produce in una visione fortemente idealizzata delle classi popolari, percepite come un soggetto passivo, un'entità astratta priva di iniziativa e spirito vitale (Saraçgil 1995, 438-440).

Alla difficoltà di riconoscersi in tale immagine falsata contribuiscono anche le dinamiche di genere interne al movimento e le perplessità nutrite dall'autrice circa le effettive modalità di partecipazione femminile all'agone politico. Così Tekin racconta la sua esperienza di militante:

Bir kadın örgütünde çalışıyordum o yıllarda. Erkek diliyle, yoksul kadınların düşlerine girmeye çalışıyorduk. Politik kadınlar olarak, Kendimşze bir dil kurabilmiş değildik. [...] Erkeklerin kontrolünde, onların egemenliğinin, güç ilişkisinin, hiyerarşi tutkusunun hâkim olduğu bir politik hareketi. Yüceltilen bütün değerler, erkeklerin yüceltiği. Ancak onlar gibi davranarak o politik hareketin içinde var olabiliyordu kadınlar. Yavaş yavaşö 12 Eylül'den bir süre öncesi kendi aramızda, kadın olarak bu politik hareketin içinde dünyada var olmak üzerine mırıldanmaya, konuşmaya başlamıştık. [...] Çok gençtik ama aynı hareketin içindeki erkeklerle eşitlenmemizi engelleyen şeyin bilinci oluşmaya başlamıştı bizde. Taze kıpırtılardı bunlar, ne yazık ki 12 Eylül, hissettiğimiz tüm bu şeylerden sonuç almamızı engelledi. Bir dil kuramadan dağıldık. (Tekin in Özer 2008, 112-113)

In quegli anni lavoravo in un'organizzazione femminile. Cercavamo di entrare nei sogni delle donne povere con la lingua degli uomini. Come donne politiche non avevamo potuto costruire una lingua che ci esprimesse. [...] In altre parole non solo i poveri, anche le donne erano mute all'interno del movimento politico. Era un movimento politico sotto controllo maschile, dominato dalla loro egemonia, da rapporti di forza, dal culto della gerarchia. Tutti i valori che venivano promossi erano valori celebrati dagli uomini. Le donne potevano esistere all'interno di quel movimento politico solo comportandosi come loro. [...] A poco a poco prima del 12 settembre avevamo cominciato tra di noi a bisbigliare, a discutere della nostra esistenza in quanto donne all'interno del movimento politico e a questo mondo. [...] Eravamo molto giovani ma in noi cominciava a formarsi la consapevolezza di ciò che ci impediva di essere alla pari con gli uomini che facevano parte dello stesso movimento. Erano fermenti nuovi, peccato che il 12 settembre non ci ha concesso di trarre una conclusione da tutto questo sentire. Ci siamo disperse senza riuscire a costruire una lingua. (Traduzione propria)

Le memorie dell'autrice riferiscono di un coinvolgimento femminile, che benché ammesso nella comune lotta per l'emancipazione delle classi popolari, resta tuttavia vincolato a una posizione subalterna e marginale, a uno spazio d'azione fortemente limitato dall'autorità e dal controllo maschile. La lingua e la cultura politica della sinistra concepisce l'esistenza delle donne al suo interno esclusivamente nella veste politica di militanti la cui femminilità veniva di fatto negata o modellata sulle tradizionali funzioni sociali di madri, sorelle e compagne (Saraçgil 2001, 268-285). Escluse dagli ambiti decisionali e dalla riflessione teorica del movimento esse si ritrovano per Tekin ad essere private, come i poveri e in quanto povere, della possibilità di esprimere il loro

punto di vista per essere definite da schemi linguistici e modelli culturali che altri hanno prestabilito per loro.

Sulla scorta di queste considerazioni critiche, che prendono altresì corpo a seguito nel violento clima di repressione politica messa in atto dal regime militare nei primi anni Ottanta, Tekin approda alla convinzione che la scrittura possa costituire l'unica alternativa all'ambito soffocante e perseguito della militanza, per portare avanti il suo impegno politico a livello individuale (Tekin in Savaşır 1987, 134-135). La ricerca di forme e strategie narrative capaci di restituire il punto di vista femminile delle nuove classi popolari formatesi a seguito della migrazione interna, costituiscono il fondamento estetico e insieme politico di *Sevgili Arsız Ölüm*. L'opera narra la storia della piccola Dirmit costretta ad abbandonare il natio villaggio dell'entroterra anatolico per trasferirsi in città insieme alla famiglia. La vicenda personale della ragazza, unica tra i fratelli a ricevere un'istruzione grazie alla quale riesce ad integrarsi, seppur con mille difficoltà, nel contesto urbano, viene ricostruita attraverso il conflitto ideologico che la vede opporsi all'ambiente chiuso e oppressivo della famiglia, dominato dalla tradizione e dalla superstizione. Il bisogno di affermare la propria individualità si accompagna tuttavia in Dirmit al timore e al senso di colpa dettati dalla consapevolezza che il prezzo da pagare per l'emancipazione sarà l'allontanamento dal proprio mondo e la perdita inesorabile delle proprie radici. Scissa tra la metropoli, che insieme la attrae e la respinge, e il villaggio d'origine da cui è stata sradicata e che è diventato suo malgrado un luogo altrettanto alieno, Dirmit non riesce a dare un senso alla propria esistenza e a definire la propria identità. Nel dissidio interiore della giovane protagonista, "una ragazza disubbidiente che non accettava consigli: in casa diversa dai suoi familiari, fuori casa diversa dalla gente"³, si ritrova così espressa la sofferta condizione di Tekin, la cui vocazione letteraria scaturisce precisamente dall'urgenza di dar voce alla propria soggettività ibrida e liminale, situata nell'interstizio tra urbanità e ruralità.

3. Una rappresentazione in "assenza"

Pubblicato nel 1983, *Sevgili Arsız Ölüm* è stato recepito in maniera controversa dagli ambienti della critica dando luogo ad un acceso dibattito. Esponenti autorevoli nel panorama degli studi letterari turchi hanno infatti giudicato negativamente l'opera che appariva troppo elementare nel suo impianto strutturale, a tratti quasi ingenua, priva di coerenza interna e di elementi ritenuti indispensabili per attribuirle un effettivo valore artistico. In effetti il romanzo può dirsi caratterizzato da una generale tendenza all'astrazione che si

³ Trad. it. di Dussi, Marazzi in Tekin 1988, 132; "Evin içinde evden ayrı, dışarıda elden ayrı, laf dinlemez, nasihat almaz birkız" (Tekin 2014 [1983], 136).

evince in particolar modo se ad essere indagate nello specifico sono le modalità di rappresentazione dello spazio-tempo. Secondo Berna Moran, probabilmente il più importante storico della letteratura turca moderna e contemporanea, la ribellione di Tekin al canone realista dominante il romanzo turco sin dalla sua genesi tardo-ottocentesca si realizza proprio attraverso tale tendenza (1994, 75-91). In altri termini l'intento di elaborare una nuova narrativa capace di restituire il punto di vista delle classi subalterne, e in particolare delle ex contadine urbanizzate, conduce l'autrice a recuperare insieme alla lingua, al ritmo e allo stile anche i cronotopi letterari propri dei generi tradizionali dell'epica e della favolistica orale. Ne consegue una narrazione diretta e spontanea del processo di urbanizzazione costruita non solo da una prospettiva interna ma attingendo altresì a una tradizione culturale di cui le donne si rivelano le principali depositarie. Ed è riportando alla luce questa memoria di genere della migrazione che Tekin ottiene di restituire lo sguardo "periferico" sulla città di coloro che per identità sessuale e culturale ne vivono i margini.

Concepito per riflettere, nella forma oltre che nel contenuto, il senso di dislocazione e smarrimento generato dall'impatto con la metropoli, *Sevgili Arsız Ölüm* è suddiviso in due parti: nella prima si racconta la storia della famiglia di Dirmit, dall'unione dei genitori fino alla partenza dal villaggio; il trasferimento in città e il difficile adattamento del nucleo familiare al nuovo contesto occupano invece la seconda parte. Un primo dato che emerge chiaro dalla comparazione tra le due parti è l'impiego da parte dell'autrice di due diverse strategie di rappresentazione spaziale. Il villaggio di Alacüvek, da cui la famiglia di Dirmit proviene, viene descritto da Tekin con maggiore accuratezza e dovizia di dettagli. Benché di fatto inesistente e intriso di elementi fantastici è tuttavia un luogo dotato di una propria concretezza, riconducibile ad una topografia e a una geografia reali. Con la sua vegetazione, gli animali, i suoni, le tradizioni, i riti quotidiani, magici e scaramantici della sua sorprendente umanità è in grado di riprodurre suggestivamente nell'immaginario del lettore il paesaggio e l'atmosfera del villaggio anatolico.

La rappresentazione dello spazio urbano invece contrasta nettamente per il suo alto grado di astrazione e indefinitezza. È in proposito assai indicativo il fatto che Tekin non fornisca il nome della città o del quartiere in cui la famiglia si trasferisce. È solo in ragione della forte impronta autobiografica dell'opera e di alcuni piccoli dettagli come la menzione dell'arrivo a bordo di un traghetto o il riferimento alla presenza di diversi colli che è lecito supporre si tratti di Istanbul. Lo sguardo "periferico" che sia l'autrice che la sua protagonista rivolgono alla città si traduce così in una rappresentazione "in assenza" del paesaggio urbano, orientata cioè non dalla descrizione ma dall'omissione e il cui significato può essere in parte dedotto dal confronto con la rappresentazione del paesaggio rurale.

Il paesaggio di Alacüvek è fatto in larga misura di spazi esterni, di scenari naturali popolati di spiriti e presenze sovranaturali armonicamente

integrati con i pochi spazi umani descritti in una rappresentazione quasi olistica dell'esistenza. Tekin pone grande enfasi nel sottolineare il contatto continuo e diretto, il rapporto quasi simbiotico che l'intera comunità del villaggio intrattiene sia con il mondo metafisico che con quello naturale, dotato di tratti antropomorfi e percepito quasi come estensione diretta della sfera privata, familiare e domestica. Ed è in virtù di questa continua osmosi tra interno ed esterno, di questo rapporto intimo con l'ambiente circostante che Dirmit trascorre la propria infanzia spensierata, libera di girovagare tra i campi parlando con gli animali, le piante, i fiori, immersa in un contesto rassicurante e protettivo. Il paesaggio naturale e "fantastico" di Alacüvek sa essere infatti benevolo, accogliente, materno, sa nutrire, accudire, persino punire, redarguire, ascoltare e consolare la giovane protagonista. È a questo mondo di natura e magia che Dirmit rivolge l'ultimo accorato commiato prima di essere strappata al villaggio:

O gün Dirmit köyun yamacında, tarlasında ne kadar ot ağaç varsa hepsinş tek tek yokladı. Üçoluk'ta yüzünü yıkadı. Sat Deresi'nden kendini suya attı. Kurbağalarla vırakaldı, kamışlardan başına cin külâhı ördü. Savanı'da biçilmiş merayı dolaştı. Göçmen kuşların boş bırakıp gittiği yuvaların başında türkü çağırdı, ağıt yaktı. [...] Sessiz sessiz köyün içinde gezindi. Ceviz ağaçlarına tırmandı, damlarda dolandı. Okula indi, ağıla çıktı. [...] Kümesin arkasından dolanıp kavak ağaçlarının altında oturdu. Servi ağaçlarının dalına asıldı. Sökülüp bir kenara yığılmış çedenlerin, hıyarların, fasulyelerin kurumuş dallarını, yapraklarını avcunun içine aldı. Ufalayıp ufalayıp rüzgârın ardı sıra savurdu. Karınca deliklerinden, toprak yarıklarından içeri, cinlere bağırdı. Cinler yukarı çağırıldı. Çıkıp kireç boyalı armut ağacının çatal dalına oturdu. [...] Küllüğü arkasında koca bir kamyon, kamyonun üstünde babasını gördü. Görür görmez "Güp!" diye yere atladı. [...]

Quel giorno Dirmit visitò una a una tutte le erbe e gli alberi che crescevano sul pendio e nel campo del villaggio. Si lavò il viso a Üçoluk. Si tuffò nell'acqua del torrente Sat. Gracidò con le rane, intrecciò canne e ne fece un berretto conico. A Savmanı si aggirò per il pascolo falciato. Cantò, intonò canti funebri presso i nidi che gli uccelli migratori avevano lasciato vuoti quando erano partiti. [...] Gironzolò per il villaggio tutta silenziosa. Si arrampicò sugli alberi di noci, si aggirò per i tetti. Andò alla scuola e poi all'ovile. [...] Passò dietro il pollaio e si fermò sotto i pioppi. Si attaccò ai rami dei cipressi. Strinse tra le mani le foglie e i ramoscelli dei cetrioli, dei fagiolini raccolti e ammonticchiati da una parte, li sminuzzò e ne sparse i resti al vento. Chiamò i *cin* dai formicai e dalle crepe della terra e gridò loro di venire in superficie. Poi andò a sedersi sul ramo dell'albero di pere sporco di calce. [...] Vide dietro la concimaia un grosso camion e sopra il camion suo padre. Appena lo vide saltò giù con un tonfo. [...]

Atlarken ayağı kaydı, su yolunun içine yuvarladı. Birden kulağına ince, titrek bir ses çalındı. Sesin geldiği yere başını çevirdi. Su yolun kenarında adını bilmediği, daha önce bu köyün bahçelerinde hiç görmediği incecik boynunu okşadı. Çiçek nazlı nazlı başını salladı. Gözlerini yumdu. Ağır ağır soludu. Dirmit çiçeğin yanından kalktı. Koşmaya başladı. Çiçek arkası sıra ince, titrek bir sesle bağırdı:

"Güle, güle Dirmit kız..."
(Tekin [2014 [1983]], 69-73)

Saltando scivolò e ruzzolò nel corso d'acqua. All'improvviso le risuonò all'orecchio una voce sottile e tremolante. Girò il capo nella direzione da cui proveniva la voce. Lungo il corso d'acqua vide che la stava guardando un fiore rosso dal gambo sottile di cui non sapeva il nome e che non aveva mai visto prima nei giardini del villaggio. Si curvò e sfiorò il fiore con le dita. Accarezzò le sue foglie e il suo sottilissimo gambo. Il fiore mosse il capo con molta grazia. Socchiuse gli occhi. Respirò lentamente. Dirmit si alzò. Cominciò a correre. Il fiore con voce sottile e tremolante le gridò dietro:

"Arrivederci, fanciulla Dirmit". (Trad. it. di Dussi, Marazzi in Tekin 1988, 66-69)

Giunti in città Dirmit e la sua famiglia si ritrovano a fare i conti con una realtà estranea, con un mondo sconosciuto con il quale non è possibile stabilire nessuna forma di comunicazione. Per usare una metafora suggestiva che tuttavia ben si presta a rendere il disagio e lo smarrimento generato da questa totale assenza di relazione con l'esterno, la città si presenta ai loro occhi come un testo scritto in una lingua che essi non conoscono. Più che come uno spazio fisico, Tekin restituisce lo spazio urbano come un labirinto semiotico, una sorta di Babele contemporanea in cui i migranti faticano ad orientarsi perché incapaci di leggerne e interpretarne i segni, i simboli, i codici significanti.

Dirmit è la sola a cercare per quanto può di entrare in contatto con questa nuova realtà riproducendo le stesse modalità di interazione che nel villaggio le permettevano di relazionarsi con l'ambiente esterno ma che in città non producono alcun risultato. La ragazza si rivolge così ai pochi angoli di verde che ha a disposizione nel tentativo di "naturalizzare" lo spazio urbano, di renderlo familiare entrando in una relazione emotiva con ciò che resta del paesaggio naturale della città:

Sabah uyanır uyanmaz yataktan fırlamaya, koşa koşa sokağın bitimindeki ağaçlık parka gitmeye başladı. [...] Çocuklar demirlerden demirlere atlarken, Dirmit yere eğilip tanıdığı, bildiği otları aramaya koyuldu. [...] At kestanesi altına sere serpe uzanmış, ince yapraklarının kol kol çevresine yayamış, kuşkuş otunun yanından ayrılmaz oldu. Sabahları gidip kuşkuş otunun başına oturdu.

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.

Geceleri, burnunu süt ve çakıldak kokan yorganına dayayıp derin derin solundu. Bir umutla evlerin, sokağın, caddelerin arasına sıkışıp kalmış, köyünden tanıdığı bölük pörçük parçalar aradı. Aranırken elindekilerden de oldu. Kuşkuş otu kurudu. Yorganındaki süy ve çakıldak kokusu uçup gitti. (Ivi, 77)

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. (Trad. it. ivi, 73)

In città lo spazio esterno è ostile, minaccioso, in gran parte accessibile solo agli uomini i quali, sprovvisti degli strumenti e del sapere necessari per potervisi imporre, si sentono minati nel profondo della loro mascolinità. Perlopiù disoccupati, impossibilitati a provvedere al sostentamento familiare, si ritrovano frustrati, privati delle certezze identitarie più profonde dalla perdita della loro tradizionale funzione sociale di patriarchi. Il bisogno di riaffermare il loro potere e la loro autorità si esprime così in maniera violenta e aggressiva, inasprendo il controllo sulle mogli e sulle figlie (Saraçgil 2001, 297-300). Non a caso nel romanzo la graduale assimilazione di Dirmit alle forme, alle pratiche e agli stili di vita della cultura urbana viene vista dalla madre Atiye prevalentemente come una minaccia all'integrità morale della ragazza, all'onore e alla rispettabilità della famiglia.

Il paesaggio urbano di *Sevgili Arsız Öliim* si compone pertanto quasi solo di interni. L'appartamento in cui la famiglia vive costituisce infatti l'ambientazione quasi esclusiva del romanzo. Tekin descrive però la casa non come un luogo di affetti, di calore familiare, di intimità e protezione ma come uno spazio angusto, promiscuo, violento e opprimente. Raramente i personaggi maschili del romanzo varcano i confini del quartiere addentrandosi nello spazio urbano solo per esigenze di lavoro. Il caffè gestito da uno dei migranti stessi, punto di ritrovo per disoccupati e piccoli criminali, emerge così nella poetica urbana di Tekin come uno dei luoghi simbolo dell'emarginazione maschile, socioeconomica e culturale, dei ceti popolari. Ancor più alienate sono le figure femminili, le quali non si spingono quasi mai al di fuori delle mura domestiche tranne che per brevi sortite. In molte contribuiscono all'economia familiare mediante il lavoro, ma svolgono perlopiù in casa le loro attività di sarte e ricamatrici. La loro è un'esistenza condotta nell'invisibilità e nel silenzio, confinate ai margini fisici oltre che culturali della città.

Benché emarginate e subalterne, è tuttavia proprio alle donne che Tekin attribuisce la funzione fondamentale di garantire la sopravvivenza del gruppo. Il sapere arcaico, la memoria orale e rurale di cui sono portatrici le rende infatti capaci, seppur mediante il ricorso alla superstizione e alla magia, di

esercitare un grande potere sia verso l'interno, lo spazio emotivo e domestico, preservando l'unità familiare dal pericolo della disgregazione, sia verso l'esterno fornendo ai singoli membri gli strumenti per elaborare le strategie individuali di resistenza e adattamento al contesto urbano (ivi, 300-302). Nel romanzo è infatti la madre Atiye, vero fulcro narrativo dell'opera, a tenere insieme la famiglia, a dirimerne i conflitti interni per salvaguardarne l'unione. È sempre lei che di fronte alla difficoltà del marito di trovare lavoro:

[...] uğursuzluk saydığından çocuklarının ellerinş bacaklarının arasında alıp oturmalarını yasakladı. Her Huvat'ın kahveye çıkışında, arkasında okuyup üffledi. [...] Huvat elini yüzüne alıp oturdukça, evin kısmetini bağıyorlar diye, kızlarının, gelinin saçlarını ördürmedi. İş, oturacak su içmenin, helada fazla durmanın, geç yatıp geç kalkmanın kısmetini kapadığını söylecek kadar ileri götürdü. Kapının üstüne koca bir levha, bereket duası astı. Besmelesiz eşikten atlayana evlat demeyeceğini açıkladı. (Tekin 2014 [1983], 81)

[...] 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 *bismillab*. (Trad. it. di Dussi, Marazzi in Tekin 1988, 77)

Nell'universo femminile di *Sevgili Arsız Ölüm*, Dirmit, l'unica tra le donne della famiglia ad uscire quotidianamente di casa per recarsi a scuola, costituisce il tramite e il canale di comunicazione tra questi due mondi altrimenti separati: quello esterno, urbano e maschile, e quello interno, rurale e femminile. La poesia e la strada, metafora quest'ultima della presa di coscienza politica della ragazza, emergeranno infine come le chiavi principali che le permetteranno di uscire dal dilemma identitario che la affligge per attribuire un senso al proprio sé, alla propria storia e alla città in cui vive. 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. Dirmit racconta alla madre Atiye come dalla consapevolezza delle proprie radici e della propria appartenenza di classe anche il paesaggio urbano cominci ad acquisire una forma e un significato ai suoi occhi. È questo un passaggio cruciale del romanzo che varrà la pena di citare ampiamente:

“Bizim damdan öyle çok ev görünüyör ki, kız, hele gecelri ışıl ışıl yanıyor her taraf,” [...] Dirmit gözleri yerde, damdan görünen çoğu evlerin geceleri perdelerinin açık olduğunu, kendi kendine niye o evletrin perdelerinin çekilmediğini sorduğunu, önceleri bir türlü anlayamadığını, sonra sonra yıldızlara ö ayaö denize sora sora cevabını bulduğunu söyledi. “Duvarlarında çiçekli kâğıtlar var, tavanlarından da rengârenk ışıklar saçan lambalar sarkıyor çoğunun, kız,” [...] Dirmit, Atiye’ye neredeyse inne indireceğinden habersiz, onların gece olunca perdelerini ardına kadar açtıklarını, ama kendilerinin hava karmadan perdelerini çektiklerini söyledi, “Niye kız?” dedi. [...] Dirmit “Bizim duvarlarımızda parmak işaretleri var da ondan, kız anne”, dedi. Seyit’in eve gelir gelmez “Çekin şu perdeleri!” diye bağırmasının utançtan ıleri geldiğini söyledi. [...] Sokaklarında kendi evleriyle birlikte on bir evin perdesinin hava kararmadan çekildiğini söyledi. [...] “Şimdilik bizim sokaktaki evlerin içini görüyorum, ama yakında, tüm evlerin içini göreceğim ha,” dedi. [...] Dirmit, “Bir sabah siz uyurken dama çıkmıştım, kız,” dedi. Sırtını bacaya verip oturduğunu, gözüne hiç bir pencerede, balkonda insan çarpmadığını, o zaman her şeyin bir tuhaf geldiğini söyledi. [...] Kat kat evlerin, sıra sıra damların, ağaçların, uzakta durup duran denizin gözüne daha önce hiç görünmemiş gibi göründüğünü söyledi. “O sabahtan sonra bir zaman, dama çıkıp evlere, yollara, denize bir çekindim,” dedi. Durmadan düşündüğünü ama niye korktuğunu bir türlü çıkaramadığını, sonunda evlerin, denizin, yolların insanlardan önemli bir sır sakladıklarına karar verdiğini söyledi. “Şehir beş herkes uyurken damda görünce, bu sırrı çözeceğimi sanıp bile bile korkuttu,” dedi. [...] Sonra “Ben de ona inat onun sırrını çözüp açığa vurmazsam,” dedi. (Ivi, 234-235)

“Dal nostro tetto si vedono talmente tante case, soprattutto di notte, ogni parte è completamente illuminata.” [...] 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 “Chiadete 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. [...] Disse: “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. [...] Poi continuò raccontando che si era seduta appoggiando la schiena al comignolo. 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!”. (Trad. it. ivi, 231-232)

Pensato in chiave esplicitamente autobiografica, *Sevgili Arsız Ölüm* è costruito sulla netta identificazione tra la vicenda personale dell'autrice e quella della sua giovane protagonista. Tanto il trascorso quanto il percorso evolutivo di Tekin e Dirmit vengono così a sovrapporsi nel racconto di un tormentato processo di emancipazione e individualizzazione segnato dall'esperienza migratoria e dal formarsi di una spiccata coscienza politica, di genere e di classe. In virtù di tale stringente coincidenza, le modalità con cui entrambe le figure, quella reale della scrittrice e quella fittizia del personaggio, riusciranno a stabilire una relazione estetica con il paesaggio urbano, seguiranno un itinerario simile per approdare ad analoghi esiti. Al termine del romanzo, dotata finalmente di una lingua con cui definire la propria identità e punto di vista sulla città, Dirmit potrà non solo costruirsi un ambito d'espressione individuale nella Babele metropolitana ma al tempo stesso dar voce all'universo popolare e subalterno, femminile e dislocato, a cui appartiene. Così, con *Sevgili Arsız Ölüm*, Latife Tekin potrà affermare la propria soggettività e prospettiva liminale traducendo nello spazio letterario del centro il testo collettivo, marginale e "periferico" di Istanbul.

Riferimenti Bibliografici

- Balık Macit (2013), *Latife Tekin'in Romancılığı* (La narrativa di Latife Tekin), Ankara, Akçağ.
- Belge Murat (1998) *Edebiyat Üstüne Yazılar* (Scritti sulla letteratura), İstanbul, İletişim.
- Gürbilek Nurdan (2014 [1996]), *Ev Ödevi* (Compiti a casa), İstanbul, Metis.
- İrzık Sibel (2007), "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*, Würzburg, Ergon Verlag, 157-163.
- Kekeç Nuran (2011), "Karnavaldan Büyülü Gerçekçiliğe: *Berci Kristin Çöp Masalları*" (Dal carnevale al realismo magico: *Fiabe dalle colline dei rifiuti*), *Milli Folklor* 91, 210-220.
- Moran Berna (1994), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III* (Uno sguardo critico al romanzo turco III), İstanbul, İletişim.
- Özer Pelin (2009), *Latife Tekin Kitabı* (Il libro di Latife Tekin), İstanbul, İletişim.
- Paker Saliha (2011), "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 (eds), *Translation and Opposition*, Bristol-Buffalo-Toronto, Multilingual Matters, 146-159.
- Parla Jale (2008), "The Wounded Tongue: Turkey's Language Reform and the Canonicity of the Novel", *PMLA*, 123/1, 27-40.
- Saraçgil Ayşe (1995), "Latife Tekin e la psicologia della povertà", in Istituto Universitario Orientale (a cura di), *Un ricordo che non si spegne. Scritti di docenti e collaboratori dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli in memoria di Alessandro Bausani*, Napoli, Dipartimento di Studi Asiatici, 437-464.
- (2001), *Il maschio camaleonte. Strutture patriarcali nell'Impero ottomano e nella Turchia moderna*, Milano, Mondadori.

- Saraçgil Ayşe, Tarantino Angela (2012), “Costruire la nazione con la lingua e la letteratura: la Turchia e la Romania”, *Romania*, 25, 205-246.
- Savaşır Iskender (1987), “Yazı ve Yoksulluk” (Scrittura e povertà), *Defter*, 1, 133-148.
- Seyhan Azade (2008), *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context*, New York, MLA.
- Sönmez Ayten (2012), “Latife Tekin”, in Burcu Alkan, Çimen Günay Erol (eds), *The Dictionary of Literary Biography 373, Turkish Novelists Since 1950*, Gale, Washington, 301-310.
- Tekin Latife (2014 [1983]), *Sevgili Arsız Ölüm*, İstanbul, İletişim. Trad. it. di Edda Dussi, Ugo Marazzi (1988), *Cara spudorata morte*, nota critica di Sema Postacıoğlu, Firenze, Giunti. Trans. by Mel Kenne, Saliha Paker (2001), *Dear Shameless Death*, London-New York, Maryon Boars.
- (1984), *Berci Kristin Çöp Masalları*, İstanbul, İkinci Adam Yayınevi. Trad. it. e a cura di Ayşe Saraçgil (1995), *Fiabe dalle colline dei rifiuti*, con la collaborazione di Aglaia Viviani, Firenze, Giunti.
- (1989), *Buzdan Kılıçlar* (Le spade di ghiaccio), İstanbul, Adam.
- (1995), *Aşkışaretleri* (Segnali d’amore), İstanbul, Metis Yayınları.
- (2001) *Ormanda Ölüm Yokmuş* (Nella foresta non c’è la morte), İstanbul, Alfa Yayıncılık.
- (2004) *Unutma Bahçesi* (Il giardino dell’oblio), İstanbul, İletişim Yayınları.