

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

Tina Maraucci

Leggere Istanbul

Memoria e lingua
nella narrativa turca
contemporanea



Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

Tina Maraucci

Leggere Istanbul

Memoria e lingua
nella narrativa turca
contemporanea



BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

- 57 -

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access “diamante” fondata e diretta da Beatrice Tottossy dal 2004 al 2020
“Diamond” Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottossy (2004-2020)

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Rita Svandrlík

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscienfifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Federico Fastelli, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Michela Landi, Paolo La Spisa, Marco Meli, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europaea), Ayşe Saraçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Nicola Turi, Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Stefania Acciaiola, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu,
John Denton, Samuele Grassi, Giovanna Lo Monaco

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; rita.svandrlík@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonielli@unifi.it

Tina Maraucci

LEGGERE ISTANBUL

Memoria e lingua
nella narrativa turca contemporanea

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2020

Leggere Istanbul : memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea / Tina Maraucci. – Firenze : Firenze University Press, 2020. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 57)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855182393>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 978-88-5518-239-3 (PDF)

ISBN 978-88-5518-240-9 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-239-3

The editorial products of BSFM are promoted and financed by the FORLILPSI Department of the University of Florence, produced by its Open Access Publishing Workshop and, in accordance with an agreement launched in 2006, published by Firenze University Press (FUP). The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lilsi.unifi.it>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), with Jacopo Cappellini, Luise Frachey, Cristina Galvagni, Francesco Sieni (interns), and with the collaboration of Alessia Gentile, Sara Lo Piano, Francesca Salvadori, Elisa Simoncini.


Graphic design and front cover: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Arrigoni, M. Boddi, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, A. Lambertini, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Novelli, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: the current work is released under Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). This license allows you to share the work by any means and format, as long as appropriate credit is given to the author, the work is not modified or used for commercial purposes and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2020 Author(s)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

SOMMARIO

RINGRAZIAMENTI

| | |
|--|-----|
| 1. ISTANBUL COME TESTO, LA CITTÀ NEI TESTI | 1 |
| 1.1 La città, il romanzo, il canone | 1 |
| 1.2 La città-testo nella semiotica culturale di Lotman: una metafora formale | 7 |
| 1.3 Spazio urbano, memoria e lingua: tre architravi della nazione turca | 12 |
| 1.4 Migrazione interna e paesaggio urbano tra ruralizzazione e falsa urbanizzazione | 16 |
| 1.5 Leggere Istanbul: la città-testo come ipotesi di lavoro | 27 |
| 2. (RI)SCRIVERE ISTANBUL COME TESTO DI STORIA E MEMORIA | 31 |
| 2.1 In bilico tra impero e nazione: la poetica urbana di Ahmet Hamdi Tanpınar | 31 |
| 2.2 La città e il suo scrittore d'elezione: il testo di Istanbul secondo Orhan Pamuk | 41 |
| 2.3 La controversa genesi del romanziere stambuliota tra visioni urbane igne e sentimentali | 53 |
| 3. PRATICHE, MAPPE E CODICI DI SIGNIFICAZIONE PER UN TESTO MNESICO DELLA CITTÀ | 73 |
| 3.1 La scrittura "pittorica" e "sinfonica" di Istanbul | 73 |
| 3.2 <i>Flânerie alaturca</i> | 92 |
| 3.3 La città senza centro, i molti centri della città: visioni, luoghi, prospettive e itinerari | 106 |
| 4. TRADURRE ISTANBUL DAI MARGINI: VERSO UN TESTO ECCENTRICO DI ISTANBUL | 131 |
| 4.1 Il cantore anatolico prestatato alla città: la narrativa urbana di Yaşar Kemal | 131 |

| | |
|---|-----|
| 4.2 Latife Tekin: la scrittrice figlia della migrazione | 141 |
| 4.3 Centrare una lingua e una memoria periferica: voce, scrittura e potere | 150 |
| 5. LUOGHI, FORME E STRATEGIE DI UNA POETICA URBANA ECCENTRICA | 167 |
| 5.1 L'inchiesta urbana: rintracciare la lingua e la memoria della città periferica | 167 |
| 5.2 Istanbul come "non-testo" | 175 |
| 5.3 Dal "non-testo" al testo "naturale" | 187 |
| 5.4 Il <i>gecekondu</i> ovvero bellezza e disincanto dei rifiuti | 197 |
| 6. Istanbul tra testi e canoni: nuovi orizzonti di ricerca | 207 |
| BIBLIOGRAFIA | 213 |
| INDICE DEI NOMI | 223 |

RINGRAZIAMENTI

Questo lavoro è per me la conclusione di un ciclo di vita e di studi ed è stato in buona parte redatto nei giorni più duri della pandemia da Covid-19, in un periodo di grande difficoltà collettiva oltre che personale. Sono pertanto numerose le persone che a diverso titolo hanno contribuito alla sua realizzazione, molte delle quali non saranno qui menzionate ma a cui andrà per sempre la mia riconoscenza.

Il primo e più sentito dei ringraziamenti va ad Ayşe Saraçgil, a cui devo l'essenza della mia formazione turcologica nonché parte importante del mio percorso di crescita ed emancipazione, sia individuale che intellettuale. Senza la sua discreta ma costante presenza, il suo ironico acume e la profonda sensibilità umana, quella che più di dieci anni fa era solo la timida curiosità di una giovane matricola difficilmente sarebbe potuta apprendere oggi a motivate consapevolezza.

Ringrazio altresì Marco Meli e Arianna Antonielli, rispettivamente Direttore e Coordinatrice tecnico-editoriale del Laboratorio editoriale Open Access; Teresa Spignoli, Giovanna Siedina e Rita Svandrlík, Direttrici della Collana Biblioteca di Studi di Filologia Moderna, e la prof.ssa Beatrice Tottossy, per aver accolto con fiducia la mia proposta editoriale, per i molti suggerimenti e lo straordinario lavoro di editing. Sono infine grata al Dipartimento di Formazione, Lingua, Intercultura, Letterature e Psicologia (FORLILPSI) dell'Università degli Studi di Firenze senza il cui sostegno questa pubblicazione non sarebbe stata possibile.

Grazie a Giampiero Bellingeri, Rosita D'Amora, Matthias Kappler, Nicola Melis e Lea Nocera per le molte e proficue occasioni di confronto e per tutte le parole di incoraggiamento che hanno voluto rivolgermi.

A mia madre Ilde, per aver alimentato la fiamma dei miei sogni anche quando io stessa ero restia a farlo, e a mio padre Salvatore, malgrado tutto quello che non abbiamo saputo dirci, spero che questo lavoro sia per lui motivo di orgoglio, lì dove mi guarda ora.

Ai miei zii Sara e Antonio, unici di nome e di fatto, insieme a Chicco e Giulia per quell'indimenticabile estate al "Camping Luzzatti" che tanta parte ha avuto nel prendere le scelte che mi hanno portata sino a qui.

Ad Antonella, Enzo e Claudia per avermi sempre aiutata, con affetto e allegria, a gestire tempi, ansie e sensi di colpa materni.

A Serena Tolino, per il dono prezioso della sua radiosa amicizia.

A Fulvio, insostituibile compagno di vita e di studio, lettore infaticabile e critico attento di ogni virgola di questo testo, per tutta la sua infinita e amorevole pazienza.

Agli occhi e al sorriso di mia figlia Irene, capaci di dissipare in un attimo anche la più spessa coltre di nubi.

Con immutabile amore, dedico infine questo libro a Carlo Bortolotti, mio nonno, primo e imprescindibile tra i miei maestri.

ISTANBUL COME TESTO, LA CITTÀ NEI TESTI

1.1 La città, il romanzo, il canone

Da circa un trentennio il panorama transnazionale degli studi umanistici viene caratterizzandosi per il sempre maggior interesse verso la categoria dello spazio, impostasi a partire dai primi anni '90 del secolo scorso quale oggetto di una rinnovata attenzione da parte di un crescente numero di discipline differenti. Il fenomeno, convenzionalmente definito come “spatial turn”, ha attraversato le scienze sociali in maniera assolutamente trasversale aprendo interessanti quanto fino a quel momento inediti orizzonti di ricerca (Soja 1989; Warf, Arias 2008). Recuperando nozioni come spazio, luogo, territorio, paesaggio e mappa, fino ad allora considerate di pertinenza quasi esclusivamente geografica, ha stimolato la riflessione in ambito storico, sociologico, antropologico, linguistico ed estetico-artistico arrivando a investire, com'era lecito attendersi, anche il campo letterario. Qui ha prodotto risultati notevoli, attestati peraltro dalla considerevole produzione scientifica, attualmente disponibile sull'argomento (Guglielmi, Iacoli, Podda *et al.* 2007; Alfano 2010; Sorrentino 2010). Basti pensare, a titolo esemplificativo, al filone geocritico, inaugurato nel 2009 da Bertrand Westphal con il suo *Geocritica. Reale, Finzione, Spazio (La Géocritique: Réel, fiction, espace, 2007)*, a cui va senza dubbio riconosciuto il merito di aver sollevato la necessità di un approccio “geocentrato”, ossia di una prospettiva d'analisi la quale, pur considerando l'imprescindibilità della dimensione temporale, fosse espressamente incentrata sulle modalità di rappresentazione artistico-letteraria dello spazio. Il saggio, per molti aspetti fondamentale nel tracciare nuove linee guida teorico-critiche, riassumeva i termini fondamentali della questione ponendo particolare enfasi sull'annosa questione della referenzialità ossia della complessa dinamica che intercorre a livello percettivo tra lo spazio-tempo reale e la sua ri-creazione finzionale (Westphal 2009, 157-165). Ma l'importanza della riflessione westphaliana sta anche nell'aver evidenziato, di riflesso, l'incredibile varietà di approcci riservati all'argomento, suggerendo così l'impossibilità di sottoporre lo studio dei processi di appropriazione estetica della spazio-temporalità ad un cri-

terio metodologico univoco. La stessa prospettiva geocritica ha d'altronde tra i propri presupposti fondanti l'interdisciplinarietà e la multifocalizzazione, fornendo indicazioni di metodo piuttosto generiche, finalizzate più a ribadire l'assoluta centralità dell'oggetto in esame che a fornire linee e strumenti d'indagine miranti allo scopo (ivi, 166-182).

Il presente lavoro cerca di contribuire allo studio delle rappresentazioni letterarie dello spazio urbano prendendo in esame la contemporanea narrativa turca su Istanbul. È un fatto di per sé singolare che la portata globale dello "spatial turn" abbia mostrato effetti ritardati sugli studi letterari di ambito turcologico. Se è vero infatti che, tra la fine degli anni '90 e i primi anni del 2000, l'incessante aumento di romanzi e racconti incentrati sulla città, accompagnati da antologie (Gürsel 1993; Muhidine, Monceau 1998) e opere di carattere paraletterario (Altuğ 2009 [2007]; Mesutoğlu 2012), ha stimolato la riflessione teorico-critica sui temi dello spazio e della città in letteratura, il terreno risulta ancora largamente inesplorato nonché segnato da alcune persistenti problematiche di prospettiva. L'eccesso di compilazione è forse il principale dei difetti tutt'ora riscontrabili in buona parte dei lavori di critica e teoria letteraria prodotti in Turchia, i quali si prodigano spesso in ricognizioni certosine senza dubbio notevoli ai fini di repertorio e tuttavia non sempre suffragate da un'accurata cornice critica (Çoruk 1995, 2010; Hızlan 2011; Pala 2011). La riflessione sulle modalità di rappresentazione dello spazio nella narrativa turca contemporanea spesso manca di riferirsi ad esempi specifici 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 (Narlı 2002; Şengül 2010). 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 esemplificativi (Akdeniz 2012; Tuğluk 2012; Tiken 2013). Alla netta prevalenza per l'approccio egocentrato, finalizzato alla valutazione della poetica di uno scrittore, si accompagna altresì una forte tendenza al cronocentrismo (Erdoğan 2012 [2005]; Törenek 2013 [2002]), il che inevitabilmente relega la riflessione sulla dimensione spaziale a una mera estensione di quella storico-temporale della narrazione. Allo stato attuale delle mie conoscenze, grava ancora l'assenza di monografie che approccino diacronicamente l'argomento mentre si registra, per contro, una certa predominanza a focalizzare su un numero fortemente circoscritto di scrittori, considerati più rappresentativi della tradizione narrativa locale¹. Di conseguenza gran parte delle penne forse meno risonanti ma la cui

¹ La necessità di ricostruire la tradizione rappresentativa "canonica" della città giustifica per molti versi il protagonismo pressoché assoluto di autori come Ahmet Hamdi

strategia rappresentativa non mancherebbe di meritare maggior considerazione, resta tutt'ora grandemente ignorata². In sintesi la questione viene affrontata prevalentemente in saggi di breve economia, spesso centrati su un solo autore e improntati su un'estrema varietà di approcci i quali se da una parte rendono conto del singolare statuto semiotico di Istanbul, d'altro canto accentuano la difficoltà a orientarsi nella sua complessa e stratificata spazialità, le cui molteplici valenze simboliche, storicamente attribuite a livello identitario sia collettivo che individuale, risultano non sempre di agevole interpretazione. La critica e la teoria letteraria turca non sembrano d'altronde contribuire incisivamente alla definizione di una specifica metodologia o di approcci privilegiati. Un difetto questo che si rende particolarmente manifesto nella prolungata assenza, rintracciabile almeno fino alla metà degli anni '90, di un discorso critico, finalizzato a contestualizzare storicamente le differenti forme e strategie di rappresentazione dello spazio urbano così come esibite in letteratura. Con ogni probabilità, ciò riflette la relazione problematica che la società turca contemporanea intrattiene non solo con la storia di Istanbul ma con la propria storicità in generale, con le narrazioni ufficiali del passato imperiale e di quello repubblicano. Un dato questo che si rileva tuttavia illuminante, nella misura in cui suggerisce di approfondire in che modo tale controverso rapporto, in gran parte prodotto del paradigma nazionalista, si sia ripercosso sui processi di appropriazione estetica della spazio-temporalità di Istanbul.

L'assunto da cui prende le mosse questo volume è che la disamina di tali processi offra un'interessante chiave di lettura per ricostruire la poetica storica del romanzo turco, la cui genesi e evoluzione intrattiene un rapporto pressoché esclusivo con lo spazio e il tempo della città. I presupposti fondamentali all'analisi che verrà qui condotta, sono stati precedentemente individuati nel mio lavoro di tesi dottorale dove la crescente attenzione che il tema letterario di Istanbul riceveva nelle produzioni narrative post-1980 veniva messa in relazione con la crisi delle narrazioni storiche fondanti la nazione. L'ipotesi che si intendeva allora dimostrare e che proprio in conseguenza di tale crisi, intercorsa nel mutato contesto culturale degli anni '80, la dimensione spaziale e dunque la territorialità, nella fattispecie stambulota, acquisivano peculiare importanza quali matrici identitarie di riferimento primario, nei processi di definizione e asserimento del sé (Maraucci

Tanpınar e Orhan Pamuk, su cui si concentra la quasi totalità delle analisi finora prodotte (Seyhan 2008, 136-157; Konuk 2011, Almas 2011; 2016, 17-51).

² Una parziale eccezione in tal senso è rappresentata dal volume *Kent, İnsan ve Roman* (Città, Uomo e Romanzo) edito nel 2017 a cura di Murat Lüleci, il quale prende effettivamente in considerazione autori meno "canonici" ma continua ad esibire un approccio chiaramente cronocentrato, focalizzato sulla percezione e rappresentazione del processo di urbanizzazione più che della spazialità urbana.

2017a). La ricerca, conclusasi nel 2017, mi consentiva di isolare parte importante del *corpus* e di fissare così i termini fondamentali per procedere alla ricostruzione della questione in una prospettiva teorico-estetica oltre che storico-letteraria. L'aspetto cruciale che si andrà qui ad approfondire è in che modo in un contesto come quello turco, caratterizzato da una transizione tardiva al moderno e agli assunti epistemologici che ne costituiscono il fondamento, la formazione dei cronotopi romanzeschi di Istanbul sia connessa alla (ri)definizione del canone nazionale e del sé collettivo. 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 (Andi 2015). Con la sua peculiare collocazione geografica e la sua complessa stratificazione socioculturale, frutto della sua singolare evoluzione storica, Istanbul è assurda sin dagli esordi e molto rapidamente, a *topos* pressoché incontrastato dell'annosa definizione dell'identità nazionale, nonché, più recentemente, a metafora stessa delle molteplici soggettività che compongono il tessuto sociale del paese.

La produzione letteraria della spazio-temporalità di Istanbul presenta, sin dalle origini del romanzo turco, connotati di per sé molto particolari (Altuğ 2015). Letti in chiave bachtiniana, la genesi e lo sviluppo dei cronotopi urbani si caratterizzano, a partire dai primi esempi della fine del XIX secolo, per una singolare tendenza all'astrazione e all'idealizzazione la quale germinerà perduranti criticità nei processi di appropriazione estetica della spazio-temporalità storica e reale della città. Da un punto di vista poetico-storico ciò può essere ricondotto al peculiare contesto in cui venivano formulati i primi cronotopi romanzeschi turco-ottomani i quali, seppur motivati dal desiderio di pervenire una tradizione rappresentativa mimetica, si rivelavano tuttavia connotati da un'adesione strumentale ai principi fondanti la moderna fenomenologia urbana.

Come è noto nell'ottica bachtiniana, l'evoluzione del cronotopo romanzesco, 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 letteratura del tempo reale, prima autobiografico-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. 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

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 2001 [1979], 231-271).

È questa un'urgenza che nel contesto turco-ottomano si fa avvertire solo a partire dalla metà del XIX secolo, contestualmente ai primi tentativi di modernizzazione dell'Impero, e a cui le *élites* intellettuali elaborano risposte frettolose e per molti versi eclettiche (Dino 1973; Evin 1983; Finn 1984; Moran 1999 [1983], 21-117). La moderna narrativa turco-ottomana, nel momento in cui formava i primi cronotopi romanzeschi si trovava pertanto a dovere adeguare una materia spazio-temporale, fino ad allora inquadrata in categorie premoderne e trascendenti, a forme rappresentative capaci di riprodurre lo spazio e il tempo colti nella loro dimensione umana e reale. Ciò generava un'intima difficoltà a tradurre un tempo ciclico e uno spazio simbolico, entrambi 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 linearità, la progressività, la causalità del tempo storico 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 è connotato imprescindibile dei cronotopi artistico-letterari. D'altro canto, l'elaborazione di un'estetica mimetica, oltre a testimoniare l'avvenuta transizione ad una epistemologia razionale, costituiva un requisito essenziale soprattutto in ragione dell'approccio fortemente didattico all'insegna del quale la moderna narrativa turco-ottomana traeva origine. Concepito come strumento di educazione collettiva ai nuovi modelli e valori imposti dalla modernità, al romanzo era affidato il delicato compito di guidare la transizione al moderno pur nella sostanziale preservazione della propria integrità e specificità culturale. Quest'ultimo aspetto, nella misura in cui improntava la caratterizzazione al "tipo" sociale, la cui funzione esemplificativa assumeva rilevanza in un'ottica pubblica, non già nella definizione della dimensione soggettiva e privata del personaggio, 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. Ne conseguiva che i cronotopi urbani tardo-ottomani tendessero in altre parole non a proiettare il tempo storico nello spazio reale, come teorizzato da Bachtin, quanto piuttosto a elaborare letture e interpretazioni della spazio-temporalità spesso utopiche, idealizzate, siano esse intrise di romanticismo o di decadentismo, da cui il lettore potesse in ultima analisi ricavare una morale, un insegnamento da trasporre nell'esperienza, questa sì reale e concreta, del quotidiano.

È solo successivamente alla fondazione della Repubblica (1923) che l'esigenza di pervenire a strategie rappresentative della spazio-temporalità storica e reale diveniva cruciale nell'ottica di definire l'identità e il canone culturale della nazione. La questione veniva tuttavia a complicarsi ulteriormente in ragione della netta cesura con l'esperienza imperiale imposta dal nazionalismo kemalista. La presa di distanza dalla tradizione storico-culturale ottomana comportava infatti un ulteriore consolidamento in chiave politico-ideologica dell'astrattismo e dell'idealismo "pedagogici" già esibiti dai cronotopi di epoca tardo-ottomana. Nelle produzioni narrative di prima epoca repubblicana lo spazio e il tempo del romanzo venivano infatti completamente asserviti alla diffusione dell'ideologia nazionalista, oltre che a creare consenso verso il regime (Moran 1999 [1983], 117-167; Seyhan 2008, 41-80). I processi di appropriazione estetica muovevano pertanto ancora una volta non già alla rappresentazione concreta della spazio-temporalità storica e reale quanto alla sua reinvenzione, finalizzata alla costruzione dello spazio "immaginato" della nazione e della grande narrazione storica legittimante la sua formazione. Non a caso è in questo periodo che vengono elaborati i cronotopi oppositivi di *Eski İstanbul* (vecchia Istanbul)/Beyoğlu quale proiezione nello spazio topografico della città delle dicotomie impero/nazione, cosmopolitismo/turchità, tradizione/modernità su cui il kemalismo edificava nel corso degli anni '20 e '30 il proprio progetto di edificazione nazionale. Allo stesso modo i modelli identitari esibiti dalla letteratura kemalista continuavano a cogliere l'individuo nella sua funzione sociale e nella sua dimensione pubblica, giacché essi dovevano contribuire primariamente alla definizione di una nuova "immagine dell'uomo", per ricalcare l'espressione bachtiniana, che fosse rappresentativa dei valori e degli ideali nazionali (Saraçgil 2001, 196-226).

Sulla scorta di tali premesse, cercherò qui di illustrare come, nel periodo compreso tra il secondo dopoguerra e i primi anni '90, la rappresentazione della spazio-temporalità stambuliota acquisirà una valenza cruciale nei processi di ridefinizione del canone culturale nazionale. In particolare proverò ad evidenziare come la controversa relazione con il passato e il difficile asserimento del sé costituiscano due aspetti tutt'ora cruciali nel complesso rapporto che la soggettività turca moderna intrattiene con lo spazio-tempo della città e con esso della nazione. L'obiettivo che si vuole perseguire è dunque quello di rilevare a quali esiti estetici tale rapporto produca e se e in che modo essi conducano a una rilettura critica del canone nazionalista. A tale proposito si è scelto di esaminare le poetiche urbane di quattro autori considerati tra i più significativi della contemporanea narrativa turca su Istanbul: Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Orhan Pamuk (1952-), Yaşar Kemal (1923-2015) e Latife Tekin (1957-). Esaminati a coppie, in un'ottica comparata, i suddetti scrittori permettono di individuare infatti due diverse prospettive sulla città: Tanpınar e Pamuk rappresentano senza dubbio il punto di vista centrale e "canonico" dell'*élite* stambuliota, prin-

cipale attore nel processo di modernizzazione ed edificazione nazionale; Kemal e Tekin invece sono eletti a portavoce del punto di vista “eccentrico”, subalterno e marginalizzato, della periferia rurale anatolica di più recente urbanizzazione. Ripercorrere l’itinerario tracciato dalle loro rispettive elaborazioni poetiche permette pertanto di approfondire, in una prospettiva sia teorico-critica che socio-culturale, la relazione che intercorre tra forme e strategie rappresentative dello spazio-tempo in letteratura e i processi di formazione identitaria della nazione turca, delle norme estetiche, linguistiche e culturali sulle quali si fonda. Ed è seguendo tale itinerario che cercherò di illustrare come sia possibile considerare le poetiche di Istanbul elaborate rispettivamente da Tanpınar-Pamuk e da Kemal-Tekin come altrettanti tentativi di rivedere criticamente la costruzione del canone nazionale a partire dalle narrazioni storiche e identitarie da esso normalmente escluse. Di riflesso, seguendo la cronologia storico-letteraria e ribaltando gli abbinamenti delle coppie, sarà altresì interessante rilevare come mentre le visioni urbane di Tanpınar e Kemal muovono in ultima analisi verso un fine costruttivo, di ridefinizione delle norme e delle convenzioni canoniche, quelle di Pamuk e Tekin invece si presteranno alla decostruzione del paradigma nazionalista.

1.2 La città-testo nella semiotica culturale di Lotman: una metafora formale

Pur definito nell’oggetto e nelle personalità letterarie di maggior rilievo, il campo d’indagine necessitava di vedere ulteriormente affinato l’inquadramento metodologico, onde produrre i risultati attesi. In tal senso la nozione di città-testo si è dimostrata una metafora formale particolarmente proficua sia per descrivere la complessa simbologia dello spazio urbano, sia per individuare i due concetti principali che guideranno l’analisi testuale: la memoria e la lingua.

Il concetto stesso di testo, nella sua capacità di restituire il complesso dispositivo 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 allo studio della produzione letteraria dello spazio di Istanbul. È un fatto estremamente singolare che nessuna analisi critico-letteraria di ambito turcologico abbia finora fatto ricorso ai lavori dello studioso estone dal momento che essi offrono invece spunti metodologici estremamente interessanti per indagare le molteplici valenze simboliche e identitarie che la spazialità urbana 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 se-

miotici sottoposto a regole strutturali e caratterizzato da una propria organizzazione interna (Lotman, Uspenskij 1975, 28-31, 39-41). Da qui origina il riferimento alla nozione di testo come metafora formale atta ad illustrare sia i meccanismi che gli esiti della produzione culturale. Di fatto, 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 univoche e universali, costituisce per Lotman un'astrazione necessaria ai puri fini espositivi. Il modello testuale, per quanto efficace sul piano descrittivo, presenta infatti alcuni limiti sostanziali a cominciare dalla completezza, dalla sua finitezza, qualità che apparentemente confliggono con il dinamismo intrinseco proprio delle componenti semiotiche della cultura. Il principale discrimine tra testo e cultura è dato tuttavia dal 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, sarebbe più corretto "parlare della cultura in quanto meccanismo che crea un insieme di testi e parlare dei testi in quanto realizzazione della cultura" (ivi, 50)³.

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 tale prospettiva il processo di "culturalizzazione" viene interpretato in termini di "testualizzazione" della realtà da parte della cultura che in questo modo 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 rende possibili 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 l'appropriazione culturale della realtà consisterà nel decifrare tale messaggio e tradurlo nella lingua propria della cultura di

³ Per le citazioni da Lotman si è optato per le traduzioni italiane di volta in volta indicate nel testo.

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 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" (ivi, 33).

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 in quanto 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.

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" (*ibidem*). 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: poliglottismo 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. (1985, 232)

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 il patrimonio mnestico non ereditario della collettività. Lo stesso mec-

canismo semiotico della cultura, il suo costante lavoro di “testualizzazione” e “traduzione” del mondo è finalizzato, in tale prospettiva, primariamente alla conservazione e alla trasmissione del sapere e delle informazioni 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. (Lotman, Uspenskij 1975, 31)

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 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” (ivi, 47-48).

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 re-
litti 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. (1985, 232)

Questa temporalità “pancronica”, che è per lo studioso aspetto semio-
tico peculiare dello spazio urbano, se da un lato rimanda all’immagine sta-
tica della città come immenso archivio mnestico, come testo complesso e
stratificato che origina dalla sedimentazione di memorie ed epoche stori-
che differenti, dall’altro possiede un intrinseco dinamismo che è d’altron-
de 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 perennemen-
te 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 lotmaniana uno dei
meccanismi fondamentali del lavoro della cultura. In tale prospettiva, la
questione della longevità assume naturalmente grande importanza defi-
nendo il problema specifico a cui il sistema semiotico della cultura, inteso
come sistema memorizzante, deve far fronte. È un problema che si mani-
festa 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, pun-
tualizzi Lotman, la percezione dell’esistenza di una data cultura coincida
con la continuità della propria memoria. Esistono tuttavia casi particolari,
come quello di Istanbul, 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 alimen-
tare il dispositivo semiotico della città (Lotman, Uspenskij 1975, 44-45).

La riflessione lotmaniana mi portava a concentrare l’attenzione sui concetti
di memoria e di lingua come altrettanti nodi problematici nella costruzione
del canone nazionale turco, suggerendomi l’idea che proprio tale processo
potesse costituire una valida chiave di lettura per provare a isolare il testo
culturale sotteso alla produzione letteraria di Istanbul. Cominciavano così a
prendere corpo alcuni dei quesiti fondamentali alla base di questo lavoro; in
che modo la definizione del sé collettivo ha orientato la percezione e la rap-
presentazione della città e soprattutto in che misura i testi letterari, quali sot-
totesti culturali realizzati dalla città stessa, hanno a loro volta contribuito alla
rielaborazione delle narrazioni storiche, dei modelli identitari e culturali della
nazione? In sintesi di quali lingue, storie e memorie parlano i testi di Istanbul?

1.3 Spazio urbano, memoria e lingua: tre architravi della nazione turca

Il kemalismo, quale “grande narrazione” fondante il processo di costruzione della nazione turca, riserva grande attenzione alle nozioni di memoria e lingua. La loro importanza nel progetto di edificazione nazionale kemalista si evince non soltanto dall’elaborazione della peculiare mitologia, dei limiti e delle contraddizioni ad esso sottesi, quanto soprattutto dalle modalità con cui le *élites* nazionaliste percepirono lo spazio di Istanbul nel corso dei primi tre decenni del Novecento, determinandone altresì le principali problematiche relative alla sua rappresentazione⁴.

A tal proposito è possibile ricavare importanti considerazioni rifacendosi proprio all’analisi semiotica di S. Pietroburgo che Lotman porta avanti, peraltro in diretta relazione con Costantinopoli/Bisanzio, distinguendo due sfere fondamentali di indagine: la “città come nome” e la “città come spazio” (Lotman 1985, 225-243; Lotman, Uspenskij 1986, 481-494). L’aspetto più interessante della semiotica urbana di Lotman, oltre che circoscrivere 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 ricorre infatti alla dottrina di “Mosca terza Roma” quale particolare variante dell’ideologia petrina, come sorta di codice o testo relativo mediante il quale decifrare e interpretare la complessa simbologia con cui si dispiega “l’esistenza ideologica” di S. Pietroburgo (Lotman, Uspenskij 1975, 492). D’altra parte la lettura lotmaniana pone altresì in luce come nello statuto semiotico della città si riflettano 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 si rivela cruciale, assumendo connotati primariamente linguistici, per manifestarsi con ogni evidenza tanto nella denominazione della città quanto nella ripartizione dei suoi spazi interni. 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 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.

⁴In particolare l’indagine della relazione tra città, memoria e identità nazionale è stata oggetto di alcuni rilevanti lavori di antropologia urbana e storia orale (Mills 2005, 2010; Neyzi 2016).

Partendo da tali premesse è possibile interpretare la complessa simbologia dello spazio di Istanbul, nella sua peculiare dimensione storica e linguistica, attraverso la lettura semiotico-culturale della sua toponomastica e topografia. 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 ottomana (Mansel 1995, 17; İnalçık 1996). Il nodo cruciale della riflessione è tuttavia rappresentato, nella singolare congiuntura tra lingua, identità e memoria collettiva, dalla dicotomia *Kostantiniyye*/Istanbul laddove se con il primo termine ci si riferisce in maniera controversa alla capitale ottomana, multietnica e multiculturale, 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-musulmana⁵. 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 *élites* laiche e nazionaliste del proprio status politico-religioso per essere relegata al rango di periferia della nazione ed essere sottoposta a un processo di profonda marginalizzazione culturale (Mansel 1995, 210-215; Gül 2009, 7-26, 72-92). 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 vestigia del passato ottomano, ricordava alle *élites* 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

⁵ Il singolare approccio dei quadri kemalisti alla matrice esogena del processo di modernizzazione viene non a caso definito acutamente da Orhan Koçak in termini di "occidentalizzazione contro l'Occidente" (2010).

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 ridimensionato⁶, 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 multi-etnico 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 geografico-spaziale, consentendo il recupero e il riferimento ai quartieri storici anche in chiave nazionalista.

In virtù dei motivi sopracitati, l'elaborazione di un immaginario della città che fosse percepito come autenticamente nazionale si è a lungo rivelato problematico per l'*élite* politico-intellettuale kemalista, complice la priorità assoluta accordata durante gli anni '20 e '30 alla costruzione del mito di Ankara, nuova capitale e cuore incorrotto della nazione (Baş 2015; Saraçgil 2018). A ciò si aggiungeva 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 Koçak, che la letteratura su Istanbul, al pari dell'attenzione riservata alla città dall'agenda politico-culturale kemalista, subisca nella primissima fase repubblicana un'importante battuta d'arresto (2010, 315-316). È infatti soltanto a partire dal secondo dopoguerra che la letteratura sulla città riprende vigore per effetto di un primo mitigamento delle rigide politiche di laicizzazione implementate durante le decadi fondative della Repubblica il quale, rendendo possibile il recupero in chiave estetica del retaggio storico-culturale ottomano, restituisce rinnovata centralità allo spazio simbolico di Istanbul nei processi di costruzione del canone nazionale. La forza normativa del paradigma nazionalista, nella misura in cui rendeva la spazio-temporalità urbana solo parzialmente accessibile, informava profondamente la produzione letteraria che, da un punto di vista poetico-storico, si caratterizzava per la riproposizione asincronica dei *topoi Kostantiniyye/*

⁶ Dal 1885 al 1927 la percentuale di popolazione musulmana è passata dal 44 al 64% (Gül 2009, 40-72).

Istanbul e *Eski İstanbul/Beyoğlu*⁷. Tale asincronia, in parte riconducibile alla genesi tardiva nonché acquisita dei generi prosastici e di un'estetica mimetica, finiva così con l'alimentare il forte grado di idealismo da cui la formazione dei cronotopi urbani più stabili continuava a dipendere. La forte persistenza del cronotopo di *Eski İstanbul*, generato in risposta alle necessità ideologiche del nazionalismo e capace di perdurare nel tempo tanto da dare origine a un vero e proprio mito letterario, se da un lato permetterà il consolidarsi di una tradizione rappresentativa "classica", dall'altro impedirà l'appropriazione estetica dei quartieri periferici della città e della sua eterogenea geografia umana malgrado la radicale espansione ed evoluzione della topografia e del paesaggio urbano.

Se la memoria si rivelava cruciale nell'elaborazione del testo "centrale", la nozione di lingua, concepita dalle élites nazionaliste come il principale strumento per imprimere sembianza di omogeneità identitaria alla nascente "comunità immaginata", interveniva invece a orientare la produzione del testo urbano "eccentrico". Frutto dell'intensa opera di ingegneria linguistica inaugurata con la riforma dell'alfabeto (1928) e approdata con la fondazione della *Türk Dil Kurumu* (Associazione di linguistica turca, 1932) all'elaborazione della quanto meno eclettica *Güneş Dil Teorisi* (Teoria della lingua sole; cfr. Lewis 1999) il turco moderno di fatto assimilava la realtà anatolica, estremamente eterogenea sul piano etnico-culturale, ad un canone linguistico, modellato sul turco stambuliota, interamente costruito nonchè imposto coercitivamente (Saraçgil, Tarantino 2012, 224-225). Percepita pertanto come estranea dalla maggioranza della popolazione in ragione della sua natura artificiale, la nuova lingua nazionale è venuta ad assumere, nel corso della sua evoluzione storica, ulteriori valenze simboliche che andavano dall'autoritarismo e dal controllo censorio dello Stato all'alienazione della ruralità anatolica dallo spazio linguistico dell'urbanità, in particolare stambuliota, quale centro esclusivo di elaborazione degli schemi culturali e dei modelli identitari della nazione (Parla 2008). Proprio quest'ultimo aspetto, ossia la forte identificazione tra il turco moderno e quello di Istan-

⁷ Per Bachtin infatti il processo secondo cui la letteratura si appropria dello spazio-tempo storici e reali 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 dello studioso del loro "significato realisticamente produttivo e adeguato". Ciò è all'origine dei frequenti fenomeni di asincronia che costellano il processo storico-letterario e ne complicano ulteriormente l'indagine (2001 [1979], 231-232).

bul, ha avuto importanti ripercussioni sul piano letterario riproducendosi in particolare nelle strategie rappresentative “contro-canoniche” della città. A partire dagli anni '50, come conseguenza delle politiche di alfabetizzazione delle campagne portate avanti durante tutta la prima fase repubblicana, il campo letterario, rimasto fino ad allora dominio esclusivo delle *élites* urbane, si apriva per la prima volta a scrittori di estrazione rurale i quali ricorrono proprio al recupero degli schemi narrativi e linguistici anatolici e popolari per rimarcare la propria diversità culturale e identitaria ed eviscerare i conflitti di classe volutamente ignorati dal kemalismo per cui il corpo sociale della nazione costituiva un organismo armonioso e compatto, privo al suo interno di qualunque differenze o disparità. Nel corso degli anni '60 e '70 le ripetute ondate di migrazione interna, nella misura in cui portavano il paesaggio urbano ad esibire incongruenze e incompiutezze della modernizzazione kemalista, sostenevano il recupero del turco anatolico, nelle sue molteplici varianti dialettali, come principale veicolo per esprimere la difficoltà di stabilire una relazione emotiva ed estetica con lo spazio di Istanbul manifestando così il carattere non integrato della comunità nazionale, della sua narrazione storica e dei suoi canoni culturali.

1.4 Migrazione interna e paesaggio urbano tra ruralizzazione e falsa urbanizzazione

Il fenomeno migratorio interno rappresenta un tassello fondamentale nel quadro dell'evoluzione storica, economica e socioculturale della Turchia. Analizzato, in maniera estensiva, sotto una molteplicità di punti di vista, anche in ragione del suo incessante perdurare, il massiccio esodo verso i grandi centri urbani – Ankara, Izmir, Bursa, Adana ma soprattutto Istanbul - trasformava radicalmente il rapporto demografico e le relazioni campagna-città, ripercuotendosi tanto sul piano urbanistico quanto sui meccanismi di produzione culturale e incidendo significativamente sulla fisionomia complessiva del processo di urbanizzazione turco. Come conseguenza di tale processo la geografia e il paesaggio umano delle città mutavano profondamente: emergevano nuovi luoghi-simbolo, pratiche e forme di esperienza, contribuendo a definire nuove modalità di percepire la spazio-temporalità urbana nel suo insieme. Per effetto di questo profondo cambiamento nel modo tradizionale di concepire la città, il rapporto tra centro e periferia assumeva nuove sembianze, mettendo in crisi i canoni della cultura nazionale elaborati dal kemalismo tra gli anni '20 e '30 in riferimento ai modelli esclusivi 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 secolo. A partire dalla fondazione della Repubblica e fino ancora alla metà degli anni '40 la mi-

grazione interna costituiva infatti un fenomeno dalla portata ridotta e marginale⁸. L'atteggiamento assunto dal regime kemalista verso le masse rurali, così come le politiche governative attuate per tutto il ventennio 1925-1945, si erano fondate 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 e anatolico, 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 *élites* repubblicane portata avanti, a partire dagli anni '40, con l'istituzione dei *köy enstitüleri* (Istituti del Villaggio) e mirante 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 a loro volta istruito i loro compaesani, per fare sì che il mondo rurale potesse partecipare attivamente allo sviluppo della nazione (Karaömerlioğlu 1998). Nei primi anni '50 la realtà dei villaggi anatolici fu per la prima volta restituita all'opinione pubblica con puntualità etnografica dal celebre *pamphlet* di Mahmut Makal *Bizim Köy* (1950; Il nostro villaggio)⁹. Diplomato da uno degli Istituti, Makal annotò la vita materiale, gli usi e i costumi del villaggio dove doveva insegnare, 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 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 che impediva loro l'accesso alla proprietà della terra¹⁰. D'altro

⁸ In 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 (White 2010, 426).

⁹ Con la pubblicazione dell'opera la critica turca dà convenzionalmente inizio alla cosiddetta *köy edebiyatı* (letteratura del villaggio) termine con cui si indica il filone narrativo di ambientazione anatolica che ha segnato la scena letteraria turca per tutto il ventennio 1950-1970 (Naci 1981, 261-315; Moran 1999 [1983], 15-192; Seyhan 2008, 84-90).

¹⁰ Ancora 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

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 del Popolo (*Cumhuriyet Halk Partisi* o CHP) percepito sempre più come un "partito di Stato", totalmente alieno ai bisogni delle masse e sostenitore degli interessi esclusivi delle élites urbane laiche e istruite (Zürcher 1998 [1993], 217).

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. 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 neo-fondato Partito Democratico (*Demokrat Partisi* o DP), 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 terrieri (Mert 2000).

Sul fronte economico, le riforme implementate tra il 1946 e il 1950 ponevano fine alla rigida egida stalinista 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. L'allineamento del paese al blocco democratico delle potenze occidentali permetteva al paese di beneficiare degli aiuti economici del piano Marshall. Il sostegno statunitense era destinato principalmente all'incremento della produttività agricola in vista della crescente 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 rurali (Zürcher 1998 [1993], 228-229).

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

inoltre si che buona parte dei territori dell'entroterra, soprattutto nei rigidi mesi invernali, fossero di fatto inaccessibili, restando completamente isolati (Ahmad 1977 [1976], 8; Zürcher 1998 [1993], 216; Gül 2009, 120-121).

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 complessiva (ivi, 225).

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 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'avvio, nelle zone urbane, di un processo di industrializzazione, con la relativa crescita del numero di operai salariati.

L'insieme di questi fattori imprimeva sulla 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 '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 (Keyder 2008, 510; Gül 2009, 146).

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 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* (Karpaz 1976; Kartal 1983).

A partire dal suo primo impiego alla fine degli anni '40, il termine, un composto che letteralmente significa "insediato di 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 Pérouse 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 giuridico, urbanistico o socio-antropologico, quali 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 auto-costruzione. Di conseguenza, sottolineo 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 storico (2004).

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 fondamentali: in primo luogo connettere, in senso bachtiniano, lo spazio reale alla sua cornice temporale storica 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 del XX secolo, 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 Pérouse, 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 demaniale (ivi, 8). 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 insediamenti¹¹.

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

¹¹ Pérouse 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 tanto meno le pratiche di autocostruzione caratterizzanti il processo di urbanizzazione successivo 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 (2004, 26).

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 Pérouse:

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'.¹²

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.

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

¹² "Le *gecekondu* devient dès lors la métaphore et le symbole, pour le centre (pensé en termes économiques, politiques et culturels), d'une altérité sociale quasi irréductible. C'est donc la figure de 'l'autre-Turquie', chère aux discours journalistes et politiques, qui se profile derrière le *gecekondu*. En rupture avec l'image positive du *gecekondu* vu comme l'environnement urbain à partir duquel les nouveaux urbains partent à la conquête de la ville, par le biais notamment de la captation de rente foncière induite par la légalisation des occupations indues, le *gecekondu* deviendrait le lieu de concentration maximale de la 'nouvelle pauvreté urbaine' " (ivi, 35).

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 vita (Saraçgil 2001, 290-294). Su tale alterità profonda poggiava la visione discriminante ed esclusiva delle *élites* e delle classi medie urbane, laiche e istruite, in cui sia i *gecekondu* 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 *gecekondu* 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 *élites* urbane, attribuisce a tali insediamenti un valore intrinsecamente positivo. Come sottolinea Pérouse, stando agli esiti più recenti di tale processo sarebbe possibile oggi parlare di un vero e proprio “pittresco” del *gecekondu* che ne ripensa e reinterpreta 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 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 incentivato (Pérouse 2004, 17).

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 ai 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 *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 *élites* 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 nazionalista, 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, proiettando sul *gecekondu* le stesse forme, simboli e motivi impiegati dalle *élites* repubblicane per rappresentare il villaggio (Saraçgil 2001, 268-285).

Tra gli anni '60 e '70 il fenomeno dei *gecekondu*, spesso correlato al tema della migrazione interna, ha ricevuto l'attenzione di un considerevole nume-

ro 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 sociale (ivi, 294-295). 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 scalfite 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.

Alla luce delle considerazioni sin ora esposte è essenziale porre in evidenza due aspetti in particolare. In primo luogo la sostanziale estraneità delle *élites* 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 *élites* 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 "pittorresco" 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 a partire da quest'ultimo assunto per investigare le modalità di definizione dei crono-

topi 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 turca (Özbek 1997). 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 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 urbano o in altri termini alla costruzione di uno specifico testo culturale “periferico” della città.

1.5 Leggere Istanbul: la città-testo come ipotesi di lavoro

Sin qui la metodologia lotmaniana si rivelava utile a definire una cornice concettuale, fondata sulle nozioni di testo, lingua e memoria, che 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. Il quesito chiamava in causa la complessa questione della referenzialità la quale rimandava a sua volta a un interrogativo 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? 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 maggior contributo offerto in tal senso è dato dal postulato della leggibilità dei luoghi, conseguenza ultima del corollario teorico della geocritica nel tentativo di porre in luce la relazione incontestabile e interattiva che lega spazio referenziale e spazio rappresentato (Westphal 2009, 224-226). Se è vero infatti che la scrittura modella lo spazio allora quest'ultimo deve essere leggibile, interpretabile e addirittura traducibile come qualunque forma di scrittura. Partendo da questo assunto 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.

Nel tentare di definire un approccio che rispondesse alle mie esigenze di indagine, partendo dal concetto bachtiniano di cronotopo, ho tratto ispirazione dalla centralità accordata da Jurij Lotman alle nozioni 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 la quale sottolinea 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 ipotizzare di esaminare le rappresentazioni di Istanbul offerte dalla narrativa turca contemporanea come sottotesti letterari, tradotti o trasposti, a partire da un testo culturale sotteso alla città. Per usare un suggestivo gioco di parole, l'analisi si articolerebbe così 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 culturale relativo sotteso alle produzioni letterarie dello spazio di Istanbul? La mia ipotesi, già accennata in precedenza, è che si tratti dei processi di costruzione e decostruzione del canone identitario e culturale nazionale.

Assumendo che dietro ogni paesaggio letterario si celi una specifica ridefinizione del sé sia collettivo che individuale e che, a partire dal secondo dopoguerra per effetto della messa in discussione della narrativa kemalista, Istanbul assurga a luogo, reale o immaginato, per l'emergere di nuove identità, lingue 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 contemporanei pervengono alla rappre-

sentazione della città? Si tratta effettivamente di elementi nuovi, 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 che compongono il *corpus* di riferimento di questo lavoro sono stati per l'appunto selezionati nell'ottica di provare a rispondere a tali domande. Le coppie di autori esaminati sono stati infatti scelti, oltre che per la peculiare attenzione riservata al tema della città, anche in ragione dell'importanza che la relazione tra soggettività e spazialità urbana riveste nell'elaborazione delle rispettive poetiche satmbuliotie. Nello specifico saranno dunque prese in considerazione le rappresentazioni di Istanbul esibite da Tanpınar in *Huzur* (1949; *Serenità*, 2017) e nel capitolo dedicato a Istanbul della monografia *Beş Şehir* (1960; *Cinque città*) mentre per Pamuk si farà riferimento soprattutto al romanzo *Kara Kitap* (1990; *Il libro nero*, 1996) e all'autobiografia *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (2003; *Istanbul: i ricordi e la città*, 2006). Analogamente i primi due romanzi di Tekin Sevgili *Arsız Ölüm* (1983; *Cara spudorata morte*, 1988) e *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984; *Fiabe dalla collina dei rifiuti*, 1995) saranno incrociati con il romanzo *Deniz Küstü* (1978; *Il mare è in collera*) di Yaşar Kemal. Il *corpus* è stato in seguito ampliato tenendo presente la memorialistica e l'eventuale produzione saggistica dei singoli scrittori. Verrà dunque fatto sostanziale ricorso alle raccolte *Yaşadığım Gibi* (1970; *Come ho vissuto*) di Tanpınar e *Öteki Renkler* (1999; *Altri colori. Scritti scelti e un racconto*) e *Saf ve Düşünceli Romancı* (2010; *Romanzieri ingenui e sentimentali*, 2012) di Pamuk.

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'adottare una duplice prospettiva sincronica e diacronica. Una comparazione tra le Istanbul degli autori più contemporanei con quelle dei relativi precursori, tenendo opportunamente conto delle diversità dei punti di vista, permetterebbe se nel lasso di tempo grossomodo compreso tra la fine degli anni '40 del Novecento e i primi anni 2000, le rappresentazioni dello spazio urbano di Istanbul si caratterizzano per l'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 la percezione della città propria del centro, interna cioè all'*élite* stambuliotia laica e borghese sia evoluta. Viceversa la coppia Tekin-Kemal sta qui a rappresentare il punto di vista periferico o per dirla con le parole di Lotman la traduzione 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 anato-

lica. Le aree più periferiche della città, come le piccole comunità di pescatori sulle coste del mare di Marmara raccontati da Kemal al pari dei *gecekondu* 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 tutti e quattro gli autori, 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 edificazione nazionale. La disamina di ciascuna coppia di autori sarà pertanto affrontata in due capitoli distinti. Nel primo verranno introdotte le personalità e le poetiche degli scrittori evidenziandone i momenti di più stringente analogia. Nel secondo verranno affrontate invece le principali pratiche di significazione dei testi di Istanbul prodotti da ogni coppia allo scopo di porne in luce sia i repertori di motivi codificanti che le mappe interiori della città. Cercherò così di illustrare come mentre le poetiche urbane di Tanpınar e Pamuk possano qualificarsi come esempi di riscrittura dello spazio urbano come testo di storia e memoria, nel caso di Kemal e Tekin si possa invece parlare di traduzione nello spazio fisico e culturale della nazione del testo "eccentrico" elaborato dalla periferia anatolica.

(RI)SCRIVERE ISTANBUL
COME TESTO DI STORIA E MEMORIA2.1 *In bilico tra impero e nazione: la poetica urbana di Ahmet Hamdi Tanpınar*

Qualunque disamina che abbia come oggetto la narrativa turca su Istanbul difficilmente può esimersi dal prendere in considerazione l'opera di Ahmet Hamdi Tanpınar. Esponente tra i più autorevoli nel panorama culturale del paese, può essere a conti fatti considerato uno dei primi scrittori turchi di epoca repubblicana ad aver espressamente consacrato la propria agenda estetico-letteraria all'elaborazione di una specifica poetica urbana. Una poetica destinata peraltro ad assumere nel tempo connotati quasi canonici tale è stato il ruolo determinante che ha avuto nella formazione del moderno immaginario collettivo sulla città. Non a caso, e malgrado la distanza storica, l'autore si conferma un riferimento quasi imprescindibile per molti degli odierni poeti e romanzieri di Istanbul.

Testimonia del tramonto ottomano e della nuova alba nazionale, la personalità artistica e intellettuale di Tanpınar si rivela complessa e sfaccettata, caratterizzata da risvolti spesso contraddittori. È questo uno dei motivi per cui continua tutt'oggi a suscitare l'interesse di studiosi e critici letterari. La sua è una figura effettivamente difficile da delineare in maniera univoca. Ciò in ragione soprattutto dello stridente contrasto che intercorre tra le due immagini generalmente attribuite all'autore: da un lato il "magnifico Tanpınar/muhteşem Tanpınar"¹ dall'altro il "misero, tetro, tapino Hamdi/biçare, karanlık, kırtipil Hamdi" come le definisce la studiosa Nurdan Gürbilek (2011, 77-92)². Due sono dunque i volti assolutamente speculari di Tanpınar: in primo luogo quello pubblico, del letterato e accademico prestigioso, membro a pieno titolo dell'*élite* politica e intellettuale del proprio

¹ Laddove non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

² A stimolare la riflessione di Gürbilek è stata in particolare la recente pubblicazione dei diari dell'autore (Tanpınar 2007) che ha rivelato aspetti ignoti della sua vita privata, giudicati in qualche caso addirittura scabrosi, riaccendendo il dibattito critico sia sulla sua figura sia sulla sua posizione all'interno del canone letterario (Ayдын Satar 2015; Duzdağ 2015).

tempo, 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 deputato all'Assemblea Nazionale nel 1943 e nel 1946 provveditore al ministero dell'Educazione. Ad esso si affianca il volto intimo e privato del poeta nostalgico e incline al decadentismo, del romanziere e intellettuale umanista, dell'esteta raffinato, dell'uomo fragile e tormentato.

Altrettanto ardua è la definizione della prospettiva estetica che muove la penna di Tanpınar e in cui l'estrema cura per gli aspetti puramente formali e stilistici costituisce una cifra che certamente lo distanzia dalle norme e dalle convenzioni su cui la narrativa turca è venuta a erigersi sin dalla sua genesi tardo-ottocentesca. D'altro canto la profonda sensibilità estetica e il fine spirito critico, supportati da un'attenta riflessione storica, filosofica e politica, lo rendono senza dubbio uno dei più acuti e raffinati interpreti dei limiti e dei paradossi sottesi alla costruzione del canone culturale e identitario della moderna nazione. La stessa specularità che si presta a definire la personalità per certi versi duplice dell'autore è altresì rintracciabile nella sua estesa produzione letteraria, la quale spazia peraltro tra generi differenti. Come notato da Erol Köroğlu, se in poesia Tanpınar sembra dare maggiormente mostra del suo lato artistico e avanguardista, dando la priorità alla soggettività, alla dimensione interiore, alla ricercatezza formale e stilistica, all'avvertita necessità di ristabilire una continuità estetica con il retaggio ottomano, nella prosa e nella saggistica l'autore esibisce invece soprattutto il suo lato più canonico e docenziale, rimarcando la sua propensione all'impegno sociale, lasciando spazio alle questioni politico-culturali legate all'educazione collettiva, esprimendo i suoi dubbi circa l'effettiva possibilità di riattualizzare la tradizione culturale imperiale, la quale nella sua armoniosa e organica totalità rischiava di rappresentare più un utopistico ideale che un riferimento concreto e reale (2008, 502-503).

Il breve profilo sin qui tracciato consente di intuire come nella poetica di Istanbul dell'autore confluiscono in definitiva le molte contraddizioni e i dissidi interiori di un intellettuale "di transizione" eternamente in bilico tra impero e nazione, tra il passato ottomano, nel quale Tanpınar sente affondare le radici del proprio sé, e le pressanti urgenze del presente repubblicano e nazionalista. Esaminando nel dettaglio la sua formazione umana e intellettuale è possibile tuttavia estrapolare ulteriori aspetti di cui è importante tenere conto nell'approfondire la sua singolare visione urbana³.

³ Per la biografia dell'autore si è fatto riferimento principalmente ai due scritti autobiografici *Kerkük Hatıraları* (Ricordi di Kirkük) e *Antalyalı Genç Kıza Mehtup* (Lettera alla giovane ragazza di Antalya), entrambi pubblicati per la prima volta in appendice all'opera di Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* (Il mondo poetico di Tanpınar) (1963a, 167-173). Ulteriori dettagli sono stati desunti dalla voce "Tanpınar, Ahmet Hamdi" contenuta in *Tanzimat'tan Bugüne Kadar Edebiyatçılar Ansiklopedisi II* (Enciclopedia dei letterati dalle Tanzimat ad oggi II) (2010 [2001]).

Benché nato nel storico quartiere musulmano di Şehzadebaşı, situato nel cuore della penisola del Serraglio, Ahmet Hamdi Tanpınar trascorre la prima giovinezza spesso lontano dalla città natale. Figlio di un *kadı*, cresce tra l'Anatolia, la Siria e l'Iraq, allora ancora sotto dominio ottomano, seguendo il padre nei diversi tribunali a cui veniva assegnato. In virtù di questi continui trasferimenti stabilirà da bambino un rapporto discontinuo con la città natale, fatto di lunghe separazioni e di temporanei ricongiungimenti (Tanpınar 1963b, 174-175). Ciò lo condurrà in seguito ad elaborare un'immagine di Istanbul fortemente idealizzata, dai tratti onirici e quasi fiabeschi. Pervasa da un'intensa vena nostalgica, la percezione urbana dello scrittore sarà dunque riflesso di un peculiare paesaggio interiore il cui substrato attinge da un lato alla sfera emotiva dell'infanzia e dall'altro alla vasta geografia tardo-imperiale, eleggendo il Mediterraneo, nella sua specificità islamico-orientale, a personale principio estetico, oltre che comune denominatore culturale della spazio-temporalità turco-ottomana (Kahraman 2008, 602-603).

I frequenti spostamenti della famiglia influiscono inoltre sulla formazione di Tanpınar che frequenterà il liceo tra la città d'origine, Kirkuk e Mossul dove, a seguito di un'epidemia di tifo, resterà orfano di madre (Tanpınar 1963a, 169-172). Il doloroso lutto, vissuto all'età di tredici anni, lascerà una traccia indelebile nella sua sensibilità andando a sovrapporsi al trauma collettivo della caduta dell'Impero e alla perdita del suo retaggio storico-culturale. Diplomatosi ad Antalya nel 1917, l'anno successivo ritorna definitivamente a Istanbul per iscriversi alla facoltà di Lettere della Darülfünun, 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 sua elaborazione poetica. Il 1918 segna anche l'incontro con il grande poeta Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958), suo docente di letteratura, i cui scritti Tanpınar aveva già potuto apprezzare quando era ancora al liceo. L'autorevole figura del maestro domina la formazione umana e intellettuale dello scrittore tanto da potersi considerare il suo principale nonché imprescindibile riferimento estetico, letterario, politico e filosofico. Yahya Kemal conferirà un carattere ibrido e profondamente umanista all'educazione dell'autore coniugando l'approfondita conoscenza dei classici della poesia del *Divan*, l'alta letteratura imperiale, e della musica tradizionale ottomana con la poesia francese, soprattutto decadentista e simbolista, la musica sinfonica europea, la storiografia, la filosofia, l'arte e l'architettura. Come rileva Hasan Bülent Kahraman:

[...] 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 Kemal.⁴

Nel valutare la poetica di Istanbul di Tanpınar sarà indispensabile far riferimento specifico alla peculiare mitologia nazionale che Yahya Kemal aveva elaborato a seguito del suo soggiorno parigino tra il 1903 e il 1912 (Şenler 1997, 158-177; Ayvazoğlu 2006a). In essa spiccavano l'assoluta centralità dell'Islam turco-ottomano, quale peculiare fattore identitario, ma soprattutto la maggior concretezza e prossimità spazio-temporale conferita al processo di genesi nazionale. Quest'ultimo aspetto in particolare distingueva in maniera sostanziale l'idea di nazione del poeta da quella formulata più o meno negli stessi anni dal sociologo Ziya Gökalp (1876-1924), tra i principali teorici del turchismo⁵. A Parigi Yahya Kemal era stato particolarmente ispirato dalla metodologia storiografica di Albert Sorel, dalle speculazioni di Camille Jullian sul concetto di nazione come "terra-patria" e non ultimo dallo spiritualismo bergsoniano⁶. Su tali composite basi egli

⁴ "[...] 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 '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" (Kahraman 2008, 605-606).

⁵ Gökalp enfaticamente soprattutto l'elemento etnico-linguistico collocando nel remoto passato preislamico le radici della nazione e individuando nell'Asia Centrale la mitica patria originaria dei turchi (*Turan*). Le sue idee preparavano così il terreno alla cesura con il passato ottomano e al rifiuto della tradizione islamica operati dalle élites kemaliste all'indomani della guerra d'Indipendenza (Parla 1985). Un interessante contributo allo studio comparato delle narrazioni storiche elaborate sin dai primi decenni del XX secolo a fondamento del nazionalismo turco, è rappresentato dai lavori di Étienne Copeaux (1997). Utilizzando come fonti i manuali scolastici in uso in Turchia a partire dagli anni '30 del Novecento, lo studioso approfondisce la questione in termini spazio-temporali, individuando sia le diverse epoche storiche sia la complessa geografia, estesa di fatto dalla Cina all'Europa, a cui le diverse mitologie nazionaliste fanno riferimento nel ricostruire la genealogia della nazione.

⁶ Bergson è stato tra i principali riferimenti filosofico-culturali del cosiddetto "modernismo conservatore" (*muhafazakar modernliği*) o "moderno conservatorismo" (*mo-*

aveva concepito la “turchità” (*türklük*) in termini maggiormente inclusivi, ripristinando la linea di continuità storica e culturale della genealogia nazionale. Il tempo e lo spazio originari della nazione venivano così fissati al 1071, anno della vittoria di Manzikert che aveva aperto alle tribù nomadi turche, originarie del Centro Asia, la via dell’Anatolia. La stessa data segnava l’inizio della progressiva turchizzazione e islamizzazione del territorio anatolico, entrambe supportate tuttavia da una versione essenzialmente eterodossa e non libresca dell’Islam. Secondo Yahya Kemal proprio la matrice neoplatonica del misticismo di cui era infuso tale credo, era stata in grado di attrarre e coagulare intorno a sé le diverse realtà di cui era composto il variegato mosaico religioso, etnico, linguistico e culturale dell’Anatolia dell’XI e del XII secolo. Si veniva così formando quella cornice estremamente inclusiva che avrebbe costituito il substrato originario dell’Impero ottomano e in cui il retaggio delle civiltà greco-ellenistiche dell’Asia Minore si combinava ai precetti dell’Islam sunnita fondendo in sé tradizioni turco-mongole, bizantine, arabe e persiane. Tale cornice avrebbe generato una nuova nazione, diversa per lingua, religione e costumi dalle popolazioni turche centroasiatiche, che si sarebbe evoluta nel corso dei secoli in maniera omogenea, continua e senza fratture. Pur essendo intrinsecamente islamica questa nuova entità nazionale era altresì intesa come erede diretta, geograficamente e culturalmente, della stessa civiltà ellenico-mediterranea a cui era appartenuta Bisanzio, nell’alveo della cui tradizione primigenia la dinastia ottomana avrebbe ricondotto tanto Istanbul quanto gli stessi Balcani (Bellingeri 2005; Saraçgil 2012, 333-336).

Nell’ambito di un nazionalismo che definiva la propria specificità e autenticità contrapponendosi in maniera netta alla realtà cosmopolita dell’Impero, la visione di Yahya Kemal permetteva di impostare su basi paritarie il dialogo con la cultura europea, soprassedendo il non poco problematico impasse rappresentato dalle radici giudaico-cristiane di quest’ultima. Essa inoltre giustificava in termini estetici il carattere intertestuale dell’alta letteratura ottomana, frutto dell’armonica composizione delle diverse lingue e culture dell’Islam. Non più emarginata e rimossa, ma inscritta e assimilata nel percorso evolutivo dello spirito nazionale, l’esperienza ottomana poteva così essere riletta e recuperata 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 dominava il controverso rapporto turco con la modernità. L’intimo paradosso rappresentato dal desiderio di eguagliare l’esempio occidentale, percepito come sinonimo del

dern muhafazakâlık) i cui circoli politico-intellettuali erano frequentati sia da Yahya Kemal che da Tanpınar (İrem 2002, 2004; Ayvazoğlu 2006b; Kahraman 2008, 622- 631; Eskin 2014).

moderno, mantenendo nel contempo integra la propria identità e specificità culturale, si traduceva con Yahya Kemal nel progetto di un'“estetica pura” (*safestetik*) che, nel tentativo di ricondurre l'essenza del gusto e del bello nazionale ad un ideale classico di armonia, bellezza e perfezione, interpretava la tradizione storica e culturale turco-ottomana in termini di origini, di autenticità e di integrità perdute (Kahraman 2008, 604-610). La via d'uscita dalla crisi identitaria e spirituale in cui la società turca moderna si dibatteva nelle sue continue oscillazioni tra Oriente e Occidente, veniva dunque direttamente collegata alla necessità di ripristinare il filo conduttore che teneva insieme la memoria collettiva. Solo così sarebbe stato possibile garantire la continuità del passato nel presente e preservare il legame con la tradizione, pur dando corso alla logica del cambiamento. Come esposto nella celebre conferenza intitolata *Türk Istanbul* (Istanbul turca) e tenuta nel 1942 alla sezione di Beyoğlu delle Case del Popolo, per Yahya Kemal il ruolo cruciale della città risiedeva precisamente nella possibilità di riattualizzare la “tradizione perduta”. La capitale decaduta e i suoi panorami erano per il poeta il luogo dove l'esperienza del passato imperiale poteva essere rievocata attraverso la contemplazione delle sue rovine, sublimata sul piano estetico a preziose vestigia del trascorso splendore e del carattere originario dello spirito nazionale (Kemal 1974 [1964]).

In una lettera della fine degli anni '50, indirizzata all'amico scrittore ed editore Yaşar Nabi Nayır, Tanpınar scriverà che il suo “confuso mondo interiore trovò un proprio ordine ascoltando le lezioni di Yahya Kemal”⁷. L'autore riconosce così al maestro il merito di aver conferito alla sua già pronunciata sensibilità estetica un senso concreto di storicità, il supporto di una grandiosa narrazione collettiva percepita come profondamente propria e autentica. Insieme alla visione storico-politica da Yahya Kemal Tanpınar erediterà inoltre l'attenzione ai processi di costruzione della nuova identità e cultura nazionale nella loro dimensione prettamente artistico-letteraria, riservando in tal senso la medesima speciale rilevanza allo spazio di Istanbul. I termini dell'eredità intellettuale così trasmessagli si possono infatti riassumere in due questioni fondamentali: la definizione di un gusto, di uno stile nazionale e la continuità con il passato. Entrambe le questioni definiscono gli imperativi estetici dello scrittore il quale resterà sempre aderente alla linea tracciata da Yahya Kemal, proseguendone scrupolosamente gli obiettivi. Ed è per l'appunto in tale ottica che la riflessione su Istanbul, luogo principe della memoria turco-ottomana, emerge nell'elaborazione poetica di Tanpınar in tutta la sua centralità. La città si presenta infatti allo scrittore come un terreno di costante verifica delle tesi elaborate dal maestro e pertanto costituisce un soggetto dominante, seppure a diversi livelli

⁷ “Yahya Kemal'in derslerini dinledikçe, içimdeki karışık dünya, nizamını buldu” (Tanpınar 1996 [1970], 304).

di intensità, un po' in tutta la sua produzione letteraria. È tuttavia nelle sue opere di prosa che le linee essenziali della poetica urbana dell'autore trovano più compiuta esposizione.

Principale riferimento è senza dubbio *Huzur* considerato in maniera unanime dagli studi letterari e dalla critica una vera e propria pietra miliare della narrativa turca su Istanbul. Il romanzo, dai tratti fortemente autobiografici, è incentrato sul dissidio interiore del protagonista Mümtaz, la cui vicenda personale fa da specchio ai conflitti interni a una società sospesa tra due visioni del mondo e sistemi di valori opposti e contrastanti, tra laicizzazione e cultura islamica, tra la solida e gloriosa tradizione di una civiltà sepolta, legata a un passato ormai superato, e un presente labile, incerto, che si apre sugli imperscrutabili orizzonti della modernità. Sul piano strutturale il testo presenta diversi elementi di assoluta innovazione e complessità se comparato alla maggioranza delle produzioni letterarie ad esso coeve. In primo luogo esso è concepito dall'autore come un'opera sinfonica ed è pertanto suddiviso in quattro capitoli o "tempi" ciascuno dei quali prende il titolo dal nome 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 Kemal (Alptekin 2001, 93-95) 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. Ogni capitolo è dotato di un proprio "movimento", ossia di un tema dominante, sviluppato attraverso una serie di "variazioni" o temi secondari (Moran 1999 [1983], 207-210). Ognuno dei motivi principali – il dolore per la perdita, l'amore e la malinconia – insieme ai vari sotto-temi ad esso collegati, oltre a definire l'argomento e l'atmosfera dei singoli capitoli, si riflette specularmente nella topografia della città, trovando di volta in volta un proprio corrispettivo nel triangolo *Eski İstanbul*-Bosforo-Beyoğlu. Le singole variazioni tematiche vengono così impiegate per modulare tanto i cambi di ambientazione quanto soprattutto le differenti modalità con cui l'autore sceglie di rappresentare i diversi cronotopi urbani del romanzo. L'associazione dei capitoli ai relativi temi è funzionale infatti anche all'organizzazione dell'intreccio e della dimensione temporale dell'opera. In *Huzur* il tempo della storia è circoscritto, nel primo e nell'ultimo capitolo, alle 24 ore precedenti e a quelle successive lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale. I due capitoli centrali costituiscono invece una lunga analessi che di fatto, attraverso le memorie del protagonista, dilata il tempo della narrazione fino all'estate dell'anno precedente. Così giustap-

posti, presente e passato delineano i due scenari temporali in cui si colloca il dilemma esistenziale di Mümtaz diviso tra le responsabilità sociali che la contingenza storica gli impone di assumersi e una visione profondamente estetizzata della realtà e del proprio vissuto che lo porta a distaccarsi dalle preoccupazioni mondane per realizzare la propria felicità personale.

Incarnazione di questa felicità, dall'effimera durata di una sola estate, è l'amore per Nuran in cui il giovane ritrova un proprio omologo femminile con cui condividere i piaceri e le bellezze che la natura, l'arte, l'architettura di Istanbul, la poesia e la musica ottomana hanno da offrire. Anche Nuran, che ha alle spalle un matrimonio fallito ed è madre di una bambina, deve tuttavia fare i conti con la forza delle pressioni e dei condizionamenti sociali che la vorrebbero dedita a ricoprire il suo ruolo di moglie e madre. A sancire inesorabilmente la fine dei sogni di felicità della coppia è Suat, un vecchio amico di Mümtaz, incarnazione di un individualismo sregolato e nichilista che lo porterà prima a insinuare tra i due amanti il tarlo della gelosia per poi finire con il suicidarsi nella casa dove la coppia ha intenzione di trasferirsi dopo le nozze. Con la morte di Suat, Nuran realizzerà improvvisamente l'impossibilità della sua relazione con Mümtaz, decidendo di ritornare sui suoi passi e riconciliarsi con il marito. Anche il giovane, benché distrutto dalla separazione, sarà nel frattempo richiamato ai propri doveri verso la famiglia e la società. Come uomo dovrà ora occuparsi di İhsan, suo "fratello" e maestro, che giace gravemente ammalato; come intellettuale deve pensare al già incerto destino della nazione, reso nell'immediato ancor più precario dallo spettro imminente del nuovo conflitto globale.

Sospeso tra un trascorso carico di dolci ma al tempo stesso dolorose memorie e un futuro di cui non riesce a definire i contorni, Mümtaz è di fatto incapace di vivere a pieno il proprio tempo. Invano cercherà di liberarsi dall'influenza di questo passato, che porta con sé un inevitabile senso di angoscia, di decadenza e di morte e che proietta sul suo presente un'ombra di inquietudine, impedendogli di godere pienamente anche dei pochi istanti di gioia concessigli. Proprio per sfuggire a quest'ombra il giovane provvederà infine a costruirsi un "altro" passato da ricordare, quello condiviso con Nuran, la malinconica e sospirata evocazione di un amore autentico e appagante, in grado di colmare il vuoto emotivo lasciato dalla perdita della madre. Nella incapacità del giovane di costruire una relazione sana con il proprio vissuto personale, Tanpınar riproduce così sul piano individuale il dramma collettivo di un'intera nazione segnata da un rapporto controverso con la propria storicità. Un rapporto declinato da una tensione insolubile tra due poli: da un lato la netta cesura con l'esperienza precedente in favore del nuovo che avanza, d'altro la fuga, il ritiro in un idilliaco e astratto isolamento che cristallizza il passato in un rifugio sicuro dai dubbi e dalle incertezze del presente (Maraucchi 2014). Tale complessa dialettica trova la sua più lampante manifestazione nelle modalità con cui l'autore percepisce la spazialità urbana e vi si relaziona esteticamente. Istanbul si dispiega infatti

allo sguardo di Mümtaz/Tanpınar come un immenso archivio mnestico di forme e linguaggi artistici, un insieme codificato di segni e di simboli reso costantemente interpretabile dalla pratica rimemorativa. Attraverso un'accorata retrospettiva del passato ottomano, riletto e reinterpretato alla luce dei traumi irrisolti del proprio sé, la città può così assurgere nella prospettiva dello scrittore a sito di elaborazione privilegiato di una vera e propria "pedagogia estetica" rivolta a individuare l'essenza proto-nazionale del retaggio storico e culturale imperiale (Seyhan 2008, 137).

Un secondo riferimento altrettanto essenziale nel valutare il ruolo della memoria nella poetica urbana di Tanpınar è *Beş Şehir*. L'opera, a tutt'oggi una delle più singolari nel panorama culturale del paese, può essere definita come una versatile monografia sul tema della città che combina in sé generi differenti, dal memoriale di viaggio, alla storia urbana passando per il trattato di estetica e in cui non mancano tuttavia passaggi squisitamente narrativi, in cui l'autore dà ulteriore conferma dell'intenso lirismo che caratterizza anche la sua prosa saggistica. Se in *Huzur* Tanpınar sembra focalizzare maggiormente sulla dimensione interiore, e dunque sulle ripercussioni psicologiche ed emotive conseguenti la perdita della tradizione imperiale, in *Beş Şehir* l'avvertita necessità di recuperare il retaggio storico-culturale ottomano viene invece affrontata come questione collettiva, intimamente connessa alla definizione in chiave umanistica del canone estetico nazionale⁸. Gli sforzi dell'autore sono infatti qui rivolti alla ricostruzione storica del processo di genesi e sviluppo del gusto turco-ottomano a partire dai secoli XI-XII, segnati dall'ascesa del sultanato dei Selgiuchidi di Rum, fino alla seconda metà del XIX secolo in cui ha inizio la modernizzazione imperiale. Particolarmente interessante è la metodologia storico-artistica impiegata che trae origine dalla puntuale comparazione con la cultura europea. L'approccio comparatistico è d'altronde conseguenza diretta della docenza di Yahya Kemal dal quale Tanpınar, per usare le parole di uno dei suoi più accreditati allievi Mehmet Kaplan, "impara a osservare la storia e l'arte turca con uno sguardo occidentale / batılı bir gözle Türk tarih ve san'atına bakmasını öğrenir" (1996 [1970], 11). Tale eclettica prospettiva consente ad esempio all'autore di assimilare agevolmente la storia dell'arte e dell'architettura europea a quella turco-ottomana la quale risulterebbe anch'essa caratterizzata da una fase "romanico-gotica", risalente all'epoca selgiuchide, una "rinascimentale", corrispondente invece alla fase classica ottomana dei secoli XV-XVI e una "neoclassica", che ha inizio con il XVI secolo, durante la quale le norme e le convenzioni fondanti l'estetica imperiale entrano in una fase di sostanziale rielaborazione i cui effetti si estenderanno fino alla prima

⁸ La costruzione di un "umanesimo turco" costituì negli anni '40 un progetto largamente condiviso all'interno dei circoli politico-intellettuali conservatori (Sinanoğlu 1988, Konuk 2010, 50-80).

metà del XIX secolo (Tanpınar 1996 [1970], 145-148, 2016 [1960], 11).

Sin nelle prime righe del testo, Tanpınar non manca di esplicitare come nei suoi intenti questo denso lavoro di ricognizione storica scaturisca da un bisogno emotivo, dalla stessa tensione tra vecchio e nuovo, tra passato e presente, tra impero e nazione che fa da motore alla narrazione in *Huzur*. Scrive infatti nell'introduzione alla seconda edizione dell'opera:

Temi principali di *Beş Şehir* sono la tristezza che si prova verso ciò che ci lasciamo alle spalle e l'aspirazione che si nutre verso il nuovo. A prima vista potremmo sintetizzare questi due sentimenti, apparentemente contrastanti, nella parola amore. Le città che quest'amore si è scelto come cornice sono state coincidenze della mia vita. Pertanto sarebbe più giusto vedere dietro di esse il nostro uomo e la nostra vita, la nostra cultura che è l'aspetto spirituale della patria. [...] Se si pensa a quella cosa chiamata storicità che costituisce il nucleo, la vera essenza e identità non solo delle nazioni e delle società ma anche degli individui, questo battibecco interiore non può essere ignorato. Il passato è sempre presente. Per riuscire a vivere per ciò che siamo, siamo costretti continuamente a farci i conti e a trovare un accordo con esso. Ecco *Beş Şehir* è il discorso scaturito da questo bisogno di trarre un bilancio. Forse sarebbe stato più chiaro, persino più utile ricondurre questo complesso discorso alle sue questioni centrali ossia più esplicitamente alle domande 'noi chi eravamo, chi siamo e dove stiamo andando?' così da fargli produrre delle risposte. Senonché mi è capitato di imbartermi in queste questioni nel mezzo della mia esistenza. Mi sono giunte passeggiando tra le opere selgiuchidi di cui è disseminata l'Anatolia, sentendomi infinitamente piccolo sotto la cupola della Süleymaniye, lenendo la mia solitudine nei paesaggi di Bursa, prestando orecchio alla nostalgia dello sciabordio delle acque, misto alle voci delle carovane, che riempiono i nostri *divan*, ascoltando la musica di İtrî e di Dede Efendi.⁹

Ripercorrendo l'evolvere storico degli stili, del gusto e del sentire estetico turco-ottomani lo scrittore intende dunque dispiagare l'esistenza spi-

⁹ "Beş Şehir'in asıl konusu hayatımızda kaybolan şeylerin ardından duyulan üzüntü ile yeniye karşı beslenen iştiahtır. İlk bakışta birbiriyle çatışır görünen bu iki duygu sevgi kelimesinde birleşebiliriz. Bu sevginin kendisine çerçeve olarak seçtiği şehirler, benim hayatım tesadüferidir. Bu itibarla, onların arkasında kendi insanımız ve hayatımız, vatanın manevî çehresi olan kültürümüzü görmek daha doğru olur. [...] Sade millet ve cemiyetlerin değil, şahsiyetlerin de asıl mâna ve hüviyetini, çekirdiğini tarihîlik denen şeyin yaptığı düşünülürse, bu iç didişme hiç de yadrgamaz. Mazi daima mevcuttur. Kendimiz olarak yaşabilmek için, onunla her an hesaplaşmaya va anlaşmaya mecburuz. *Beş Şehir* işte bu hesaplaşma ihtiyacının doğurduğu bir konuşmadır. Bu çetin konuşmayı, aslı olan meselelere, daha açıkçası, "biz neydik, neyiz ve nereye gidiyoruz?" suallerine indirmek ve öyle cevaplandırmak, belki daha vuzuhlu, hattâ daha çok faydalı olurdu. Fakat ben bu meselelere hayatımın arasında rastladım. Onlar bana Anadolu'yu dolduran Selçuk eserlerini dolaşırken, Süleymaniye'nin kübbesi altında küçüldüğümü hissederken, Bursa manzaralarında yalnızlığım avuturken, divanlarımızı dolduran kervan seslerine karışmış su seslerinin gurbetini, İtrî'nin, Dede Efendi'nin musiksini dinlerken geldiler" (Tanpınar 2016 [1960], 9-10).

rituale della nazione nella sua continuità spazio-temporale e dunque nella sua intrinseca organicità storica, culturale, geografica e ambientale. A tal scopo dei cinque capitoli che compongono *Beş Şehir*, dedicati rispettivamente alle città di Ankara, Konya, Erzurum, Bursa e Istanbul, non sorprende che sia proprio quello dedicato alla città natia a occupare da solo quasi la metà dell'opera. Colpisce la ricchezza di riferimenti a cui l'autore ricorre, spaziando in maniera estremamente versatile tra generi artistici differenti dalla calligrafia, all'architettura, alla musica e alla poesia. Particolare rilevanza viene data anche all'elemento naturale e paesaggistico, considerati dallo scrittore opere d'arte a tutti gli effetti e dunque parte integrante del patrimonio culturale e spirituale della collettività. Medesima cura viene infine riservata non solo alla disamina storico-artistica quanto soprattutto alla ricostruzione del peculiare *ethos* urbano che ancora agli inizi del XX secolo caratterizzava la capitale imperiale. Ampio spazio viene così concesso non solo all'arte e alla natura ma anche all'esperienza quotidiana del vivere cittadino nelle sue pratiche, luoghi-simbolo, rituali collettivi, persino nelle storie, negli aneddoti e nelle figure tipiche del suo folklore.

La lettura complementare di *Huzur* e del capitolo "İstanbul" in *Beş Şehir*, suffragata da qualche incursione nella produzione giornalistica dello scrittore, permetterà nel complesso di valutare in maniera più approfondita l'approccio ermeneutico che Tanpınar riserva alla spazio-temporalità di Istanbul. In entrambi i testi è la memoria, sia soggettiva che collettiva, a configurarsi come la cifra interpretativa del testo inscritto nella città, il codice che ne rende possibile la significazione. Un codice "smarrito", forzatamente obliato insieme alla tradizione storico-culturale di cui era espressione ma che l'esperienza urbana può riportare tuttavia alla luce, rendendolo nuovamente disponibile perché lo scrittore possa non solo leggere ma soprattutto riscrivere la città come un personale testo di storia e di memoria.

2.2 *La città e il suo scrittore d'elezione: il testo di Istanbul secondo Orhan Pamuk*

La relazione tra città e memoria, seppur declinata in maniera assai differente rispetto a Tanpınar, costituisce altresì il fulcro della poetica urbana di Orhan Pamuk, considerato l'esponente più autorevole e significativo dell'odierna narrativa turca su Istanbul. A giustificare una tale affermazione interviene innanzitutto l'assegnazione nel 2006 del premio Nobel per la letteratura, riconosciutogli proprio in virtù della particolare rilevanza che la riflessione sulla città assume nella poetica dell'autore¹⁰. Senza dubbio uno

¹⁰ Nella motivazione che accompagna il premio, conferito per la prima volta a un letterato turco, lo scrittore viene infatti definito come "who in the quest for the melan-

dei principali meriti attribuiti a Pamuk consiste 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, la critica e il vasto pubblico dei lettori hanno potuto riscoprire in Istanbul non più soltanto un soggetto prettamente locale o un *topos* legato ad esotiche quanto orientalistiche suggestioni. Nelle sue opere la città costituisce piuttosto un complesso ed elaborato scenario dove prendono vita personaggi, vicende e atmosfere di più ampio e universale respiro. D'altro canto l'autore è forse tra i più rappresentativi della nuova leva letteraria, emersa sulla scena turca a partire dagli anni '80 del secolo scorso, cui viene imputato l'avvio di un processo di radicale decostruzione e deideologizzazione del canone romanzesco (Moran 1994, 49-58; Gökner 2008, 498). Un processo che, nella fattispecie di Pamuk, investe anche le modalità di rappresentazione dello spazio urbano, traducendosi in una singolare poetica urbana fondata sulla rielaborazione dei principali cronotopi che caratterizzavano la precedente tradizione narrativa della città.

Grazie a Pamuk Istanbul è dunque potuta assurgere al titolo di grande capitale letteraria, guadagnandosi il posto che le spettava accanto alle più celebri protagoniste della narrativa internazionale: la Parigi di Marcel Proust, la Dublino di James Joyce o la San Pietroburgo di Fëdor Dostoevskij, tutti riferimenti peraltro fondamentali nell'elaborazione poetica dell'autore¹¹. E tuttavia, alla luce delle considerazioni sopra esposte, sarebbe quanto meno riduttivo limitarne l'importanza alla funzione di mera ambientazione. Pamuk, che ama definirsi non senza orgoglio "un romanziere di Istanbul"¹² considera infatti la predilezione a fare della città natia il proprio soggetto d'elezione un'inclinazione quasi naturale, conseguenza diretta della sua crescita individuale, del suo personale processo evolutivo di uomo e scrittore. Istanbul è una matrice di pensiero a tutti gli effetti e, in quanto tale, non solo funge da fonte di ispirazione e da repertorio pressoché inesauribile di storie, aneddoti, simboli e metafore, ma costituisce un vero e proprio principio estetico, un modello sul quale improntare la propria teoria del romanzo. Viceversa è solo alla luce del suo percorso formativo, del bagaglio di esperienze e del retroter-

cholic soul of his native city has discovered new symbols for the clash and interlacing of cultures" ("The Nobel Prize in Literature 2006", *NobelPrize.org*, <<https://www.nobel-prize.org/prizes/literature/2006/summary/>>, 04/2020).

¹¹ In un recente lavoro sulla ricezione della letteratura europea in Turchia, Élise Duclos arriva ad attribuire il successo e la rilevanza internazionale conquistati da Pamuk ad una duplice strategia, autoriale e narrativa, fondata sull'esplicito riferimento parodico alle poetiche di autori come Proust o Dostoevskij (2017).

¹² "Bir İstanbul romancısı" (Pamuk 2013 [1999], 315).

ra culturale sotteso al suo vissuto soggettivo che la città acquisisce un senso tale da permettere all'autore di appropriarsene esteticamente. Ed è precisamente questo insolubile intreccio di storie e memorie, del sé e della città, a ordire la trama del testo di Istanbul di Orhan Pamuk.

Diversamente da Tanpınar, Pamuk non abbandonerà la città natia se non sporadicamente e solo in età adulta. Nasce e trascorre tutta l'infanzia a Nişantaşı, il ricco ed elegante quartiere residenziale dell'alta borghesia stambuliota. Sulla soglia dell'adolescenza, a seguito del dissesto economico della famiglia e della separazione dei genitori, si trasferisce a Cihangir, dimora del ceto medio nonché del ramo familiare materno. I due quartieri, dove peraltro l'autore continua tutt'oggi a vivere e a dividersi a fasi alterne, costituiranno i due centri gravitazionali della sua intera poetica urbana, la cui topografia può dirsi nel complesso circoscritta alla sola penisola di Beyoğlu. Una spiccata sensibilità estetica, manifestatasi molto precocemente, lo porta sin da giovanissimo ad avvicinarsi al disegno e alla pittura facendo di Istanbul il primo soggetto delle sue rappresentazioni. Diplomatosi nel 1970 al Robert College, il prestigioso liceo americano, si iscrive alla facoltà di architettura nel tentativo di conciliare la sua attitudine artistica con la volontà genitoriale, orientata invece verso un futuro professionale più stabile e remunerativo. Due anni dopo, all'abbandono della pittura seguono la decisione di interrompere gli studi in architettura e la scoperta della scrittura, a cui l'autore si dedicherà completamente dopo la laurea in giornalismo conseguita nel 1976 (Overfield 2012). Come narrato nell'autobiografia *İstanbul Hatıralar ve Şehir*, il corso di questi eventi, che scandiscono la formazione artistica dell'autore, evolve parallelamente al rapporto con la città e al sentito desiderio di rendersene interprete. D'altro canto è lo stesso Pamuk a riconoscere quale tratto distintivo della sua personalità letteraria l'attaccamento quasi viscerale ai luoghi della sua crescita:

[...] 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 persona.¹³

¹³ Pamuk 2006a, 6, trad. di Gezgin. "Doğduğum günden itibaren, yaşadığım evleri, sokakları, mahalleleri hiç terketmedim. [...] Hikâyemi bana ve bu yüzden İstanbul'a özel ya-

A corollario dell'intima relazione che intercorre tra autore, città e scrittura, Pamuk rivolge alla spazialità urbana un approccio esplicitamente ermeneutico che fa della memoria soggettiva la principale chiave di lettura e scrittura del sé e al contempo di Istanbul. In virtù di tale approccio i ricordi personali, in particolare quelli legati al tempo dell'infanzia e della giovinezza, si configurano infatti come il primo essenziale riferimento a partire dal quale viene elaborata l'immagine della città. Come una sorta di prisma, essi consentono di incanalare la molteplicità di memorie e discorsi identitari di cui lo spazio urbano è percorso in una narrazione che nella sua pur chiara impronta personale è capace tuttavia di preservare tutta la sua valenza storico-culturale. In questo modo l'autore definisce la propria idea di città come testo che la memoria rende soggettivamente interpretabile o, in altri termini, come spazio di lettura e scrittura autobiografica senza tuttavia tralasciare la dimensione storica, sociale e culturale. L'Istanbul di Pamuk prende così corpo grazie a una poetica della rimembranza di forte sapore proustiano in cui è il significato soggettivo e affettivo a determinare quello estetico e collettivo. Luoghi, paesaggi, personaggi o episodi della storia urbana risultano cioè esteticamente e culturalmente connotati nella misura in cui, volontariamente o involontariamente, inducono l'autore a ricordare e dunque sono direttamente o indirettamente riconducibili al suo vissuto (Kahraman 2007; Dufft 2008, 26-35). La memoria autobiografica si rivela qui fondamentale non solo nell'impartire una prospettiva soggettiva alla percezione e alla rappresentazione dello spazio urbano ma altresì a ricondurre quest'ultimo nel dominio della scrittura del sé cosicché tanto la città quanto la vicenda individuale possano acquisire un senso specifico l'una alla luce dell'altra.

Istanbul e la memoria, entrambe tematiche costanti in tutta la produzione letteraria di Pamuk, sono oggetto di riflessione congiunta in due opere in particolare: il romanzo *Kara Kitap* e la già citata *Istanbul*. Attraverso la loro analisi è possibile infatti rilevare gli aspetti più indicativi dell'elaborazione poetica dell'autore e dunque indagarne la singolare prospettiva ermeneutica con cui muove alla rappresentazione della città. Ciò in ragione soprattutto della proficua possibilità di leggere i due testi in maniera incrociata ricorrendo cioè a *Istanbul* come a una sorta di compendio esplicativo in cui Pamuk, servendosi non a caso di un genere non finzionale, rivela nel dettaglio la modalità e la strategia rappresentativa impiegata invece in *Kara Kitap* e nei suoi romanzi in generale.

pan şeyin de bu olduğunu hissediyorum: Göçlerin çokluğu ve göçmenlerin yaratıcılığıyla belirlenmiş bir çağda hep aynı yerde, hatta elli yıl hep aynı evde kalmak. [...] Conrad, Nabokov, Naipaul gibi başarıyla dil, millet, kültür, memleket, kıta, hatta uygarlık değiştirerek yazan yazarlar var. Onların yaratıcı kimlikleri sürgünden ya da göçten nasıl güç almışsa, benim de hep aynı eve, sokağa, manzaraya ve şehre bağlanıp kalmamın da beni belirlediğini biliyorum. İstanbul'a bu bağlılık, şehrin kaderinin de insanın karakteri olması demek" (Pamuk 2003, 5).

Annoverato tra gli esempi più rappresentativi del filone avanguardista che caratterizza la narrativa turca successiva al 1980, *Kara Kitap* è considerato il primo romanzo maturo dello scrittore oltre che prima sede ad esibirne la poetica di Istanbul nella sua elaborazione compiuta. Come dichiarato dallo stesso Pamuk, *Kara Kitap* rispondeva all'ambiziosa volontà di "trovare un tessuto narrativo adatto al trambusto, ai colori e alla violenza della vita ad Istanbul"¹⁴. Negli intenti dell'autore l'opera realizzava dunque il desiderio, coltivato sin dagli esordi della carriera letteraria, di costruire una narrazione "enciclopedica" ossia un racconto che partendo dalla propria memoria ed esperienza soggettiva arrivasse a inglobare la storia e la topografia urbane in tutta la loro complessità e stratificazione sociali e culturali. 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 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 storia.¹⁵

¹⁴ "İstanbul'da hayatın şiddetine, renklerine, karmaşasına uygun hikaye dokusu bulmaktır" (Pamuk 2010, 850).

¹⁵ "*Kara Kitap* İstanbul ile ilgili her şeyi bir anda söyleyebilme heyecanıyla yazıldı ve kitap bir anda perk 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 taşımıyorum: bu benzetme şehrin topografyasına, ayrımlarına, 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*'in 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'nın 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" (Pamuk 2013 [1999], 151-152).

L'opera, di evidente ispirazione autobiografica, può essere considerata il resoconto di un viaggio all'interno del subconscio borghese della città, dei simboli, delle immagini e dei testi che alimentano l'immaginario collettivo delle élites urbane (Seyhan 2008, 148-157). Un viaggio introspettivo dunque che fa della spazio-temporalità di Istanbul, dei suoi luoghi, delle sue storie e memorie, il terreno e insieme lo strumento per definire la propria soggettività in un processo di costante assimilazione tra narrazione identitaria e urbana ovvero tra modi di percepire e dunque di rappresentare sia il sé che la città.

Kara Kitap è un giallo postmodernista 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 un affermato giornalista del quotidiano *Milliyet* le cui fama e carriera sono messe a rischio da un'inspiegabile amnesia che, privandolo dei ricordi e dunque della principale fonte di ispirazione per i suoi articoli, gli impedisce ormai di scrivere. Alternate ai capitoli incentrati sull'attività investigativa di Galip, le rubriche di Celâl, non solo definiscono un secondo piano narrativo all'interno della cornice principale, ma costituiscono un repertorio di schemi, forme e motivi assai ricco, capace di rendere conto del carattere enciclopedico, a tratti carnevalesco all'opera. Molteplici generi letterari, che vanno dal racconto alla lettera, dalla 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 contare i numerosi e raffinati riferimenti alla letteratura occidentale, alla poesia ottomana e alla mistica islamica. Ma soprattutto le rubriche di Celâl contribuiscono a definire in chiave esplicitamente ermeneutica la strategia rappresentativa della città. Fonte di innumerevoli spunti interpretativi, esse costituiscono in definitiva il corrispettivo testuale della complessa spazialità in cui muove Galip, dell'inestricabile intreccio di strade che l'uomo attraversa nel tentativo di individuare i segni necessari a spiegare la misteriosa scomparsa della moglie e del cugino. Vagando per la città il giovane si imbatte in un popolo di paranoici visionari, incapaci di essere se stessi perché afflitti dall'instinguibile desiderio di essere un altro. L'esperienza urbana lo convincerà così gradualmente dell'esistenza di un enigma superiore, la cui risoluzione è andata irrimediabilmente smarrita generando conseguenze ben più gravi della perdita di Rüya e Celâl. È questo il mistero che attanaglia l'intera Istanbul, vittima e insieme strumento di una congiura messa in atto dall'Occidente per impedire alla città e coloro che la abitano di pervenire a un'identità autentica e originaria, scevra da qualsiasi sospetto di contaminazione, di imitazione o di importazione. Quest'ultimo risvolto interviene a complicare ulteriormente l'indagine di Galip inducendolo a muoversi su molteplici piste: percorrendo il dedalo di vicoli di Istanbul

e dei suoi sotterranei, addentrandosi nei “giardini della memoria” tra i ricordi della propria infanzia trascorsa con Rüya e Celal, ma soprattutto esaminando le rubriche di quest’ultimo. Nell’archivio personale di Celal, tra i libri e le memorie familiari che hanno fornito la materia dei suoi articoli, Galip è infatti convinto di poter rintracciare gli indizi che lo condurranno alla risoluzione del mistero risalendo così alla perduta essenza originaria del proprio io e insieme della città.

Seguendo alcune delle più brillanti analisi del romanzo (Moran 1994, 93-104; Koçak 1996 [1992]; Andrews 2000), è possibile rilevare come, attraverso il costante ricorso alla pratica metanarrativa, Pamuk porti avanti in maniera congiunta un’attenta revisione critica dei processi di formazione identitaria sia personale che collettiva, arrivando così ad estendere la propria riflessione critica dal piano storico-culturale a quello psicoanalitico. Nel romanzo, il costante riferimento al tema del “doppio”, declinato a molteplici livelli nelle dicotomie sé/altro, realtà/finzione, autentico/artificiale, puro/corrotto, si rivela così funzionale alla riscrittura parodica delle narrative consolidate dal canone nazionalista in materia di storia, memoria e identità e dell’ossessione mimetica ad esse sottesa. Un’ossessione che lo scrittore situa parallelamente sia all’interno del soggetto, nell’impossibilità di pervenire a una definizione del sé che non sia percepita come una blanda imitazione di un modello originale, idealmente più genuino e veritiero, sia al suo esterno nelle modalità di appropriazione estetica dello spazio-temporalità urbana e dunque nella difficoltà di elaborare un’immagine della città che sia sentita come autentica perché fondata sull’appartenenza ad una medesima tradizione culturale, ad un’unica storia e a una sola memoria. Non a caso l’amnesia cronica di cui sono affetti i personaggi del romanzo è in definitiva ciò che impedisce loro di “essere se stessi”, scatenando un’ansia schizofrenica che inevitabilmente li spinge a costruirsi un altro sé e con esso un’altra città che ne sia fedele rappresentazione. Analogamente i continui riferimenti all’esistenza di un mistero, insieme alla disattesa promessa del recupero del suo significato la cui perdita è all’origine della miseria e della rovina di Istanbul e dei suoi abitanti, altro non sono che una chiara allusione alla perdita di un patrimonio mnestico condiviso, di un codice universale che permetta di interpretare in maniera univoca il testo culturale sotteso all’io e alla città. Un patrimonio precedentemente smarrito che si rivela tuttavia nei fatti inattuabile, quanto meno nella sua incorrotta totalità, e che pertanto può contribuire solo alla definizione di un’identità e di una visione urbana parziali, frammentarie, ibride ed essenzialmente soggettive. Giunto alla fine della sua ricerca, Galip non arriverà a risolvere né il mistero della scomparsa di Rüya e Celal né quello che impedisce alla “vera” Istanbul di risorgere dalle sue stesse rovine. Troverà tuttavia il senso ultimo della sua stessa esistenza nella scrittura, assumendo l’identità letteraria del cugino e garantendo così la sopravvivenza delle sue preziose rubriche. Ed è precisamente quest’atto volontario di personaliz-

zazione che, paradossalmente, farà di lui un “vincitore”, come si evince dal significato stesso del suo nome. La sua vittoria consisterà nel romanzo che il lettore ha tra le mani, nell’aver tradotto in narrativa la sua storia personale o in definitiva nell’essere diventato egli stesso l’interprete autorevole, lo scrittore del proprio testo e insieme di quello della città.

L’ambizioso tentativo di conciliare vicenda privata e storia urbana, già affidato con *Kara Kitap* alle potenzialità espressive del romanzo, in *İstanbul* si realizza invece attraverso l’innesto di due generi differenti: l’autobiografia e il saggio analitico. L’opera, sorta di variante monografica del *Künstlerroman*, origina infatti dal continuo intreccio di due “narrative gemelle” (“twin narratives”, Erol 2011, 659): da un lato le memorie dell’autore, dall’infanzia fino ai vent’anni quando matura la decisione di diventare un romanziere; dall’altro la storia di Istanbul e soprattutto delle origini del suo mito artistico, ripercorse in tre lassi temporali che vanno dalla metà del XIX secolo, in particolare gli anni 1830-1860, alla prima epoca repubblicana, dal 1930 al 1950, per finire con il ventennio 1950-1970 che copre anche il racconto autobiografico. Accompanya il racconto un ricco corredo iconografico, ulteriormente ampliato nella seconda edizione del volume, e composto da scatti personali di Pamuk, foto di famiglia dello scrittore ma anche incisioni, dipinti e fotografie di autori e epoche differenti che vedono invece ritratta la città.

Come già accennato in precedenza, *İstanbul* ricalca il medesimo impianto narrativo di *Kara Kitap*: la duplice narrazione procede infatti seguendo uno schema a cerchi concentrici che vede impiegato un complesso dispositivo di memorie, sia “proprie” che “altrui”. Riferendosi a tale dispositivo come a un sistema di diverse chiavi interpretative, l’autore riesce così nell’intento di tradurre le molteplici tracce mnestiche di cui è disseminato lo spazio urbano in un’unica narrativa o in altri termini in un testo. Un testo che avrà tuttavia una natura inevitabilmente spuria, composita perché scaturisce dall’accumulazione, spesso involontaria o casuale, di esperienze eterogenee, ciascuna delle quali è diversamente chiamata a concorrere nel processo di lettura e scrittura del sé, dei tempi, dei luoghi e dei simboli che lo rappresentano. Anche qui l’analogia tra l’attività rimemorativa e la pratica del collezionare, così come il ricorso in *Kara Kitap* alle immagini del giardino, della bottega e del cavedio, quali altrettante metafore della memoria, si rivela funzionale alla riflessione sulle dinamiche che presiedono i processi di formazione, o di deliberata cancellazione, di un patrimonio mnestico, sia esso collettivo che individuale. Analogamente, e in virtù della stessa complessità dei meccanismi mnestici mediante cui si forma l’autocoscienza, la percezione e la rappresentazione della città non sarebbero vincolate alla sola dimensione individuale ma “altre” e altrui memorie e prospettive contribuiscono a definire la relazione estetica tra soggetto e spazialità urbana. È questo un nodo cruciale nell’elaborazione poetica di Pamuk che in *İstanbul* viene esplicitato mediante un suggestivo parallelismo con i resoconti della primissima infanzia:

Perché i nostri genitori solo dopo tanti anni ci raccontano queste nostre prime esperienze di vita, e noi godiamo, rabbrivendolo, ad ascoltare la nostra storia, quasi sentissimo le prime parole e contemplissimo 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 viviamo.¹⁶

Il ricorso alle memorie "altre" permette all'autore di perseguire intenti differenti: in *Kara Kitap* è finalizzato soprattutto alla ricostruzione dell'immaginario e della memoria culturale urbani, nelle loro ibride contaminazioni tra riferimenti "moderni-europei" e "tradizionali-islamici" mentre in *İstanbul* consente di focalizzare sulle implicazioni che le stesse ibridazioni comportano nel processo formativo di chi come l'autore è rappresentativo della soggettività borghese di terza generazione repubblicana. Pur accordando assoluta priorità ai ricordi personali, il secondo imprescindibile riferimento nella poetica urbana dello scrittore è costituito pertanto dalla memoria familiare, intesa tuttavia come importante esempio di memoria comunicativa¹⁷. Nell'opera Pamuk riferisce non solo della storia familiare in senso stretto ma di un più ampio sistema di memorie orali, trasmesse a livello intergenerazionale e inerenti anche la storia della città. A simboleggiare il patrimonio familiare, sia mnestico che materiale inesorabilmente

¹⁶ Pamuk 2006a, 8, trad. di Gezgin. "Çünkü bu ilk hayat deneyimlerimizi bize yıllar sonra annemiz babamız anlatır, biz de bir başkasının ilk kelimelerini söyleyişini duyar, ilk adımlarını atışını seyrederek gibi kendi hikâyemizi dinlemekten ürpererek zevk alırız. Kendimizi rüyada görmeyen zevklerini hatırlatan bu tatlı duygu, daha sonra bütün hayatımız boyunca bizi zehirleyecek bir alışkanlığı da ruhumuza yerleştirir: Hayatta yaşadığımız şeylerin – hatta en derin zevklerin bile – anlamını başkalarından öğrenmeyi alışkanlık ediniriz. Tıpkı başkalarından dinleyerek hevesle benimsediğimiz ve daha sonra hatırladığımızı sanmaya başlayıp inançla başkalarına anlattığımız bu ilk bebeklik 'hatıraları' gibi, hayatta yaptığımız çeşit çeşit şey hakkında başkalarının ne dediği bir süre sonra yalnız bizim kendi fikrimiz olmaz, yaşadığımız şeyin kendisinden de önemli bir hatıraya dönüşür. Yaşadığımız hayat gibi, yaşadığımız şehrin anlamını da çoğu zaman başkalarından öğreniriz" (Pamuk 2003, 7).

¹⁷ 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 (Assman 2002, 13-14).

“perduto”, è palazzo Pamuk, il moderno condominio costruito a Nişantaşı, su un terreno adiacente la vecchia dimora di epoca ottomana, per ospitare i diversi nuclei del ramo paterno e successivamente venduto a causa del tracollo economico della famiglia. Nell’edificio Pamuk trascorre tutta la prima parte dell’infanzia, circondato da aneddoti ed episodi di storia urbana risalenti tanto al periodo strettamente antecedente alla sua nascita tuttavia quanto a quello tardo-imperiale. In particolare la figura della nonna paterna, rappresentante dell’ultima generazione ottomana, si rivela determinante nel fornire residue testimonianze di un’epoca e di una città altrimenti destinate, se non a sparire del tutto dalla memoria collettiva repubblicana, ad essere tramandate in maniera sbiadita o deformata. Le memorie della nonna giocano inoltre un ruolo cruciale perché, annullando la distanza storica, consentono all’autore di stabilire un legame diretto con la vecchia Istanbul capitale, di connotarla affettivamente, al punto da renderla parte integrante del suo percorso formativo.

Nella sua duplice accezione di memoria comunicativa e familiare, l’insieme di racconti e di ricordi trasmesso a palazzo Pamuk assolve 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 *élites* borghesi di Istanbul e delle loro dinamiche interne. D’altro canto mediante le medesime vicende il lettore guadagna anche una prospettiva 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 letteratura monografica sull’argomento. Con le sue voci, le dicerie, persino i pettegolezzi che vi circolavano, palazzo Pamuk costituisce quindi per l’autore quasi una sorta di archivio orale di storia sociale e di folkore urbani, rivelandosi un preziosissimo repertorio di icone, motivi, vicende e protagonisti a cui attingere per la sua strategia rappresentativa. Ma soprattutto le memorie famigliari, e in particolare quelle della nonna, forniscono il tramite estetico ed emotivo per riconnettere, in maniera deliberatamente asincronica, la tensione nostalgica verso la città cosmopolita di epoca pre-repubblicana all’atmosfera e alla cultura di quella della propria infanzia.

Nell’elaborare la propria visione estetica Pamuk non manca pertanto 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. Se palazzo Pamuk incarna il patrimonio mnemonico orale dell’autore, la ricca tradizione letteraria e visiva, di origine non solo locale, che a partire dalla metà del XIX secolo ha per soggetto Istanbul ne definisce invece la memoria testuale e iconica. Diverse finalità poetiche potrebbero rendere conto del perché lo scrittore rimandi esplicitamente a tale tradi-

zione, non ultimi l'intento parodico e dunque il carattere esplicitamente intertestuale che contraddistingue in senso postmodernista l'intera poetica dello scrittore. Lo stesso *Kara Kitap* è considerato un raffinato esempio di *pastiche* di grandi classici della letteratura europea e islamica. Certamente l'intento di intersecare il piano individuale, dominato dai ricordi personali e legato alla sfera privata, con quello più astratto, discorsivo, legato invece alla dimensione collettiva e alla questione della tradizione storico-culturale "perduta", gioca un ruolo importante nel dettare l'agenda poetica dell'autore (Aksoy 2008, 282). In *İstanbul* tuttavia emerge forse in maniera più esplicita il desiderio di ricostruire le origini e gli sviluppi del *topos* di Istanbul, come mito artistico "globale", di universale fascinazione e soprattutto di inevitabile spuria natura. Nell'opera Pamuk è scrupolosamente dedito, con accuratezza e dedizione quasi scientifiche, a ricostruire le catene intertestuali e intericoniche, di origine non solo locale, che soggiacciono alla costruzione del moderno immaginario della città. La sua riflessione investe così inevitabilmente anche l'ambito teorico-estetico, ponendo in luce aspetti controversi e problematici legati alla rappresentazione artistico-letteraria sia della soggettività che della spazio-temporalità urbana.

La letteratura odepórica, soprattutto francese, e la pittura orientalista si configurano ad esempio 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 letteraria, che avesse in Istanbul il proprio soggetto privilegiato¹⁸. Quest'aspetto è ben illustrato in *İstanbul*:

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...¹⁹

¹⁸ Pamuk 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 dell'immaginario collettivo quanto della propria poetica urbana.

¹⁹ Pamuk 2006a, 236-237, trad. di Gezgin. "Şehrin sokaklarının, atmosferinin, havasının, günlük hayat ayrıntılarının bir bütün olarak tasviri, günün her anında şehrin nasıl

La mancata elaborazione di un'estetica mimetica nell'ambito dell'arte e della letteratura ottomana, rende così necessario il ricorso ai resoconti di viaggio e alle opere realizzate dai pittori europei in visita nella Costantinopoli del XIX secolo. E tuttavia è 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 *İstanbul* 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: Abdülhak Şinasi Hisar (1883-1963), Reşat Ekrem Koçu (1905-1975) ma soprattutto Yahya Kemal Beyatlı e Ahmet Hamdi Tanpınar. Ad essi si aggiunge la produzione giornalistica di Ahmet Rasim (1864-1932), essenziale nel definire la cultura popolare urbana dei primi decenni del Novecento oltre che evidente fonte di ispirazione per le rubriche di Celal in *Kara Kitap*. 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 Pamuk riconosce di avere maggiore affinità estetica. L'opera di questo importante predecessore costituisce per lo scrittore non solo un riferimento canonico ma una fonte pressoché inesauribile di simboli, figure, temi e motivi a partire dalle quali elaborare la propria poetica urbana.

Pur appartenendo a generi differenti tanto *Kara Kitap* quanto *İstanbul* sono dunque il risultato di un medesimo intento poetico: costruire una narrativa in cui la rappresentazione del sé e della città si intrecciano e si 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: dalla propria soggettività alla prospettiva collettiva per poi chiudere il cerchio, ripercorrendo l'itinerario all'inverso e fare della storia urbana la metafora della propria vicenda personale. I due testi narrano altresì il complesso percorso formativo del romanziere stambuliota, di Pamuk come di quanti prima di lui si sono cimentati nell'impresa di riprodurre lo spazio e il tempo della città o in altre parole di riscriverne il testo relativo.

In stingente analogia con quanto formulato da Lotman, nell'elaborazione poetica di Pamuk la pratica memorativa e quella narrativa sono en-

soluk alıp verdiği için, nasıl kokuğunun kayda geçirilmesi, ancak edebiyatla yapılabilecek bu iş yüzyıllar boyunca hep Batılı gezginler tarafından yapıldı. Tıpkı 1850'lerde İstanbul sokaklarının nasıl gözüktüğünü ve kimin hangi kıyafetlerle gezdiğini bilebilmek için Du Camp'ın fotoğraflarına ya da Batılı ressamın gravürlerine bakmak gerektiği gibi, bütün hayatımı geçirdiğim sokaklarda, caddelerde, meydanlarda yüz yıl önce, iki yüz yıl önce, dört yüz yıl önce neler olup bittiğini, hangi meydanın yerinde eskiden boş bir arazi, hangi boş arazinin olduğu yerde de eskiden sütunlu bir meydan olduğunu, burarlarda nasıl yaşadığımız da (Osmanlı arşivlerinin labirentlerinde yıllar geçirmeyeceksem) ancak Batılı gezgin yazarların sayfalarında okuyabilirim" (Pamuk 2003, 150).

trambe considerate un'estensione della complessa semioticità di Istanbul: immensa città palinsesto risultante dalla sedimentazione di civiltà, popoli, storie e memorie differenti e pertanto priva di una narrazione collettiva unitaria, dotata di una propria continuità storica o, in altri termini, di un testo culturale che si fonda sull'accumulazione di un medesimo patrimonio di esperienze e conoscenze (Irzik 2006). Memoria e narrativa vengono così assimilate nella loro funzione fondamentale di strutturare, ordinare, conferire senso e profondità storico-culturale tanto al vissuto individuale quanto alla spazialità urbana. E proprio in ragione di tale analogia, esse non possono che produrre un testo artificiale, costruito, illusorio nella sua presunta originalità e organicità. Scrivere il testo di Istanbul, secondo Pamuk, non potrà esimere dall'affrontare la rischiosa discesa nei sotterranei del sé e della città, addentrandosi nel dominio rimosso, tra gli scarti del canone e delle narrazioni storiche ufficiali così come dei desideri e delle paure che dimorano nel subconscio collettivo, per tentare di riportare alla luce l'"altro" che vi dimora. È così che si compie l'evoluzione dell'odierno romanziere di Istanbul, nel suo passaggio da oggetto passivo, mero prodotto di un re-taglio storico-culturale dalla controversa interpretazione, a soggetto attivo e consapevole, unico autore del testo della città.

2.3 *La controversa genesi del romanziere stambuliota tra visioni urbane ingenue e sentimentali*

Le numerose analogie che intercorrono tra le poetiche urbane di Ahmet Hamdi Tanpınar e Orhan Pamuk sono state sinora argomento di un discreto numero di analisi, tutte stimolate dall'evidente rilevanza riservata da ambedue gli autori ai temi della città e della memoria (Belge 1996; Irzik 1996; Esen 2006, 2008; Seyhan 2008, 136-157; Batum Mentеше 2010; Demirkol 2012). I punti di contatto nelle rispettive strategie rappresentative sono effettivamente notevoli, a partire dalla stringente coincidenza nella scelta dei *topoi*, dei relativi simboli e metafore, fino alla particolare centralità accordata ai motivi dell'amore, della purezza, dell'innocenza, della nostalgia, tutti diversamente riconducibili al repertorio semantico ed emotivo del tempo dell'infanzia e della giovinezza. Si tratta d'altronde di un complesso rapporto di "filiazione" poetica che, oltre ad essere stato esplicitato dallo stesso Pamuk in numerose sedi, si rivela estremamente interessante da esaminare anche in una prospettiva socio-culturale, oltre che storico-letteraria. Ciò in ragione della distanza generazionale e al contempo della comune estrazione sociale dei due scrittori, entrambi rappresentativi delle *élites* urbane maggiormente investite dal processo di modernizzazione. Dalla disamina comparata delle rispettive opere emerge infatti l'impiego di due diverse memorie soggettive quali altrettanti chiavi di lettura e scrittura del testo urbano. L'analisi tuttavia inevitabilmente trascende l'aspetto meramente

individuale e autobiografico, per estendersi a quello collettivo e riguardare la questione della tradizione “perduta”, ossia del retaggio storico-culturale ottomano e della sua controversa trasmissione intergenerazionale. È così possibile rilevare, diacronicamente, continuità e divergenze nella percezione della spazio-temporalità interna alla borghesia laica stambuliota, protagonista indiscussa della moderna epopea nazionale turca. Dall’indagine del dialogo che Pamuk intrattiene Tanpınar, e attraverso lui con la letteratura su Istanbul dei secoli XIX-XX, emergono altresì di riflesso i connotati distintivi del principale agente impegnato nel processo di appropriazione estetica dello spazio urbano. Rintracciare il lascito di Tanpınar nell’opera Pamuk, consente in definitiva di fissare le principali istanze estetiche, emotive e ideologiche che informano la poetica storica della città o, in altri termini, ricostruire la complessa genealogia del “romanziero di Istanbul”.

Per approfondire la riflessione sarà utile provare a fissare i presupposti essenziali dell’affinità esistenziale ed estetica che Pamuk riconosce di avere con alcuni dei suoi più celebri predecessori.

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 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.²⁰

Per lo scrittore il significato profondo dell’opera di Ahmet Hamdi Tanpınar e Yahya Kemal risiede pertanto nella tensione continua tra due poli diversamente declinabili: impero e nazione, passato e presente, tradizione e modernità, cultura locale e civiltà occidentale, esigenze estetiche e responsabilità sociali. Tale tensione, innescatasi in epoca tardo-imperiale conseguentemente alla modernizzazione, è per Pamuk ancora condizione

²⁰ “Benim en değer verdiğimiz 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” (Pamuk 2013 [1999], 360).

d'esistenza per l'intellettuale turco, tuttora alle prese con la difficile e irrisolta definizione del proprio sé collettivo e individuale.

Sulla medesima e annosa questione, Tanpınar si soffermava in due articoli, pubblicati nel 1951 sul quotidiano *Cumhuriyet* e intitolati significativamente "Kültür ve Sanat Yollarında Gösterdiğimiz Devamsızlık" (1996a [1951]; La discontinuità che esibiamo nella cultura e nell'arte) e "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan" (1996b [1951]; Il cambiamento di civiltà e l'uomo interiore). A conferma di quanto sarà successivamente teorizzato da Lotman in merito alle conseguenze che l'oblio forzato di un patrimonio mnestico comporta sul piano dell'autocoscienza culturale collettiva, lo scrittore riferisce di uno "sdoppiamento" ("ikilik", ivi, 34), introdotto dalle *Tanzimat* in ambito istituzionale e successivamente insinuatosi a livello individuale, psicologico, per manifestarsi in termini di "crisi interiore" e persino di "psicosi"²¹. Così scrive Tanpınar:

Oggi nella nostra vita pubblica è quasi come se fossimo privi delle condizioni necessarie per riuscire ad avviare un processo a partire da qualsiasi radice. Non riusciamo né ad opporre resistenza alle cose che ci cambieranno, né ad abbandonarci completamente ad esse. È come se avessimo perso la quintessenza della nostra esistenza e della nostra storia; viviamo una crisi di valori. Accettiamo tutto, senza che esso aggiunga nulla di importante a ciò che siamo e nascondiamo ogni cosa che accettiamo in un angolo della nostra mente, come sotto il tappeto. [...] Questa oscillazione è presente nella nostra vita innanzitutto come individui. Siamo i sostenitori e combattenti del nuovo, eppure siamo legati al vecchio. E se le cose restassero così andrebbe bene. Ma non lo fanno, si complicano ancora di più. In alcuni periodi della nostra vita avvertiamo l'oppressione del vecchio in quanto appartenenti al nuovo; in altri viviamo sotto l'oppressione del nuovo in quanto appartenenti al vecchio. Questa inversione di polarità da un secolo domina la nostra vita. Ciò è dovuto a volte agli eventi, alle condizioni storiche. A volte vi incorriamo per motivi psicologici. Per esempio non ci sentiamo autentici, non viviamo le nostre proprie vite, non parliamo con le nostre proprie bocche, ci abbandoniamo alle nostre recondite paure.²²

²¹ "iç insan buhranı" (Tanpınar 1996b [1951], 33); "psikoz" (ivi, 35).

²² "Bugün umumî hayatımızda herhangi kökten bir amelîyeyi yapabilmek için lâzım gelen şartlardan âdetâ mahrum gibiyiz. Bizi değiştirecek şeylere karşı ne bir mukavemet gösterebiliyoruz, ne de ona tamamiyle teslim olabiliyoruz. Sanki varlık ve tarih cevherimizi kaybetmişiz; bir kıymet buhranı içindeyiz. Hiç birini büyük mânâsında kendimize ilâve eden her şey kabul ediyor; ve her kabul ettiğimizi zihnimizin bir köşesinde âdetâ kilit altında saklıyoruz. [...] Evvelâ bu ritim, ferd olarak hayatımızda mevcut. Yeninin taraftarı ve mücadelecisiyiz, fakat eskiye bağlıyız. İş bu kadarla kalsa iyi. Fakat kalmıyor, daha karışıyor. Hayatımızın bazı devirlerinde yeninin adamı olarak eskinin tazyikini duyuyoruz; bazı devirlerinde eskinin adamı olarak yeninin tazyiki altında yaşıyoruz. Bu kutub değiştirme bir asırdan beri hayatımıza hâkim. Bazan hadiseler, tarihi şartlar buna sebep oluyor. Bazan da psikolojik sebeplerle buna düşüyoruz. Meselâ kendimizi hâlis

Questa sofferta condizione, sia soggettiva che condivisa, viene imputata da Tanpınar alla graduale perdita dell'idea di continuità e di totalità²³ che sino a quel momento aveva governato il processo evolutivo dello spirito nazionale, stabilendo quelli che Lotman avrebbe poi definito come i criteri selettivi necessari alla preservazione e trasmissione della memoria culturale. A tal proposito è interessante rilevare come l'analisi dello scrittore prenda le mosse dalla puntuale comparazione con il progresso storico della civiltà occidentale:

La civiltà è un tutt'uno. [...] Al mutare della vita pubblica, cambia anche la civiltà con le sue istituzioni e le sue gerarchie di valori. Può capitare che una loro parte venga liquidata. Ma tutti questi cambiamenti avvengono insieme all'uomo. [...] In Occidente l'uomo medioevale, rinascimentale, quello della rivoluzione industriale, sono il risultato di contingenze storiche e peculiari, il prodotto delle rispettive civiltà e istituzioni. Nella nostra vecchia civiltà anche noi eravamo questo. Certamente gli uomini che hanno spalancato le porte dell'Anatolia in epoca selgiuchide, le prime generazioni fondative che si sono impossessate della nuova patria, i conquistatori ottomani, erano diversi dall'uomo della fine del XVII secolo, periodo in cui, malgrado i disordini politici, ci venivano dati il genio di Itrî e la lingua di Nailî, e il nostro gusto raggiungeva il suo pieno sviluppo e la sua stabilità. E tuttavia costoro erano al tempo stesso l'uno la continuazione dell'altro. [...] Tutti questi uomini non dubitavano né di loro stessi né dei loro predecessori, accettavano i valori che regolavano la vita, il pensiero, loro stessi come una reliquia, trovavano le differenze intergenerazionali un fatto naturale. Non vivevano un tempo frammentato. Nella loro mente il presente e il passato erano interconnessi. Poiché si percepivano come complementari gli uni agli altri nel tempo, concepivano anche il loro futuro come l'opposto di ciò che nel loro stesso pensiero e nelle loro vite non era stato determinato.²⁴

bulmuyoruz, kendi hayatımızı yaşamıyoruz, kendi ağızımızla konuşmuyoruz vehmine kapılıyorruz" (ivi, 34-38).

²³ "devam ve bütünlük fikri" (ivi, 36).

²⁴ "Bir medeniyet bir bütündür. [...] Umumî hayat değıştikçe, medeniyet de müesseseleriyle ve kıymet hükümleriyle değışir. Bazan bunların bir kısmını tasfiye eder. Fakat bütün bu değışiklikler insanla beraber olur. [...] Garp'ta ortaçağ insanı, ronesans insanı, makine sanayi'i devrinin insanı, bugünün insanı medeniyetiyle, müesseseleriyle beraber teşekkül etmiş şe'nî ve tarihi vâkıalardır. Biz de eski medenîyetimiz içinde böyle idik. Selçuklular devrinde Anadolu kapılarını zorlayan insanlar, yeni vatani benimseyen ilk kurucu nesiller, Osmanlı fâtilhleri, bütün siyasi düzensizliklerine rağmen bize Itrî dehasını ve Nailî'nin dilini veren, zevkimizin o tam inkişaf ve istikrar devri onyednçncü asır sonunun insanı elbette birbirlerinden çok farklıydılar. Fakat aynı zamanda birbirlerinin devamıdır da. [...] Bütün bu insanlar ne kendilerinden, ne de bir evvelkilerden şüphe ediyorlar, hayatı, düşünceyi, kendilerini idare eden değerleri kudsi bir emanet gibi kabul ediyorlar, aralarında nesil farklarını tabii buluyorlardı. Onlar parçalanmış bir zaman yaşamıyorlardı. Hâl ile mâzi zihinlerinde birbirine bağlıydı. Birbirlerini zaman içinde tamamladıkları için, gelecek zamanları da, kendi düşünce ve hayatlarının muayyen olmasına düşen bir aksi gibi tasavvur ediyorlardı" (ivi, 35-36).

La sostanziale empatia, umana e intellettuale, che al di là della distanza anagrafica permette di mettere in relazione Tanpınar e Pamuk è data precisamente dall'attenzione che ambedue gli autori riservano alle implicazioni che la perdita della tradizione storico-culturale ottomana comporta sul piano identitario, nell'eterno confronto con il corrispettivo occidentale, incarnazione della modernità. Così come è l'occhio privilegiato alla dimensione soggettiva di tale perdita, indagata nei suoi risvolti più intimi, psicologici ed emotivi, a stabilire il principale nesso di continuità tra i due autori. In virtù di tali considerazioni Pamuk non ha esitazioni nell'affermare che:

Per 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 di fronte a questo non è stata quella di dare la colpa a qualcuno, come hanno fatto i conservatori superficiali, bensì di offrire 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.²⁵

A connotare in maniera così significativa la poetica urbana di Tanpınar è proprio questa condizione di perenne sospensione, concettualizzata da Pamuk a livello estetico con il termine *hüzün*: quel sentimento di tristezza, misto al senso di sconfitta e al fatalismo, generati dalla scomparsa della memoria culturale imperiale e da cui origina il complesso di inferiorità e inadeguatezza nutrito nei confronti della cultura occidentale (Pamuk 2006a, 89-105). Una condizione complessa che permette tuttavia di definire, malgrado la profonda diversità degli esiti poetici a cui conduce, il senso primario della "filiazione" tra i due autori e i relativi testi di Istanbul. D'altro canto, nell'individuare l'*hüzün* come criterio estetico fondante la poetica di Istanbul di Tanpınar, e prima di lui del maestro Yahya Kemal, Pamuk at-

²⁵ "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 birirlirini 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 arasında kendi vicdan azabını, sessiz hüznünü yerleştirerek Tanpınar eserine olağanüstü bir hakikilik duygusu vermiştir" (Pamuk 2013 [1999], 180).

tribuisce ad ambedue gli scrittori il merito incontrastato di aver elaborato un'immagine della città che, proprio in virtù del suo alto grado di astrazione temporale e di idealizzazione, si è potuta recepire collettivamente, andando a costituire un cronotopo asincronico di straordinaria durata e dalla valenza per molti versi canonica. Non a caso egli stesso, nelle numerose sedi in cui si sofferma a descrivere l'intima e complessa relazione estetica che intrattiene con lo spazio urbano, riferisce del medesimo concerto di emozioni, stati d'animo, dilemmi e contraddizioni di cui concetto di *hüzün* è espressione sintetica. Tra i vari esempi che è possibile citare a proposito, il discorso pronunciato in occasione della consegna del Nobel, e intitolato *Babamın bavulu* (2006b; *La valigia di mio padre*, 2007c), si rivela particolarmente significativo. Qui Pamuk racconta l'evoluzione del suo personale sguardo su Istanbul, illustrando la sottile simmetria stabilitasi nel corso della sua crescita tra percezione del sé e della città. Negli anni dell'infanzia e della prima giovinezza, gli stessi in cui circolavano le opere di Tanpınar e Istanbul viveva la sua fase di maggior miseria e decadenza, l'esperienza urbana era tale da infondere nell'autore la convinzione di condurre un'esistenza "provinciale", confinato nella periferia del mondo civilizzato che aveva invece nell'Europa e nell'America il suo faro politico, economico e soprattutto culturale. Da tale convinzione, che trovava ulteriore conferma osservando la ricca biblioteca paterna, in cui le grandi opere della letteratura inglese e francese si affiancavano a quelle di produzione locale, scaturivano allora sentimenti come la vergogna, la mancanza di autenticità, il senso di inadeguatezza e di mera imitazione rispetto all'ambito quanto ineguagliabile modello occidentale. Tale era lo stato d'animo dello scrittore 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 altro.²⁶

²⁶ Pamuk 2007c, 14-15, trad. di Gezgin, Bertolini. "Alemdeki yerim konusunda, hayatta olduğu gibi edebiyatta da o zamanlar taşıdığım temel duygu bu 'merkezde olmama' duygusuydu. Dünyanın merkezinde, bizim yaşadığımızdan daha zengin ve çekici bir ha-

Con il sopraggiungere dell'età adulta, la piena consapevolezza di sé viene segnata dalla decisione di diventare un romanziere, individuando nella scrittura l'insperata opportunità di "uscire dalla provincia", di trovare uno spazio d'espressione che pur nella sua esplicita finzionalità possa essere paradossalmente percepito come reale e autentico perché capace di dar voce al proprio io e alla propria vicenda personale. Da ambito angusto e marginalizzante, Istanbul diviene allora una preziosa risorsa, il fulcro intorno a cui ruota tutta la sua esperienza di individuo e scrittore. propria voce, un proprio spazio di espressione viene segnato dalla 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. Così prosegue 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 resto.²⁷

yat vardı ve ben bütün İstanbullular ve bütün Türkiye ile birlikte bunun dışındaydım. Bu duyguyu dünyanın büyük çoğunluğu ile paylaştığımı bugün düşünüyorum. Aynı şekilde, bir dünya edebiyatı vardı ve onun benden çok uzak bir merkezi vardı. Aslında düşündüğüm Batı edebiyatıydı, dünya edebiyatı değil, ve biz Türkler bunun da dışındaydık. Babamın kütüphanesi de bunu doğruluyordu. Bir yanda bizim, pek çok ayrıntısını sevdiğim, sevmekten vazgeçemediğim yerel dünyamız, İstanbul'un kitapları ve edebiyatı vardı, bir de ona hiç benzemeyen, benzememesi bize hem acı hem de umut veren Batı dünyasının kitapları. Yazmak, okumak sanki bir dünyadan çıkıp ötekinin başkılığı, tuhaflığı ve harika halleriyle teselli bulmaktı" (Pamuk 2006b, 5).

²⁷ Ivi, 24-25. "Çocukluğumda, gençliğimde hissettiğimim tam tersine benim için artık dünyanın merkezi İstanbul'dur. Neredeyse bütün hayatımı orada geçirdiğim için değil yalnızca, otuz üç yıldır tek tek sokaklarını, köprülerini, insanların, köpeklerini, evlerini, camilerini, çeşmelerini, tuhaf kahramanlarını, dükkanlarını, tanıdık kişilerini, karanlık noktalarını, gecelerini ve gündüzlerini kendimi onların hepsiyle özdeşleştirerek anlattığım için. Bir noktadan sonra, hayal ettiğim bu dünya da benim elimden çıkar ve kafamın içinde yaşadığım şehirden daha da gerçek olur. O zaman, bütün o insanlar ve sokaklar, eşyalar ve binalar sanki hep birlikte aralarında konuşmaya, sanki kendi aralarında benim önceden hissedemediğim ilişkiler kurmaya, sanki benim hayalimde ve kitaplarımda değil, kendi kendilerine aşmaya başlarlar. İğneyle kuyu kazar gibi sabırla hayal ederek kurduğum bu alem bana o zaman her şeyden daha gerçekmiş gibi gelir" (Ivi, 8).

Sin qui le similitudini tra le istanze emotive sottese alle poetiche dei due autori, potrebbero indurre a concludere sommariamente che la genesi evolutiva del romanziere di Istanbul segua uno sviluppo tutto sommato lineare, consistente nella riproposizione di una medesima strategia narrativa le cui singole variazioni sarebbero imputabili al mero processo di adattamento storico di uno stesso tema e dei motivi ad esso correlato. Si tratterebbe in altri termini della prosecuzione su scala intergenerazionale, di una tradizione rappresentativa preesistente, consolidata da Tanpınar e recepita da Pamuk in termini essenzialmente analoghi, pur nella diversità dei rispettivi contesti. La questione è nei fatti più articolata e necessita di essere ulteriormente approfondita giacché se è lecito stabilire una continuità tra i due scrittori ciò è possibile soltanto tenendo in giusto conto tanto la sovrapposizione quanto la specularità delle rispettive visioni urbane e dunque dell'importante ribaltamento di prospettiva, estetica e insieme politica, che le contraddistingue.

È probabilmente in *Istanbul* che Pamuk fornisce la più esaustiva analisi del travagliato processo che ha condotto Yahya Kemal e Tanpınar ad elaborare la loro peculiare rappresentazione della città, coniugando necessità ideologiche e intenti poetici tra loro contrastanti. Qui Pamuk, dimostrando peraltro uno spirito analitico estremamente acuto, elenca tutte le principali istanze sottese a tale rappresentazione dove vengono a coniugarsi necessità politiche e visioni estetiche contrastanti:

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 ostacoli. [...] Volevano tenersi lontani dall'insegnamento e dalla politica, ed essendo pervasi da un istinto estetico erano annegati tra le varie richieste del nazionalismo.²⁸

²⁸Pamuk 2006a, 109-110, trad. di Gezgin. "Fransız edebiyatına ve Batı kültürüne gençliklerinde kimi zaman çocuksuluğa yaklaşan büyük bir hayranlık duymaları bu yazarlara eserlerinde modern ya da Batılı olmaları gerektiğini geri dönüşsüz bir şekilde öğretti. Fransızlar gibi yazmak istiyorlardı, bundan hiç şüpheleri yoktu. Ama akıllarının bir köşesiyle de, Batılılar gibi yazarlarsa onlar kadar orijinal olamayacaklarını biliyorlardı. Oysa Fransız kültürü onlara modern edebiyat fikriyle birlikte hakikilik, özgünlük, sahihlik fikrini de vaz-

Al dilemma rappresentato 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 Pamuk chiama i suoi precursori, la difficoltà di conciliare la propria vocazione poetica, orientata all'autonomia della creazione artistica, con la visione estetica dominante la letteratura turca moderna, e in particolare la narrativa, la quale si caratterizzava sin dagli esordi per l'impegno sociale tradizionalmente atteso dallo scrittore-intellettuale, investito del ruolo di maestro, di guida autorevole nel difficile processo di transizione al moderno. All'indomani della fondazione della Repubblica l'imporsi del nazionalismo, già diffusosi a partire dagli inizi del XX secolo come reazione al declino dell'impero e alle mire espansionistiche europee, complicava la loro già annosa posizione, caricandola di ulteriori responsabilità civili. È questo un aspetto essenziale da tener presente, nella misura in cui segna il margine di discriminazione fondamentale nelle modalità con cui il problema del recupero del passato imperiale viene elaborato nelle poetiche urbane di e Pamuk. Su questo importante distinguo Pamuk stesso si soffermerà in un saggio molto significativo, intitolato "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi" (2007b; Ahmet Hamdi Tanpınar e il modernismo turco). Qui, in apparente contraddizione con quanto affermerà in *İstanbul*, lo scrittore pone in evidenza i connotati fortemente normativi, didattici e in definitiva canonici della personalità artistico-intellettuale di Tanpınar, arrivando così a definirlo un autore "classico", pienamente iscritto nella tradizione realista egemone:

Ahmet Hamdi Tanpınar è un 'uomo comunitario', come romanziere sente su di sé tutta la responsabilità nei confronti della comunità in cui vive. Istitivamente si identifica così tanto con quella comunità che persino quando scrive un romanzo si frappone tra il lettore e il protagonista come neanche Stendhal sarebbe stato capace di fare [...]. Colloca sé stesso a un livello superiore e, in quanto Tanpınar, è totalmente presente. Con la serietà di uno scrittore investito di una responsabilità sociale che non lascia spazio ad alcuna ironia letteraria. Forse sta proprio in questo l'importanza del suo parlare, di per sé, di un 'noi' che non ha mai descritto ma le cui caratteristiche i suoi romanzi hanno cercato per tutta la vita.²⁹

geçilmeyecek bir şekilde öğretmişti. [...] Özgünlük ve hakikilik fikriyle bağdaştırmak istedikleri başka bir şey Gautier ya da Mallarme gibi yazarlardan öğrendikleri 'sanat için sanat' ya da 'saf şiir' gibi kavramlardı. Kendi kuşaklarından başka bazı yazarlar ve şairler, aynı göz kamaşmasıyla okudukları başka bazı Fransız yazarlarından etkilenmişler, ama öğrendikleri şeyler, onlardaki hakiki olma isteğinden çok 'yararlı olma' ve öğretme içgüdüsüne seslendiği için zorlanmamışlardı. [...] Eğitici ve siyasi olmaktan estetik bir içgüdüyle uzak durmak isteğiyle milliyetçiliğin talepleri arasında sıkışmışlardı" (Pamuk 2003, 64).

²⁹ "Ahmet Hamdi Tanpınar bir cemaat insanıdır, bir romancı olarak içinde yaşadığı cemaatin sorumluluğunu bütünüyle ruhunda hisseden biridir. Sezgisel olarak o cemaatle öyle

La definizione di “scrittore modernista”, frequentemente abusata dalla critica turca, viene così giudicata sostanzialmente inappropriata per Tanpınar. Ciò perché l’effettiva attenzione riservata alla dimensione soggettiva e agli aspetti formali dell’opera letteraria, così come l’impiego di tecniche narrative quali il monologo interiore o il flusso di coscienza, tutti elementi generalmente adottati ad evidenze del modernismo tanpınariano, restano negli intenti poetici dell’autore subordinati a una prospettiva di educazione ed edificazione collettiva o, in altri termini, alla costruzione di un canone culturale nazionale. Per illustrare il suo punto di vista, Pamuk fa riferimento al romanzo *Huzur* e cosa, ancor più singolare, istituisce un interessante parallelismo tra Tanpınar e Ahmet Mithat Efendi (1844-1912), padre del romanzo turco-ottomano e dell’approccio funzionalista convenzionalmente riservato alla letteratura:

Ahmet Hamdi Tanpınar porta tutto il peso spirituale di questa collettività. In un certo senso ne è la guida, colui che le indica la direzione da seguire. Soffre per tutte le sue problematiche. Pensa al bene di tutti noi, ma proprio in virtù di questo atteggiamento, di questa docenza paternalistica, non è per niente uno scrittore modernista, non crea un testo modernista. A mano a mano che va avanti il romanzo prende forma per il ‘noi’, per lo sviluppo di una sensibilità da noi condivisa, per la conoscenza del nostro passato, per la descrizione di una nostra collettività attraverso una cultura definita guardando a quel passato. Voglio dire che qui Ahmet Hamdi Tanpınar realizza l’inquadramento di una cultura, descrivendone le fondamenta. Ma così facendo, quando dice ‘noi’, si rivolge a una nazione che è definita da quella cultura. E il suo modo di rivolgersi a rivelarlo. Questo atteggiamento fa di lui non solo un ‘uomo comunitario’, ma l’ideologo della comunità di cui è parte. Non è un ‘modernista’, uno che nutre risentimento verso la società, verso ciò che la società e la comunità rappresentano, che ne è alienato. Non è uno che crea un testo ostico, di difficile comprensione in virtù della rabbia che nutre verso o che si oppone in maniera violenta a ciò che la società gli offre. La sua relazione con la società è quella del maestro e dell’ideologo. Peccato che Ahmet Hamdi Tanpınar, sia in queste righe un compilatore, un compositore, come una sorta di mastro morale e culturale, esattamente come Ahmet Mithat Efendi.³⁰

bir şekilde özdeşleşir ki, roman yazarken bile [...] Stendhal’in 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” (Pamuk 2007b, 442).

³⁰ “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 geçmişe bakarak bir kültürü tarif ederken bizi tarif etmesi, bütün bunlar roman ilerledikçe oluyor. Şunu söylemek istiyorum; Burada tarif ederken temel taş-

Questa dicotomica opposizione tra sensibilità estetica e responsabilità collettiva che connota in maniera così contraddittoria la figura di Tanpınar, è imputata da Pamuk all'impasse di cui è vittima lo scrittore, così come l'artista, non solo in Turchia ma in tutti i paesi in via di sviluppo (Pamuk 2007b, 446-447). Da tale dilemma, spesso descritto in termini di opposizione tra individualismo e impegno sociale, origina il 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. Si tratta per Pamuk di un aspetto cruciale per comprendere pienamente la personalità e l'opera di Ahmet Hamdi Tanpınar e coglierne così la peculiarità dell'approccio, ciò che in definitiva lo distingue dallo "scrittore pedagogo" come Ahmet Mithat. Per Pamuk infatti ciò che più conta per capire Tanpınar è:

[...] il suo essere un 'uomo comunitario' conoscitore del modernismo. E le problematiche connesse a questo dilemma sono importanti per definire l'atteggiamento che traspare nella sua prosa. Ciò che rende Ahmet Hamdi Tanpınar così prezioso, così eccezionale, così grande è il suo essere così acculturato, così raffinato, così sensibile e dotto. Ecco cosa distingue Ahmet Hamdi Tanpınar da Ahmet Mithat: Ahmet Mithat Efendi è stato una sorta di maestro enciclopedico della società. Invece possiamo dire che Ahmet Hamdi Tanpınar è stato una sorta di Ahmet Mithat Efendi della cultura, della raffinatezza, della sensibilità. In altre parole mentre Ahmet Mithat Efendi giudica in modo autoritario ogni aspetto della società credendo di coglierne l'essenza, Ahmet Hamdi Tanpınar è uno scrittore che pone in discussione i limiti 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 so-speso 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 parte di essa.³¹

larım oluşturduğu bir kültürü çerçevesiyor 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. Toplumla karşı, toplumun ya da cemaatin temsil ettiği şeylere öfke duyan, toplumun dışında bir insan, bir 'modernist' değil. Toplumla 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 ahlâk ve kültür öğretmeni gibi bu satırlarda Ahmet Hamdi Tanpınar" (ivi, 444).

³¹ "[...] 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 öğretme-

Il senso ultimo dell'eredità trasmessagli da Tanpınar risiede allora per Pamuk nella capacità di conferire un profondo valore estetico a questa esistenza oscillatoria, in perenne bilico tra due poli, tramutandola così da una sofferta impasse dicotomica a un'opportunità creativa e per certi versi quasi liberatoria. L'insegnamento che egli trarrà dall'opera del suo maestro putativo sarà proprio quello di esplorare le molteplici possibilità offerte dal sapersi collocare nell'interfaccia tra due estremi, per evadere i confini imposti dalle convenzioni, svincolarsi dalle prospettive di potere, decostruire gli schemi asfittici e coercitivi di un canone sostanzialmente labile, nella sua ossessiva ricerca di purezza e autenticità. Conclude suggestivamente Pamuk:

Ciò che rende Tanpınar prezioso, istruttivo, illuminante ed eccezionale per me, sono i dilemmi di cui ho parlato all'inizio; è il suo aver interiorizzato, con dolore e maestria, sia il desiderio di costruire, con autorevolezza e lustro, un museo, il museo della 'nostra cultura passata', sia il pensiero, suggerito dalla lettura della traduzione francese dell'*Ulysses*: 'In Occidente producono questo, io cosa faccio qui?' [...]. Dentro di me, anch'io avverto totalmente le problematiche di Tanpınar che soffre per questa condizione di indeterminazione ma riesce a costruirsi un proprio mondo estetizzando il suo dolore, affrontando con coraggio le contraddizioni che esso genera. L'importanza del mondo creativo di Tanpınar risiede nell'essersi collocato a metà tra questi due mondi, nell'aver scoperto un punto mediano dal quale poter raggiungere e prelevare gli elementi preziosi di entrambi, per poi riuscire a trasporli nei suoi libri. Forse, al giorno d'oggi, abbiamo ormai realizzato che il monismo purista, il desiderio di spiegare e far derivare tutto da un'unica causa, da una sola fonte, costituisce un'illusione. Così come abbiamo compreso l'inutilità di definire l'identità e la cultura. Tanpınar, che restava sospeso tra due mondi ma che con risolutezza si è appropriato di questa sospensione traducendola in uno stile, di fatto, rispetto al contesto in cui viveva e alle possibilità che esso offriva, si è comportato in modo più intelligente e deciso della maggior parte dei suoi contemporanei. Ponendosi a metà tra due mondi, ha potuto beneficiare della selezione da entrambi. La chiave che ci consentirà di comprendere Ahmet Hamdi Tanpınar è il suo peculiare stile nel giustapporre i vari elementi selezionati.³²

niydi. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ise hassasiyetin, kültürün, duyarlılığın bir çeşit Ahmet Mithat Efendisi 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 sorunlarıyla 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, 445).

³² "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 arzusunu, hem de aslında *Ulysses*'i Fransızca çevi-

L'idea di una scrittura ibrida, che nella sua natura composita decostruisce e deplora qualunque dogma di autenticità e originalità, costituisce d'altronde il corollario estetico fondamentale dell'intera poetica di Pamuk. A tale assunto approda infatti la sua personale teoria del romanzo, esposta per la prima volta durante le *Norton Lectures* tenute ad Harvard nel 2008 e fondata sulla celebre distinzione schilleriana tra scrittori "ingenui" e "sentimentali"³³. Ad una disamina approfondita, che tenga conto delle considerazioni sin qui esposte, la stessa distinzione si presta altresì ad inquadrare in una cornice analitica suggestiva, l'evidente quanto complessa relazione che sussiste tra le rappresentazioni della città esibite sia da Tanpınar che da Pamuk e che nel complesso permette di tratteggiare la genesi evolutiva del "romanziero di Istanbul". Le poetiche di entrambi gli autori, pur valutate nelle loro singole specificità, scaturiscono infatti dalla comune e continua oscillazione tra visioni urbane "ingenuo" e "sentimentali". Il risultato di tale dialettica oscillatoria è la produzione di due diversi e complementari testi di Istanbul: l'uno più istintivo, spontaneo, o in altre parole "ingenuo" data la sua poeticità e l'altro più riflessivo, razionale, prosastico motivato invece da un approccio più "sentimentale". Varrà allora la pena provare a stabilire nello specifico cosa determina 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 (Gürbilek 2004, 50-57). Da qui scaturiva il desiderio, inseguito per tutta la vita, di pervenire

risinden okuyup, 'Batı bunları yapıyor, ben burda neler yapıyorum' düşüncesini, içinde hüner ve acıyla birlikte taşımıştır. [...] Bu belirsizliğin acısını hissedem, 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 kitaplarına yerleştirebileceği bir noktayı keşfetmiştir: Bugün safçı bir tekçiliğin, her şeyi tek kaynağa, tek nedene indirgeme ve açıklama isteğinin bir hayal olduğunu artık belki anlamışızdır. 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, 448).

³³ Pamuk 2012, 11-12, trad. di Nadotti. "Saf" e "düşünceli" (Pamuk 2011, 15-16).

ad un'immagine univoca e omogenea di Istanbul che fosse percepita come propria, autentica o nelle suggestive parole di Tanpınar come "il nostro autentico architetto spirituale"³⁴. Un'immagine fondata tuttavia su una visione urbana che, nella consapevolezza della sua natura essenzialmente fugace e illusoria, assimilata infatti al sogno (*rüya*)³⁵, rivelava tutta la sua poeticità e dunque la sua intrinseca "ingenuità". Non a caso in *Kara Kitap* il filo conduttore della narrazione sarà l'incessante ricerca, benché infine disattesa, di Rüya, il "sogno" di una città e di un'identità autentica. In *İstanbul* invece Pamuk restituisce così sinteticamente entrambi i punti di vista da cui origina la sofferta dinamica interiore dei suoi precursori:

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 particolare.³⁶

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 rendevano 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

³⁴ "Bizim hakikî ruh mîmarımız" (Tanpınar 1996 [1953], 157.)

³⁵ Il concetto di sogno è uno dei pilastri fondamentali dell'estetica tanpinariana che riunisce ed esprime simbolicamente la totalità dell'esperienza urbana, artistica e amorosa.

³⁶ Pamuk 2006a, 110, trad. di Gezin. "Fransa'da edindikleri estetik görüş, yalnızca modern olarak Türkiye'de asla Mallarme veya Proust gibi güçlü ve hakiki bir ses çıkaramayacaklarını da onlara hissettirmişti. Aradıklarını çok hakiki ve şiirsel olan bir şeyde, bir büyük medeniyetin parçası olarak doğup büyüdükleri Osmanlı'nın yıkımında buldular. Osmanlı medeniyetinin, hiç geri gelmemecesine çıktığını, yıkıldığını derin bir şekilde kavramaları bu yazarlara yalnızca bir nostaljinin, tarihle övünmenin ya da pek çok çağdaşlarının kurbanı olduğu saldırgan bir milliyetçilik ve cemaatçiliğin tehlikelerine düşmeden geçmişten söz edebilecekleri şiirsel bir bakış açısı veriyordu. Büyük kaybın izlerinin yıkıntı halinde yaşadığı İstanbul, onların şehriydi. Kendilerini yıkım ve yıkıntının hüznünlü şiirine verirlerse ancak kendilerine özgü bir ses bulacaklarını anladılar" (Pamuk 2003, 64-65).

interpretazione, come nota Pamuk, li metteva al riparo da eventuali accuse di reazionarismo e oscurantismo religioso perché il richiamo all'elemento religioso 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-islamica. La "sentimentalità" di tale visione scaturiva inoltre dalla consapevolezza che la civiltà ottomana per quanto grandiosa fosse stata, apparteneva tuttavia ad un'epoca ormai tramontata, per sua stessa definizione trascorsa e dunque impossibile da riattualizzare nei suoi modelli, istituzioni e strutture. Risultava invece imperativo nella prospettiva dei due autori recuperare la vera essenza originaria, l'autentico spirito turcomusulmano, sincretico e inclusivo, posto a fondamento di tale civiltà o, secondo l'espressione tanto usata da Tanpınar, le sue "forme di vita"³⁷, perché costituissero la matrice originaria su cui innestare il nuovo e dare così origine in maniera unitaria e organica alla moderna esistenza nazionale.

È possibile cogliere quest'aspetto fondamentale nella peculiare analisi della modernizzazione turco-ottomana che Tanpınar porta avanti in un suo articolo, pubblicato nel 1943 con il titolo "Asıl Kaynak" (1996, 40-46; La fonte originaria). In maniera assai significativa l'autore riconduce le cause del controverso rapporto che la soggettività turca moderna intrattiene con la propria memoria culturale alle peculiari contingenze non solo storiche ma soprattutto psicologiche che hanno dato corso alle *Tanzimat*. Anche qui, Tanpınar riconosce l'esigenza di un parziale oblio collettivo, conseguente la necessità di operare una selezione nella riorganizzazione del patrimonio mnestico onde renderne possibile la sua trasmissione. La profondità e l'acutezza della sua analisi risultano tuttavia segnate dalla totale e deliberata assenza di riferimenti alle politiche linguistiche e culturali attuate dalle *élites* kemaliste negli anni '20 e '30, di fatto le principali responsabili dell'amnesia storico-culturale su cui nasce la moderna Repubblica. Malgrado le allusioni ironiche all'eccessiva assimilazione della moderna cultura occidentale e qualche accenno di critica alle modalità, l'autore evita cautamente qualunque accenno alla questione, attribuendo la responsabilità esclusiva della tendenza ad interpretare negativamente l'esperienza ottomana, a screditarne il significato e dunque a indurne l'oblio forzato, alle politiche modernizzatrici attuate in epoca tardo-imperiale. È indicativo notare come, nella prospettiva dello scrittore, la fondazione della Repubblica, come un vero e proprio spartiacque, intervenga invece a mutare completamente lo stato delle cose:

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 in noi insieme ai residui di alcune istituzioni che nella nuova fase avevano esaurito la loro funzione, abbiamo iniziato a vedere [il

³⁷ "Hayat şekilleri" (Tanpınar 2016 [1960], 119).

passato] nella sua maestosa realtà. Oggi, ovunque, si è iniziato a diffondere un giusto sentimento di rispetto nei suoi confronti. Ormai tra di noi sono in pochi coloro che si rammarricano 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 durante i cocktail non sbadigliassero nei loro colletti rigidi, guardando severamente i gioielli che ornavano il collo delle donne. 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 e ci meravigliamo della loro grandezza. Traiamo piacere dall'osservare che Fuzûli, Bakî, Nedîm e Galip siano tenuti nell'alta considerazione che meritano, non incorriamo nel pericolo che alcune forme di vita e tradizioni sparse scompaiano. In realtà facciamo 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. Finalmente capiamo che proveniamo da una civiltà che può essere considerata pari all'Occidente, da una superiorità di uomini e di vita.³⁸

Malgrado qualche accenno di critica alle modalità con cui esso viene implementato, il cambio di atteggiamento verso il passato e dunque il recupero della tradizione viene presentato da Tanpınar come un evento 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 subito dopo la morte di Atatürk (1938) che tale lavoro è stato reso possibile seppur timidamente e in un clima di forti precauzioni. Non

³⁸ "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 Tolsto'ı 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 musıkı üstatlarımızı anlamaya çalışıyor ve anladıkça mükemmelliklerine şaşırıyoruz. Fuzûli'yi, Bakî'yi, Nedîm'i, Galib'i, kendilerine lâyük 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 değiştiği muhakkaktır. Artık kendimizi başka bir ışıktâ görüyoruz. Esaslarında Garp'la ölçülebilecek bir medeniyetten, bir insan veya hayat üstünlüğünden geldiğimizi anlıyoruz" (Tanpınar 1996 [1943], 41-42).

a caso benché esposta nei suoi termini fondamentali, la riflessione dell'autore richiede, in fase conclusiva, Tanpınar alcune opportune indicazioni:

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 neppure 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 mediante essa 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 sciogliere.³⁹

Questo netto orientamento verso il futuro, che reinterpreta il passato storico in funzione della cornice attuale, non solo mette a fuoco la matrice nazionalista della visione urbana di Yahya Kemal e di Tanpınar ma ne definisce l'ottica retrospettiva 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, 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 idealizzabile proprio perché defunta. 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 per poterla rivivificare attraverso la mitizzazione. Ciò significava inevitabilmente negare ogni possibilità di appropriarsi esteticamente della città in una prospettiva autenticamente storicizzante, di guardare cioè in maniera oggettiva al dato storico reale e allo spazio urbano

³⁹ "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, 42-43).

concreto. E tuttavia, come rileva Pamuk, proprio l'asincronia del mito, se da una parte induceva la fossilizzazione simbolica e topografica della città letteraria, circoscritta alla sola visione triangolare Bosforo-*Eski İstanbul*-Beyoğlu, d'altra parte ne rendeva possibile la sua interiorizzazione collettiva, nella misura in cui lasciava ampio spazio alla soggettività.

Si tratta d'altronde di una dinamica interiore, a cui lo stesso Pamuk non è estraneo e che in definitiva costituisce il significato ultimo dell'eredità raccolta da Tanpınar. Lo scrittore appare infatti anch'egli in bilico tra una visione urbana emotiva, che si produrrà in un testo poetico, in cui il richiamo nostalgico alla tradizione "perduta" svolgerà una funzione essenziale, e una visione più cerebrale dettata non solo dall'irrimediabile perdita della memoria storica e culturale ottomana che Tanpınar poteva sublimare nei panorami "tristi" e "poetici" di Istanbul, quanto dalla consapevolezza della natura soggettiva e intertestuale di ogni percezione e rappresentazione spaziale. Ciò malgrado l'"ingenua" tentazione, a cui cedevano i suoi precursori, di proiettare quella che è in definitiva una lettura della città svolta sulla base della propria esperienza e memoria soggettiva 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, scaturirà a sua volta in un testo "sentimentale" 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 miseria, materiale e spirituale, delle nuove generazioni repubblicane, per cui il trascorso ottomano costituisce qualcosa di definitivamente distante e inespugnabile, nemmeno nelle forme poetiche e consolatorie 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 un approccio estetico fondati sulla sostanziale eterogeneità e mutevolezza dello spazio urbano. Nel seguente passaggio, contenuto in *İstanbul*, Pamuk descrive in maniera molto suggestiva le sue continue oscillazioni tra soggettività e spazialità urbana, tra storia e memoria, tra il testo di cui parla la città e la città contenuta nel personale repertorio, testuale e iconico dell'autore:

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 la 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 trasforma 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 città.⁴⁰

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 e alla quale anch'egli sente di appartenere per estrazione, formazione e affinità estetico-poetiche; dall'altro prenderne le distanze in un'ottica critica grazie alla quale riesce a rinnovarla dall'interno, mediante la ridefinizione dei simboli, dei *topoi* e dei motivi letterari "classici" desunti da Tapınar 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 riscrive un rinnovato, personale testo di Istanbul, ponendovi esplicitamente al centro la propria, peculiare soggettività.

⁴⁰ Pamuk 2006a, 313-314, trad. di Gezgin. "Yatıp uzandığım yerde beni o kadar mutsuz eden şeyin şehrin kalabalığı, eskimişliği ve kiri olduğunu düşünürüm. İstanbul'da her şeyin bir yenilgiyle yarıda kalmış olması şehri eksik bir yere çevirmiştir. Duvarlardaki ilanların, pek çoğu İngilizce ve Fransızcadan alınmış dükkân, dergi, şirket adlarının ima ettiği Batılılaşmayı, şehir, konuştuğu kadar yaşamaz hiç. Camilerin, minare kalabalığının, ezanların ve tarihin ima ettiği geleneği de yaşamaz şehir. Her şey yarım, yetersiz ve kusurludur. Hüznümün nedeninin şehir olduğunu düşünmek bir an beni bir saflık hayaline sürükler. Şehre, 'bütünüyle kendisi' ve 'güzel bir bütün olduğu' bir altın çağ, bir saflık ve hakikilik anı yakıştırırım. Ama Melling'in resimlediği, Nerval ile Gautier ya da Amicis gibi Batılı gezginlerin anlattığı on sekizinci yüzyıl sonu, on dokuzuncu yüzyıl başı İstanbul'una, artık ruhumun ve kafamın iyice yabancı olduğunu acıyla bilirim. Üstelik, evin içinde harekete geçen mantığım, şehri saf olduğu için değil, karmakarışık bir yer, yarım kalmış ve yıkıntılaşmış bir yapılar yığını olduğu için sevdiğimi bana söyler. Ama kendi eksik ve kusurlarımdan kurtulmaya niyetli yanım şehrin dayattığı hüzünden kurtulmam gerektiğini de söyler bana" (Pamuk 2003, 193-194).

PRATICHE, MAPPE E CODICI DI SIGNIFICAZIONE
PER UN TESTO MNESICO DELLA CITTÀ

3.1 *La scrittura “pittorica” e “sinfonica” di Istanbul*

Se la memoria, sia soggettiva che collettiva, costituisce tanto per Tanpinar quanto per Pamuk la principale chiave di lettura della città-testo, diverse sono le modalità che la vedono implicata nel processo di significazione dello spazio urbano. A tal proposito, la disamina delle singole pratiche che definiscono l'esperienza urbana di ambedue gli autori può essere illuminante. Sarà così possibile porre in evidenza da un lato i meccanismi mnesici sottesi alla lettura della città reale e dunque alla decodificazione del testo culturale in essa inscritto, dall'altro il ruolo che i medesimi meccanismi giocano nell'elaborazione di un testo narrativo frutto di uno specifico sistema rappresentativo o, in altri termini, di una poetica urbana. L'aspetto più interessante, nel caso specifico dei due scrittori in questione, è che ciascuna pratica, pur riflettendo soggettività storicamente distanti, contraddistinte da diversi contesti e modi di vivere lo spazio urbano, riconduce nel complesso a una medesima topografia e a un comune, peculiare repertorio di simboli, immagini, temi e motivi mediante i quali la città acquisisce senso. Pertanto, un'indagine comparata che voglia tener conto del rapporto di reciproca influenza che intercorre tra l'esperienza della città reale e la costruzione di quella finzionale sia in Tanpinar che in Pamuk, non può che articolarsi secondo una logica a tre elementi: 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 il codice significante che permette in ultima analisi di tradurre la pratica stessa in strategia rappresentativa, nella ri-creazione artistico-letteraria di un luogo o di uno spazio reale.

Ad un'analisi sommaria, l'osservazione e, in seconda battuta, l'ascolto si impongono all'evidenza come le due principali pratiche sensoriali mediante cui ambedue gli autori stabiliscono una relazione estetica significativa con lo spazio urbano. Come rilevato da Westphal, benché la percezione spaziale sia determinata da un'esperienza polisensoriale, caratteristica peculiare delle rappresentazioni letterarie dello spazio è la centralità accordata alla vista e all'udito, data la supremazia esercitata da entrambi i sensi tanto in prosa

che in poesia (2009, 185-196). Nelle poetiche urbane di Tanpinar e Pamuk la questione assume particolare rilevanza sul piano estetico-letterario allorché direttamente collegata ai temi della memoria, dell'identità collettiva e della ridefinizione del canone nazionale. La loro comune riflessione sul rapporto tra parola, immagine e suono prende le mosse dal mancato sviluppo, in ambito turco-ottomano, di una tradizione artistica figurativa e sulle conseguenze che tale lacuna ha avuto nell'elaborazione di un'estetica mimetica o in altri termini nella produzione di schemi rappresentativi unificanti del sé e della spazio-temporalità concreta e materiale. La necessità di produrre tali schemi, avvertita con la transizione dell'impero al moderno, assumeva nel contesto repubblicano ulteriore e pressante rilevanza nell'ottica di pervenire alla definizione della specificità culturale e identitaria della nazione, dei suoi tempi e dei suoi spazi. Tradottasi in un'ossessiva ricerca di originalità, tale urgenza risultava modulata da un lato dalla netta cesura con il passato recente e dall'altro dal costante raffronto con l'Europa, in una complessa dialettica tra continuità e rottura, tra emulazione e distinzione che si ripercuoteva in maniera significativa sulla mimesi della città. L'oggetto della rappresentazione veniva così ricercato non nel suo referente reale ma in un corrispettivo ideale la cui reinvenzione artistica, oltre che dalla percezione soggettiva dell'autore, risultava orientata da criteri e modelli allogeni, ridefiniti a partire da un punto di vista estraneo alla realtà e al contesto culturale di appartenenza. Non già l'esperienza storica concreta della spazialità urbana, bensì quella intericonica e interstestuale interveniva allora a colmare i vuoti mnesici e rappresentativi con cui il romanziere di Istanbul doveva fare i conti.

Nei suoi termini fondamentali, la questione veniva sollevata per la prima volta da Yahya Kemal in un articolo pubblicato sulla rivista *Dergâh* (La loggia) nei primi anni '20 e intitolato significativamente "Resimsizlik ve Nesirsizlik" (L'assenza di pittura e di 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, quella che così era denominata dai greci e dai latini, la prosa che hanno 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 degli arabi e dei 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 fedele.¹

A stimolare la riflessione del poeta è, come di consueto, la comparazione con la cultura europea dove le arti mimetiche erano tradizionalmente investite di un'importante funzione mneseica. Alla pittura in prima istanza e di riflesso alla prosa, che dalla pratica pittorica aveva assimilato il criterio rappresentativo della verosimiglianza, Yahya Kemal attribuiva il compito fondamentale di aver preservato la memoria storica visiva della civiltà occidentale, così da garantirne la trasmissione anche di quella culturale, dei canoni e dei valori estetici su cui si fondava. L'ambito turco-ottomano invece, dominato dalla rigida iconoclastia che caratterizza l'arte islamica nel suo complesso, risultava penalizzato dallo scarso sviluppo di una tradizione artistica figurativa, con la sola eccezione della miniatura la quale, al pari della letteratura di epoca classica, restava tuttavia dominata dal rigido ed ermetico simbolismo risultante dall'adeguamento al canone arabo-persiano. Ciò, oltre a determinare l'emergere tardivo e conseguente all'importazione occidentale, dei generi prosastici per antonomasia, come il romanzo o

¹ "Milliyetimizi, kendime göre, idrâk ettiğimden beri dilimden düsmeyen bir cümle budur: 'Resimsizlik ve nesirsizlik'... Bu iki fecî noksanımız olmasaydı bizim milliyetimiz bugün olduğundan yüz kat daha kuvvetli olurdu. Resimsizlik yüzünden cedlerimiz yüzlerini göremiyoruz. Ah bu ne fecî hicrandır! Eski şehirlerimiz göremiyoruz; yanmış yahut 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 hayâtımızın her safhasını tasvîr etselermiş ve o tavsirler bize kadar gelselermiş, biz onlara bakarak, büyük, geniş ve derin târihimizi her an görebileseymişiz! Ah! Ah! Bu ne üzüntülü bir özleyıştır! [...] Ya nesirsizliğe ne diyelim? Onu İslamiyet men'etmemişti. İyi nesir, hani Yûnânîler'in bilhassa ve bilhassa Lâtinler'in neşir 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 kusûrümüz olarak, az yazdığımız için nesirsiz kaldık. Mâzîmizi muhayyilenin bütün kudretiyle kâğıtların üzerinde enine boyuna tecessüm ettirmek şöyle dursun, doğru dürüst, kayıd ve tesçil bile edemedik" (Kemal 1974 [1964], 69-71).

il racconto, assumeva il significato di un'irreparabile amnesia che si ripercuoteva in maniera drammatica sui processi rappresentativi della nazione, la cui evoluzione storico-culturale non poteva più essere riconosciuta dalle generazioni future, né ricostruita retrospettivamente, se non attraverso il ricorso a fonti esterne.

Toccherà a Tanpınar approfondire gli aspetti prettamente estetici 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. L'autore giungerà così a concludere amaramente che sarà proprio l'assenza di arti mimetiche, conseguente la mancanza di un approccio "visivo" che fa della realtà concreta e materiale l'oggetto esclusivo della rappresentazione artistica, a qualificare la narrativa turca come incompleta e inautentica, se paragonata a quella europea (Tanpınar 1998 [1969], 55-58). Le medesime considerazioni andranno a motivare le principali problematicità sottese alla rappresentazione di Istanbul. Nel seguente passaggio tratto da *Beş Şehir*, l'autore lamenta ad esempio la penuria di fonti iconico-letterarie locali capaci di testimoniare la genesi della dinamica estetico-storica che a partire dai primi decenni del XVII secolo faceva del Bosforo un riferimento imprescindibile nella formazione del gusto e dell'ethos urbani:

In questo periodo il Bosforo, se non altro Rumelihisarı e la parte che si estende fino a Kanlıca, costituivano in tutto e per tutto la moda. La maggior parte dei visir [...], dei tesoriere [...], dei cancellieri [...], degli ulema[...] possedevano degli *yalı* sul Bosforo e non appena a Istanbul iniziava la bella stagione vi si trasferivano. Fumando le pipe, bevendo caffè e assumendo oppio, osservavano dalle loro finestre le nebbiose mattine di scirocco, la solitudine d'argento imbrunito che infondono i gruppi di alberi o le rocce sporgenti sulle rive opposte nel tripudio sanguigno della luce serale; nelle notti di luna piena certamente balzavano giù dai loro letti per vedere ancora una volta la marea crescere, in quelle di tempesta guardavano i riflessi dei fulmini sulle acque increspate, spaventosi e multicolori come i draghi ritratti nelle miniature cinesi. In breve le bellezze che noi oggi ammiriamo in Monet, Bonnard, Marquet, Turner e Canaletto e che situiamo in istanti dei nostri stessi ricordi, per loro erano cose quotidiane e indubbiamente traevano grande piacere dal riscontrarle. Peccato che sia impossibile trovare nella nostra letteratura una chiara influenza del Bosforo il quale offre la possibilità di vivere fianco a fianco con il mare in una maniera che non si incontra in nessun'altra città oltre Napoli e Venezia. L'assenza di prosa e di pittura, e il fatto che la poesia costituisca un gioco artistico, fa sì che il vissuto sia molto trascurato.²

² "Bu devirde Boğaz, hiç olmazsa Rumelihisarı ve Kanlıca'ya kadar olan kısmında iyiden iyiye moda idi. [...] pek vezirlerin, [...] defterdarların, [...] reisülküttapların, [...] ulemanın ekserisinin Boğaz'da yalıları vardı ve İstanbul baharı başlar başlamaz bu

Il complesso di inferiorità e inadeguatezza che secondo Tanpınar connota in maniera così negativa la psicologia del romanziere turco è alimentato precisamente dalla difficoltà, tutta moderna, di appropriarsi esteticamente dell'esperienza concreta o in altri termini dello spazio e del tempo reali della città. Un'impatto motivata a livello storico dall'assenza di una memoria iconica di Istanbul e tradottasi sul piano artistico-letterario nell'avvertita incapacità di elaborare sistemi di rappresentazione della spazio-temporalità urbana che fossero espressione della propria specificità estetica e culturale. Recuperando la terminologia bachtianana, ciò che in sostanza evidenziavano sia Yahya Kemal che Tanpınar era la mancata elaborazione, nel contesto turco-ottomano, di cronotopi romanzeschi, ossia di forme narrative che agissero come un schema rappresentativo unitario, capace di ricollegare il tempo storico e lo spazio materiale al soggetto in essi calato. Nel vuoto di evidenze iconiche, e in assenza di riferimenti a una solida tradizione figurativa, l'immagine della città e quella del sé esibite dalla moderna narrativa turca si ritrovavano invece ad esibire un carattere spurio e artificiale, necessariamente ricostruito sulla base di testimonianze esterne, di visioni e schemi rappresentativi "altrui". Nell'affannosa ricerca della propria supposta originalità, tale era la triste condizione del romanziere di Istanbul: la mera mimesi non già della città reale, vista dalla propria prospettiva storica e culturale, bensì quella onirica e fantasmagorica, mediata da un'osservazione allogena, nutrita dalle immagini dell'orientalismo europeo e sublimata in un ideale di purezza tanto compiuto e perfetto quanto inattuabile.

Da qui la necessità, perseguita da Tanpınar in tutta la sua opera, di elaborare una scrittura "visiva" di Istanbul ossia di rivolgere alla sua complessa spazio-temporalità un approccio pittorico. Nella prospettiva dello scrittore ciò assumeva primariamente il significato di prestare attenzione al dato oggettivo della realtà fenomenica, al paesaggio urbano, umano e naturale, nei suoi minimi dettagli, agli aspetti quotidiani, più comuni e ordinari del vivere cittadino. Erano queste le "forme di vita" che componevano l'essenza spirituale della nazione definendone l'evolversi storico in termini di

yalılara taşınıyorlar, sisli lodos sabahlarını, ışığın kanlı cümbüşü akşamları karşı sahil-lerde bir ağaç kümesinin veya biraz fazla çıkıntılı kayaların vücuduna getirdikleri kararmış gümüşten yalnızlıkları pencerelerinden çubuklarını ve kahvelerini içerek, afyonlarını yutarak seyrediyorlar, geceleri mehtabın kabarttığı suları bir kere daha görmek için elbette yataklarından fırlıyorlar, fırtınalı gecelerde şimşek ışıklarını, akıntılı sularla eski minyatürlerde gördükleri Çin ejderhaları gibi renkli ve korkunç akışını seyrediyorlardı. Hulâsa bizim bugün Monet'de Bonnard'da Marquet'de, Turner'de, Canaletto'da görüp kendi hâtıralarımızdaki anlara yerleştirdiğimiz güzellikler onlar için günlük şeylerdi ve şüphesiz onlarla karşılaşmaktan haz alıyorlardı. Yazık ki Venedik ve Napoli'den başka hiçbir memlekette rastlanmayan şekilde denizle böyle baş başa yaşamak imkânını veren Boğaziçi'nin açık bir tesirini edebiyatımızda görmek imkânsızdır. Nesrin ve resmin yokluğu, şiirin bir sanat oyunu oluşu yaşanmış çok gerilere atar" (Tanpınar 2015, 181-182).

durata e continuità con l'esperienza precedente. Solo una scrittura "visiva" poteva preservarle nella memoria collettiva, ricreando con le parole le immagini del passato altrimenti perdute, così da produrre, se non l'evidenza, l'illusione ottica, che tale passato, con le sue tradizioni, potesse ancora vivere nel presente.

Nel caso di Pamuk invece, ragioni di natura sia personale che intertestuale, contribuiscono a motivare perché abbia elaborato la propria strategia rappresentativa di Istanbul su base prevalentemente visiva. Il riferimento all'arte figurativa costituisce un'importante riferimento nell'intera elaborazione letteraria e in particolare nella poetica urbana di quest'autore, che non a caso costruisce la propria teoria estetica del romanzo 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 o 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 altro.³

Scrivendo come se dipingesse il romanziere riesce, secondo Pamuk in un duplice intento: da un lato trasferisce nel testo, attraverso la propria esperienza sensoriale, quella che è la specificità della sua soggettività; dall'altro

³Pamuk 2012, 65-66, trad. di Nadotti. "Romanlar temel olarak görsel edebi kurmacalardır. Bir roman en çok görsel zekâımıza, şeyleri gözümüzün önünde canlandırma yeteneğimize, kelimelerden resimler hayal etme gücümüze seslenerek, üzerimizde etkisini kurar. Diğer edebiyat biçimlerine kıyasla romanların sıradan hayat deneyimlerimize, yaşarken bile kimi zaman fark etmediğimiz duyularımıza dayanarak ilerlediğini hepimiz biliyoruz. Romanlar dünyanın nasıl görüldüğünden başka, kokuları, sesleri, tatları ve dokunmanın verdiği duyuları da – başka hiçbir edebi biçimin yapmadığı bir zenginlikle- tasvir eder. Romanın genel manzarası, kahramanların gördüğü şeylerin yanı sıra dünyanın sesleriyle, kokularıyla, tatlarıyla, dokunma anlarıyla canlanır. Bu dünyada olmanın, yaşamanın, var olmanın, her an kendimize göre hissettiğimiz bu deneyimler arasında en belirleyici olanı, elbette ki, görmektir. Roman yazmak kelimelerle resim yapmak, roman okumak da başkalarının kelimeleriyle kafamızda resimler canlandırmaktır" (Pamuk 2011, 72).

poiché la descrizione di tale sensorialità, benché fondamentalmente soggettiva nella sua natura, fa tuttavia appello ad un repertorio lessicale di situazioni, sensazioni, suggestioni perlopiù universali, 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 vederne gli scenari come se li stesse percependo con i propri occhi e i propri sensi. Chi scrive invece produce "sentimentalmente" tale illusione, proiettando la propria singolarità a un livello collettivo, così da conferire così un carattere apparentemente universale a quella che, nei fatti, resta un'esperienza soggettiva. In questo sta per 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"⁴, persuadendoli così che si tratti di qualcosa tutto sommato assimilabile alla loro, personale esperienza di vita.

Approfondendo l'argomento, che si pone subito all'attenzione come una complessa sovrapposizione di sguardi, temi e prospettive, ci si rende tuttavia conto abbastanza rapidamente di quanto l'eredità di Tanpınar sia stata per Pamuk determinante, forse ancor più del dato strettamente biografico. Lo stesso scrittore riconosce in quello che considera il più grande romanziere di Istanbul la straordinaria maestria nel tramutare le parole in immagini, dichiarando esplicitamente di aver appreso da Tanpınar "la necessità di cercare e vedere le nostre cose, i nostri oggetti, come farebbe un pittore"⁵. Ma cosa significa esattamente per Pamuk guardare, e descrivere, la città con occhio pittorico e in cosa quest'attitudine lo assimila o lo distingue da Tanpınar?

Sarà forse opportuno cominciare a ragionare ricordando come per Pamuk l'iniziazione estetica alla città avvenga già durante l'infanzia proprio attraverso il tramite della pittura. Come raccontato in *Istanbul* lo scrittore approda infatti alla narrativa, quale traguardo ultimo del suo travagliato percorso formativo, all'età di vent'anni. Le prime delusioni adolescenziali e la forte opposizione familiare contribuiscono a dissipare il sogno, coltivato sin da bambino, di diventare un pittore ma non ne smorzano le aspirazioni artistiche che troveranno infine la propria compiuta realizzazione nella scrittura. A motivare tuttavia la svolta decisiva è la presa di coscienza che nel contesto culturale di origine, privo di una solida tradizione artistica figurativa, non avrebbe mai trovato nella pittura una propria voce e peculiarità espressiva ma sarebbe stato condannato all'imitazione e dunque a proseguire un'esistenza periferica vissuta all'ombra dell'Europa

⁴ Pamuk 2012 trad. di Nadotti, 71. "[...] gerçek ya da hayal, görsel dünyada yer alan 'harikaları' -ya da sıradan görüntüleri-, onları hiç görmemiş olanlara kelimelerle anlatma [...]" (Pamuk 2011, 79).

⁵ "[...] bizim eşyalarımız, bizim nesnellerimiz' bir ressam gibi arayıp görmem gerektiğini" (Pamuk 2013 [1999], 121).

e dell'Occidente. Nella scrittura Pamuk intravede dunque la possibilità di affrancarsi da quell'angoscioso senso di inautenticità e inadeguatezza già espresso da Tanpınar come frustrante condizione comune all'artista e al romanziere turco.

Recepito da Yahya Kemal e Tanpınar, la penuria iconica generata dalla prolungata assenza di arti mimetiche, corrisponde nell'autobiografia di Pamuk a uno nodo problematico della sua intera formazione umana, artistica e intellettuale. D'altronde l'autore aveva già provveduto in *Kara Kitap* a farne uno dei temi centrali, correlato alla costruzione del moderno immaginario del sé e della città. In *Beş Şehir* l'annosa definizione dell'Istanbul "autentica" e, conseguentemente, la difficoltà del moderno stambuliota di vedere la propria storia e il proprio sé riflessi nella città, venivano ricondotte alla progressiva perdita di una relazione diretta con lo spazio urbano, la cui riproduzione a livello immaginativo avveniva per il tramite del repertorio iconografico europeo-occidentale. Scrive infatti Tanpınar:

Conoscere più o meno bene la città nella quale si è nati e si vive è un fatto certamente naturale, a Istanbul è una sorta di raffinatezza, di stile di vita artistico, persino una cultura di per sé consolidata. Ogni stambuliota è un po' un poeta poiché, persino nel creare nuove forme con la sua volontà e ingegno, vive all'interno di un gioco immaginario che assomiglia a una magia. Ed essa si estende dalla storia alla vita quotidiana, dall'amore alla tavola. Pensare 'È arrivato ottobre, inizia la stagione del pesce serra' oppure 'Siamo ad aprile, sui pendii del Bosforo i siliquastri sono in fiore' tramuta l'istante in cui viviamo in una leggenda. I vecchi stambulioti vivevano in questa favola e solo con essa. Il calendario per loro era una cosa simile alla *Teogonia* di Esiodo. Vedevano le stagioni e i giorni sottoforma di molteplici fantasie che assumevano colore e odore a seconda dei quartieri della città in cui vivevano. Peccato che questo mondo poetico non domini più la nostra vita come in passato. Ora la controllano molto di più le nostalgie straniere. Parigi, Hollywood – persino la Budapest e la Bucarest di ieri – hanno offuscato ogni giorno di più le luci di Istanbul dentro di noi. Ne consegue che i quartieri di Istanbul come l'intera patria sono fermi là; la rosa di un grande passato un giorno certamente ci chiamerà.⁶

⁶“Doğduğu, yaşadığı şehri iyi kötü bilmek gibi tabii bir iş, İstanbul'da bir nevi zevk inceliği, bir nevi sanatkarca yaşayış tarzı, hattâ kendi nev'inde sağlam bir kültür olur. Her İstanbullu az çok şairdir, çünkü irade ve zekâsıyla yeni şekiller yaratması bile, büyüye çok benzeyen bir muhayyile oyunu içinde yaşar. Vê bu, tarihten gündelik hayata, aşktan sofraya kadar genişler. 'Teşrinler geldi, lüfer mevsimi başlayacak' yahut 'Nisandayız, Boğaz sırtlarında erguvanlar açmıştır' diye düşünmek, yaşadığımız âni efsaneleştirmeğe yetiştir. Eski İstanbullular bu masalın içinde ve sadece onunla yaşarlardı. Takvim onlar için Heziod'un Tanrılar Kitabı gibi bir şeydi. Mevsimleri ve günleri, renk ve kokusunu yaşadığı şehrin semtlerinden alan bir yığın hayal hâlinde görürdü. Yazık ki bu şiir dünyası artık hayatımızda eskisi gibi hâkim değildir. Onu şimdi daha ziyade yabancı daüsilalar idare ediyor. Paris, Holivud, -hattâ dünkü Peşte ve Bükreş- İstanbul'un ışıklarını

In breve ciò che pone in luce Tanpınar è la graduale dissoluzione, con il passaggio al moderno, dell'universo immaginario da cui dipendeva la continuità simbolica ed estetica della mitologia fondativa della nazione. Più avanti, riflettendo su come l'influenza della cultura mondiale europea avesse progressivamente indebolito i tradizionali legami comunitari, mutando i luoghi d'intrattenimento e i modi di vivere la socialità urbana, lo scrittore afferma: "Viviamo in un'epoca in cui il cinema orienta il nostro gusto dall'esterno. Ci riuniamo nell'oscurità"⁷.

Rifacendosi parodicamente a Tanpınar, la sala cinematografica diventa in *Kara Kitap* uno dei *topos* più significativi del vuoto iconografico posto alle origini del rapporto disfunzionale che la soggettività turca moderna intrattiene con la propria storicità. Nel capitolo intitolato significativamente "Abbiamo perso la nostra memoria al cinema" Galip, nel pieno delle sue indagini, si reca in visita dall'ex marito di Rüya, nella speranza di trovarvi la moglie. Qui scopre che l'uomo, da militante socialista quale era in gioventù, si è tramutato in un paranoico complottista che ha scelto di ritirarsi nel quartiere popolare di Güntepe, situato nell'immediata periferia suburbana della penisola storica, già sede negli anni '60 e '70 dei primi *gecekondu*, per condurre un'esistenza ossessivamente consuetudinaria, interamente improntata ai valori tradizionali e ai perduti ideali di purezza e autenticità. È lui a informare Galip dell'esistenza di un piano ordito dal Blocco occidentale per "distuggere i nostri ricordi, trasformandoci in infelici creature senza una storia"⁸ così da trasformare i turchi, a cominciare da quelli stambulioti, in "un 'popolo nuovo' forgiato per le nuove finalità"⁹. Il metodo scelto per perseguire lo scopo è tanto "più infido e sottile" quanto efficace:

[...] per erodere la nostra memoria nazionale usano il cinema e la musica. Non c'è dubbio che il metodo cinematografico, grazie all'incisività di tutte quelle belle donne, alla musica simmetrica e travolgente degli organi di chiesa, alle ripetizioni di immagini che costituiscono reminiscenze di inni, raffigurazioni splendide, accattivanti per l'occhio, di alcol, armi, aerei e vestiti, si è dimostrato più drasticamente funzionale e definitivo della metodologia sperimentata dai missionari in Africa e America Latina. [...] Lui stesso, visto un sedicenne sparare disperatamente alcune pallottole a un cartellone cinematografico, giusto un paio di quartieri da lì, aveva immediatamente capito le vere motivazioni del gesto. Un altro

içimizde her gün biraz daha kıstılar. Ne çıkar İstanbul semtleri bütün vatan gibi orada duruyor; büyük mazi gülü bir gün bizi elbette çağıracak" (Tanpınar 2016 [1960], 121).

⁷ "Sinemanın zevkimizi dışarıdan idare ettiği devirde yaşıyoruz. Karanlıkta topluyoruz" (ivi, 130).

⁸ Pamuk 2007a [1996], 152, trad. di Gezgin. "[...] hafızalarımızı çözeceklerini, bizi geçmişsiz, tarihsiz, zaman dışı zavallılara çevireceklerini" (Pamuk 1990, 117).

⁹ Ivi, 151. "[...] kendilerine hizmet edebilecek 'yeni insan' yapacaklardı" (*ibidem*).

giovane, scoperto nell'atrio di un cinema con un paio di latte di benzina, aveva implorato, alle maschere che lo stavano buttando fuori, che gli restituissero gli occhi. Sì, voleva indietro i suoi occhi, gli occhi con cui vedeva le *vecchie* immagini. [...] I giorni della settimana non bastano per star dietro a tutte queste storie di persone che non riescono più a riprendere la vita di un tempo e vanno in rovina perché ambiscono soltanto alle abitudini, ai vestiti e alle donne che vedono sullo schermo. [...] Siamo stati accecati! Tutti, tutti... A quel punto il padrone di casa, l'ex marito di Rüya, si chiese: C'è nel governo un solo politico consapevole del legame che c'è tra l'aumento delle sale cinematografiche e la decadenza di Istanbul? E ancora: Sarà soltanto una coincidenza che case di tolleranza e sale cinematografiche si trovino lungo le stesse vie? E di nuovo: Perché i cinema sono così bui, così totalmente e crudelmente privi di luce?¹⁰

A palesare l'intestestualità del motivo del cinema è la prospettiva del ex marito di Rüya, che in maniera non molto dissimile da Tanpınar, ne fa il luogo simbolo della cecità storica e iconografica della nazione. È qui infatti che si alimenta quell'incontenibile desiderio di "essere un altro" che priva dell'identità originaria tutta Istanbul, spegnendone le luci, sbiadendone i colori, cancellandone le immagini del passato. Si tratta tuttavia di un riferimento dalla finalità esplicitamente parodica giacché Pamuk lo impiega per porre in luce l'intimo paradosso cui conduce l'ossessione mimetica sottesa alla costruzione del canone culturale nazionalista. La vita "vera" e autentica che l'ex marito di Rüya si sforza ostinatamente di condurre, emulando in tutto e per tutto l'esempio del padre, si traduce nella realtà dei fatti in un'esistenza finzionale, nella mera riproduzione di un costruito irreali, di un modello idealizzato tanto perfetto quanto artificiale. La stessa paradossale e sofferta conclusione a cui giungeva Tanpınar che nel suo desiderio di originalità, nell'ansia di rintracciare la specificità e la presunta omogeneità

¹⁰ İvi, 153-154. "[...] 'sinema-müzik' yöntemine başvurulmuştu. İkonlardan çıkmış o güzel kadın yüzleriyle, kilise orklarının güçlü simetrik müziğiyle, ilâhileri hatırlatan o görüntü tekrarlarıyla, göz alıcı, pırlıl pırlıl içki, silah, uçak ve giyecek manzaralarıyla, sinema yönteminin misyonerlerin Latin Amerika ve Afrika'da denediği yöntemlerden çok daha köktenci ve sonuç alıcı olduğundan kuşku yoktu. [...] İki mahalle uzakta, on altı yaşında bir delikanlıyı, bir geceyanı reklâm afişlerine umutsuzca kurşun sıkarken görmüş, hemen anlamıştı. Bir başkası, elinde benzin tenekeleri, sinema girişinde yakalandığında kendisini tartaklayanlardan gözlerini geri istemişti; evet eski görüntüleri görebilen gözlerini [...] Beyaz perdenin üstünde gördükleri sokakları, giysileri, kadınları istedikleri için artık eski hayatlarına geri dönemeyip sersefil olanların hikâyelerini anlatmaya günler yetmezdi. [...] Hepimiz kör olmuştuk, hepimiz, hepimiz... Rüya'nın eski kocası, ev sahibi şimdi soruyordu: İstanbul'un çöküşüyle sinemaların yükselişi arasındaki koşutluğu bu devletin hiçbir görevlisi gerçekten görmemiş miydi? Soruyordu: Ülkemizde sinemalarla kerhanelerin hep aynı sokaklarda açılması bir rastlantı mıydı? Soruyordu: Sinemalar neden o kadar, o kadar karanlık, hep kapkaranlıktı?" (ivi, 117-118).

dell'immaginario nazionale, finiva con il perdere di vista l'effettiva dimensione evolutiva storico-culturale della città per rifarsi a una temporalità sospesa, ciclica, fortemente astratta e mitizzata.

Unitamente all'assenza di una memoria iconica e di una tradizione figurativa l'altro aspetto problematico che interveniva a suggerire l'esigenza di una narrativa "pittorica" di Istanbul era la dismissione del codice simbolico convenzionalmente deputato alla significazione del testo urbano. Come brillantemente indagato da Nergis Ertürk, la crisi di rappresentazione innescata a livello semiotico dal passaggio al moderno, nel caso turco, risultava ancor più acuita dalla netta cesura storico-culturale imposta dal nazionalismo kemalista con la riforma linguistica, la quale destituiva l'ottomano e gli usi simbolici ad esso attribuiti come mezzo espressivo del canone letterario (2008, 41-57, 2011). Veniva così a crearsi un contesto in cui non solo la memoria ma anche la lingua dell'alta cultura risultavano inaccessibili alle future generazioni, insieme al repertorio di simboli e metafore deputati a veicolare il sentire estetico. È oltremodo interessante rilevare come la questione trovi analogia esposizione sia in Tanpınar che in Pamuk mediante il ricorso al lessico pittorico e musicale, per porre in evidenza il profondo valore mnesico dei colori, delle luci ma anche dei suoni di Istanbul.

Parallelamente alla visione la seconda componente, essenziale ai fini della strategia rappresentativa di entrambi gli autori è infatti la dimensione uditiva. Come sostenuto dallo stesso Pamuk nel passaggio delle Norton Lectures precedentemente citato, l'approccio "pittorico" del romanziere, pur accordando precedenza assoluta alla visione, non manca tuttavia di considerare l'importanza degli altri sensi nella percezione e conseguentemente nella rappresentazione dello spazio urbano. Di conseguenza l'udito, ma anche l'olfatto e il gusto seppur in proporzione nettamente minore, hanno fornito un contributo altrettanto determinante nella formulazione tanto del paesaggio interiore quanto della poetica urbana di Pamuk. Lo si evince, sia in *Istanbul* che in *Kara Kitap*, dai frequenti riferimenti agli odori ma soprattutto ai suoni della città, senza contare la lunga sezione di *Öteki Renkler* dedicata alle voci dei mercati e ai richiami dei venditori ambulanti, tutti elementi fondamentali nel raffigurare il tempo e l'atmosfera dell'Istanbul della sua infanzia (Pamuk 2013 [1999], 321-333). 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 assoluta e totalizzante, frutto di quella armonica "composizione" (*terkip*) di storia, arte, cultura e natura che era la "vecchia Istanbul" (*Eski İstanbul*), la città di quando era bambino. In *Beş Şehir* tale peculiare sintesi viene resa infatti metaforicamente mediante il riferimento musicale:

Sì, forse l'oriente di quando eravamo bambini si fabbricava anche un po' all'estero, all'ingrosso con il marchio di intermediari locali. Era così già molto prima della nostra infanzia. Malgrado ciò, il connubio in cui entrava a far

parte era un mondo così fuso in sé che non ce ne si rendeva conto. I singoli *saz* si perdevano nella grande orchestra. Perché le cose che tendevano l'arco principale e che davano armonia erano nostre. Queste cose erano la città stessa, l'architettura che era nostra, la musica e la vita che erano nostre, infine il calendario e il tempo che aleggiavano su tutto, inglobavano ogni cosa, che con le loro emozioni, i dolori, le gioie, le fantasie riguardanti unicamente noi stessi, erano soltanto nostri.¹¹

D'altro canto nella poetica urbana dell'autore l'importanza del suono e dell'ascolto non si esaurisce sul piano formale, negli usi simbolici e lessicali, ma si evince soprattutto a livello contenutistico in quella che si potrebbe definire la scrittura "sinfonica" di Istanbul. È interessante rilevare come tale scrittura risulti riprodotta in una duplice dimensione: spirituale e materiale. Da un lato infatti vengono riportati i rumori e le voci che scandivano la quotidianità del vivere cittadino. Ritroviamo in *Huzur* ma anche in *Beş Şehir* la stessa enfasi descrittiva nelle scene dei mercati così come la rilevanza delle grida degli ambulanti, entrambi motivi che si è detto saranno ripresi da Pamuk. Parallelamente, in entrambe le opere, è costante il riferimento alla ricca tradizione musicale ottomana, da quella classica, di matrice mistica, rappresentata soprattutto dai generi del *beste* e del *semai*, a quella più profana e popolare del *türkü*.

Altresì numerose sono le sedi in cui è possibile apprezzare il talento "pittorico" di Tanpınar nel restituire efficacemente l'intrinseca esteticità del paesaggio urbano in tutta la sua polisensorialità. Un esempio indicativo è offerto in *Huzur* dal seguente passaggio in cui viene descritta 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

¹¹ "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 enfüsü 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" (Tanpınar 2016 [1960], 125-126).

raggi di luce. Quello era il momento in cui i colori caldi sperimentavano tutte le possibilità, da un piacere per la vista all'elevazione spirituale.¹²

Questo approccio sinestetico alla rappresentazione della città, in cui la vista rimanda all'udito, i suoni si materializzano in immagini, le metafore e i riferimenti artistici si sovrappongono e si rincorrono, in un continuo gioco di rimandi che coinvolge la globalità dei sensi, certamente è funzionale a restituire in un unico colpo d'occhio tutta la ricchezza del paesaggio urbano. E tuttavia la stessa scrittura "visiva", frutto di una percezione evidentemente soggettiva, si accompagna sempre a un impegno didattico, di profonda erudizione umanistica, il cui fine ultimo è ripristinare la continuità della poetica storica con la tradizione artistico-letteraria ottomana. Ciò era reso possibile, nella prospettiva dell'autore, primariamente attraverso il recupero delle forme rappresentative della spazio-temporalità. Forme che nel mutato contesto repubblicano avevano certamente esaurito la loro funzione simbolica primaria ma non la loro esistenza culturale, la loro valenza semantica, giacché, nella memoria soggettiva dell'autore esse continuavano a mantenere un forte legame con il referente reale, nella fattispecie la città. Ed era precisamente tale legame a permetterne il ripristino, riattualizzandone il contenuto originario, religioso e locale, ai rinnovati agli usi simbolici, laici e nazionali, della moderna cultura. A rivelare in maniera forse più esplicita questo aspetto fondamentale nella poetica urbana dell'autore è la produzione saggistica. Nell'articolo "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız" (1996 [1953], 141-157; Le stagioni di Istanbul e le nostre arti) ad esempio lo scrittore propone una suggestiva quanto personalissima analisi del sistema simbolico che dominava l'arte turco-ottomana, allo scopo di porre in luce come esso scaturisse da un'intima simmetria estetica con la spazio-temporalità urbana. Il protagonismo quasi assoluto della primavera, della rosa e dell'usignolo nella poesia classica del *Divan*, viene così ricondotta alla valenza simbolica che tale stagione, la stessa in cui veniva condotta la conquista di Costantinopoli, viene ad assumere se vista in un'ottica storica. Così esordisce Tanpınar:

Il Conquistatore [Mehmet II] assediò Istanbul una mattina di aprile ed vi entrò una mattina di maggio. Ciò significa che mentre l'esercito della conquista circondava la città nelle valli del Bosforo, nelle piane di Çamlıca, nei

¹² Tanpınar 2017, 140, trad. di Salomoni. "Üsküdar açıkları, lodoslu akşamın suda kurulmuş malikanesi olmağa başlamıştı. Sanki Kızkulesi'nden Marmara açıklarına kadar denizin altına, su tabakalarının arasına yer yer, iyi dövülmüş bir yığın mücevher parlısından geçirilmiş bakır levhalar döşenmişti. Bazen bu bakır levhalar suyun üstünde yüzyüyor, adeta mücevher salları yapıyor, bazen da primitif resamlarda, maşfiretin timsali ışığın kaynaştığı derinlikler gibi hasretle, bir hakikate yükseliş arzusu ile dolu, büyük ve kıpkırmızı uçurumlar açıyordu. Bu, sıcak renklerin göz için bir lezzetten, bir ruh miracına kadar her imkanı denediği andı" (Tanpınar 2014 [1949], 77).

campi di Rami, Davutpaşa che oggi ci appartengono, i susini e i mandorli erano in fiore. Senza dubbio, a Otağtepe, i prati ricoperti di fiori di campo, come un tappeto di seta, circondavano la tenda del Conquistatore il quale, mentre correva in sella al suo cavallo bianco da una torre d'assedio all'altra, osservava, proprio come accade a noi oggi, i colori mutevoli della primavera di Istanbul sulle acque del Corno d'Oro e del mar di Marmara. Nuovamente, ciò vuol dire che in mezzo ai primi colpi di cannone dell'esercito conquistatore, si sentivano le colombe tubare e il canto degli usignoli faceva da accompagnamento alle grida 'Allah è grande' lanciate durante l'attacco finale [...] Sarà forse per questo che i nostri poeti non hanno pressoché considerato nessun'altra stagione oltre la primavera a Istanbul, che si sono soffermati solo sul riso della rosa e sul richiamo dell'usignolo?¹³

Pur chiamando in causa la storiografia imperiale del XVI secolo a sostegno della sua ipotesi interpretativa, lo scrittore non manca tuttavia di segnalarne il punto di vista soggettivo, dichiarandosi consapevole che il simbolismo poetico ottomano non traesse in realtà origine dall'incontro, peraltro non inedito già ai tempi della conquista, con lo spazio naturale della città. Tanpınar ne riconosce infatti la genesi intertestuale, risultante dal processo di adeguamento al canone letterario arabo-persiano, laddove afferma che:

Di fatto le primavere della nostra poesia erano state predisposte molto prima della conquista di Istanbul, nei giardini di altre regioni, forse ancor di più nelle stanze delle *medrese*, dalle ampie volte ribassate, gli stipiti delle porte ricoperti di iscrizioni e le pareti interne maiolicate. Esse avevano acquisito forma sulle ginocchia dei calligrafi che lavoravano genuflessi su bassi sedili [...]. Ciononostante mi piace pensare che le primavere di Istanbul costituiscono un'epopea che appartiene alla nostra stirpe, che siano state elaborate, mediante le parti più sofisticate dei *divan* di Bâki, di Nâilî, di Nedîm, come un'esperienza di sangue e fuoco vissuta dal popolo costituitosi prima ancora che questi poeti nascessero. Di fatto la primavera è presente all'interno delle nostre produzioni artistiche passate come un dato concreto che determina la ricchezza di ogni opera e la trasferisce da un ambito individuale all'altro.¹⁴

¹³ "Fatih, İstanbul'u bir nisan sanahı muhasara etti ve bir mayıs sabahı şehre girdi. Bu demektir ki, fetih ordusu şehri kuşatırken bizim olan Boğaz vâdilerinde, Çamlıca eteklerinde, Rami, Davutpaşa kırlarında erik ve badem ağaçları çiçek açmıstı. Otağ tepede, Fatih'in çadırının etrafı, şüphesiz bir ipek halı gibi bahar çimenleri ve kır çiçekleriyle döşeli idi ve Fatih beyaz atının üstünde bir burçtan öbürüne koşarken Haliç sularında, Marmara'da, tıpkı bizim gibi, İstanbul baharının değişen renklerin görüşüyordu, Yine bu demektir ki, fetih ordusunun ilk top sesleri arasında kumruların aşk daveti işitiliyor, son hücum tekbirlerine bülbül sesleri dem tutuyor. [...] Acaba şâirlerimizin İstanbul'da bahardan başka mevsimleri pek görmemeleri, yalnız gülün kahkahasında ve bülbül feryatında durmalarının sebebi bu mudur?" (Tanpınar 1996 [1970], 141-142).

¹⁴ "Vâkıa şiiirimizin baharlarının, İstanbul fethinden çok evvel, başka diyarların bahçelerinde, belki daha ziyade alçak kemerli, kalın tonozlu, kapı kenarları baştan başa yazı ve iç duvarları çini kaplı medrese odalarında hazırlandığını, alçak sedirlerde diz çöküp

Al di là di ogni possibile considerazione sulla natura evidentemente romantica e idealizzata della lettura proposta, risulta evidente come l'intento poetico di Tanpınar sia indirizzato a ricomporre quell'unitarietà della percezione che ancora in epoca tardo-imperiale faceva della spazialità urbana uno schema rappresentativo unificante. La città, nel suo complesso, funzionava come un testo narrativo che, nella molteplicità dei suoi linguaggi urbanistico, naturale, artistico e culturale, esibiva i tratti distintivi dell'identità collettiva, raccontandone la storia e la memoria culturale attraverso i suoi suoni e le sue immagini. La perdita del codice simbolico che lo rendeva decifrabile poteva essere riparata, per Tanpınar, solo con una scrittura "visiva", capace di riprodurre a livello immaginario la realtà storica e consuetudinaria, concreta e materiale, della città. Scrive infatti l'autore riflettendo sulla difficoltà di rappresentare la straordinaria varietà del paesaggio urbano, la bellezza della sua natura e dei suoi panorami, la ricchezza delle sfumature di luce e di colore:

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 nelle sue rappresentazioni di atelier, per poi accettarne supinamente ogni sua fantasia come farebbe un innamorato. Se devo dire come la penso, per evitare di essere schiacciati sotto tutta questa bellezza non vi è altra soluzione che tornare al simbolo, oppure semplicemente all'uomo e alla sua vita quotidiana.¹⁵

Sarebbe così emerso un simbolismo durativo, nuovo e insieme consueto, perché generato in continuità con l'esperienza poetico-storica precedente, con le immagini e le forme passate del tempo e dello spazio. In questo modo il significato recondito del testo mnesico inscritto nella città poteva essere ripristinato, riscritto negli schemi linguistici e culturali del canone nazio-

hattatların dizlerinde şekil kazandığını [...]. Bununla beraber İstanbul baharlarının kanımıza ait bir macera olduğunu, Bâkî'nin, Nâilî'nin, Nedim'in divanlarının en lâtif tarafları ile, bu şâirleri daha doğmadan evvel, teşekkül hâlinde olan ırkın kan ve ateş içinde yaşadığı bir tecrübe gibi hazırladığını düşünmek benim hoşuma gidiyor. Filhakika bahar, eski san'at eserlerimizin içinde her eserin zenginliğini yapan, onu şahsın hudutlarından öteye taşıran bir vâkıa olarak mevcuttur" (ivi, 142).

¹⁵ "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 büyüsunün 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" (Tanpınar 1996 [1970], 155).

nale. In breve soltanto adottando una prospettiva “pittorica” il romanziere avrebbe saputo restituire l’essenza spirituale della nazione in quella sintesi originale di arte, natura, amore e vita quotidiana che il paesaggio urbano esibiva e di cui era esso stesso principale incarnazione simbolica. Tale è in *Huzur* lo sguardo profondamente estetizzante che Mümtaz rivolge alla città e alla cultura imperiale, entrambe sublimata, attraverso l’esperienza amorosa con Nuran, a un ideale mistico di ritrovata compiutezza e perfezione, a un’immagine del sé percepita come vera e autentica:

Ormai non era più possibile distinguere Istanbul, il Bosforo, la musica antica e la donna che amava. Perché il Bosforo con il suo passato, con le ore dei giorni che regolava da solo, almeno in alcune stagioni, con la sua bellezza variegata che rivelava memorie tanto vivide, a loro offriva la cornice di un’esistenza predeterminata. [...] Attraverso l’amore di Nuran, Mümtaz viveva anche un’eredità culturale, e quando vedeva i diversi volti di Nuran, come le diverse variazioni che si trovano nell’idea di Dio, nell’arabesco dai confini e dalle linee in continuo mutamento del Neva Kâr di Itrî, nelle melodie e nei *semâi* di Hafız Post, nelle grandi folate di vento dei suoni di Dede Efendi, che lo avevano accompagnato per tutta la vita, letteralmente si avvicinava agli autentici artefici della nostra terra e della nostra cultura, e la presenza effimera di Nuran letteralmente diventava il miracolo di una resurrezione.¹⁶

La ricerca di un’immagine e di una voce “propria” porta Tanpınar alla musica classica ottomana come espressione di una tradizione artistica prettamente locale e pertanto autenticamente rappresentativa della specificità identitaria e culturale della nazione. È questo un elemento totalmente assente in Pamuk in virtù della medesima ragione che lo indurrà invece a privilegiare, insieme al riferimento pittorico, quello interstestuale: l’irrecuperabile distanza emotiva oltre che estetica con il retaggio imperiale.

Nella prospettiva dello scrittore l’esigenza di una scrittura “visiva” è infatti funzionale non già a ricomporre l’esperienza artistico-letteraria nazionale in una cornice estetica unitaria che lenisse la tristezza generata

¹⁶ Tanpınar 2017, 254, trad. di Salomoni. “[...] artık ne İstanbul’u, ne Boğaz’ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmağa imkan bulurdu. Çünkü Boğaz onlara mazisiyle, hiç olmazsa bazı mevsimlerde kendiliğinden ayarladığı günün saatleriyle, o kadar canlı hatıranın konuştuğu değişik güzelliğiyle, hazır bir hayat çerçevesi getiriyordu. [...] Mümtaz, Nuran’ın aşkıyla bir kültürün mirasını yaşadığını, Nevakarın nakış ve çizgisi daima değişen arabeskinde, Hafız Post’un rast semâi ve bestelerinde, Dede’nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rüzgarında onun ayrı ayrı çehrelerini, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi gördüğünü söylediği zaman, hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarında bir bakımdan yaklaşıyor ve Nuran’ın fani varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu” (Tanpınar 2014 [1949], 222-223).

dalla perdita del testo assoluto inscritto nella città. Il suo ricorso è piuttosto finalizzato a restituire tutta la dimensione psicologica, storica e culturale dell'*hüzün*, quale condizione esistenziale che orienta sia la percezione estetica della spazio-temporalità urbana sia i tratti peculiari sottesi alla sua rappresentazione. La stessa finalità motiva d'altronde la relazione esplicita che intrattiene con Tanpınar e attraverso lui con la precedente letteratura sulla città di cui Pamuk si considera certamente un prodotto ma anche un rinnovato quanto acuto interprete. Così il ricercato effetto sinestetico che in Tanpınar era deputato alla raffigurazione della primavera di Istanbul, nel suo variopinto tripudio di luci e sfumature cromatiche, con Pamuk non può che riprodurre un paesaggio notturno, invernale, dominato dal chiaroscuro, dal bianco e dal nero. È davvero notevole come in *Istanbul* il tema dell'amnesia collettiva venga suggestivamente reso a livello metaforico nella percezione "scolorita" del panorama urbano. L'*Istanbul* dell'infanzia di Pamuk è una città-testo che ha definitivamente smarrito le sue immagini, i suoi colori e insieme ad essi il suo significato. Il simbolismo pittorico dell'autore è altresì estremamente efficace nel rendere l'impossibilità di ripristinare una relazione poeticamente funzionale con il passato, dato l'incolmabile divario che rende il gusto e l'estetica imperiale qualcosa di inattualizzabile, di estraneo, ai limiti dell'esotico per le generazioni repubblicane. Ad accentuare l'esotismo insito nello sguardo dell'osservatore stambuliota è l'influenza dell'immaginario occidentale della città, intervenuto a colmare le lacune iconografiche di quello locale. Tra gli elementi che secondo Pamuk contribuiscono a dare corpo all'immagine della città in bianco e nero c'è anche:

[...] 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 giorno 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. [...] E nei *surname* la loro attenzione era rivolta agli schiavi, ai sudditi del sultano e alla sua magnificenza: anche lì la città era tratteggiata non come un posto di vita quotidiana, ma come uno scenario di parate, o un ricco palcoscenico visto attraverso la lente di un'apposita cinepresa. 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 nero. [...] i periodi più felici della città sono stati dipinti con modesti colori da guazzo, ma gli abitanti di Istanbul non hanno avuto il piacere di ammirarne i fasti raffigurati con quelle tinte e hanno sempre vissuto la loro

città attraverso un sentimento di chiaroscuro accettato come un destino implacabile. Questa immagine corrispondeva alla loro tristezza.¹⁷

La continuità storico-culturale che Tanpınar si sforzava di ricreare rifacendosi all'originalità delle produzioni artistiche locali, viene così smascherata da Pamuk in tutta la sua illusorietà, esibendo le catene intertestuali e intericoniche che danno origine alla letteratura "canonica" su Istanbul. Egli stesso rifacendosi esplicitamente ai suoi precursori più autorevoli persegue un intento poetico dagli esiti parodici, esplicitamente paradossali: dimostrare come l'essenza originaria di Istanbul risieda nella sua artificialità, nella natura costruita e non originale delle sue rappresentazioni, elaborate a partire da un'osservazione esterna oltre che dalla riformulazione di repertori di testi e immagini di provenienza eterogenea. Nell'ottica di Pamuk è proprio l'esotopia del punto di vista a partire dal quale i due autori osservavano la città a determinare sia il successo che la problematicità dell'immagine "classica" da entrambi elaborata. L'importanza di un approccio "pittorico" viene giustificato dall'autore, in apparente coincidenza con gli "scrittori tristi", dalla necessità di guardare alla città come spazio umano, reale e concreto. Ciò in netta divergenza con l'estetica propria del 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 ermetico sistema di segni e significati reconditi che di fatto consentiva di prendere in considerazione Istanbul solo nella sua valenza semiotica, in quanto segno o simbolo e non come spazio reale. Viceversa la vividezza delle descrizioni, l'attenzione per i dettagli e i particolari all'appa-

¹⁷ Pamuk 2006a, 45, trad. di Gezgin. "[...] şehrin geçmişinde kalan muzaffer ve mutlu renklerin şehrin içinden çıkan gözlerce saptanıp ellerce resmedilemeyişidir. Bugünkü göz zevkimize kolayca seslenebilecek bir Osmanlı resim sanatı yoktur. Osmanlı resmine ve örnek aldığı klasik İran resmine göz zevkimizi alıştıracak, yaklaştıracak bir yazı, bir eser de bugün dünyanın hiçbir yerinde yok. İran minyatüründen sınırlı bir heyecanla etkilenen Osmanlı nakkaşları İstanbul'u (tıpkı Divan şairlerinin şehri gerçek bir yer değil bir kelime olarak övmeleri, sevmeleri gibi) bir hacim ya da manzara olarak değil, bir yüzey ve bir harita olarak gördüler [...]. Surnamelerde olduğu gibi, dikkatleri padişahın kullarına, loncalarına, aletlerin, hünerlerin ve eşyaların zenginliğine yöneldiğinde, şehir günlük hayatın yaşandığı bir yer olarak değil, bir resmi geçit sahnesi ya da sanki bütün film boyunca aynı noktaya odaklanan bir kameranın görebildiği önemli bir köşe olarak resmedildi. Böylece, az çok fotoğraf ve kartpostal zevki edinmiş milyonlar için gazetelere, dergilere, okul kitaplarına İstanbul'un geçmiş manzaraları gerektiğinde Batılı seyyahların, ressamların siyah-beyazlaştırılan gravürleri kullanıldı. [...] şehrin en mutlu zamanları, alçakgönüllü guaj renkleriyle resmedildi resmedilmesine, ama İstanbullular kendi mutlu geçmişlerini o renklerle bile görme zevkini tadamadılar ve şehirlerini, çok fazla isyan edilmeyen ve bir kader gibi benimsenen teknik nedenlerle her zaman bir siyah-beyaz duygusuyla yaşadılar. Bu eksiklik onların hüznüyle tam bir uyum halindeydi" (Pamuk 2003, 28-29).

renza più insignificanti del vivere quotidiano 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, recuperate non a caso da Tanpınar come uno dei pochi esempi validi di rappresentazione della città di epoca imperiale. Così scrive Pamuk:

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 consola.¹⁸

Il talento degli "scrittori tristi", il senso profondo del loro contributo nell'elaborazione della sua poetica urbana, risiede per Pamuk nella capa-

¹⁸ Ivi, 63-69. "Hiç olmazsa geçmişin şahane olduğuna kendimi inandırmak istediğim zamanlarda -ki Batı edebiyat ve sanatının gücüne fazla açık olmak insanı bazan böyle bir İstanbul milliyetçiliğine itebilir- Melling gravürlerine bakmak tesellidir. Bu teselliye, bu güzellik ve yapıların çoğunun yok olduğu duygusu hüznüle eşlik eder. [...] Melling'in Boğaz manzalarına bakmak, çocukluğumda boş gördüğüm ve üzerleri kırk yılda çirkin apartman bloklarıyla kaplandı, artık boş gördüğümü de unuttuğum Boğaz tepelelerini, yamaçları, vadileri, onları ilk gördüğüm halleriyle görüp çocukluğumun manzalarına dönebilme büyüsunü bana yaşatmaz yalnızca, Boğaz'ın zamanda geriye gittikçe sayfa sayfa açılan güzelliklerinin arkasında cennet bir tarih olduğunu, benim hayatımın da, geçmişteki bu cennetten bazı hatırlar, bazı manzaralar ve mekânlarla yapıldığı düşüncesini de hüznün ve mutlulukla yaşatır. [...] Bu resimlere her bakışımnda bu dünyanın kaybolmuş olmasından dolayı olağan bir hüznün kapları içimi. Ama geçmişte kalmış bu dünyanın neredeyse tek 'doğru' görsel tanığının gösterdiği gibi, benim İstanbul'unun egzotik, 'büyülü' ya da tuhaf olmadığını, aslında çocukluğumun Boğaziçi'nden çok şey taşıdığını ve yalnızca harikulade olduğunu Melling'i her açışımda görmek bana bir teselli verir" (ivi, 38-40).

cità di produrre una scrittura “visiva” che, in maniera del tutto analoga alle incisioni di Melling, è capace di produrre l’illusione dell’immedesimazione. Così l’Istanbul meravigliosa e “perduta”, le cui vestigia Yahya Kemal e Tanpınar intravedevano tra le macerie della città repubblicana, si tramutava in un “sogno” accessibile anche a coloro che per distanza storica, culturale o emotiva si trovavano di fatto impossibilitati a vedere. E tuttavia lo sguardo allogeno di Yahya Kemal e Tanpınar, orientato all’emulazione dei cronotopi artistico-letterari occidentali, portava i due scrittori a collocarsi al di fuori dell’effettiva dimensione evolutiva, storica, sociale e culturale della capitale imperiale che veniva così ricondotta a un mito dai connotati spazio-temporali fortemente astratti. Ciò consentiva loro di individuare il significato recondito del testo urbano nell’*hüzün*, quella malinconica tristezza riconducibile al declino della grandiosa civiltà ottomana che, benché frutto di una lettura soggettiva, poteva essere poeticamente sublimata in un’esperienza collettiva capace di infondere un profondo senso di comunità, di appartenenza e dunque di autenticità. La stessa prospettiva contribuiva tuttavia ad alimentare la sostanziale artificialità dell’immaginario culturale urbano giacché essa, in maniera in fondo non molto dissimile dalla poetica ottomana, restava vincolata a una visione superficiale, volutamente miope sua complessa e stratificata spazio-temporalità mancando di rilevarne gli aspetti giudicati incongrui alla sua canonizzazione estetica. allo stesso tempo consentiva di rappresentarne la specificità culturale nel sentimento di che essa stessa alimentava. Ciò riconduce a quella che secondo Pamuk è l’altra qualità “pittorica” fondamentale del romanziere di Istanbul ossia la capacità di elaborare una visione tridimensionale, che tenga conto di quella che egli definisce l’“immagine dell’Istanbul vertical”¹⁹. Si tratta di una questione di cruciale rilevanza nella poetica urbana dell’autore poiché riporta l’attenzione sulla specificità del punto di vista, inteso soprattutto in senso topografico, come posizione da cui lo scrittore muove all’esplorazione della città. Sarà dunque opportuno estendere preliminarmente la riflessione alla principale pratica deputata sia in Pamuk che in Tanpınar alla mappatura dei luoghi-simbolo, al contempo collettivi e individuali, del testo mnemonico sotteso alla città: la *flânerie*.

3.2 Flânerie alaturca

Strettamente connessa a quella dell’osservazione, di cui ne esplicita in un certo senso la variante dinamica, la pratica della *flânerie*, ossia del passeggiare tra i quartieri e i vicoli che compongono l’intricato tessuto urbanistico di Istanbul, permette di stabilire un ulteriore importante analogia tra le

¹⁹ “dikey İstanbul resmi” (Pamuk 2013 [1999], 325).

poetiche urbane di Ahmet Hamdi Tanpınar e di Orhan Pamuk. Non a caso lo sviluppo narrativo sia di *Huzur* che di *Kara Kitap* può essere parimenti considerato il risultato di un medesimo affannoso peregrinare che vede i rispettivi protagonisti alla perenne ricerca della perduta essenza originaria del sé e insieme della città. Da questo punto di vista, la comparazione tra i due romanzi, nella misura in cui consente di ricostruire puntualmente le personali mappature, gli itinerari e i *topoi* di specifica rilevanza nelle strategie rappresentative dei due autori, permette di porre ulteriormente in rilievo la diversità di approccio al tema della memoria e dunque la specularità degli intenti poetici. L'estetica della "perdita" comune a entrambi gli scrittori si traduce infatti all'elaborazione di scenari radicalmente differenti, ciascuno dei quali riconducibili a una peculiare lettura soggettiva della spazio-temporalità urbana. Sarà così possibile individuare le principali specificità delle loro rispettive *flânerie* rilevando altresì l'importanza che tale pratica ha avuto nello sviluppo della tradizione narrativa su Istanbul.

A tal proposito sarà utile fornire preliminarmente alcuni cenni utili a ricostruire la genesi del *flâneur* stambuliota così come evidenziati dallo stesso Pamuk in *Istanbul*. Nel riportare la propria personale esperienza di *flânerie*, non manca tuttavia di rilevare come tale pratica sia stata in realtà introdotta nello spazio reale e letterario di Istanbul da Gerard de Nerval a metà del XIX secolo. Le passeggiate stambuliote di Nerval assumevano particolare rilevanza perché operavano una svolta importante nella consuetudine degli itinerari "turistici" praticati dai viaggiatori occidentali nell'allora capitale ottomana. Da tali soggiorni avrebbe tratto origine gran parte della letteratura odepórica inglese e francese, come sottolinea Attilio Brilli, il quale pone in chiara evidenza lo stretto rapporto che intercorreva tra le modalità con cui veniva esperito lo spazio della città e l'immaginario orientalista che ne scaturiva. Scrive infatti lo studioso:

Fra il XVIII e il XIX secolo Costantinopoli si presenta al viaggiatore occidentale come un universo multietnico 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*. (2009, 45)

Nella esperienza del viaggiatore occidentale, Costantinopoli veniva a incarnare la sineddoche dell'Oriente; nell'osservazione dei suoi panorami si concretizzava visivamente tutto l'immaginario e dunque il repertorio letterario dell'orientalismo europeo. Come giustamente sottolineato da Brilli tale repertorio si veniva a costruire soprattutto attraverso un programma prestabilito di visite a luoghi specifici che, disponendo il soggiorno e l'esperienza della città in una sorta di canovaccio omologante, si riproduceva poi nel-

la ridondanza e nella stereotipia della letteratura orientalista. D'altronde più che l'osservazione diretta era la natura intertestuale di tale letteratura a determinarne la ricorrenza e l'incidenza dei *topoi* giacché essa finalizzata a soddisfare l'orizzonte di aspettative del lettore europeo che ne era il fruitore designato.

Giunto a Istanbul nel 1843, Nerval decide di sottrarsi alla tradizione degli itinerari "orientalistici", a tratti fortemente criticata nel suo *Voyage en Orient* (1851), per imboccare tragitti alternativi. Arriva così ad esplorare sia i vicoli interni di Pera che i quartieri storici della penisola del Serraglio, definiti dal poeta come il fondale posto dietro il grandioso palcoscenico della "città turistica", da ammirare a distanza, senza varcarne le "quinte". È in questo modo che viene inaugurata una pratica destinata ad essere ripresa nell'immediato da Theophile Gautier e poco meno di un secolo dopo da Yahya Kemal e Tanpınar. Nella sua brillante lettura bachtiniana di *İstanbul*, Sibel Erol illustra come il cronotopo di Istanbul "as the unchanging locus of *hüzün*" (2011, 658) sia stato riprodotto da Pamuk proprio a partire dal retaggio della *flânerie*, sia di Nerval che di Gautier, rintracciabile nella poetica urbana degli "scrittori tristi". Lo scrittore infatti evidenzia il contributo fondamentale apportato dai due autori francesi tanto nell'elaborazione del lessico pittorico con cui Yahya Kemal ma in particolar modo Tanpınar rappresenteranno la città, quanto soprattutto nell'imprimere il paesaggio urbano di quel profondo sentimento di tristezza su cui i due scrittori turchi fonderanno la propria peculiare poetica di Istanbul. Cosa ancor più importante Pamuk pone in luce 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. L'autore non solo trasferiva la sua personale tristezza nella visione dei panorami urbani ma, per il tramite testuale, la trasmetteva inconsapevolmente e anche Gautier, il quale visitò Istanbul per l'appunto nel 1852 dopo aver letto il resoconto di viaggio dell'amico (Pamuk 2006a, 213-230).

In maniera del tutto analoga, quando tra gli anni '40 e '50 del Novecento Tanpınar, seguendo Yahya Kemal, si adoperava alla costruzione di un'immagine di Istanbul che fosse percepita come "propria" e autentica, la lettura del *Voyage en Orient* così come del memoriale *Constantinople* (1853) di Gautier si rilevò determinante. Le due opere suggerirono infatti ai due autori che la specificità di tale immagine andasse ricercata nel sentimento di *hüzün* che sembrava permeare la percezione del paesaggio urbano. Un sentimento che, come era d'altronde accaduto per Nerval, originava di fatto dalla complessa psicologia dei due scrittori, dai traumi irrisolti delle loro soggettività ma che se proiettato a livello collettivo, nel senso di perdita e di sconfitta generato dal crollo dell'impero e dalla scomparsa della tradizione ottomana, poteva costituire il criterio su cui

elaborare una rinnovata visione poetica della città da porre a fondamento del canone estetico nazionale. L'esempio degli scrittori francesi fece loro intuire che affinché tale sentimento fosse effettivamente in grado di generare, insieme al piacere estetico, un senso profondo di appartenenza collettiva, esso doveva avere un corrispettivo concreto oltre che nella storia nella topografia urbana. Da qui l'importanza della *flânerie* tra i sobborghi poveri di Stambul e sulle rive del Bosforo, quali scenari privilegiati, trasfigurati attraverso il prisma della memoria in veri e propri *tableaux vivants*, in grado di far rivivere l'esperienza del passato e dunque il "sogno" perduto 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, costituisce il supporto fondamentale della docenza storica di Yahya Kemal. Qui lo scrittore ricorda come la guida autorevole del maestro, permettesse ai panorami fatiscenti di Kocamustafapaşa di dispiegarsi al suo sguardo come una sorta di trattato di estetica storica, un immenso catalogo di testi e immagini che era possibile leggere e sfogliare, rivelando a ogni passo e a ogni scorcio pagine preziose del processo formativo del gusto nazionale:

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 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'altra. [...] 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 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.²⁰

Le passeggiate con Yahya Kemal costituiranno il prerequisito essenziale alla scrittura di *Huzur*, riproducendosi in una peculiare mappatura estetico-storica della città. Seguendo l'itinerario che conduce Mümtaz alla ricerca della "vera" anima della città è possibile infatti ricostruire le diverse tappe dell'elaborazione poetica dell'autore, nel suo complesso gioco di sovrapposizioni tra stati d'animo e memorie sia personali e collettivi. La *flânerie* del giovane protagonista non può che avere la sua ambientazione privilegiata nel distretto di Fatih, primo insediamento musulmano all'indomani della conquista, a cominciare da Şehzadebaşı, quartiere natio di Tanpınar. È qui infatti che vive İhsan, il cugino-maestro di Mümtaz, colui che lo ha introdotto alla conoscenza della penisola storica e di *Eski İstanbul*, insegnandogli a rintracciare tra i miseri scenari dei suoi sobborghi le residue testimonianze di una storia e di una memoria ricca e gloriosa, a scovare in mezzo alla povertà più assoluta i resti dello splendore, della raffinatezza estetica, dell'elevatezza morale e culturale dell'originario spirito nazionale. La medesima esperienza sarà a sua volta condivisa dal protagonista con la donna amata; le passeggiate fatte insieme a Kocamustafapaşa e a Üsküdar daranno infatti corso a questo intenso lavoro di indagine retrospettiva, che combinando l'osservazione dei panorami urbani alla re-immaginazione del passato, fornirà altresì i presupposti della loro affinità intellettuale ed emo-

²⁰ "Tanıyanlar bilir ki Yahya Kemal ile beraber olmak, onu dinlemek bir lezzettir. Fakat onunla İstanbul içinde dolaşmak bu kelimenin hudutlarını aşan büyüğü bir şey olur. Çünkü bu büyük şairin mucizeli taraflarından biri de bu şehrin dehasını duyumuş olmasıdır. Adını İstanbul'a bağlamış hiçbir sanat adamı, onun kadar İstanbul'u tarihi ve talihiyle benimsememiştir. Denebilir ki o, bu şehri ve onun zamanlarını şahsi bir macera gibi yaşamıştır. Bu gezintilerde büyük bir canlandırma kuvvetini derinleştirdiği, âdeta bir ruh haleti şekline soktuğu sağlam ve geniş bir tarih bilgisi size her an başka bir devrin zevk ve hayat ufkunu açar. [...] Hülâsa canlı bir tarihin içine katılmış olursunuz. Zaman kervanı sizin için yolunu değiştirir ve gerisin geriye, tesadüflere göre menzil menzil sizi taşır. [...] 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 sedî 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" (Tanpınar 1996 [1970], 210-212).

tiva. Il seguente passaggio, tratto da una di queste gite ai quartieri poveri di Üsküdar esemplifica bene la dimensione pancronica di questi luoghi capaci di trasportare i due giovani innamorati in una temporalità sospesa, ciclica, in cui l'oggi richiama continuamente a ciò che era ieri e il trascorso si manifesta nell'attuale come in una sorta di epifania mistica del gusto:

In quella giornata agostana, i quartieri di Istanbul apparivano sposati per il caldo, la polvere e la sporcizia. Dovunque colpivano la sensazione di desolazione, il crollo fisiologico e una quantità di volti stanchi e malati. Quelli che vivevano dentro e fuori la città si assomigliavano così tanto. Occhi e corpi esausti erano completati da casa confinata in un quadrato di quattro, cinque metri, con travi annerite, mattoni sbriciati, la struttura piegata su un fianco; se non avessero riconosciuto la città in cui erano nati, entrambi avrebbero detto che si tratta trattava dell'allestimento di un set. Ogni tanto, come vetture private o automobili di lusso che passano scacciando i passanti, accanto a quella devastazione a quelle case sgangherate e divorate da una miseria che arrivava fino ai gerani che ornavano le finestre, un vecchio palazzotto dipinto di bianco e crema appariva come il resto ancora stupefacente della ricchezza del passato, di un lusso nel fiore della vita. [...] In mezzo a tanta desolazione, incuria e sporcizia, tra uomini mal rasati, stanchi, sciancati, dall'abbigliamento miserevole, e donne uscite per strada senza nemmeno trovare il tempo di sistemarsi i capelli, all'improvviso, in un luogo inaspettato spiccava fulgida una fontana dei tempi passati, la pietra decorata scheggiata, come una donna che vince lo squallore dei suoi abiti con i suoi sguardi, il suo corpo e la forza della sua personalità, e che non lascia alle persone nessun'altra possibilità se non attirare la loro attenzione sul suo volto, e poco più avanti faceva capolino una *türbe* della facciata solenne e ben tenuta, ancora più oltre appariva una madrasa, circondata dal vociare di un nugolo di ragazzini, con le colonne di marmo bianco rovesciate a terra e alberi di fico e pioppi che spuntavano dal tetto, o una moschea rimasta in piedi per una qualche ragione misteriosa, che con la serenità del suo ampio cortile invitava ad abbandonare le vanità di questo mondo.²¹

²¹ Tanpınar 2017, 240-241, trad. di Salomoni. "İstanbul'un bu semtleri bu ağustos gününde, pislikten, tozdan, sıcaktan bitaptı. Her yerde harabe çeşnisi, sıcağın arttırdığı bezginlik, bir yığın hasta ve yorgun çehre, fizyolojik çöküş göze çarpıyordu. Şehir ve içinde oturanlar, o kadar birbirlerine benziyorlardı. Yorgun göz veya vücutla dört beş metre mu-rabbana sığdırılmış, tahtaları morarmış, kiremitleri kırık, cüssesi yana doğru yatmış evler birbirini tamamlıyorlardı; ikisi de içinde doğdukları şehri tanımasa, bir senaryo için hazırlanmış sanabilirlerdi. Ara sıra tıpkı caddedeki insanları ite kaka geçen hususi otomobiller, lüks arabalar gibi, bu yıkık, bir tarafı çarpılmış, pencereleri süsleyen sardunyalara varınca ya kadar sefaletin kemirdiği evlerin yanbaşında beyaz ve tahini boyalı eski bir konak yavrusu, mazideki zenginliğin, hayatın çiçeği lüksün, hala şartıcı bir artığı gibi görünüyordu. [...] İşte bu sefaletin, kirin, bakımsızlığın içinde, tıpkı yolları dolduran, üstü başı perişan, sakat, yorgun ve iyi tıraş olmamış ve saçlarını düzeltmeğe vakit bulmadan sokağa fırlamış kadın ve erkeklerin arasında, kıyafetinin perişanlığını bakışlarıyla, endamiyle; şahsiyetinin kudretiyile yenen ve çehreden başka bir şeye dikkat imkanını insanda bırakmayan kadınlar gibi birdenbire umulmadık yerde yaldızlı, taşı kırık bir geçmiş zaman çeşmesi parlıyor, biraz

Sin qui è già possibile evidenziare due connotati essenziali della *flânerie* tanpinariana, entrambi collegati a un'esplicita funzione mnemonica e dunque riconducibili alla prospettiva di edificazione collettiva cui aspira l'autore. Il primo è che si tratta di una pratica docenziale, che origina e muove verso un fine educativo, perseguito mediante il ripristino e la trasmissione di un sapere e di un'eredità storico-culturale. La decadenza, l'incuria e la rovina dei sobborghi poveri non si limitano a condurre il protagonista alla mera quanto romantica idealizzazione di *Eski İstanbul* ma costituiscono un evidente richiamo alle responsabilità sociali e politiche sottese a tale processo di estetizzazione. È qui che si rende manifesta tutta la complementarità "ingenua" e "sentimentale" della visione urbana dell'autore. Per Mümtaz infatti la contemplazione quasi estatica delle rovine del passato non si esaurisce mai unicamente nel piacere edonistico che può produrre ma riconduce direttamente all'impegno sociale atteso dall'intellettuale. Un impegno avvertito primariamente nella necessità di riannodare il filo che teneva insieme la memoria collettiva per poter pervenire alla matrice originaria dell'identità e della cultura nazionali. Quest'aspetto è ben espresso nel romanzo, allorché è la stessa Nuran a dubitare dell'indole ambigua, apparentemente superficiale del giovane; a chiedersi come la fugace bellezza di un passato intriso di morte e decadenza, possa esercitare su di lui un'attrattiva tale da offuscarne la visione del presente, dei suoi orrori e della sua miseria reali e attuali.

A volte la giovane donna aveva il sospetto che con l'ossessione per le cose antiche inteso volesse imprigionare se stesso dentro una catacomba. A questo mondo c'era ogni sorta di idee e desideri. Le piaceva Üsküdar però la gente era povera e malmessa. In mezzo a quella disperazione, Mümtaz viveva comodamente parlando di *acemaşiran* e *sultaniyegâr*. Ma la vita, il richiamo della vita, dov'era? Fare qualcosa, curare quelle persone malate, trovare lavoro ai disoccupati, far ridere quei volti tristi, far uscire il passato dalla situazione in cui era... [...]Prendendola a braccetto, Mümtaz la allontanò dalla fontana. – Lo so, – le disse, – è necessaria una nuova vita. Forse te ne ho già parlato in precedenza. Però, per poter cambiare e raggiungere nuovi orizzonti bisogna trovare un punto d'appoggio più solido. Serve un'identità... Ogni popolo la trova nel suo passato.²²

ötede kubbesi yıkılmış bir türbe düzgün ve vakur cephesiyle kendisini gösteriyor, daha sonra içinde bir yığın çocuk civıltısı ile beyaz mermer sütunları yere devrilmiş, damında incir ağacı veya selvi bitmiş bir medrese meydana çıkıyor, nasılsa ayakta kalmış bir cami, geniş avlusuyla sükunetiyle sizi dünya nimetlerinin ötesine davet ediyordu" (Tanpınar 2014 [1949], 130-131).

²² Ivi, 219, trad. di Salomoni. "Bazen genç kadına bu eski şeylerin meftunu çocuğun kendisini zorla bir katakomba tıkmak istediği şüphesi geliyordu. Bu dünyada türlü türlü hazlar, başka çeşit düşünceler de vardı. Üsküdar'ı seviyordu, fakat halkı fakir, kendisi bakımsızdı. Mümtaz bu biçarelikler arasında *acemaşiran*, *sultaniyegah* diye rahatça yaşı-

Il secondo aspetto che emerge all'evidenza è il carattere amoroso della *flânerie* di Tanpınar. L'amore, nella peculiare concezione dell'autore, è il presupposto che permette di elevare l'esperienza dell'*hüzün* a sentimento del sublime, tanto assoluto e coinvolgente sul piano estetico ed emotivo, quanto conduce alla dissoluzione del soggetto nell'orizzonte collettivo. La relazione che Mümtaz e Nuran intrecciano durante le loro passeggiate, non scaturisce infatti da un intercorso paritario, dall'incontro di due soggettività distinte, dotate di una propria specifica individualità. Il giovane non guarda alla donna come a un "altro", a una controparte dialettica con cui stabilire un rapporto di reciprocità, di scambio e confronto. Nuran è piuttosto una costruzione onirica che origina dalla proiezione dei desideri e delle mancanze recondite del giovane, dai traumi del suo subconscio e dalle lacune della sua infanzia. L'intimo bisogno di un'identità e di una storia "proprie", capaci di conferire un senso di profonda verità e autenticità alla sua intera esistenza, fanno dell'amata uno specchio nel quale Mümtaz può ammirare, finalmente ricostituita, l'immagine scomposta del sé e della città. Egli la vede perciò:

[...] attraverso una serie di astrazioni. C'era una moltitudine di Nuran diverse; [...] erano così tante che portavano all'immaginazione di Mümtaz molteplici sfaccettature con esperienze di secoli. Alcune di quelle sfaccettature apparivano nel suo portamento in determinati momenti, come certe pose ed espressioni passeggiare del volto. Altre invece appartenevano alle diverse identità che si manifestavano nell'essenza di Nuran, come se si fosse risvegliata l'eredità di una lunga serie di antenati. [...] In ogni momento della vita quotidiana, nel portamento, nell'abbigliamento, nel viso che cambiava durante gli atti dell'amore, la sua amata gli offriva una moltitudine di identità che gli ricordavano figure che erano passate dallo specchio immortale dell'arte; identità che evocavano, con accresciuta intensità e in modo forse doloroso, l'ossessione e il gusto del sentimento di possederla [...]. Per questo, cercare Nuran in ogni dove e nel proprio passato, trovare in ogni cosa il suo sapore, vederla nelle leggende, nella religione, nell'arte dei secoli precedenti, con volti più o meno diversi ma rimanendo sempre se stessa, era un incantesimo che aumentava esponenzialmente l'avventura che chiamiamo vivere.²³

yordu. Ama hayat, hayatındaveti nereden kalıyordu? Bir şeyler yapmak, bu hasta insanları tedavi etmek, bu işsizlere iş bulmak, mahzun yüzleri güldürmek, bir mazi artığı halinden çıkarmak [...] Mümtaz koluna girerek onu çeşmenin önünden ayırdı: -Biliyorum, dedi. Yeni bir hayat lazım. Belki bundan sana ben daha evvel bahsettim. Fakat sıçrayabilmek, ufuk değiştirmek için dahi bir yere basmak lazım. Bir hüviyet lazım. Bu hüviyeti her millet mazisinden alıyor" (ivi, 117-118).

²³ Ivi, 226-228. "[...] bir yığın tecridin arasından görmesiydi. [...] birçok Nuran'lar vardır ki, bir yığın benzetişle asırlar tecrübeleri arasından, eşlerini beraberlerinde Mümtaz'ın muhayyilesine getirirlerdi. Bu benzetişlerin bazıları, duruş ve geçici yüz ifadeleri gibi, genç kadının o ana ait hallerinden gelirdi. Bazıları ise, Nuran'ın yaşayan varlığında

Nuran appare agli occhi Mümtaz molteplice, poliedrica, tale quale si rivelerà essere l'esperienza stessa, sensuale e sensoriale, dell'intera fenomenologia urbana. Una realtà composita dunque che pur nella sua tangibile pluralità, richiama tuttavia e rimanda costantemente a una sola fonte e a una matrice unica, a un'unità ontologica capace di includere e combinare in sé la totalità delle sue manifestazioni. La cornice spirituale e mistica all'interno del quale il giovane concepisce e vive l'esperienza amorosa, fa non a caso di Nuran l'incarnazione stessa della tradizione che egli ambisce a ripristinare, la promessa di un'esistenza percepita come "propria", originale e autentica, vissuta nel suo pieno significato grazie al costante ricongiungimento con il tempo e lo spazio del passato, lì dove affondano le radici perdute del proprio "vero" io.

Anche Pamuk racconta in *Istanbul* la propria propensione alla *flânerie* come pratica di significazione essenziale all'esegesi urbana. Lo scrittore riconduce infatti la propria inclinazione a guardare alla città come a un testo di storia e di memoria proprio all'abitudine giovanile di saltare le lezioni universitarie per girovagare in lungo e in largo, addentrandosi sin nei sobborghi più periferici della città. Diversamente da Tanpınar, le passeggiate dello scrittore si svolgono però, salvo la breve parentesi rappresentata dalla sua prima relazione amorosa, sempre in solitaria. Pamuk non beneficia infatti né della compagnia né delle preziose direttive impartite dalla viva voce di un autorevole maestro quale era stato Yahya Kemal. Cimentandosi nella lettura dei panorami di *Ėski İstanbul* egli può pertanto contare solo sul suo personale bagaglio di competenze oltre che su un'educazione trasmessagli prevalentemente per il tramite testuale. Da questo punto di vista il contributo degli "scrittori tristi" sarà nondimeno fondamentale nel preparare sia lo stato d'animo ma soprattutto l'orizzonte di attese con cui il giovane Pamuk si accingerà a compiere le sue prime ricognizioni urbane.

In particolare la "pedagogia estetica" contenuta in *Huzur* costituirà il testo fondamentale a cui lo scrittore sembrerà ricorrere nel tentativo di interpretare i "segni della città". E tuttavia dietro l'emulazione esplicita degli itinerari e dei motivi della *flânerie* tanpınariana si celi un intento parodico che ambisce a rovesciarne completamente sia gli esiti poetici che la prospettiva. In *Kara Kitap* ci ritroviamo davanti alla stessa strategia impiegata da Tanpınar per proiettare la propria esperienza soggettiva a dato di fatto

bir yağın ecdat mirası uyanıyormuş gibi üst üste hüviyetlerine aitti. [...] Sevgilisinin, gündelik hayatın her safhasında, duruşu, kıyafeti, aşkta değişen çehresi ile sanatın ölmez aynasına kendinden evvel geçenleri ona adeta hayranlığını ve sahip olma lezzetlerini bir kat daha; ve belki de ıstıraplı bir şekilde hatırlatan bir yağın çehresi vardı. [...] Onun için bütün etrafında ve kendi mazisinde Nuran'ı aramak, her şeyde ondan bir tad bulmak, onu asırların boyunca efsanede, dinde, sanatta, az çok ayrı çehrelerle; fakat daima kendisi olarak karşısında görmek, yaşama dediğimiz macerayı birkaç misline çoğaltan bir büyü idi" (ivi, 122-123).

condiviso, pertinente la rappresentazione collettiva dello spazio urbano. Anche Pamuk colloca la ricerca di Galip all'interno di una complessa cornice di riferimenti al misticismo grazie ai quali i motivi dell'amore e della definizione del sè autentico, dal piano della vicenda personale vengono ricondotti a quello collettivo. È così che, analogamente a quanto accade nella poetica di Tanpınar, i temi del recupero della memoria culturale imperiale e della costruzione del canone nazionale vengono sviluppati come altrettante estensioni della complessa semioticità dello spazio e del tempo stambulioti. Ciò che spinge Galip al percorrere le strade di Istanbul è infatti la promessa di rintracciare di Rüya, metafora di una triplice perdita: dell'amore vero, dell'essenza originaria del sè e insieme del significato recondito della città-testo. È interessante notare come Pamuk il recupero delle teorie messianiche e delle speculazioni esoteriche dell'Hurufismo si presti ad esempio a legittimare una visione della spazialità urbana dalla natura esplicitamente testuale, oggetto di una peculiare *flânerie* ermeneutica. Attraverso la lettura di un'opera incentrata sulla dottrina *hurufi* Galip inizia a concepire la fenomenologia urbana come depositaria di un testo segreto, il cui significato resta accessibile ai pochi in grado di interpretarne le lettere ossia i segni sparsi per tutta la città. Perso nel recupero di tale significato, Galip si ritrova a percorrere gli stessi luoghi già attraversati da Mümtaz nella convinzione di poterne seguire, letteralmente e metaforicamente, le orme. Mentre si reca nella penisola storica, attraversando il ponte di Galata:

[...] sentii che la soluzione del segreto che stava cercando da anni senza nemmeno rendersi conto di farlo, era lì a portata di mano. In un angolo oscuro della mente, come in un sogno, sapeva che quella sensazione era un'illusione, ma le due sensazioni coesistevano in lui senza disturbarlo affatto. Osservò militari di leva in permesso, pescatori, famiglie con bambini che si affrettavano verso i battelli. Non lo sapevano, ma vivevano tutti quanti immersi nel segreto che lui stava per risolvere. E non appena sarebbe successo, di lì a un attimo, tutti loro sarebbero divenuti consapevoli di ciò che da tanti anni guidava le loro vite.²⁴

Egli si illude di così di poter individuare il percorso, urbano e intertestuale, che lo condurrà alla conoscenza del "segreto di Istanbul" permetten-

²⁴ Pamuk 2007a [1996], 260, trad. di Gezgin. "Yürüyerek köprüyü geçerken pazar kalabalığının içinde yıllardır aradığı ve aradığının şimdi farkına vardığı bir sırrı hemen çözü-vercekmiş duygusuna kapıldı. Bir rüyada olduğu gibi derinden derine bu beklentinin bir yanılsama olduğunu seziyor, ama gene de birbirleriyle çelişen bu iki gerçek Galip'i hiç de rahatsız etmeden kafasının içinde kıpırdanıyordu. Çarşı iznine çıkmış erler, balık avlayanlar, vapura yetişmek için acele acele yürüyen çocuklu aileler görüyordu. Hepsi Galip'in çözmekte olduğu bu sırrın içinde yaşıyorlardı, ama farkında değillerdi. Az sonra, Galip bu sırrı çözünce kucağında çocuğuyla bir pazar ziyaretine giden şu babayla lastik ayakkabılı oğlu, otobüsün içindeki başörtülü ana kız, hayatlarını yıllardır derinden derine belirleyen bu gerçeğin farkına varacaklardı" (Pamuk 1990, 197).

dogli, come un novello Fatih Mehmet, di conquistare la città, di possederne l'anima, la vera essenza.

[...] entrò nel cortile della moschea Fatih, dove tutte le vie convergono. Se si escludeva un uomo dalla barba nera e in cappotto altrettanto nero, che avanzava come un corvo nella neve, il cortile era deserto. Non c'era nessuno neppure nel piccolo cimitero. La porta del mausoleo del Conquistatore era sprangata; guardando dentro attraverso le finestre sentì il frastuono della città: chiasso di mercato, clacson di auto, voci di bambini dal giardino di una scuola lontana, colpi di maglio e rombo di motori, stridere di passeri e corvi sugli alberi del cortile, sferragliare di minibus e moto, sbattere di porte e finestre nei dintorni, rumori di cantieri edili, case, strade, alberi, parchi, mare, navi, quartieri, l'intera città. Colui che avrebbe tanto desiderato essere e di cui vedeva il sarcofago attraverso i vetri pieni di polvere, Mehmet il Conquistatore, aveva intravisto con l'aiuto dei manoscritti hurufi l'enigma della città che aveva conquistato cinque secoli prima che lui nascesse, dopodiché aveva iniziato a decifrare pian piano un universo in cui ogni porta, ogni comignolo, ogni via, ogni ponte, ogni acquedotto, ogni platano era il segno di qualcos'altro rispetto a sé.²⁵

Ma le attese che Galip ripone nella sua *flânerie* sono destinate a rimanere deluse: i sobborghi poveri di *Eski İstanbul* non sono in grado di esercitare alcun richiamo nè estetico nè emotivo sul giovane:

Ah, pensò mentre si inoltrava per via Hattat İzzet in direzione di Zeyrek, se i manoscritti hurufi e gli hurufi stessi non fossero stati annientati in seguito a un complotto, e il sultano fosse riuscito a penetrare il mistero della città, che cos'avrebbe potuto scoprire mentre si aggirava per le vie bizantine appena conquistate osservando, come me ora, mura crollate, platani centenari, strade polverose, lotti di terreno abbandonati? Giunto al deposito dei tabacchi e agli orribili vecchi edifici di Cibali, Galip si diede da sé la risposta, che peraltro conosceva fin da quando aveva letto le lettere che portava in faccia:

²⁵ İvi, 408-409. “[...] bütün sokakların açıldığı Fatih Camii avlusuna girdi. Geniş avluda kimsecikler yoktu: Tekbaşına karda bir karga gibi yürüyen kara sakallı, kara pal-tolu bir adamdan başka. Küçük mezarlık da boştu. Fatih Türbesinin kapısı kilitliydi; pencerelerden içeriye bakarken Galip, şehrin uğultusunu dinledi. Çarşıdan gelen satıcıların gürültüsü, araba kornaları, uzak bir ilkokulun bahçesinden gelen çocuk sesleri, çekiş sesleri, motor sesleri, avludaki ağaçlara dolmuş serçelerin, kargaların bağırışları, geçen minibüslerin, motosikletlerin gürültüsü, yakınlarda açılan ve kapanan pencerelerin, kapıların, inşaatların, evlerin, sokakların, ağaçların, parkların, denizin, vapurların, mahallelerin, bütün şehrin uğultusu. Galip'in tozlu camlar arasından sandukasını seyredirken yerinde olmak istediği adam, Fatih Mehmet, Galip'in doğumundan beş yüz yıl önce fethettiği bu şehrin esrarını, eline geçen Hurufi risalelerinin yardımıyla sezmiş, her kapının, her bacanın, her sokağın, her köprüünün, her kemerin, her çınar ağacının kendisinden başka bir şeyin işareti olduğu bir âlemi ağır ağır çözmeye girişmişti” (İvi, 317).

pur attraversando la città per la prima volta, l'avrebbe riconosciuta come se l'avesse già vista migliaia di volte. Ma la cosa più straordinaria di tutte era che Istanbul continuava ad apparire come una città appena conquistata. A Galip sembrava di non aver mai visto prima quelle vie fangose, quei marciapiedi accidentati, quelle mura pericolanti, quegli alberi di un triste color piombo, quelle auto scassate e quei bus ancora più sgangherati, quei volti malinconici che sembravano tutti uguali, quei cani pelle e ossa.²⁶

La stessa amara constatazione era già stata sperimentata in età giovanile dall'autore, nel suo ingenuo tentativo di riprodurre nella sua esperienza personale gli esiti della *flânerie* amorosa di *Huzur*. Pamuk racconta infatti in *İstanbul* di aver percorso anche lui, in compagnia del suo primo amore, gli itinerari che conducevano Mümtaz e Nuran a sperimentare il sogno di *Eski İstanbul*. Diversamente dalla protagonista del romanzo tuttavia, questi luoghi affascineranno la giovane amata per la loro natura misteriosa ed esotica, per la loro estraneità e non per il senso di appartenenza e di continuità identitaria che rappresentano. La distanza estetica ed emotiva dalla tradizione, la perdita del significato assoluto del testo storico della città trovano espressione nel tiepido entusiasmo della ragazza, la cui attenzione è attirata solo dai luoghi e dai simboli della mitologia nazionalista, i quali svolgono d'altronde la funzione semiotica di rimarcare la cesura e non la continuità con il retaggio imperiale.

Apparentemente insensibile, ma intimamente imbarazzata dalla poesia decadente dei sobborghi poveri, capaci di sollecitare solo ricordi di morte, dolore e declino, la terza generazione repubblicana è d'altronde nutrita dei nuovi miti, dei nuovi *topoi* mediante i quali il potere ha provveduto alla rappresentazione del sé collettiva. Di conseguenza i panorami romantici e idilliaci che si materializzavano agli occhi di Mümtaz, nell'esperienza di Galip si tramutano in scenari grotteschi, desolanti, al limite dello straniente, in cui lo spettacolo delle rovine non è più capace di evocare l'esperienza gloriosa del passato ma solo il caos, il degrado, la sporcizia, l'attuale miseria del presente.

²⁶ Ivi, 409. “ ‘Hurufi risaleleri ve Hurufiler bir kumpas sonucu yakılmasa-lardı eğer,’ diye düşündü Galip, Hattat İzzet Sokağından Zeyrek’e doğru yürürken, ‘ve şehrin esrarına erişebilseydi padişah, fethettiği Bizans sokaklarında yürürken, yıkık duvarlara, yüzyıllık çınar ağaçlarına, tozlu sokaklara, boş arsalarla benim gibi bakarken acaba neyi anlardı?’ Cibali tütün depolarının eski ve korkutucu binalarına vardığında Galip, yüzündeki harfleri okuduğundan beri bildiği cevabı kendi kendine verdi: ‘İlk defa gördüğü şehri daha önceden binlerce kere gezmiş gibi bilip tanıdığını. Ama şaşırtıcı olan şey de buydu işte: Hâlâ yeni fethedilmiş bir şehir gibiydi İstanbul. Çamurlu sokakların, kırık dökük kaldırımların, yıkık duvarların, kurşuni ve acıklı ağaçların, köhne arabaların, onlardan daha köhne otobüslerin, birbirlerine benzeyen bütün o hüznü yüzlerin, bir deri bir kemik köpeklerin hiçbirini daha önceden gördüğü, bildiği duygusuna kapılamıyordu Galip” (*ibidem*).

Passò accanto alla moschea Şehzade, tentando di non pensare alla storia del principe ereditario che gli venne subito in mente. Vide semafori dai bordi rugginosi, grovigli di graffiti, insegne di plexiglas di luridi ristoranti e alberghi, manifesti di cantanti di *arabesk* e di marche di detersivi. [...] Stava attraversando di corsa viale Atatürk quando decise ancora una volta che bastava mettersi a camminare in fretta, ma molto in fretta, per vedere i segnali, le figure e le lettere presentati dalla città esattamente per ciò che erano nella realtà, e non come rimandi a un mistero ulteriore e sempre sfuggente. Si inoltrò di buon passo in via Tezgâhçılarle svoltò in via Keserciler, continuando a procedere per un bel po' senza guardare i nomi delle vie, e passando dinanzi a schiere di casupole dalle ringhiere arrugginite mescolate a dimore di legno, a nasuti camion degli anni Cinquanta, a pneumatici trasformati in giocattoli, a pali elettrici contorti, a marciapiedi scavati e poi dimenticati, a gatti alle prese con i bidoni della spazzatura, a donne in foulard che se ne stavano alla finestra a fumare, a bancarelle di yogurt, a pulitori di fogne e a fabbricanti di trapunte.²⁷

A differenza di Tanpınar *Eski İstanbul* è per Pamuk un luogo di memorie altre e altrui; come tale non sa più comunicare più appartenenza e anche l'empatia che riesce ancora a stimolare a livello immaginativo ha un'intensità tutto sommato debole. Nella visione dell'autore il testo di *Eski İstanbul* ha smarrito la sua intrinseca poeticità nella misura in cui non è più in grado di assolvere alla promessa di una città e di un'identità originali. Resta tuttavia la sua controparte sentimentale la quale va a ulteriore conferma dell'ultima, intima intuizione di Galip ovvero che tale originalità si riveli nei fatti un'idea inconsistente e inattuabile, l'equivalente di una sterile ma pericolosa ossessione. La vana ricerca del mistero di Istanbul condurrà il giovane avvocato a riconoscere che il suo segreto fascino trae origine e paradossalmente si esaurisce proprio nel constatare che esso esiste solo nella sua percezione soggettiva, in un atto di re-immaginazione personale alimentato dalle fantasie recondite, dai giochi di sovrapposizione e dalle apparenti coincidenze di cui si compone il patrimonio di ricordi indivi-

²⁷ Ivi, 407-408. "Şehzade Camiinin yanından geçerken aklına takılan Şehzadenin hikâyesini düşünmemeye çalıştı. Ama hâlâ esrarlı işaretlerle kaynaşıyordu çevresi: Kenarları paslanmış trafik işaretleriyle, çarpık çurpuk duvar yazılarıyla, kirli lokantaların ve otellerin pleksiglas panolarıyla, 'Arabesk' denen şarkıcıların ve deterjan şirketlerinin afişleriyle. [...] Atatürk Bulvarını koşarak geçerken, hızlı, daha da hızlı yürürse şehrin kendisine sunduğu işaretleri, resimleri ve harfleri görmek istediği gibi, bir esrarın parçası olarak değil, oldukları gibi göreceğine bir kere daha karar verdi. Hızla Tezgâhçılar Sokağına girdi, Keserciler Sokağına geçti ve uzun bir süre sokak adlarına bakmadan yürüdü. Ahşap evler arasına bitişik nizam yapılmış, balkon demirleri paslanmış döküntü apartmanlar, uzun burunlu 1950 model kamyonlar, çocukların oynadığı araba tekerlekleri, eğrilmiş elektrik direkleri, kazılıp bırakılmış kaldırımlar, çöp tenekelerini karıştıran kediler, pencerelerde sigara için başörtülü ihtiyar kadınlar, seyyar yoğurtçular, lağımçılar, yorgancılar gördü" (ivi, 316).

duali della città. Privata della sua motivazione storica fondamentale, le radici soggettive dell'*hüzün* appaiono così svelata, legittimando Galip, come prima di lui Pamuk a fare del proprio sé, della loro personale esperienza di uomini e scrittori, il fulcro di una rinnovata scrittura del testo mnesico di Istanbul. Così in *Istanbul* Pamuk trae retrospettivamente il personale bilancio poetico della sua esperienza giovanile di *flâneur*:

Contemplare i paesaggi della città vuol dire unire le proprie sensazioni alle immagini di Istanbul quando si passeggia per le strade o si gira con i battelli.: vuol dire poter accordare il proprio stato d'animo ai panorami che la città offre. E tale operazione, se fatta con naturalezza e sincerità, conduce a unire, nella propria memoria, le immagini della città ai sentimenti più profondi e sinceri, al dolore, alla tristezza e di tanto in tanto alla felicità, alla gioia di vivere e all'ottimismo. Se impariamo a guardare una città in questo modo e se ci viviamo così a lungo da trovare l'occasione di unire in un legame stabile i panorami ai nostri sentimenti più veri e profondi, dopo un po' [...] le strade, le immagini, i paesaggi della nostra città si trasformano, uno dopo l'altro in realtà che ci fanno ricordare alcuni nostri sentimenti e stati d'animo. Forse Istanbul mi sembra un luogo così triste perché ho conosciuto molti suoi quartieri, molte sue strade secondarie o un suo panorama molto speciale che si vede solo da una collina nei giorni in cui avevo perso la mia amata dal profumo di mandorla, e scappavo dall'università.²⁸

Il ruolo centrale della memoria nel inquadrare l'ermeneutica dello spazio stambuliota nella continua dialettica tra autenticità e appartenenza, non cessa dunque di mostrarsi produttiva nella poetica urbana dell'autore seppur centrata sulla dimensione soggettiva del ricordo e pertanto riprodotta nello spazio interno di Beyoğlu. È qui che il piccolo Pamuk comincia a maturare quella percezione sdoppiata del sé data dall'oscillare tra la sensazione di condurre una vita artificiale in una "casa-museo" a Nişantası e il "sogno" infantile di un "altro" sé, più vero e autentico, immaginato nello spazio in-

²⁸ Pamuk 2006a, 339-340, trad. di Gezgin. "Şehrin manzaralarına bakmak, sokaklarda yürüyerek, gemiyle gezinerek, İstanbul'un verdiği duyguları görüntülerle birleştirmek, ama gezinerek şehrin manzaralarını seyretmek bu değildir yalnızca, bir de içinde bulunduğunuz ruh halini şehrin size verdiği görüntülerle birleştirebilmektir. Bunu hünerle ve içtenlikle yapmak, insanın hafızasında şehrin görüntülerini en derin ve içten duygularla, acıyla, kederle, hüznü ve zaman zaman mutluluk, yaşama sevinci ve iyimserlikle birleştirmektir.

Bir şehre böyle bakmayı öğrenmişsek ve en hakiki ve en derin duygularımızla manzaraları yeterince birleştirmişsek fırsatı bulacak kadar uzun bir süre aynı şehirde yaşamışsak bir süre sonra [...] şehrimizin sokakları, görüntüleri, manzaraları- bize tek tek bazı duyguları, ruh hallerini hatırlatan şeylere dönüşür. Belki de, pek çok mahallesini, arka sokağını ya da ancak bir tepeden gözüken çok özel bir manzarasını badem kokulu sevgilimi kaybettiğim ve okuldan kaçtığım günlerde ilk gördüğüm için İstanbul bana o kadar hüzünlü bir yermiş gibi görünür" (Pamuk 2003, 213-214).

timo e riservato di Cihangir e della sua tradizionale vita di quartiere. Ed è sempre muovendo da Nişantasi alla scoperta della Beyoğlu “sotterranea”, che muove l’inedita *flânerie* “verticale” di Galip attraverso il dominio del rimosso e di ciò che resta occulto allo sguardo estetizzante di Mümtaz. È qui che Galip compie la sua discesa agli inferi della città, visitando le gallerie dove dimorano i manichini di mastro Bedii, troppo verosimili per poter corrispondere alla nuova immagine ideale della nazione, così come i luoghi della marginalità, della corruzione e della perdizione urbana, tra buie sale cinematografiche dove si cancellano le memorie del passato e bordelli dove prostitute mascherate da eroine del grande schermo offrono ai loro clienti l’illusione di un amore “da sogno”, come quelli che si vedono vivere solo sul grande schermo. Approfondire il significato di Beyoğlu, quale fulcro della personale mappatura urbana di Pamuk, offre lo spunto necessario per provare ricollegare i vari momenti della riflessione sin qui condotta. Si approda così all’ultima annosa questione: la complessa definizione del “centro” ossia del punto di vista specifico da cui il romanziere di Istanbul muove sia l’osservazione che l’esplorazione dello spazio urbano. Le principali criticità sinora rilevate rispetto ai processi di appropriazione estetico-letteraria della spazio-temporalità urbana, potranno così essere infine ricondotte alla più ampia questione del canone storico-culturale nazionale. Un canone che, nella sua controversa definizione, esibisce le stesse intime problematicità che ostacolano la piena rappresentazione di Istanbul a luogo della memoria collettiva motivando altresì l’intrinseca resistenza della città ad essere ridotta a schema narrativo unificante fondato sull’appartenenza ad un’unica storia e a un territorio condivisi.

3.3 *La città senza centro, i molti centri della città: visioni, luoghi, prospettive e itinerari*

Per Pamuk la peculiarità fondamentale della topografia di Istanbul è l’assenza di punti di osservazione panoramici ossia di postazioni, opera dell’uomo o della natura, che consentano di guardare la città dall’alto, cogliendola così nella sua visione d’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 dell’ambivalente relazione che ogni stambuliota intrattiene con lo spazio urbano nel suo complesso. Così scrive l’autore:

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 scoliscono 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 emerge 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 tutti.²⁹

Già Tanpınar aveva posto l'attenzione su questo aspetto, restituendo in *Beş Şehir* la medesima caleidoscopica visione di una città poliedrica, che varia al mutare del punto di vista dell'umore dell'osservatore.

La vera Istanbul, ossia la città dei minareti e delle mosche che si estende a partire dalle mura, Beyoğlu, Boğaziçi, Üsküdar, Erenköy. Çekmeceler, Bentler, Adalar sono paesaggi che, come geografie differenti all'interno della città, risvegliano con le loro peculiari bellezze sentimenti diversi, suggeriscono alla nostra immaginazione tutt'altre forme di vita. Per questo per uno stambuliota avere nostalgia della parte opposta a quella in cui si svolge la sua vita quotidiana è una cosa estremamente naturale. [...] A Istanbul, mentre siete alle prese con i vostri affari e le questioni giornaliere, improvvisamente desiderate essere a Nişantaşı e quando vi trovate a Nişantaşı, venite presi dal bisogno impellente di vedere Eyüp e Üsküdar. [...] Dietro questi attimi di malinconia e di fuga, operano la bellezza della natura, le opere d'arte, le forme di vita e soprattutto la memoria. Ogni stambuliota sa che il mattino

²⁹ "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 buralıyım' diyebileceği, İstanbul milliyetçiliği yapan bir tepesi, bir burcu yok. Bu da şehrin bölük pörçük, dağınmış, kendini ele vermez ve ara ara bazı noktalardan gözükken, ama büyük simge ile birleştiremeyen 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 inancağı bir simgesi yok" (Pamuk 2013 [1999], 316-317).

sul Bosforo ha tutto un altro sapore rispetto agli altri quartieri, che osservare le luci che si riflettono sulla città la sera dalle colline di Çamlıca, riempie l'animo umano di un altro genere di tristezza. [...] Mentre Beyoğlu, con la sua imitazione di Parigi rimasta a metà, ci ricorda la miseria della nostra vita, i quartieri di Istanbul, di Üsküdar con le ultime vestigia di un mondo di valori in grado di bastare a se stesso, senza rendercene conto realizzano in noi una completezza spirituale, i nostri sogni, i nostri desideri cambiano. Sul Bosforo, a Üsküdar e a Istanbul, davanti alla Süleymaniye o agli Hisar, sul molo di Vaniköy o in un caffè di Emirgan, spesso diventiamo persone diverse. [...] Le cose a cui pensiamo di fronte alle mura della alle mura della moschea di Bayezid o di Beylerbeyi, non sono le stesse alle quali pensiamo sulla banchina di Tarabya, in parte per noi ancora straniera, immersi nello spettacolo delle luci della sera. Nelle prime ogni cosa scivola dritta dentro di noi e lì si inserisce sottoforma di una malinconia che alimenta. Nelle seconde veniamo privati di questa malinconia profonda. Perché intorno a questa piccola moschea dal gusto dubbio, troviamo tutta l'Istanbul vecchia e locale. Al punto che quando parliamo con loro, le persone di qui, che senza dubbio non troviamo tanto differenti da quelle a Tarabya, ci sembrano chiuse in se stesse, come se vivessero rimpiangendo il passato.³⁰

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:

³⁰ "Asıl İstanbul, yani surlardan beride olan minare ve camilerin şehri, Beyoğlu, Boğaziçi, Üsküdar, Erenköy tarafları, Çekmeceler, Bentler, Adalar, bir şehrin içinde âdeta başka başka coğrafyalar gibi kendi güzellikleriyle bizde ayrı ayrı duygular uyandıran hayalimize başka türlü yaşama şekilleri ilham eden peyzajlardır. Onun için bir İstanbul'lunun gündelik hayatında bulunduğu yerden başka tarafı özlemesi çok tabiidir. [...] İstanbul'da, işinizin gücünüzün arasında iken birdenbire Nişantaşı'nda olmak istersiniz ve Nişantaşı'nda iken Eyüp ve Üsküdar behemahal görmeniz lâzımgelen yerler olur. [...] Bu âni özleyiş ve firarların arkasında tabiat güzelliği, sanat eseri, hayat şekilleri ve bir yığın hâtırâ çalışır. [...] Beyoğlu, hamlesi yarı yolda kalmış Paris taklidiyle hayatımızın yoksulluğunu hatırlatırken; İstanbul, Üsküdar semtleri kendisine yetebilen bir değerler dünyasının son miraslarıyla, biz farkında olmadan içimizde bir ruh bütünlüğü kurar, hülyalarımız, isteklerimiz değişir. Boğaziçi'nde, Üsküdar'da İstanbul'da, Süleymaniye veya Hisarların karşısında, Vaniköy iskelesinde veya Emirgan kahvesinde sık sık başka insanlar oluruz. [...] Bayezid veya Beylerbeyi camii'nin duvarlarına yaslanarak düşünülen şeylerle, Tarabya'nın içimizdeki bir tarafa hâlâ yabancı rıhtımında akşamın bir ten cümbüşünü hatırlatan ışıkları içinde düşünülecek geyler elbette birbirine benzemez. Birincilerinde her şey içimize doğru kayar ve besleyici bir hüznün halinde bizde külçelenir. İkincisinde bu köklü hasretten mahrum kalırız. Çünkü, bu küçük ve mimarisinin zevki hakkında oldukça şüpheli olduğumuz camii'nin etrafında bütün bir eski ve yerli İstanbul'u buluruz. Öyle ki, konuştuğumuz zaman şüphesiz Tarabya'dakinden pek de farklı bulmayacağımız buradaki insanlar bize kendi içlerine çekilmiş, bir mazi daüssılasında yaşıyormuş gibi gelirler" (Tanpınar 2016 [1960], 141-143).

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 agli abitanti. Fino a ora Istanbul è stata descritta meglio nei racconti, con i piccoli dettagli, nelle fotografie, nelle immagini. Ma non è stata raccontata la tutta la sua storia panoramica. Io faccio il romanziere [...] Mi piace vedere l'insieme delle cose.³¹

La specificità del romanziere di Istanbul, del suo modo di osservare e rappresentare la città, sta invece nella capacità di rivolgerle uno sguardo onnicomprensivo, di produrre una visione d'insieme in grado di coglierne in un unico colpo d'occhio tutta l'intrinseca eterogeneità. Pamuk descrive la sua 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 possedere tutte le qualità dello scrittore "panoramico". Così dice di sé:

Sono un romanziere di Istanbul e fino a ora nessuno come me ha visto in modo onnicomprensivo la totalità di Istanbul, la sua posizione, il modo in cui si colloca sui suoi mari e vi si estende, e come tutto ciò informi la sua orizzontalità e verticalità, ossia la sua profondità, la sua storia e la sua anima. 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.³²

Stando così le cose non possiamo esimerci dal porre una domanda tanto banale all'apparenza quanto fondamentale nel definire la prospettiva dell'autore: se Istanbul è priva di una postazione panoramica o di un centro come è possibile produrre tale visione? La risposta di Pamuk è contenuta implicitamente nel passaggio sopracitato, laddove sostiene percepire se

³¹ "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" (Pamuk 2013 [1999], 314-315).

³² "Bir İstanbul romancıyım ve şimdiye kadar, hiç kimse benim kadar, İstanbul'un bütünü yataymasına 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, 315).

stesso nella posizione più privilegiata per guardare la città. Ciò significa, in altri termini, fare di sé, della propria soggettività, il vero centro di Istanbul, ridisegnarne la mappa e la storia urbane a partire dalla propria personale esperienza, percorrerne lo spazio e intrepretarne il testo recondito alla luce della propria memoria individuale. Questo importante mutamento di prospettiva è esplicitato in *Istanbul* laddove Pamuk si chiede:

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 stessi.³³

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 della borghesia urbana, laica e illuminata, protagonista assoluta della moderna epopea nazionale turca.

Alla luce di tutti questi aspetti varrà la pena approfondire la nozione di centro nelle diverse accezioni con cui ricorre nelle poetiche urbane sia Tanpınar che Pamuk. Due sono in particolare le domande che è lecito porsi: in che modo i diversi significati attribuiti a tale nozione orientano le rispettive letture di Istanbul? Ma soprattutto in cosa la centralità del punto di vista di Pamuk differisce dalla prospettiva altrettanto "centrale", 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. Entrambi i processi, rileva l'autore, passano attraverso l'elaborazione di una specifica mappa interiore il cui centro viene di volta in volta ridefinito dalla costante dialettica tra permanenza ed escapismo. Sulla base di questi presupposti l'autore individua nel quartiere di Nişantaşı il centro della propria mappatura di Istanbul:

³³ Pamuk 2006a, 343, trad. di Gezgin. "Büyük tarihinin yanında yaşayan yoksulluğu, dış etkilere o kadar açık olmasına karşın içine dönük mahalle ve cemaat hayatını bir sır gibi sürdürüyor oluşu, dışa dönük anıtsal ve doğal güzelliğinin arkasında günlük hayatının kırık dökük, kırılgan ilişkilerden kurulması mıdır İstanbul'un sırrı? Ama, bir şehrin genel nitelikleri, ruhu ya da özüne ilişkin her söz kendi hayatımız hakkında, daha çok da kendi ruhsal durumumuz hakkında dolaylı olarak konuşmaya dönüşür. Şehrin bizim kendimizden başka bir merkezi yoktur" (Pamuk 2003, 215).

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.³⁴

L'aspetto rilevante della riflessione portata avanti da Pamuk 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 controverso processo di autocoscienza che procede in parallelo con l'osservazione e l'esplorazione della città (Dufft 2007, 2008, 35-92). La centralità di Nişantaş 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. Nişantaş è altresì lo spazio privato, domestico dove ha sede la sfera dell'emotività, 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 Nişantaş 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

³⁴ "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 tarfataandır. Hayatımın bazı dönemlerinde Nişantaş'ı, Beyoğlu'nu unutmak isteğimi bundandır" (Pamuk 2013 [1999], 307).

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 presa di coscienza del sé, la dialettica tra appartenenza ed estraneità, tra autenticità e alterità – tutte coppie di concetti cruciali nella definizione della soggettività turca moderna – conduca Pamuk a ribaltare la tradizionale lettura dicotomica della topografia urbana già esibita da Tanpınar, per contrapporre la penisola storica, come spazio esterno o dell'alterità, al quella di Beyoğlu-Pera 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 *élites* 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 *élites* (Pamuk 2006a, 28-29, 2010, 148-151). 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.³⁵

³⁵ “Benim için ideal İstanbul silueti kuzeyden güneye gözüktür. Yani Pera sırtlarından Sarayburnu, Topkapı, Aysasofya ve İstanbul'a bakınca gözüken resim. [...] Benim çocuk

Guardare il 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.³⁶

Affermare di avere il proprio punto di vista in Beyoğlu-Pera assume allora per Pamuk diversi significati: certamente l'autore ribadisce in questo modo la propria "centralità" storico-sociale e dunque la propria autorevolezza in quanto rappresentante dell'*élite* borghese urbana. E tuttavia da questo stesso orientamento scaturisce il punto di vista allogeno con cui ogni romanziere di Istanbul 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, 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 stereotipi e orientismi, che in quanto tale non è in grado di cogliere la dimensione reale della città.

hayal gücüm için bu resim eski İstanbul'un yoksul, uzak ve esrarla karışmış bir hayalimdi. 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" (ivi, 308).

³⁶ "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, 311).

Quando vado fuori città in occasione di una vacanza o di diversi viaggi, ho davanti agli occhi un'immagine di Istanbul che conosco più per il tramite dei libri che dell'esperienza diretta, quella che si osserva da sud-nord: l'immagine dipinta da Le Corbusier.... Il profilo di Istanbul che in gran parte della letteratura odeporica viene descritto come la prima visione che si ha quando si approda in città dal mar di Marmara, quello che esibisce l'impennenza di Santa Sofia e Sultanahmet, 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 vista.³⁷

Il paradosso insito nella prospettiva di chi, figlio della modernizzazione kemalista come Pamuk, ha il proprio centro Beyoğlu e guarda alla città da nord è l'"estraneità" fisica e culturale, oltre che in parte emotiva, dal fulcro della topografia classica, di *Stambul*, la città storica ammirata dai viaggiatori occidentali o decantata dai poeti e scrittori locali come il vero cuore dell'Istanbul turca e musulmana. Scrive infatti l'autore:

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 migliore.³⁸

³⁷ "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 içeriden 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, 309-310).

³⁸ "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 Ey-

In maniera piuttosto eclettica, Pamuk 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 İstanbul*, rendendola un luogo distante, sconosciuto, impenetrabile e fundamentalmente "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. Pamuk invece lo descrive così:

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'ero.³⁹

Sulla sostanziale esotopia della sua prospettiva, quale aspetto conseguente il complesso rapporto che le *élites* modernizzatrici sia tardo-imperiale che repubblicane intrattennero con la cultura occidentale, Pamuk torna a riflettere, questa volta in maniera più estesa e approfondita in *İstanbul*:

fel Kulesi gözükmüyor, der. Bense tam tersi, aslında İstanbul'un dış silüetini görmekten memnunumdur. O bana bir evden olduğum duygusunu verir. Ama öte taraftan Maupasant'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 yönelik 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, 310).

³⁹ "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 yerdi - camiler, minareler, kulelerle çizilmiş bu dumanlı güzel biçim... Oraya gitmek tehlike çağırşıtırdı. 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, 308).

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 inattese.⁴⁰

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 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

⁴⁰ Pamuk 2006a, 231-233, trad. di Gezin. “Batılı gözlerin şehrimde gördükleriyle benim ilişkim -pek çok İstanbullu gibi- sorunludur ve şehrin bir gözünü Batı’ya dikmiş bütün yazarları gibi benim de bu konularda kafam zaman zaman karışır. [...] Bir yandan Batılılaşma yüzünden, Batılı yazarın değerleri ve hükmü İstanbullu okur için aşırı önemli hale gelmiştir, bir yandan da ve bu yüzden de Batılı gözlemcinin herhangi bir konuda ölçüyü kaçırması o yazarı ve temsil ettiği Batı kültürünü tanımakla övünen İstanbullu okurun kalbini hemen kırar. Üstelik ‘ölçüyü kaçırmanın’ ne olduğu da hiç bilinmez. Çoğunlukla insanlar gibi şehirlerin de karakterini yapan şeyin ‘ölçüyü kaçırma’ ya da dışarıdan bakan gözlemcinin bazı şeyleri ölçüyü kaçırarak fazla gözlemlemesinden ibaret olduğu hep unutulur. [...] Batılılaşma ile birlikte, eş zamanlı olarak Türk milliyetçiliğinin de yükselmesi bu ilişkiyi daha da içinden çıkılmaz hale getirmiştir. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısı ve on dokuzuncu yüzyılda İstanbul’a adım atan Batılı gözlemcilerin vazgeçilmez konuları olan harem, esir pazarı, [...] hamalların sırtındaki inanılmaz yük [...], derviş tekkeleri [...] ve kadınların kapalılığı aynı zamanda Batılılaşmış İstanbullularca da eleştiri konusu yapılan şeylerdi. Ama aynı eleştiriler ünlü bir Batılı yazarın kaleminden okununca, çoğu zaman beklenmedik kalp kırıklıklarına ve milliyetçi tepkilere yol açar” (Pamuk 2003, 146-147).

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 personale.⁴¹

Certamente suggestivo è il modo con cui Pamuk motiva la propria prospettiva allogena 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 della sua peculiare visione ermeneutica del sé e della città:

⁴¹ Ivi, 237-238. "Benim özel konumum, Batılılaşma sonucu İstanbullu okurların ve yazarların, (ve belki de artık bütün dünyanın kaçınılmaz olan Batılılaşması sonucu) dünyanın Batı dışındaki bütün şehirlerinde yaşayanların çok da özel olmayan konumudur. Yaşadığım şehrin benden önceki kuşaklara nasıl gözüktüğünün, yani İstanbul hayatının günlüğünü ve hatıra defterini yabancılar tutmuştur. Belki de bu yüzden Batılı gezginlerin şehir hakkında yazdıklarını, bazan bunlar bir başkasının egzotik düşü değil de kendi hatıralarım gibi okurum. Ayrıca, benim farketmediğim, ama başka kimse sözünü etmediği için farketmediğim bir şeyi, Batılı gözlemcinin hissedip yazması hoşuma gider hep. İstanbul'a bir yabancı gibi bakmak benim için her zaman zevkli ve cemaat duygusu ve milliyetçiliğe karşı da özellikle gerekli bir alışkanlıktır. Bazan gerçeklikle anlatılan harem ya da tasvir edilen kıyafet ve töreler benim hayatıma o kadar uzak gelir ki, anlatılanın olmadığını bilsem de, bunlar benim değil, bir başkasının şehrinin geçmişiymiş gibi gelir bana. Batılılaşma bana ve milyonlarca İstanbulluya kendi geçmişlerini 'egzotik' bulma zevki vermiştir. Şehri her biri başka çeşit çeşit bakış açısından görmek onunla ilişkimi canlı tutar diye kandırırım kendimi. [...] bir şehre bu kadar fazla ait olmamın belki de ona bakışumdaki isteği öldüreceğini düşünürüm. O zamanlar şehre bakışımında Batılı gezginlerin kitaplarını okuya okuya edindiğim bir yabancılık olduğunu da düşünerek kendimi teselli ederim. Bazan şehrin hiç değişmeyen bazı ana caddeleri ve arka sokakları, yıkılmakta olan ahşap evleri, seyyar satıcıları, boş arsaları ve hüznü hakkında bir Batılı gözlemciden okuduklarım bana kendi hatıralarım gibi gelir" (Pamuk 2003, 149-151).

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 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 stesso.⁴²

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.

⁴² Ivi, 285. "İster yanlış bilinç, ister fantezi, hatta ister eski usülle ideoloji diyelim, hepimizin kafasında hayatta yapıp ettiğimiz şeyleri anlamlandıran kısmen gizli, kısmen okunabilir bir metin vardır. Hayatımızın anlamını veren bu metnin örgüsü içinde Batılı gözlemcinin dedikleri geniş bir yer kaplar. Benim gibi, İstanbul'da, bir ayağı bir kültürde, bir ayağı başka bir âlemden oturanlar için bu "Batılı gözlemci" gerçek biri değil, bazan benim kurgum, hayalim, hatta yanılsamam da olabilir. Ama aklım geleneksel hayatın eski metinlerini tek metin olarak kabul edemediği için, yaşadığım hayatı yeni bir metinle, yazıyla, resimle, filmle anlamlandıracak bu yabancıya ihtiyaç duyarım. Üzerimde Batılı bakışların eksikliğini hissettiğim zaman, ben kendi kendimin Batılısı olurum" (Pamuk 2003, 174).

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 di Istanbul, in particolare da Yahya Kemal e Ahmet Hamdi Tanpınar, i quali, pur essendo dotati della medesima prospettiva allogena, hanno fatto tuttavia prevalere il loro lato "ingenuo", preferendo estetizzare la perdita del "testo assoluto" in chiave nazionalista, 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. Per gli "scrittori tristi" *Eski İstanbul* è infatti il centro assoluto, sia psicologico che storico-culturale, del testo mnesico urbano. È questo lo spazio interno, dell'identità e dell'appartenenza, la sede originaria dell'Istanbul "vera" (*asil İstanbul*) ossia dell'Istanbul turca (*Türk İstanbul*). Così Tanpınar sintetizza il senso profondo dell'espressione, coniata per la prima volta da Yahya Kemal:

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' corrotto; 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 tale gusto strutturante? [...] 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.⁴³

Ad essa viene contrapposta Beyoğlu-Pera, lo spazio esterno, dell'alterità emotiva, storica e culturale. È singolare notare come in un suo articolo della fine degli anni '50, Tanpınar ne lamenti la degenerazione estetico-architettonica, conseguente il nuovo orientamento stilistico impartito dalla modernizzazione tardo imperiale. Colpisce che questo mutamento di stile assuma agli occhi dell'autore la portata semantica di un'imminente pericolo di deriva identitaria, segnata dall'irrimediabile perdita dell'autentico spirito originario di quei luoghi. Una deriva, che per Tanpınar si profilava significativamente in termini di un'incontrollata espansione urbanistica di Beyoğlu:

⁴³ "Türk 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 şekilde gömedi. Birçok hususiyetlerini hafızadan ziyade muhayyelede aramaya mecburuz" (Tanpınar 2016 [1960], 184).

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 panorama di ombre eleganti e favolose che iniziava dai giardini di Eski Saray, aggirava Çengelköy e si concludeva a Üsküdar, non riuscì in nessun modo ad armonizzarsi con questa durezza. La cosa realmente bizzarra è che nonostante a partire dalle Tanzimat si sia verificato un mutamento di mentalità nel nostro paese, si cercarono 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.⁴⁴

Simbolo dell'Istanbul costruita, artificiale e individualista, luogo di corruzione del gusto e della morale, Beyoğlu s'impone tuttavia storicamente come il centro propulsivo della modernità e della nuova esistenza nazionale. In *Beş Şehir* Tanpınar ricorre a tutta la sua profondità d'analisi per descrivere la repentina trasformazione della struttura socio-economica della città moderna soffermandosi in particolare sulla delocalizzazione dei luoghi della vita intellettuale e mondana e sulla conseguente migrazione delle *élites* e delle attività culturali dalla penisola storica verso Beyoğlu. Non a caso, segnala acutamente Pamuk, è qui che anche Yahya Kemal e Tanpınar scelsero di vivere pur avendo il loro cuore, la loro mente e i loro occhi sempre rivolti alla città storica. Ed è precisamente per effetto di questa prospettiva dislocata che i due scrittori hanno potuto elaborare il cronotopo di *Eski İstanbul*, il centro del loro testo della città, conferendogli altresì connotati di canonica valenza. Nella visione dei due autori la centralità del termine si scrazia infatti in un ampio ventaglio di significati proprio perché riferisce di una cornice spazio-temporale composita e dunque fortemente astratta. Il termine storicamente si riferisce infatti non solo all'Istanbul di età "classica", sotto l'egida di Kanunî Süleyman (1494-1520), resa nell'ottica dei due autori "autenticamente turca" grazie al genio architettonico di Mimâr Sinan (1489-1588), ma anche alla capitale di tarda epoca imperiale, benché già avviata al declino, e dunque alla città del-

⁴⁴ "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 uyuşamadı. 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 karakersiz inkişafına birgün yol verilirse asıl İstanbul ve kendi zevkimiz gerçekten ezilir" (ivi, 188).

le rispettive infanzie. Da un punto di vista spaziale e topografico, l'esperienza di *Eski İstanbul* si estendeva di fatto dai quartieri della penisola storica, in primis Fatih e Eyüp, fino a Üsküdar e ai villaggi posti sulle rive del Bosforo.

Proprio la centralità attribuita al Bosforo fornisce un ulteriore momento di differenziazione nella poetica 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 costituiscono il centro storico della "città perduta", il Bosforo ne incarna senza dubbio quello 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'*İstanbul* di Tanpınar scaturisce in maniera spontanea, quasi naturale dalla contemplazione estatica del Bosforo e dei suoi panorami. In tal senso se i sobborghi della penisola storica costituiscono per questo scrittore il *locus* di elaborazione del testo "sentimentale" della città, il Bosforo è senza dubbio il centro del suo testo "ingenuo". Questo è 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 asceti 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.

Anche Pamuk dedica una dei primi capitoli di *İstanbul* all'importanza 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 *élites* davano vita negli *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 particolare⁴⁵, 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 élites ottomane cominciavano ad aprirsi ai piaceri della mondanità, trasferendo così nello spazio urbano le pratiche e i rituali ricreativi della loro vita privata, tradizionalmente confinata tra le pareti della sfera domestica. Nella peculiare atmosfera offerta dal Bosforo, dalle sue insenature naturali, dai giardini su cui si aprivano gli *yalı*, in una dimensione condivisa ma tuttosommata 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 élites 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 accompagnavano le gite in barca – riproducevano sul pinacolo 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 musica.⁴⁶

⁴⁵ 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; Gli yalı del Bosforo).

⁴⁶ “İşte tabiatı ve beraber yaşamaya bu açıktır ki sonunda zevk tarihimizin en dik-kate değer icadı olan mehtap âlemlerinin doğmasını sağlar. Bütün bir âdâb ve teşrifati 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 evlen-

E tuttavia forse il più intenso e accorato tributo reso da Tanpınar alla “civiltà” del Bosforo lo si ritrova in *Huzur* nella caratterizzazione di Tevfik 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 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.⁴⁷

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 i suoi *yalı* e giardini furono gradualmente abbandonati dalle *élites* 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 Büyükkada:

Per Mümtaz, quando le persone andavano a Büyükkada 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

me merasimi gibi kendi güzelliğini, yaşama tarzını, kendi sanatını, bütün hususiyetini aldığı denizle tebcil ediyordu. Hissi hayatımızda o kadar yeri olan ve bize bir yığın asil içlenmeyi telkin eden Boğaz burada en yüksek sanatlarımızdan biri olan musiki ile birleşiyordu” (Tanpınar 2016 [1960], 203-204).

⁴⁷ Tanpınar 2017, 196, trad. di Salomoni. “O destebaşı yaratılanlardandı. Yetmiş dört yaşına rağmen çok güzel ve geniş sesi vardı; hala her akşam içiyor, genç ve güzel kadınların hiç olmazsa dostluğundan hoşlanıyor, bazı sonbahar geceleri semt kayıkçılarıyla kılıç avına bile çıkıyordu” (Tanpınar 2014 [1949], 106).

acqua; di grandi ville sul Bosforo; di *tekke* lungo il molo 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 conoscevano.⁴⁸

Il rapporto che Pamuk intrattiene con il Bosforo, così come la sua percezione di questi luoghi, è decisamente più complesso. Membro della nuova borghesia repubblicana la quale, pur rinunciando a preservarne i luoghi e tramandarne le pratiche e i rituali, in quanto *élite* si sente legittima erede della cultura del Bosforo, 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 consuinarie 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"⁴⁹.

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

⁴⁸ Ivi, 144-145. "Mümtaz'a göre insan Ada'ya giderken anonim bir şey olurdu. Orası bir nevi standart insanların yeri; orada gerçekte kendimize hiç lazım olmayan, hiç değışle bizi kendimizden uzaklaştıran ve bunu yaparken hiçbir noktaya da yaklaştırmayan şeylerin hasreti çekilirdi. Boğaz'da ise herşey insanı kendisine çağırır, kendi derinliğine indirirdi. Çünkü burada terkibi idare eden şeyler, manzara, kalabildiği kadar olsa da mimari, hepsi bizimdi. Bizimle beraber kurulmuş, bizimle beraber olmuştu. Burası küçük camili, bodur minareli ve kireç sıvalı duvarları o kadar İstanbul semtlerinin kendisi olan küçük mescitli köylerin, bazen bir manzarayı uçtan uca zapteden geniş mezarlıkların, su akmayan lüleleri bile insana, serinlik duygusu veren ayna taşları kırık çeşmelerin, büyük yalıların, avlusunda şimdi keçi otlayan ahşap tekkelerin, çıraklarının haykırışı İstanbul ramazanlarının uhrevilişini yaşayan dünyadan bir selam gibi karışan iskele kahvelerinin, eski davullu, zurnalı, yarı milli bayram kılıklı pehlivan güreşlerinin hatırasıyla dolu meydanların, büyük çınarların, kapalı aklamların, fecir kızlarının ellerindeki meşalelerle maddesiz aynalarda bir sedef rüyası içinde yüzdükleri sabahların, garip, içli aksisadaların diyarıydı. Zaten Boğaz'da herşey bir akisti. Işık akisti, ses akisti; burada insan bile zaman zaman bilmediği bir yığın şeyin aksi olabilirdi" (Tanpınar 2014 [1949], 78).

⁴⁹ Pamuk 2006a, 53, trad. di Gezzin. "[...] bir zamanlar Osmanlı medeniyet ve kültürünün Batı etkisine girdiği, ama kendi özgünlüğünü ve gücünü kaybetmediği çok zengin bir dönemin kalıntılarının varlığını görmektir" (Pamuk 2003, 32).

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 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 fundamentalmente 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"⁵⁰. 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 riuscire a guardarla solo dall'esterno come un osservatore straniero. Il risultato di tale approccio, storicista ma non storicizzante, è quello 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 prezzo di un elogio troppo plateale e lirico è non vivere più in quella città, oppure guardare da fuori ciò che si trova 'bello'.⁵¹

⁵⁰ Ivi, 55. "[...] nefret, insani zaaf, güç ve iktidar ile yapılmış, şeytani ve kötücül olanı" (Pamuk 2003, 33).

⁵¹ Ivi, 56-57. "Boğaz'ın, İstanbul'un, karanlık sokakların güzelliğinden ya da şiirinden ne zaman söz etmeye başlasam, içimden bir ses, benden önceki kuşakların yazarları gibi yaşadığım hayatın eksikliğini kendimden gizlemek için, yaşadığım şehrin güzellikle-

Il “romanziera 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”⁵².

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* procede ad una rappresentazione grottesca del Bosforo che, come afferma Taciser Belge (1996, 222-224) ha il sapore del passaggio dal sogno all’incubo:

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 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,

rini abartmamam gerektiğini bana söyler. Şehir bize güzel ve büyüğü geliyorsa hayatımız da öyle olmalıdır. İstanbul hakkında konuşan benden önceki kuşakların pek çok yazarı, şehrin güzelliğiyle başlarının döndüğünü her anlatışlarında, bir yandan beni hikâyelerinin ve dillerinin büyüğü havasıyla etkilerken, öte yandan da sözünü ettikleri büyük şehirde artık yaşamadıklarını, onların artık Batılılaşmış İstanbul’un modern rahatlıklarını tercih ettiklerini bana hatırlattılar. İstanbul’u ölçüsüz ve lirik bir coşkuyla övebilmenin bedelinin artık o şehirde yaşamamak ya da ‘güzel’ bulunan şeye dışarıdan bakmak olduğunu onlardan öğrendim” (Pamuk 2003, 33-34).

⁵² Ivi, 52. “çok kalabalık bir şehrin kirinin, dumanının, gürültüsünün ortasında [...] bütün bu kalabalığın, tarihin, yapıların içinde” (ivi, 56).

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.⁵³

Sibel Irzik rileva come in *Kara Kitap* il presagio del prosciugamento del Bosforo rappresenti per Pamuk una sciagura paragonabile alla fine della scrittura (2006, 728-730). 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 rinnovarsi continuamente della scrittura che risiede 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.

Le poetiche urbane di Tanpınar e Pamuk possono essere considerate entrambe il risultato di un "estetica della perdita" che si sviluppa attraverso un repertorio di luoghi, temi e motivi sostanzialmente analogo seppur simbolicamente rovesciato. Ciò che per Tanpınar è rappresentato da *Eski İstanbul*, ossia dalla coppia Fatih/Bosforo, trova infatti il suo corrispondente nella Beyoğlu di Pamuk. La specularità della funzione simbolica attribuita a questi due "centri" origina, oltre che dalla differenza anagrafica tra

⁵³ Pamuk 2007a [1996], 22-23, trad. di Gezgin. "Bir zamanlar, Boğaz'ın ipek sularını gümüş gibi ışılatan mehtabı seyrettiğimiz balkonlardan gömülemedikleri için alalacele yakılan ölümlerden çıkan mavimsi dumanın aydınlığını seyredeceğiz artık. Boğaz kıyılarındaki erguvan ve hanımellerinin bayıltıcı serinliğini koklayarak rakı içtiğimiz masalarda çürüyen ölümlerin genzimizi yakan o küfle karışık kekre kokusunun tadını alacağız. Balıkçıların sıra sıra dizildiği o rıhtımlarda Boğaz akıntılarının ve bahar kuşlarının huzur veren şarkılarını değil, bin yıl süren genel aramaların korkusuyla denize dökülmüş çeşit çeşit kılıçları, hançerleri, paslanmış pala ve tabanca ve tüfekleri ele geçirip ölüm korkusuyla birbirine girenlerin haykırıları duyulacak. Bir zamanlar deniz kıyısındaki köylerinde yaşayan İstanbullular, akşam evlerine yorgun argın dönerlerken yosun kokusunu duymak için otobüs pencerelerini fayrap açmayacaklar; tam tersi, çürümüş ölü ve çamur kokusu sızmasın diye alevlerle aydınlanan aşağıdaki o korkunç karanlığı seyrettikleri belediye otobüslerinin pencere kenarlarına gazete ve kumaş parçaları sıkıştıracaklar. Baloncu ve kâğıt helvacılarla birlikte topladığımız kıyı kahvelerinde, bundan sonra, donanma şenliğine değil, meraklı çocukların kurcalayıp kendileriyle birlikte havaya uçurdıkları mayınların kan kırmızısı aydınlığına bakacağız. Ekmek paralarını, fırtınalı denizin kumsallara getirip attığı Bizans mangırları ve boş konserve kutularını toplamakla kazanan lodosçular, bir zamanlar sel sularının kıyı köylerindeki ahşap evlerden kopartıp Boğaz'ın derinliklerine yığıldığı kahve değirmenlerinden, kuşları yosun tutmuş guguklu saatlerden ve midyelerin zirhiyla kaplanmış kara piyanolardan çıkaracaklar artık" (Pamuk 1990, 21-22).

i due autori, dalla profonda diversità di approccio ideologico. La visione di Tanpınar, anche quando lascia ampio margine alla dimensione individuale e soggettiva, persegue sempre un fine di edificazione collettiva che si traduce, nella prospettiva dell'autore, in una lettura dello spazio urbano in chiave nazionalista.

Incarnazione di una tradizione storico-culturale e di un gusto che si esprimeva in ogni forma di espressione artistica, dalla musica, alla poesia, alla calligrafia, all'architettura fino alla pesca e alla gastronomia e che si accordava quasi spontaneamente con il paesaggio naturale e la geografia della città, *Eski İstanbul* era per Yahya Kemal e per Tanpınar un simbolo nel senso letterale dell'etimo: una sintesi, un'armonica sinfonia di elementi differenti, una composizione perfetta la cui organicità e originalità erano garantite dall'inclusività dell'Islam turco e dal sultanato ottomano che ne esercitava il potere 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 vivesse 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.⁵⁴

⁵⁴ "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 düdüren bir iktisadî şartlar bütünü vardı. Bu terkip iki asırdan beri büyük mânasında, hemen her sahada müstahsil olmaktan çıkmış bir içtimai manzumenin malıydı. Bu itibarla gerçekte fakir, fakat zevkle değilse bile inanılarak yaşadığı 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 rahmanileştiren dinî bir kisve bu terkinin mucizesini yapıyordu. Gümrükten geçen her şey Müslümanlaşıyordu. Kazaskerin sırtında İngiliz sofû, hanımının sırtında Lyon ku-

Si è già detto come la memoria soggettiva, e in particolare il tempo dell'infanzia, giochino in entrambi gli autori un ruolo fondamentale nella significazione del testo urbano. In fondo è a quest'epoca di purezza, di candore, di spensieratezza e di ingenuità che è possibile in ultima analisi ricondurre la genesi stessa del cronotopo di *Eski İstanbul*. Ciò spiega la nostalgia di Fatih/Şehzadebaşı per Tanpınar e quella di Nişantaşı/Beyoğlu per Pamuk. Tuttavia a distinguere in maniera fondamentale i due autori è l'oggetto stesso dell'*hüzün* che entrambi affermano di provare. Il primo si sforza di rintracciare nel proprio quartiere i resti dell'autentico spirito turco-musulmano della città; il secondo invece denuncia gli orrori del nazionalismo e la scomparsa della realtà multi-etnica e multiculturale che non sono riflesse l'originaria composizione sociale dell'impero ma, ancora nei primi anni '50 del Novecento, caratterizzava Beyoğlu. Particolarmente significativo in tal senso è il capitolo intitolato "Conquista o caduta: la turchizzazione di Costantinopoli" in cui Pamuk ricostruisce un interessante parallelismo tra le violenze perpetrate ai danni delle minoranze non musulmane, in particolare quella greca, durante i drammatici eventi del 6 e 7 settembre 1955 e il saccheggio che seguì la conquista turca di Costantinopoli.

Questo importante ribaltamento di prospettiva rivela come l'obiettivo ultimo della poetica urbana di Pamuk sia quella di decostruire il mito di *Eski İstanbul* ribaltandolo così da svelarne la natura storicamente costruita ma proprio per questo motivo anche la sua straordinaria valenza artistica. *Eski İstanbul* non è un luogo reale, dotato di una spazio-temporalità concreta, ma un "sogno" appunto una fantasmagoria. È frutto di un'astrazione soggettiva e in quanto tale non identifica un solo luogo ma coglie lo spirito, l'*hüzün*, l'atmosfera che tanto Tanpınar quanto Pamuk possono riscontrare in luoghi differenti. Allo stesso modo non riferisce di una sola epoca storica ma ne riflette il sovrapporsi di molte; è capace di ricondurre la memoria collettiva a quella individuale, la storia personale e a quella urbana e per tutti questi motivi questo si rivela una forma rappresentativa estremamente efficace, durevole e adattabile nel tempo. È tale durevolezza a farne lo schema principale mediante il quale anche Pamuk, malgrado la distanza storica, ha potuto elaborare la propria visione urbana. Una visione speculare, ribaltata nella sua prospettiva ideologica di fondo, che si pregia non della sintesi organica ma della frammentarietà scomposta, della pluralità e della stratificazione e che soprattutto approda alla ridefinizione *Eski İstanbul* in un cronotopo personale: Beyoğlu, il centro del nuovo testo mnesico del sé e della città.

maşından çarşaf, üst tarafına asılmış Yesarizâde yazması yüzünden Fransız üslûbu konsol, Bohemya işi lamba hep Müslümandı" (Tanpınar 2016 [1960], 124-125).

IV

TRADURRE ISTANBUL DAI MARGINI: VERSO UN TESTO ECCENTRICO DI ISTANBUL

4.1 Il cantore anatolico prestato alla città: la narrativa urbana di Yaşar Kemal

La prospettiva “centrale” di Tanpınar e Pamuk non costituisce l’unico punto di vista a partire dal quale la narrativa turca contemporanea ha mosso alla rappresentazione della spazio-temporalità stambuliota. Già nel corso degli anni ’60 ma soprattutto ’70 del secolo scorso, un discreto numero di autori “socialisti” si cimentava nell’impresa di restituire il paesaggio urbano da un punto di vista marginale. Tale marginalità veniva intesa sia in termini letterali e geografici, come per Orhan Kemal (1914-1970), Fakir Baykurt (1929-1999) e Oktay Rifat (1914-1988) tutti scrittori di origine anatolica, ma anche in senso metaforico, socioeconomico e culturale come nel caso di romanzieri di estrazione urbana quali Kemal Tahir (1919-1970), Füzün (n. 1932) e Sevgi Soysal (1936-1976). Un’analisi dei processi 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 nel tentativo di delineare le diverse strategie rappresentative del un testo “periferico” di Istanbul, si è ritenuto opportuno prendere le mosse dalla 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. 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 Tekin¹.

¹ Per ulteriori dettagli bibliografici si rimanda alla voce “Yaşar Kemal” (Mignon 2012).

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, 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 Bosquet, 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 *eşkiya* (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 *eşkiya* che la famiglia è riuscita a sopravvivere dopo la morte del padre e la rapida dilapidazione del patrimonio famigliare da parte dello zio paterno, subentrato come da tradizione al ruolo di patriarcha (Kemal 1993, 14-22).

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, 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 (ivi, 20-21).

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 famigliari sia delle storie, delle favole e delle leggende dei *dengbej*, dei *destancı* (cantore epico) e degli *aşık*. Afferma infatti Kemal:

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.²

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 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

² "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 yanım kan içinde, bir yanım düşlerim büyüsündeydi. Bir yanımda çangal bıyıklı kanlı eşkıyalar, at hırsızları, bir yanımda büyük destancılar, bir yanımda tüyden ince Karacaoğlanlar, bir yanımda 1865 Kozanoğlu başkaldırısının şiirini söyleyen Türk tarihinin en büyük başkaldırışairi Dadaloğlu" (Kemal 1993, 30).

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 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.³

Se la fertile natura della piana si presta a fornirne lo scenario, *destan*, *ağit* e *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 loro 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 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 organica dell'esistenza dai tratti quasi olistici. Una serie di episodi illuminanti, contenuti sempre nell'intervista-memoriale con Bosquet, suggeriscono tale affermazione. Kemal racconta infatti di aver scoperto la

³ "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 kanyordu. Köyün yakınında da Anavarza kayalıklarından başlayan büyük Akçasaz bataklığı vardı. O bataklıkta yüzlerce kartal uçuyordu. Kara kartallar, kızıl kartallar. Ben Akçasazda çok çok flamingo gördüm. Renk renk büyüklü küçük küşlar, kelebekler bulutlar gibi uçuyorlardı. O kadar çok kelebek vardı ki buralarda bütün bahar, bütün sonbahar küşlar, kelebekler rüzgarlar gibi esiyorlardı. Dünya öylesine bir renk çümbüşünde çalkanyordu ki, inanmak olası değil. Bütün bu küşların, kelebeklerin hep ötelerdeki, hiç göremediğim 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 oyananı tortop olup büyük hışiltıyla 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. Küşlar da, kelebek de gittiler. Şimdi bizim köyde ne küş, ne kelebek var" (ivi, 40-43).

scrittura sempre all'età di otto anni, in maniera del tutto fortuita e per il tramite di un venditore ambulante, recependola 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.⁴

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 smania 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 Fethah 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 delle melagrane. Nella mia vita non mi ero mai imbattuto in un cosa così affascinante e poetica. Quel giorno riempi di scarabocchi tutto il quaderno. Ricopiai

⁴ "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 unutmayacağımı 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, 35-36).

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.⁵

È lecito ipotizzare che questo impulso di preservazione scaturito da un'esigenza personale, quella di 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.

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 (1913-1993) e Arif Dino (1893-1957) e Mehmet

⁵ "Ben acı haber alır almaz uzun bir ağıt yaktım onun için. Anama da söyledim. Anam ilk olaraktan benim bir türkümü sevdi ve ses çıkarmadı. Onu yenmiştim. O kadar coşku-luydum ki, sabahleyin uyanınca ağdı baştan sona unuttuğumu anladım. Artık dokuzun-daydım 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. Artıl okula yazılacak, üç ayda okur yazar olacak, bir daha da söy-lediklerimi unutmuyacaktım. Bizim köyde hiç okur yazar yoktu. Köyün imamı Fethah Hoca bile yazı yazamıyordu [...] Burhanlı köyü öğretmeni Ali Rıza Beydi [...] Beni de bir sınıfa soktu. Bir de Alfabe verdi. Alfabede 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 alfabede başka resim yokmuş gibi hep nar resimi çiz-dim. 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 taşlara bulduğum kağıtlara, duvarlara yazılar yazıyordum. Benimle birlikte köy de bir yazma çılgnlığı yaşıyordu" (ivi, 36-37).

Ali Aybar (1908-1955), futuro segretario del TİP (*Türkiye İşçi Partisi*, Partito turco dei lavoratori) a cui lo stesso autore aderirà fino al 1968, saranno tutte figure a diverso titolo importanti nella sua vita professionale, oltre che amici di lunga data.

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, impone 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 sua 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.⁶

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

⁶ "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 olsun 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" (Kemal, Andaç 2012, 114-115).

esiste per me nel momento in cui viene creato. Nel momento in cui viene toccato dalla mano dell'artista.⁷

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 (2003, 45-46). A questa distinzione tematica corrisponde in maniera più o meno diretta una di tipo prettamente spaziale e topografica. Se nei testi sulla migrazione lo scrittore adotta una prospettiva sinottica che abbraccia la marginalità socioeconomica dei quartieri storici e 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 possibilità di ricorrere occasionalmente anche alla produzione saggistica dell'autore, il presente studio si concentra sul romanzo *Deniz Küstü* (2004 [1978]) 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; la seconda è la peculiare strategia rappresentativa impiegata dall'autore la quale offre numerosi spunti di riflessione utili a comprendere l'evoluzione poetico-storica dei cronotopi romanzeschi propri della città "eccentrica".

Il romanzo, pubblicato prima a puntate tra il giugno e il settembre nel 1978 sul quotidiano *Milliyet*, viene edito nel 1979. Piuttosto corposo e dal-

⁷ "Ne konuyu gökyüzünden düşürebilir romancı, ne de bu yaşamı olduğu gibi yazabilir. Romancının işi bir yaratıdır. Bunun temellerin bir tanesi yaşamışlık, bir tanesi sadece imgelemdir diyemem; çünkü, imgelem de mutlaka bir temele dayanıyor. Romanda yaratının temelini ya yaşantı, ya da tanıklıklar oluşturur. İmgelem ne kadar çok öne geçse de, mutlaka gerçeğe dayanır" Yaratmadan gerçeğe varamam ben. Yani maddi gerçekleriyle, manevî öğeleriyle gerçek benim için gerçek değildir, gerçek benim için yaratıldığı zaman var olan bir şeydir. Sanatçının eli dokunduğu zaman" (Kemal, Naci, Livaneli 1986, 7-8).

la trama rocambolesca, riproduce nell'impianto generale lo schema narrativo del reportage: un anonimo narratore esterno si reca sulle spiagge di Menekşe per registrarne la vita delle comunità di pescatori, in gran parte migrati dalle regioni anatoliche. Qui si imbatte nella triste vicenda umana di due personaggi - Selim il pescatore e il giovane Zeynel - e della loro strenua lotta per la sopravvivenza e integrarsi nella babele metropolitana. Una lotta che porterà entrambi all'alienazione, nella totale impossibilità di stabilire un'empatia emotiva con la città, di trovare un senso all'esistenza subalterna ed emarginata della sua variegata umanità. È questo il filo rosso che accomuna le esperienze dei due protagonisti, entrambi migrati dall'entroterra anatolico con un passato oscuro e traumatico alle spalle. Selim, di origini circasse e reduce della guerriglia turco-curda, cercherà di dimenticare il suo passato di lutti e conflitti perdendosi nei bagordi e negli eccessi delle taverne di Kumkapı e Beyoğlu, fino a constatare la profonda miseria materiale e spirituale di questi luoghi e delle masse disperate da cui sono frequentati. Questa presa di coscienza lo porterà a cercare il proprio equilibrio interiore nel mare e nel suo stupefacente ecosistema, la cui esistenza è minacciata dallo scriteriato sfruttamento delle sue risorse, prendendo radicalmente le distanze dalla città e dal resto della sua comunità di pescatori, ormai smarrita nel suo sfrenato egoismo e nel distruttivo consumismo alimentato dai suoi inesauribili sogni di ricchezza. Più complesso è invece il percorso di Zeynel che, partito da bambino dalle coste del mar Nero dopo essere rimasto orfano, cercherà in tutti i modi di farsi apprezzare e accettare dai pescatori di Menekşe, ricevendo tuttavia in cambio solo scherni, sopraffazioni e soprusi. La reazione del giovane sarà quella di ribellarsi alle angherie e alle prepotenze subite uccidendo il bullo della comunità. Dietro il gesto estremo, che lo constringerà a una rocambolesca fuga tra i vicoli di Galata e Beyoğlu, c'è un intimo desiderio di accettazione e di integrazione che non trova alcun corrisposto nella realtà dell'esperienza urbana. Il tanto atteso riconoscimento di sé Zeynel lo vedrà infine paradossalmente concesso non nella sua persona, ma nell'immagine del gangster pericoloso e spietato che i media creeranno per lui; un alter ego costruito non a somiglianza del giovane ma ad uso e consumo esclusivo del folklore e della diceria urbana⁸. La crisi identitaria in cui sprofonderà il giovane lo spingerà a tornare a Menekşe per mettere fine alla sua esistenza, venendo però salvato da Selim, che gli impedirà di compiere il gesto fatale durante un cruento corpo a corpo su un'imbarcazione a largo del mar di Marmara.

⁸ Quest'aspetto in particolare fa emergere la natura parodica del personaggio di Zeynel, costruito ironicamente dall'autore come sorta di corrispettivo urbano di *İnce Mehmet*, il "brigante gentile" eroe immortale dell'omonima saga considerata il capolavoro di Yaşar Kemal (Naci 1981, 82-93; Seyhan 2008, 159).

A fare da scenario al duplice racconto è un'Istanbul multietnica, variopinta, dai profondi contrasti e dai sordidi conflitti dove Kemal 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. Come rileva Seyhan l'opera cerca di porre l'attenzione sulla graduale distruzione di una tradizione urbana "alternativa" a quella culturalmente e storicamente definita. Una memoria, che attinge all'immaginario culturale della pregressa ruralità e che è si fonda sull'unione simbiotica con la natura e sui legami di solidarietà che preservavano l'integrità, fisica e morale, delle comunità subalterne (Seyhan 2008, 156-157). Il testo di Istanbul di Yaşar Kemal origina per l'appunto dal recupero di questa memoria e dalla conseguente ricerca di una strategia rappresentativa atta a tradurre questo patrimonio culturale "periferico" in un idioma urbano ossia nella lingua del centro.

Questo medesimo intento, seppur articolato in una diversa prospettiva, segnerà nei primi anni '80 l'esordio narrativo di Latife Tekin, parimenti considerata come una delle più acute interpreti e traduttrici del testo "periferico" di Istanbul.

4.2 Latife Tekin: 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 urbanità (Belge 1998, 240-242). 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 processo.⁹

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

⁹ “Sorun, Latife Tekin’in [...] bireysel koşullarında köyün kendisine verdiği kendi bilincine temellük ettiği estetik biçimlerle en “mutlu” şekilde birleştirebilmesi. [...] Bu, genellikle yeni bir toplumsal oluşum içinde gerçekleşen bir durumdur. [...] Latife Tekin altmışlar boyunca süren köyden kente göçün içinde yetmiş ve bütün bu sürecin özgün seslerinden birini -önemli birini- çıkarabilmiş bir yazar” (Belge 1998, 240-241).

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 sinossi 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 resistenza.¹⁰

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

¹⁰ "1957 yılında Kayseri'nin Bünyan kasabasına bağlı Karacefenk köyünde doğdum. Yürümeyi öğrenir öğrenmez okula başladım. Okul, evimizin erkek odasıydı. Sedirlerin altında cinlerle oynarken okumayı, yazmayı öğrendim. Karacefenk sedirlerin altında cinler ve periler yaşardı. Çocukluğum onların arasında geçti. Gizlice onların derneğine girdim. Evlerini gezdim. Düşünlerine 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 2013 [1983], 3).

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).¹¹ 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 proprie radici rurali e la propria appartenenza di classe (1995, 450). 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. Attribuisco 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 ...¹²

¹¹ Per una biografia più dettagliata si rimanda alla voce "Latife Tekin" (Sönmez 2012, 301-310).

¹² "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 kılanacağına 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 umuyordum gibi davranıyordum. Delice bir şey yani..." (Tekin, Savaşır 1987, 134-135).

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 incolmabile. 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 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.¹³

¹³ "Bu adamların, bizim, kendimizi içinde bulunduğumuz konum, çok sıkıştıktı, dardı. Üstelik de orada yalnızca militan olarak varolduk. O konunun yaratılmasına hiçbir düşünel katkımız olmadı. Artık 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

È interessante notare come la stessa autrice attribuisca a questo risveglio critico la prima fase evolutiva della sua produzione letteraria, dall'esordio al terzo romanzo *Gece Dersleri* (1986, *Lezioni notturne*), che racconta per l'appunto le memorie e le 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.¹⁴

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

rağmen varolabilmiş insanların bilgisine başvurabilirlerdi; yoksulları, onların dünyasını içerden tanımayı deneyebilirlerdi. Ve bu gerçekten yepyeni bir şey olurdu. Sadece militanlığı düzeyinde de olsa, bir evrensel kültürü iyi kötü edinmiş kişiler, bu donanımla geçmişlerinin artık sadece bir mırıltyya 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." (ivi, 139).

¹⁴ "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" (ivi, 138).

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.

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.¹⁵

¹⁵ "Bizim kuşaktan umduğum şeyler, ancak hep birlikte, hiç değilse bir kısmımız birlikte kalkışaydık 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

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 "narrative of collectivity" (İrzık 2007, 156), 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 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 stilistiche (Seyhan 2008, 165-177; Kekeç 2011; Balık 2013). 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

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" (ivi, 139-140).

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 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, Berci Kristin Çöp Masalları* (1984) e *Buzdan Kılıçlar* (1989; Le spade di ghiaccio). Per esigenze di coerenza interna, tanto nell'analisi quanto nell'esposizione, si è scelto nel presente studio di concentrarsi soprattutto 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'a-

strazione, 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. Ciò malgrado la recente pubblicazione, dopo quasi dieci anni di silenzio, di ben due romanzi, *Manves City* (2018) e *Sürüklenme* (2018; La deriva) i quali, pur riconducendo Tekin ai temi dell'urbanizzazione e dell'impatto del neoliberalismo sulla geografia umana e culturale della provincia anatolica, non sembrano tuttavia indicare mutamenti sostanziali nella poetica della scrittrice.

4.3 *Centrare una lingua e una memoria periferica: voce, scrittura e potere*

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 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 riservata da sempre 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 esplicita 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 riflettendo sulla specificità stilistica della propria scrittura:

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.¹⁶

Ricostruire il rapporto di filiazione estetica tra Yaşar Kemal e Latife Tekin è pertanto 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 dif-

¹⁶ "Bu dili seyretmeye başladım; ama Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Kemal Tahir (köy romanları özellikle) var, onlar Türkçeyi bütün zenginliğiyle kullanmışlar ve büyüleyici kitaplar yazmışlar. Ne yapabilirim, diye düünmeye başladım. Dilim onlarınkiyle aynı dil, yazmanın en önemli aracı, o da olağanüstü güzel bir biçimde kullanılmış. Kendime bir yol bulmaya, bir yazı dili kurmaya uğraşırken, bu bnei ister istemez durakstamış ve dil hakkında ayrıca düşünmemi sağlamıştı. İşte o zaman, dili seyrederken bir yandan da dil üzerine düşünmeye başlamıştım" (Özer 2015 [2005], 39).

ferente 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.

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 trasportare, 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.¹⁷

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 famigliare fortemente mitizzato, ricostruito e trasmesso alle future generazioni ricorrendo alle forme estetiche e ai toni intensi e suggestivi della poesia popolare.

¹⁷ "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 türkü smylüyordu, başka başka şmzlerle. Kürtçe söylediği bu türküyü köyun bütün çocukları, kamiş çitin dibine, pencerenin altına oturuyor, çıt çıkarmadan dinliyorduk. Ben de çocuklara, türkünün sözlerini Türkçeye çeviriyordum. Sonunda türküyü hiç çevirmez oldum. Amcam türküye başlayınca biz çocuklar pencerenin altına koşturuyorduk. Çocuklar dinledikleri türküyü ezberlemişlerdi. Bütün çocuklar hep bir ağızdan türküyü Kürtçe de söylenebiliyorduk. Bu türkü hep Van gölü kıyılarını, oralara özlemi söylüyordu. Oralara öyle bir cenneti 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 insanoglu 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 diktığı bir apaç vardı. Tepeden turnağa çiçeğe durmuş dört mevsim ve orada... Biz bütün çocuklar da oranın özlemiyle yanıp tutuşuyorduk" (Kemal 1993, 81-82).

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 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 trasferite 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.¹⁸

¹⁸ "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 iyi bildiğim sözlü edebiyat yazı diliyle pek uyuşmuyordu. Batılı anlatım biçimleri de başkaydı. Onların anlatış biçimleri dillerinden uyarlıklarından geliyor olmalıydı. Bir de çok önceleri yazılı edebiyata geçmişlerdi. Biz onların çoktan unuttuğu sözlü edebiyatı daha bütün yğğunluğuyla yaşıyorduk. Yüzlerce şair, yüzlerce destancı daha Anadolu'da köy köy, kasaba kasaba, fır dönüyorlardı. Dil çok tutucu, çok az değişkendi. [...] Yeni bir edebiyat yapılırken yeni bir dil, yeni bir anlatış

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 a 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

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 büyümüş-tüm. 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, 66-67).

dislocazione esperita nel tempo e nello spazio non solo rispetto al centro ma all'interno della 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.¹⁹

Saliha Paker 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 status di autore nega implicitamente la stessa possibilità di poter scrivere dei poveri senza che questo implichi necessariamente l'assunzione di una posizione di potere (ivi, 152). 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 fac-

¹⁹ "My position is somewhat strange. I am a *yoksul* (a have-not) who has learned to write. I don't feel like a writer [...] I choose to describe myself as a translator [...] rather than a writer. I find it more meaningful to think of myself as one who interprets, who translates the mute, 'tongueless' world of the dispossessed into the language of this world" (Paker 2011, 147).

cenda: 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.²⁰

Tekin percepisce la lingua e la scrittura, rispettivamente strumento e spazio di espressione, come un possesso esclusivo dei potenti, un privilegio a cui i 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* (1998, 241). 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:

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 Nazım Hikmet, gli Yaşar Kemal, gli Orhan Kemal, i Kemal

²⁰ "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 içselleştirmemiş 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" (Tekin, Savaşır 1987, 133).

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.²¹

Per ricostruire sulla base di queste premesse il percorso che conduce l'autrice alla nozione di traduzione come via d'uscita per la propria dilemma-tica 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:

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.²²

²¹ Intervento di Latife Tekin durante la presentazione di *Cara Spudorata Morte*, Roma, maggio 1989 (Saraçgil 1995, 441).

²² Intervista concessa da Latife Tekin ad Ayşe Saraçgil, Istanbul, luglio 1991 (Saraçgil 1995, 448-449).

Il senso di 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" (Adak 2008). Per comprendere quest'aspetto occorre tenere a mente la funzione simbolica che il discorso nazionalista attribuisce al turco moderno, strumento per generare e insieme diffondere la presunta omogeneità culturale della nazione (Saraçgil, Tarantino 2012, 224-225). Identificato come lingua propria delle *élites* urbane modernizzate, e dunque come strumento di potere ed esclusione culturale e morale delle campagne, esso arriva a rappresentare accanto alla limitazione delle libertà di espressione, 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 (Saraçgil 2017, 130-134). 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 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 dei cronotopi periferici di Istanbul elaborati sia da Latife Tekin che da Yaşar Kemal. Si cercherà in questo modo di porre in evidenza come entrambi gli autori ricostruiscono 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.

Utilizzando la nozione di traduzione come lente d'indagine è possibile 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 mnemonico 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 orale (1994, 75-91). A tal proposito, nel tentativo di approfondire il rapporto di filiazione estetica tra Kemal e Tekin, è interessante rilevare come, comparando le interviste-memoriali di due autori, l'importanza dell'oralità e della prosa popolare sembri derivare direttamente dalla centralità che tale tradizione occupava nelle memorie comunicative e famigliari 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 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.²³

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 prodotto 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.

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 di-

²³ "Anamın çok güçlü bir belleği vardı. Hiçbir şeyi unutmazdı. [...] Çok da güzel konuşurdu. Yazık ki Türkçesi kıtı. Belki Kürtçeyi bir destancıdan daha güzel konuşurdu. O bir masal, bir destan, bir olay anlatırken herkesi lâl-ü ebkem ağzına baktırırdı Ben de onun anlatımına hayrandım. Onun anlatıları beni büyülerdi. Bunca yıl, hiç konuşmadığım halde Kürtçeyi anlayabiliyor, biraz da konuşabiliyorsam onun yüzünden" (Kemal 1993, 14).

verso 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.²⁴

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,

²⁴ “Evde çoğunlukla Kürtçe konuşuluyordu. Evdekiler kırk 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. Kürtçeyi 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, 45-46).

una forma di legame personale, con la natura in parte acquisita della propria scrittura e lingua letteraria, sia Kemal che Tekin ricorrono in maniera apparentemente analoga ama in realtà assai differente allo spazio anatolico come matrice linguistica di appartenenza da contrapporre all'alienazione 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 mos-sa dalla dialettica tra varianti vernacolari di uno stesso insieme linguistico e culturale; è una dinamica questa che pur partendo da una liminalità intrasistemica, ossia 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 facilmente. Ho imparato facilmente la loro lingua. Già alle elementari ormai non mi esprimevo più con la parlata di Çukurova. La mia era diventata una bocca stambuliota. Ma a casa, nel villaggio, nella cittadina, istantaneamente la mia bocca cambiava, tornavo al vernacolo. Per anni, fino a quando all'età di ventisei anni non arrivai a Istanbul, ho parlato due idiomi. Lo stambuliota e il turkmeno di Çukurova... Giunto a Istanbul la mia lingua era quella di uno stambuliota. Ho scritto i dialoghi dei miei primi racconti nel turkmeno di Çukurova. Poi mi resi conto che nessuno ci capiva niente, nelle successive edizioni cambiai, cominciai a cercare una lingua letteraria comune.²⁵

Per Tekin invece il riferimento alle radici rurali e anatoliche della propria lingua letteraria assume un significato differente in ragione del ricorso,

²⁵ “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. Ben onların dilini kolay öğrendim. Daha ilkokuldayken artık Çukurova ağzıyla konuşmuyordum. Ağzım İstanbullu ağzı olmuştu. Ama evde, köyde, kasabada anında ağzımı değiştiriyor, yerele dönüyordum. Uzun yıllar, yirmi altı yaşında İstanbul'a gelinceye kadar iki ağız konuştum. İstanbulluca ve Çukurova Türkmencesi... İstanbul'a geldikten sonra artık dilim bir İstanbullu diliydi. İlk hikayelerimin diyaloglarını Çukurova Türkmencesiyle yazdım. [...] Baktım ki, kimse bir şey anlayamıyor, öteki baskılarda değiştirdim, ortak bir yazı dili aramaya başladım” (ivi, 99).

ancora una volta centrale, alla propria memoria familiare e in particolare alla figura paterna. Dichiara infatti sempre a proposito di *Sevgili Arsız Ölümler*:

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 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.²⁶

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 centro alla

²⁶ "Hikayelerim çoğunu annemden almışumdır ama beni yazar yapan şey babama borçluyum, öyle hissederim. İstanbul'a geldiğimiz ilk yıllar, zorlandığımız dönemde babam bence harika biçimde direndi. Beni çok etkilemiştir bu. Dünyevi bir adam değil-di 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" (Özer 2015 [2005], 56-57).

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.

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 *élites* 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 diverse rappresentazioni 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 tradurre il testo periferico di Istanbul? Nel tentativo di offrire una risposta anche parziale ai quesiti sopraesposti sarà opportuno approfondire il discrimine tra le visioni urbane dei due autori ricorrendo a un ulteriore interessante momento di analogia: l'uso dell'intervista come pratica di inchiesta in cui la ricerca della lingua e del sé si coniugano nell'esplorazione della città.

LUOGHI, FORME E STRATEGIE
DI UNA POETICA URBANA ECCENTRICA

5.1 *L'inchiesta urbana: rintracciare la lingua e la memoria della città periferica*

Nell'intervista a Pelin Özer, Latife Tekin racconta così la fase progettuale della strategia linguistica e narrativa sottesa alla scrittura di *Sevgili Arsız Ölüm* (2013 [1983]; *Cara spudorata morte*, 1988):

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.¹

Quello appena citato è un passaggio particolarmente significativo nella misura in cui induce ad alcune importanti considerazioni. Si evince in primo

¹ “Sezgisel bir karar almıştım yazmaya başlarken. Evimin diliyle yazacaktım. [...] Geçmişte evimin diliyle kent dilli arasında bölünmemin bana yaşadığı mutsuzluğun anısı pek öyle silinecek gibi görünmüyordu. Konuşmaya konuşmaya, artık evimin dilini unutmuşum o sıralar. [...] Tabii ki yıllar sonra, geri dönüp o dili eskiden olduğu gibi, aynı masumiyetle yeniden mırıldanabilmem olanaksız. Bu kez, kendimi evimin diline misafirlğe 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 çektirmeden gösterdi, sanki ona gitmemin ödülü gibi kendini gözlerimin önüne serdi. Âdeta, boşlukta oluşan gölgeler gibi sevinçle uçuşup zihnimde dönmeye başladı evimin dili” (Özer 2015 [2005], 38).

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” (*evimin dili*) percepita come la principale matrice di appartenenza identitaria e in questo diametralmente opposta alla lingua estranea e acquisita “della città”. Nell’ 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 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 individuale (2014 [1999], 37-43).

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 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 metonimica 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 romanziata 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 rinfrescarci 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.²

² "Bir roman yazmaya karar vermiştim ama insanların beni dinleme biçiminden, zor bir işe kalkıştığım hissine kapıldım. Açıkça hevesimi kiracak 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 anlattılar. 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

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 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, contrappo-
nendovi l'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 sua stessa difficoltà ad entrare in comunicazione 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* (1984; *Fiabe dalle colline dei rifiuti*, 1995) allorché la prospettiva autobiografica ed egocentrata di *Sevgili Arsız Olüm* 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

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" (Özer 2015 [2005], 28).

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.³

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 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 Basınköy vicino al mare. In questi trent'anni ho posseduto sette caicchi. So cosa siano la pesca e il mare.⁴

³ "İstanbul'un ilk gecekondu bölgeleri olan Gültepe'ye, Zeytinburnu'nuna gittim. Hala oralarda yaşamayı sürdüren, gecekonduları 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, 74).

⁴ "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 Basınköy'de yaşıyorum. Bu otuz yılda yedi tane kayak eskittim. Balıkçılığı ve denizi biliyorum" (Kemal, Andaç 2012, 9).

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 potuta 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 *gecekondü*. 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 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 élites 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 re-

portage, 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.⁵

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 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 del-

⁵ "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" (Kemal 1995, 170-71).

la 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.

5.2 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 mettere 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 effetti (Sönmez 2012, 303-304).

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 esponentavano il testo agli attacchi negativi. In un certo senso, vista da una prospettiva lotmaniana, il romanzo veniva classificato come un "non-testo" nella misura in cui esso non esibiva forme di appropriazione dello spazio-tempo che fossero rappresentative del canone culturale nazionale. Da questo punto di vista l'analisi della dimensione spaziale di *Sevgili Arsız Ölüm*, così come 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 contemporanea, alla perdurante difficoltà di elaborare una visione integrata della moderna fenomenologia nazionale. Ciò fornisce nuove prospettive critiche per indagare la relazione tra i processi di appropriazione artistico-letteraria della spazio-temporalità e la definizione del canone culturale 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 si potrebbe definire 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 Alacıvek 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 (Maraucchi 2016). 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'infinita astrazione 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 (Moran 1994, 75-91). 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 reinterpretata 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 semif feudale. 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 ta-

le 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 (Maraucci 2017b). 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 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 tempo di Istanbul viene invece ricostruito e narrato mediante una serie continua di episodi equivoci, di fraintendimenti, di conclusioni errate, dagli esiti talvolta tragicomici, 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.⁶

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”⁷.

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

⁶ Tekin 1988, 75, trad. di Dussi, Marazzi. “Dirmit, adından çok, dişlerindeki parlak telin ne işe yaradığını merak ettiği sıra arkadaşıyla tanıştı. Ve tanışır tanışmaz, ona dişlerine neden tel taktığını sorduğu için, okkalkı bir tokat yedi. Dirmit daha yüzündeki parmak izleri silinmeden iriyarı sarı saçlı kızla arkadaş oldu. Çok geçmeden kızın ne kadar huyu varsa kaptı. Ondan kopya çekmeyi, derste kâğıt çıplak kadın resimleri yapıp oğlanlara göstermeyi, oğlanlarla öpüşmenin ayıp olmadığını öğrendi. Öğrendiklerini gelip bir bir evde sayıp döktü. Atiye'nin yüreği ağzında geldi. Sonra sonra san iriyarı kızın büyüyünce orospu olacağını içine doğdu. Dirmit'i sayıp döktüklerini babasına söyleyeceğine yemin edip korkuttu. Başını kurumlu kurumlu sallayan, bacaklarını açıp oğlanlara gösteren san kızla okuldan çıktıktan sonra konuşmayı Dirmit'e yasakladı. Dirmit korkusundan bir daha kızı yanına katıp eve getirmedi. Ama okul çıkışları, Atiye'den gizli onların evine gitti. Gide gide Dirmit'e bir hal geldi. Radyoyu açıp açıp oynamaya başladı. O oynadıkça evdekiler gülmüşü” (Tekin 2013 [1983], 71-72).

⁷ İvi, 132. “Evin içinde evden ayrı, dışarıda elden ayrı, laf dinlemez, nasihat almaz bir kız olup çıktı” (İvi, 124).

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 *élites* 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 (Saraçgil 2001, 296-299). 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*.⁸

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 costituiscano 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

⁸ Ivi, 77. “[...] çocuklarının ellerini bacaklarının arasına alıp oturmalarını yasakladı. Her Huvat'ın kahveye çıkışında, arkasından okuyup üfledi. Evde ne kadar düğüm atılmış şey varsa hepsini tek tek çözdü. Huvat elini yüzüne alıp oturdukça, evin kısmetini bağhyorlar diye, kızlarının, gelinin saçlarını ördürmedi. İş, oturarak su içmenin, helada fazla durmanın, geç yatıp geç kalkmanın kısmetlerini kapadığını söylecek kadar ileri götürdü. Kapının üstüne koca bir levhaö bereket duası astı. Besmelesiz eşikten atlayana evlat demeyeğini açıkladı” (ivi, 73).

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 (Özer 2015 [2005], 28-29). 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 inespressivo 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.⁹

⁹ Ivi, 74-75. "Başını derste, teneffüste sıraya koyup oturdu. Ama yanındaki kıza, 'O ne demek? Bu ne demek?' diye sormaktan yoruldu. Sormayı bırakıp yenşden ağlamaya başladı. Öğretmeni onun ağlamasına her soru sorduğunda yüzüne boş boş bakmasına dayanamadı. Sonunda bir öfkeyle sınıftan çıktı, az sonra okul müdürüyle birlikte geri geldi. Müdüre Dirmit'in başına gelip dikildi. Önünde duran kitaptan rasgele bir sayfa açtı. Sayfayı baştan aşağı okumasını söyledi. Dirmit gözlerine kitaba dikti, omuz silkti.

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, 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.¹⁰

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

O omuz silktikçe müdür 'Oku!' diye üsteledi. O oku diye üsteledikçe çocuklar gülüştü. Sonunda Dirmit'in kitaplarını defterlerini toplayıp çantasına doldurdular. Dirmit'i zorla sıradan kaldırıp çantasını koltuğuna verdiler. Zaten yaşının sınıfını tutmadığını söyleyip onu bir alt sınıfa indirdiler. Yeni sınıfında Dirmit'e en arka sırada, iriyarı bir kızın yanında yer gösterdiler” (ivi, 71).

¹⁰Ivi, 92. “Koşa koşa kitaplığa gitti. [...] İlk kapağında birbirinin sırtına binmiş eşekli, horozlu, kedili resim bulunan kitabı okudu. Onu bir kenara koydu. Eline üstüne Tarih Atlası yazan kitabı aldı. Bir o sayfasına, bir bu sayfasına baktı. Baktıkça şaşı. Kırmızı yeşil oklara, okların üstündeki ince ince yazılara bir anlam veremedi. [...] Kalın, parlak kapaklı, sayfaları açıldıkça içinden kabartma güller, evler, kuzular, kurbağalar çıkan kitaplar okudu. Onları bitirdi. Renkli resimli, koca kara yazılı kitaplara başladı. Onların ardından resimsiz, kalın kalın kitaplar okudu. Her gün akşam eve karnında bir kitapla geldi. Derken ayakları yerden kesildi. Cam ayakkabılı, upuzun saçlı kızların, şövalyelerin, şeytan adalarının, define avcılarının, gotlar, vizigotlar, kırmızı yeşil okların, cadı kraliçelerin dünyasına girdi. Kimini sevdi, kiminden korktu, kiminden kaçtı” (ivi, 87).

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 *élites* e dei ceti medi urbani, la stessa opera di Tekin venga a sua volta percepita come un “non romanzo”, come un testo “non-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”¹¹ 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 ...¹²

¹¹ “The language of the others which filled the air with *sounds and sentences, words, signs and implications*” (Tekin in Paker 2011, 152, trad. in. di Paker).

¹² “[...] some massive block giving out signals that made me feel I was poor. I sensed that I would ‘carry my existence’ in this world in a different way than others. It was then that my inner world was split up into ‘those like me’ and ‘others’. I know very well that I did not learn of poverty/dispossession from my family . . . When I speak of dispossession, I’m talking about a world beyond class, about people who have no sense of possession. The dispossessed discover their position (in life, in society) from the way they read the signs and the looks directed at them” (ivi, 153).

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 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.¹³

¹³ Tekin 1988, 176, trad. di Dussi, Marazzi. “Dirmit annessi başında söylenirken birdenbire ilk şiirini yazdı. Söz yerine, kâğıda gözyaşı dizdi. Kâğıdı alıp aralığa çıktı. Merdiveni kurup dama tırmandı. Kiremitlerin başına oturdu. Birbirine yaslanmış tah-ta evlerin damlarına, bacalarına, bulutlara, denize ilk şiirini okudu. [...] Damdan bir umutla indi. İlk şiirinden daha güzel şiirler yazmaya karar verdi. [...] Dirmit o günden sonra hep sözcüklerden bir yorgana sarındı. Sözcüklerden bir yatağın üstünde uyudu. Sözcüklerden yapılmış bir sandalyenin üstünde oturdu. Atiye günleri sayılı binlerce sözcük oldu. Huvat sözcük dolu şişelere baktı. Nuğber sözcük bekledi. Zekiye sözcük ağladı. Seyit bembeyaz takma sözcükten dişleriye güldü. Mahmut dilini dişlerini ardında dayayıp sözcük çaldı. Halit sözcükleri duvarlara vurdu. Dirmit ne yana baka-cağını hangi birini yazacağını şaşırıldı. O şaşkık şaşkın dolanıp gezinirken bulutlardan sözcük yağdı. Musluklardan sözcük aktı. Akan sözcük, yağın sözcük, bakan sözcük, susup oturan sözcük, ağız üstü divana kapaklanan sözcük Dirmit’in kafasını içinde bir toplu kargaşaya dönüştü. Ama bir türlü şiire dönüşemedi. Dirmit günlerce onca söz-

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 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 ignorava 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.' [...]

cükten ne kadar uğraşıysa bir ikinci şiir yazamadı. Hırsından deliye döndü" (Tekin 2013 [1983], 165).

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.¹⁴

All'interno di una cornice analitica fondata sulle nozioni di lingua e memora, 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 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* (Le spade di ghiaccio), potrà a questo punto essere meglio compresa se intesa come il risultato dell'exasperazione di tale strategia rappresentativa de-testualizzante. 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

¹⁴ İvi, 231-232. "Dimit gözleri yerde, damdan görünen çoğu evlerin geceleri perdelerinin açık olduğunu, kendi kendine niye o evlerin perdelerinin çekilmediğini sorduğunu, önceleri bir türlü anlayamadığını, sonra sonra yıldızlara, aya, denize sora sora cevabını bulduğunu söyledi. 'Duvarlarında çiçekli kâğıtlar var, tavanlarından da rengârenk ışıklar saçan lambalar sarkıyor çoğunun, kız,' [...] Dimit, Atiye'ye neredeyse inme indireceğinden habersiz, onların gece olunca perdelerini ardına kadar açtıklarını, ama kendilerinin hava karmadan perdelerini çektiklerini söyledi, 'Niye kız?' dedi. [...] Dimit 'Bizim duvarlarımızda parmak işaretleri var da ondan, kız anne', dedi. Seyit'in eve gelir gelmez 'Çekin şu perdeleri!' diye bağırmasının utançtan ileri geldiğini söyledi. [...] Sokaklarında kendi evleriyle birlikte on bir evin perdesinin hava karmadan çekildiğini söyledi. [...] 'Şimdilik bizim sokaktaki evlerin içini görüyorum, ama yakında, tüm evlerin içini göreceğim ha,' dedi. [...] Dimit, '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, 214-215).

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.

5.3 Dal "non-testo" al testo "naturale"

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* (2004a [1979]; Il mare è in collera) 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 ricomponi 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, *rakı*, 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 mezz 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.¹⁵

¹⁵ “Çiçekpazarı çiçek, ekşimiş bira, karides, pavurya, balık, karavides, istakoz kokuyordu. [...] Balıkları, fiçların üstüne konmuş dolu bira bardakları, adım atamayacak kadar tıks tıks insanlarıyla Çiçekpazarı deniz de kokuyordu. [...] Kokoreçin yanmış yağı tüm Çiçekpazarını dolduruyor, biralara, balıklara, beyazpeynirlere, çiçektere, bademlere siniyordu. Çiçekpazarı kokoreç, bira, rakı, çiçek, ekmeckuduman, ekşimsi, kekremsi koku olduğu kadar bir de bademdi [...] Karmakarışıklığın içine daldı Selim balıkçı. Çiçek-

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'invasione e la pervasività 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 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 topografica-

pazarı üst üste kalabalığı, kokuları, çiçekleriyle, üstündeki görünmeyen yıldızsız göğü, çiğ ampulleriyle dönüyordu, deniz, balıklar, kan, ağır ağır yürüyen istakozlar, sarı, altın parlıtısında ışıklar, otomobiller, konuşmalar, kokoreç dumanları, satıcılar, bağırtılar, 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 salatallıklar, Cumhuriyet Lokantası, Lambonun meyhanesi, [...] portakal, mandalina, elmalar, sokak boyunca turuncu, kırmızı, yeşil, pırlıtlı balıklar, maydanoz desteleri, yeşil biberler, kasapları camlarından sarkan, ayaklarından asılmış sülünler, bıldırcınlar, 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" (Kemal 2014 [1978], 62-63).

mente 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:

Una mattina 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?¹⁶

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 *Sevgili Arsız Ölüm* come riflesso dell'incapacità della periferia di leggere e interpretare lo spazio urbano delle *élites*, 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 *Sevgili 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 *Sevgili Arsız Ölüm* a *Berci*

¹⁶ "One morning, when I thought my past was useless, the *gecekondu* entered my life as a possibility; it worked on the fear and on the feeling of absence that was growing in my heart. If I hadn't been spellbound by that intense vision of absence, would I have been able to build a life story for myself which never touched Istanbul, which began somewhere that did not exist?" (Tekin in Paker 2011, 156, trad. in di Paker).

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.¹⁷

¹⁷ “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 yaşadım. Her yönüyle. Çukurovadaki yaşamım yirmi altı yıl... İstanbulda kırk bir yıldır yaşıyorum. İşte bir İstanbul romanı olan *Deniz Küstü* Çukurova romanları kadar seviyorum. Daha çok İstanbul romanı var tezgahda. 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

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 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 scorso (2008, 166). 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

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 belah yerde... Bu şehre insan kendini bir kapatırsa, ömrü boyunca başka bir şehri, yeri yazamaz. İstanbul'dan korkuyorum. Ama korkunun üstüne yürümek de benim işim olmalı" (Kemal 2014 [1992], 240-241).

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 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.¹⁸

¹⁸ "Haliç çamur, büyük bir lağım, çöplük, köpek, kedi, at, iri fareler, martı leşleriyle ağır, çalkanmayı; akmayı, dalgalanmayı unutmış, neon, otomobil, puslu donuk güneş

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 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

ışıklarıyla, üstünde odun parçaları, kabuklarla, süprüntülerle, sebze halinden dökülmüş yüzlerce kilo sebzeyle, domatesle, patlıcanla, portakal, pırasa, karpuz kavunla kimultsüz, yıllardır hiç durmadan kütılan fabrika artıklarıyla, yanmış acı, kokan yağlarla kaymak bağlamış, dünyada hiçbir kokuya benzemeyen ağır, öğürtücü, delirtici bir kokuyla, gene dünyada hiçbir batakğa benzemeyen bir bataklıkı” (Kemal 2014 [1978], 255).

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 *Sevgili 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.¹⁹

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 emerge 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 i segni 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

¹⁹ Tekin 1988, 73, trad. di Dussi, Marazzi. "Sabah uyanır uyanmaz yataktan fırlamaya, koşa koşa sokağın bitimindeki ağaçlık parka gitmeye başladı. [...] Çocuklar demirlerden demirlere atarken, Dirmit yere eğilip tanıdığı, bildiği otları aramaya koyuldu. [...] at kestanesi altına sere serpe uzanmış, ince yapraklarının kol kol çevresine yaymış, kuşkuş otunun yanından ayrılmaz oldu. Sabahları gidip kuşkuş otunun başına oturdu. 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" (Tekin 2013 [1983], 71).

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 scia-bordante. Ora prendeva il mare dentro si 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 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.²⁰

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 a 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;

²⁰ Ivi, 215-216. "Sokak, Dirmit'in kirpiklerindeki ıslaklığı görünce, 'Kaç bana gel!' diye el etti. Dirmit bir küskünlükle omuz silkti. [...] Sokak bu defa eline kocaman bir perde aldı. Perdeyi bir açtı bir kapadı. Dirmit'e denizin üstünde uçuşan ak kuşları, rüzgar vurduka dallan yere eğilen ağaçları, oradan oraya savrulan çiçek tozları, renk renk kâğıtlarla donanmış duvarları, yollarda gülererek yürüyen insanları gösterdi. Dirmit'in yüzüne bir tebessüm yayıldı. [...] Sonra birden yerinden kalktı, pencereyi açtı. 'Geliyorum bekle!' diye bağırdı. [...] Sokak bir uzayıp bir kısalarak, bir asfaklar kuşanıp, bir küçük kara taşlara sarınarak, Dirmit'e yol gösterdi. Onu üstünde ak kuşlar uçuşan denize götürdü. Dirmit gözlerini denize verip bir koca taşın üstüne oturdu. Bir kuşlara, bir çırpınan suya baktı. Bir o deniz içine aldı, bir deniz Dirmit'i. Deniz içindeyken heyecandan yüreği ağzına geldi. Denizin içindeyken korkudan. [...] Evde duramaz, oturamaz oldu. Bağıra çağıra açıp kaçtı. Kendinş deniz kenarındaki taşın üstüne attı. [...] Gece şiir yazdı, gündüz gidip denize okudu. Evini evlikten, annesini annelikten, kardeşlerini kardeşlikten, babasını babalıktan, reddetti. Sokakları, evi etti. Ağaçları, duvarları, bulutları, evleri kardeş, denizi anne, göğü baba" (ivi, 200-201).

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 *gecekondu* mediante il riferimento costante al lessico e all'immaginario della natura, al punto che il romanzo si potrebbe in un 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” mnemonica 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, antropomorizzata e dunque “culturale” del testo e della città centrali.

5.4 Il *gecekondu* ovvero bellezza e disincanto dei rifiuti

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'aria 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 cerata.²¹

In assenza anche qui di una periodizzazione e di riferimenti cronologici precisi, è la genesi e lo sviluppo della comunità di baraccati, scandita

²¹ Tekin 1995, 3-4, trad. di Saraçgil. "Bir kış gecesinde, gündüzleri kocaman teneke-lerin şehrin çöpünü getirip boşalttıkları bir tepenin üstüne, çöp yığınlarından az uzağa, fener ışığında, sekiz kondu kuruldu. Sabah konduların üstüne yılın ilk karı düştü. Borca alınmış ziftli kâğıtlardan, inşaat tahtalarından, at arabalarıyla harmanlardan taşınan briketlerden kurulan bu sekiz konduyu, ilkin çöp ayıklamaya gelen insanlar gördü. [...] Sabah naylon leğenden çatıları, eski kilimlerden kapıları, muşambadan camları, ıslak briketlerden duvarlarıyla çöp yığınlarının çevresinde, ampul ve ilaç fabrikalarının alt yanında, tabak fabrikasının karşısında, ilaç artıklarının ve çamur kucağına bşr mahalle doğdu" (Tekin 1984, 10-11).

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 *gecekondü*, colto nel suo intrinseco dinamismo, nella sua fluidità, 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 della città:

Mentre Güllü Baba leggeva il destino alla gente di Montefiore, fu di nuovo appesa, luccicante e blu, la scritta "Boulevard della Nato" sul muro della fabbrica lungo la via dell'Immondizia. Lo stesso giorno il flusso di acqua calda bluastro, e la neve di fabbrica smise di cadere. Davanti alla fabbrica delle medicine fu montata una grande tenda, e sui cancelli fu appeso un drappo rosso ad annunciare lo "sciopero".²²

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 moschea (ivi, 52-53).

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 romanzo:

La neve delle fabbriche si sciolse con le piogge colorate; tutti i nomi scritti nel cielo di Montefiore a profonde lettere nere furono cancellati. [...] Nelle baracche arrivò il benessere ma le ferite non smisero mai di aprirsi. Mon-

²² Ivi, 33. "Güllü Baba Çiçektepe'lilerin kaderini okurken, Çöp Yolunun üstündeki çikolata fabrikası duvarına, üstünde 'Nato Caddesi' yazan mavi parlak levha yeniden asıldı. Aynı gün mavimsi sıcak su kesildi. Konduların üstüne serpelenen fabrika karı dindi. Fabrikanın üstünde 'Bu işyerinde grev var' yazan kırmızı bir bez bağlandı" (ivi, 36).

tefiore divenne una sola baracca dal soffitto di cielo e le mura di fabbriche, dove ogni voce soffocava l'altra.²³

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 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 città:

Andavo e osservavo i *gecekondu*. Rimanevo incantata come se stessi ammirando il Bosforo dalle colline di Bebek. Visti da alcuni punti di Istanbul quei quartieri sono molto belli. Soprattutto di notte, guardare i *gecekondu* mentre percorrevo l'autostrada per Izmir per me era una cosa sublime, come un sogno [...] Certo al tempo stesso vedevo anche altre cose: lì c'erano problemi molto seri, niente fogne, le infrastrutture non erano predisposte, la gente era molto povera... Ciononostante facevano del loro meglio per abbellire le loro case. Se lo Stato li sostenesse, riuscirebbero a rendere quelle case molto più belle.²⁴

²³ İvi, 94. "Fabrika karları renkli yağmurlarla eridi. Çiçektepe kondularının altında kara derin harflerle yazılı tüm adlar silindi. [...]Kondulara bolluk girdi ama yaraların ardi arkası kesilmedi. Çiçektepe, tavanı gökten, duvarları fabrikalarından tek bir konduya dönüştü. Ses sesi boğdu" (ivi, 82-83).

²⁴ "Gidip gecekonduları seyredirdim. Bebek sırtlarından Boğaz'a bakıyormuş gibi büyülenirdim. İstanbul'un bazı yerlerinden çok güzel görünür o mahalleler. Hele gece, İzmir otoyolundan geçerken gecekondulara bakmak, müthiş bir şeydi benim için, rüya gibi [...] Tabii ki bir yandan şunu da görüyordum; orada çok ciddi problemler var, kanalizasyon yok, altyapı hazır değil, insanlar çok yoksul... Ama evlerini güzelleştirmek için ellerinden gelen her şeyi yapıyorlar. Devlet desteklese, çok daha güzel yapacaklardı o evleri" (Özer 2015, 67).

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 del territorio delle dinamiche di potere esclusive sottese alle relazioni centro-periferia:

Lo dico sempre, se i loro diritti legali non fossero stati calpestati Istanbul non si sarebbe trasformata in un orrendo inferno di edifici. Se l'esistenza di queste persone fosse stata riconosciuta, se avessero detto loro dove costruire le loro case, si sarebbero potuti stabilire in città in maniera più pacifica e pianificata. Ma la modernizzazione della Turchia aveva bisogno sia del loro lavoro, sia che restassero invisibili come le fate. Lontano dagli sguardi hanno invaso il pezzo di terra di cui si sono impossessati con la stessa violenza. [...] Potevamo impiegare l'energia prodotta dalla migrazione in una maniera socialmente positiva. Quando ancora un numero così alto di persone condivideva lo stesso sogno... Peccato che gli intellettuali, gli architetti turchi abbiano attaccato sfavorevolmente i *gecekondu*. Secondo me ciò che è accaduto è la dimostrazione del male, della violenza che sono stati fatti a quella gente. La bruttezza di oggi è la risposta alla violenza che è stata loro perpetrata. Una risposta che non rende felici né coloro che l'hanno data né quanti hanno dato atto a quella violenza.²⁵

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

²⁵ "Hep söylerim, eğer yasal hakları çiğnenmeseydi İstanbul bu kadar çirkin bir apartman cehennemine dönüşmezdi. Bu insanların varlığına tahammül gösterilebilseydi, evlerini nereye yapacakları söylenseydi daha sakin, daha planlı bir biçimde yerleşebilirlerdi kente. Ama Türkiye'nin modernleşmesi için hem emeklerine ihtiyaç vardı hem de onlardan, periler gibi görünmez olmaları isteniyordu. Aynı şiddetle, gözlerden uzakta ele geçirdikleri toprak parçasına nüfuz ettiler. [...] Biz göçün yarattığı enerjiyi toplum olarak olumlu biçimde kullanabiliydik. O kadar çok sayıda insanın aynı düşü gördüğü zamanlar... Ne yazık ki Türk aydınlar, mimarların çoğu, gecekondu'lara beğenmezlikle saldırdı. Bence olup biten şey, o insanlara yapılmış kötülüğün, şiddetin göstergesi. Onlara uygulanan şiddete verilmiş cevaptır bugünkü çirkinlik. Bu cevap ne verenleri mutlu ediyor ne de o şiddeti gösterenleri" (ivi, 67-68).

del *gecekondu* elaborata da Tekin. Va per inciso rilevato come adducendo argomentazioni molto simili a quelle alla base dell'odierno "pittorresco" 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 formalmente 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 *gecekondu* 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 *gecekondu* 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 *gecekondu* 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 vuoto di fonti documentarie, all'assoluta assenza di riferimenti autorevoli, oltre la sua stessa esperienza soggettiva, che la guidassero nella scrittura del testo "eccentrico" della città:

La cosa strana è che mentre me ne andavo in giro meditando di scrivere *Berci Kristin Çöp Masalları* non ero riuscita a trovare niente di scritto sui *gecekondu*. Mi ero immersa nell'oscurità priva di stelle [...] Con la speranza di capire qualcosa avevo letto persino libri sull'urbanizzazione. Ma non c'era pressoché niente che riguardasse il movimento operaio. Si parlava solo di

agitazione... Continuava chiedermi con che voce, a chi e cosa racconterò, con che lingua lo farò... Esisteva un movimento operaio in carne e ossa e tuttavia non c'era niente di scritto in proposito. C'erano solo i libri del sindacato relativi alla storia del lavoro, una metà di quelle persone era in carcere, l'altra era scappata all'estero, lessi tutto ciò che fui in grado di trovare che non era stato dato alle fiamme ed era rimasto nelle librerie di qualcuno. [...] Solo successivamente andare a fare ricerche nei *gecekondu* divenne una moda. Oggi un giovane scrittore che voglia scrivere su questo soggetto, probabilmente non si sentirebbe così disperato e solo.²⁶

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 testo eccentrico 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 periferica 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

²⁶ "Tuhaf yanı, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nı yazma düşüncesiyle dolaşırken, gecekonduyla ilgili yazılı bir tek şey bile bulamamış olmam. Yani yıldızsız daldım karanlığa.. [...] Bir şey anlarım umuduyla, kentleşmeyle ilgili kitaplar bile okumuştum. İşçi hareketiyle ilgili hemen hiçbir şey yok. Sadece ajitasyon... Hangi sesle, kime ve ne anlatacağım, nasıl bir dille anlatacağım, diye iç geçirip duruyorum... Canlı bir işçi hareket var ama yine yazılı hiçbir şey yok. İşçi tarihine ilişkin sendika kitapları var sadece, insanların yarısı tutuklanmış, yarısı yurtdışına kaçmış, birilerinin kitaplıklarında kalan, yakılmayan ne varsa bulabildiğim, onları okudum işte [...] Gecekonduyla gidip araştırmalar yapmak, sonra moda oldu. Bugün onlar hakkında yazmak isteyen genç bir yazar, kendini o kadar çaresiz ve yalnız hissetmez herhalde" (ivi, 68-69).

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 scrittrice (2011, 154-155). Nel *gecekondu*, metonimia 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.

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 *gecekondu* 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 *gecekodu* 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 *élites* 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 nell'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 costituisce l'incipit, *Berci Kristin* si chiude con la morte di Montefiore destinata anch'essa a sprofondare nel baratro dell'oblio, insieme alla storia mai scritta di un'"altra" memoria esclusa e marginalizzata.

ISTANBUL TRA TESTI E CANONI:
NUOVI ORIZZONTI DI RICERCA

Dalla disamina comparata dei testi di Istanbul fin qui condotta è possibile desumere diverse considerazioni circa l'intima relazione che sussiste tra rappresentazione letteraria dello spazio urbano e costruzione del canone nazionale. A porre in evidenza tale rapporto è, in primo luogo, la centralità delle nozioni di lingua e memoria, le quali si rivelano cruciali sia nella definizione dell'identità collettiva che nell'elaborazione delle strategie narrative atte a riprodurre in tal senso la complessa simbologia della città. Entrambi i concetti si rivelano altresì fondamentali nell'impartire una linea di continuità poetica all'evoluzione diacronica dei processi di appropriazione estetica della spazio-temporalità urbana nella narrativa turca contemporanea. Dall'analisi risulta, infatti, evidente che i cronotopi di Istanbul, sia centrali che periferici, esibiti dal romanzo turco per tutta la seconda metà del XX secolo pervengono a specifiche codificazioni dello spazio urbano, sia fisicamente che culturalmente inteso, attraverso la rielaborazione dei motivi, simboli e immaginari ereditati dall'esperienza storica precedente. Le poetiche urbane di ambedue le coppie di autori esaminati traducono e al tempo stesso riscrivono 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 i singoli scrittori 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 Tanpınar come per Pamuk, entrambi rappresentativi 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 del nazionalismo. I due scrittori, pur essendo

legati da un esplicito rapporto di filiazione estetico-letteraria, perseguono tuttavia finalità profondamente diverse dettate in primo luogo dalla differenza anagrafica.

Pamuk, che è esponente della terza generazione repubblicana, guarda alla questione dell'amnesia 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 famigliare 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 nar-

rativa 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 famigliari. 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, la strategia di Yaşar Kemal appare più moderata perché ricondotta ad una dinamica intrasistemica, mentre 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 è in ultima analisi riconducibile al rinnovato interesse verso il tema di Istanbul che continua a caratterizzare le odierne produzioni narrative. 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 e il sito lo strumento per elaborare una più ampia visione ermeneutica del sé nazionale. È partendo da questi presupposti che sarebbe opportuno estendere ulteriormente l'analisi delle rappresentazioni letterarie della città elaborate a partire da soggettività altrettanto escluse dal canone nazionale. I molti testi di Istanbul, che la narrativa turca contemporanea continua a produrre a ritmo sostenuto a partire dagli anni '90, se da un lato esibiscono una strutturale resistenza a qualunque tentativo di canonizzazione, dall'altro potrebbero rivelarsi un terreno d'indagine particolarmente proficuo per investigare la formazione delle diverse politiche identitarie, o in altri termini, dei molteplici canoni che oggi orientano la produzione culturale dello spazio di Istanbul.

BIBLIOGRAFIA

- Adak Hülya (2008), “Exiles at Home: Questions for Turkish and Global Literary Studies”, *PMLA*, CXXIII, 1, 20-26.
- Ahmad Feroz (1977 [1976]), *The Turkish Experiment in Democracy (1950-1975)*, London, Hurst.
- Akdeniz Safiye (2012), “İntibâh Romanında Mekân Kullanımı” (L’uso del luogo nel romanzo İntibâh), *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, I, 1, 3-21, <<https://dergipark.org.tr/pub/deuefad/issue/34989/388219>> (11/2020).
- Aksoy Bülent, Aksoy Nazar (2008), “Orhan Pamuk İstanbul’u: Söylemden Gerçekliğe, Gerçeklikten Söyleme” (L’İstanbul di Orhan Pamuk: dal discorso alla realtà, dalla realtà al discorso), in Nüket Esen, Engin Kılıç (eds), *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası* (Il mondo letterario di Orhan Pamuk), İstanbul, İletişim Yayınları, 281-295.
- Alfano Giancarlo (2010), *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori.
- Almas H.E. (2011), *Capitalizing İstanbul: Reading Orhan Pamuk’s Literary Cityscape*, tesi di dottorato non pubblicata, Amsterdam, Faculty of Humanities, Amsterdam School for Cultural Analysis, <https://www.researchgate.net/publication/254852476_Capitalizing_Istanbul_reading_Orhan_Pamuk%27s_literary_cityscape> (11/2020).
- (2016), “Disoriented in İstanbul: A Reading of its Fogscares Across the Twentieth Century”, *Culture, Theory and Critique*, LVII, 1, 17-51, doi: 10.1080/14735784.2015.1127173.
- Alptekin Turan (2001), *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür Bir İnsan* (Ahmet Hamdi Tanpınar una cultura un uomo), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Altuğ Barbaros, ed. (2009 [2007]), *Yazarların İstanbul’u* (L’İstanbul degli scrittori), İstanbul, Turkuvaz.
- Altuğ Fatih (2015), “Modern Osmanlı Edebiyatında İstanbul (1870-1923)” (İstanbul nella moderna letteratura ottomana 1870-1923), in Çoşkun Yılmaz (ed.), *Büyük İstanbul Tarihi VII* (Grande storia di İstanbul VII), İstanbul, İSAM, 155-168.
- Andı Fatih (2015), “XIX. Yüzyıldan XXI. Yüzyıla Edebiyatında İstanbul” (İstanbul nella letteratura dal XIX al XXI secolo), in Çoşkun Yılmaz (ed.), *Büyük İstanbul Tarihi VII* (Grande storia di İstanbul VII), İstanbul, İSAM, 146-153.
- Andrews Walter (2000), “Black Book and Black Boxes: Orhan Pamuk’s Kara Kitap”, *Edebiyat*, XI, 106-129.

- Assman Aleida (2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. di Simona Paparelli, Bologna, il Mulino.
- Ayaydın Günül Özlem (2003), *Yaşar Kemal'in İstanbul'una Çevreci Bir Yolculuk* (Un viaggio ecocritico nell'İstanbul di Yaşar Kemal), tesi di laurea non pubblicata, Ankara, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Bilkent Üniversitesi.
- Aydın Satar Nesrin (2015), "Kanun Olmanın Kıyısında: Edebiyatın Politize Olması ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Cumhuriyet Kanonu'ndaki Yeri" (Sul crinale dell'essere canonici: la politicizzazione della letteratura e il posto di Ahmet Hamdi Tanpınar nel canone repubblicano), *Türkiyat*, XXV, 1, 160-186.
- Ayvazoğlu Beşir (2006a), "Yahya Kemal", in Tanıl Bora, Murat Gültekin (eds), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce V. Muhafazakarlık* (Il pensiero politico nella Turchia moderna V. Conservatorismo), İstanbul, İletişim Yayınları, 416-421.
- (2006b), "Türk Muhafazakarlığın Kültürel Kuruluşu" (La costruzione culturale del conservatorismo turco), in Tanıl Bora, Murat Gültekin (ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce V. Muhafazakarlık* (Il pensiero politico nella Turchia moderna V. Conservatorismo), İstanbul, İletişim Yayınları, 509-515.
- Bachtin Michail M. (2001 [1979]), *Estetica e romanzo*, trad. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi.
- Balık Macit (2013), *Latife Tekin'in Romancılığı* (La narrativa di Latife Tekin), Ankara, Akçağ.
- Batum Mentşe Oya (2010), "Orhan Pamuk'un 'İstanbul: Hatıralar ve Şehir'i, Alt Metinler Açısından Bir İnceleme" (Un'analisi di *İstanbul; i ricordi e la città* di Orhan Pamuk dal punto di vista dei sottotesti), *Atılım*, V, 17, 1-8.
- Baş Yener (2015), "Bir (Kentsel) Ütopya Olarak 'Ankara' Romanı" (Il romanzo Ankara come un'utopia (urbana)), *METU JFA*, XXXII, 2, 79-98.
- Belge Murat (1998), *Edebiyat Üstüne Yazılar* (Scritti sulla letteratura), İstanbul, İletişim.
- Belge Taciser (1996), "Rüyadan Kâbusa: Fantastik Şehir İstanbul" (Dal sogno all'incubo: İstanbul città fantastica), in Nüket Esen (a cura di), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* (Scritti su *Il libro nero*), İstanbul, İletişim Yayınları, 205-226.
- Bellingeri Giampiero (2005), "Introduzione", in Yahya Kemal, *Nostra celeste cupola*, trad. e a cura di Giampiero Bellingeri, Milano, Ariele, vii-xlii.
- Brilli Attilio (2009), *Il viaggio in Oriente*, Bologna, il Mulino.
- Copeaux Étienne (1997), *Espaces et temps de la nation turque. Analyse d'une historiographie nationaliste*, Paris, CNRS.
- Çoruk A.S. (1995), *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu* (Beyoğlu nel romanzo turco di epoca repubblicana), İstanbul, Kitabevi.
- (2010), *İstanbul'un 100 Romanı* (100 romanzi di İstanbul), İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.
- Demirkol Şule (2012), "Le rôle des 'traductions' et des 'réécritures' dans le voyage des récits sur la ville d'İstanbul", *Synergies Turquie*, V, 81-93, <<https://gerflint.fr/Base/Turquie5/turquie5.html>> (11/2020).
- Dino Güzine (1973), *La Genèse du roman turc au XIXe siècle*, Paris, Publications Orientalistes de France.
- Duclos Élise (2017), *Orhan Pamuk et la littérature mondiale*, Paris, Pétra.

- Dufft Catharina (2007), “The ‘Autobiographical Space’ in Orhan Pamuk’s Works”, in Olcay Akyıldız, Halim Kara, Börte Sagaster (eds), *Autobiographical Themes in Turkish Literature: Theoretical and Comparative Perspectives*, Würzburg, Ergon Verlag, 173-183.
- (2008), *Orhan Pamuk’s İstanbul*, Wiesbaden, Harrassowitz.
- Duzdağ Ahmet (2015), “Tanpınar’s Diary: A Book of Revenge?”, *Turkish Studies*, X, 12, 315-328, doi: 10.7827/TurkishStudies.8654.
- Esen Nüket (2006), “Huzur ve Kara Kitap’ta İstanbul’un Semtleri” (I quartieri di Istanbul in Huzur e Kara Kitap), in Id., *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* (Studi sulla moderna letteratura turca), İletişim Yayınları, İstanbul, 188-193.
- (2008), “Şehrin suretleri: Anlatısal Odak Olarak İstanbul” (Rappresentazioni della città: İstanbul come focus narrativo), in Nüket Esen, Engin Kılıç (eds), *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası* (Il mondo letterario di Orhan Pamuk), İstanbul, İletişim Yayınları, 265-272.
- Eskin Şerif (2014), *Zaman ve Hafızanın Kıyısında. Tanpınar’ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi* (Al confine tra tempo e memoria. La filosofia di Bergson nel mondo letterario, estetico e speculativo di Tanpınar), İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Erdoğan Tamer (2012 [2005]), *Türk Romanında Mütareke İstanbul’u* (L’Istanbul dell’armistizio nel romanzo turco), İstanbul, Everest.
- Erol Sibel (2011), “The Chronotope of İstanbul in Orhan Pamuk’s Memoir *İstanbul*” *International Journal of Middle East Studies*, XLIII, 4, 655-676, doi: 10.1017/S0020743811000894.
- Ertürk Nergis (2008), “Modernity and Its Fallen Languages: Tanpınar’s *Hasret*, Benjamin’s Melancholy”, *PMLA*, CXXIII, 1, 41-56, doi: 10.1632/pmla.2008.123.1.41.
- (2011), *Grammatology and Literary Modernity in Turkey*, New York, Oxford UP.
- Evin Ahmet (1983), *Origins and Development of the Turkish Novel*, Minneapolis, University of Minneapolis Press.
- Finn Robert (1984), *The Early Turkish Novel 1872-1900*, İstanbul, Isis.
- Gautier Theophile (1853), *Constantinople*, Paris, Lévy.
- Göknar Erdağ (2008), “The Novel in Turkish: Narrative Tradition to Nobel Prize”, in Reşat Kasaba (ed.), *The Cambridge History of Turkey*, vol. IV, Cambridge, Cambridge UP, 472-503, 4 vols.
- Guglielmi Marina, Iacoli Giulio, Podda Fabrizio et al., a cura di (2007), “Repertorio bibliografico ragionato su letteratura e spazio”, *Moderna*, IX, 1, 163-208, doi: 10.1400/92653.
- GülMurat (2009), *The Emergence of Modern İstanbul: Transformation and Modernisation of a City*, London-New York, I.B. Tauris.
- Gürbilek Nurdan (1992), *Vitrinde Yaşamak* (Vivere in vetrina), İstanbul, Metis.
- (2004), *Kör Ayna Kayıp Şark* (Lo specchio cieco, l’Oriente perduto), İstanbul, Metis.
- (2005 [1995]), *Yer Değiştiren Gölge* (L’ombra che cambia posto), İstanbul, Metis.
- (2011), *Benden Önce Bir Başkası* (Un altro prima di me), İstanbul, Metis.
- (2014 [1999]), *Ev Ödevi* (Compiti a casa), İstanbul, Metis.
- Gürsel Nedim, éd. (1993), *Paysage littéraire de la Turquie contemporaine*, Paris, L’Harmattan.

- Hisar A.S. (2003 [1942]), *Boğaziçi Mehtapları* (I chiari di luna del Bosforo), İstanbul, YKY.
- (2006 [1954]), *Boğaziçi Yalıları* (Gli yalı del Bosforo), İstanbul, YKY.
- Hızlan Doğan (2011), “Türkiye’deki Sosyal Değişimlerin Sembolü Olarak Edebiyatta İstanbul” (İstanbul nella letteratura come simbolo dei cambiamenti sociali in Turchia), in A.E. Bilgili (a cura di), *Şehir ve Kültür: İstanbul* (Città e cultura: İstanbul), İstanbul, Profil, 251-289.
- İnalçık Halil (2012 [1996]), “İstanbul”, in Peri Bearman, Thierry Bianquis, C.E. Bosworth *et al.* (eds), *Encyclopaedia of Islam-EI2*, VI, 224-248, doi: 10.1163/1573-3912_islam_COM_0393.
- İrem Nazım (2002), “Turkish Conservative Modernism: Birth of a Nationalist Quest for Cultural Renewal”, *International Journal of Middle East Studies*, XXXIV, 1, 87-112, doi: 10.1017/S0020743802001046.
- (2004), “Undercurrents of European Modernity and the Foundations of Modern Turkish Conservatism: Bergsonism in Retrospect”, *Middle Eastern Studies*, XL, 4, 79-112, doi: 10.1080/00263200410001700329.
- Irzık Sibel (1996), “Edebiyatta Metropoli: Kişileşen, Metinleşen, Silinen Kentler” (La metropoli in letteratura: città che si personalizzano, che si testualizzano, che vengono cancellate), in Nüket Esen (a cura di), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* (Scritti su *Il libro nero*), İstanbul, İletişim Yayınları, 262-271.
- (2006), “İstanbul: The Black Book”, in Franco Moretti (ed.), *The Novel*, vol. II, *Forms and Themes*, Princeton, Princeton UP, 728-738.
- (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, doi: 10.5771/9783956506901-157.
- Kahraman H.B. (2007), “İstanbul’da Hatıra ve Hafıza” (Ricordo e memoria in İstanbul), in Fahri Aral (ed.), *Orhan Pamuk Edebiyatı Sempozyum Tutanakları Sabancı Üniversitesi Tuzla Yerleşkesi 19-20 Aralık 2006* (Atti del simposio La letteratura di Orhan Pamuk Università Sabancı, Campus di Tuzla), İstanbul, Sabancı Üniversitesi, 29-63.
- (2008), “Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzeni” (Sulle tracce del tempo non perduto: Ahmet Hamdi Tanpınar e l’ordine estetico del modernismo conservatore), in Abdullah Uçman, Handan İnci (eds), *Bir Gül Bu Karanlıklarda. Tanpınar Üzerine Yazılar* (Una rosa in quest’oscurità: scritti su Tanpınar), İstanbul, 3F, 600-633.
- Kaplan Mehmet (1996 [1970]), “Tanpınar’ın Denemeleri Hakkında Birkaç Söz” (Qualche parola sui saggi di Tanpınar), in Ahmet Hamdi Tanpınar, Birol Emil (a cura di), *Yaşadığım Gibi* (Come ho vissuto), İstanbul, Dergâh Yayınları, 11-12.
- Karaomerlioğlu M.A. (1998), “The Village Institutes Experience in Turkey”, *British Journal of Middle Eastern Studies*, XXV, 1, 47-73, doi: 10.1080/13530199808705654.
- Karpat Kemal (1976), *The Gecekondu: Rural Migration and Urbanization*, Cambridge, Cambridge UP.
- Kartal Kemal (1983), *Ekonomik ve sosyal yönleriyle Türkiye’de kentleşme* (L’urbanizzazione in Turchia e i suoi aspetti economici e sociali), Ankara, Yurt Yayınları.
- Kekeç Nuran (2011), “Karnavalın Büyülü Gerçekçiliği: Berci Kristin Çöp Masalları” (Dal carnevale al realismo magico: Fiabe dalla collina dei rifiuti), *Millî Folklor*, XXIII, 91, 210-220.

- Kemal Yahya (1974 [1964]), *Aziz İstanbul* (Grandiosa Istanbul), İstanbul, İstanbul Fethi Cemiyeti.
- Kemal Yaşar (1993), *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor. Alain Bosquet ile Görüşmeler* (Yaşar Kemal si racconta. Incontri con Alain Bosquet) İstanbul, Toros.
- (1995), *Zulmün Artsın* (Che aumenti la tua oppressione), a cura di Alpay Kabacalı, İstanbul, Can.
- (2014 [1978]), *Deniz Küstü* (Il mare è in collera), İstanbul, Yapı Kredi.
- (2014 [1992]), *Ustadır Arı* (L'ape è maestra), a cura di Alpay Kabacalı, İstanbul, Yapı Kredi.
- Kemal Yaşar, Naci Fethi, Livaneli Zülfü (1986), “Yaşar Kemal ile Söyleşi” (Intervista con Yaşar Kemal), *Hürriyet Gösteri*, LXIX, 7-8.
- Kemal Yaşar, Andaç Feridun (2012), “İnsan Gerçeğine Ulaşmak” (Raggiungere la realtà umana), in Feridun Andaç (ed.), *Yaşar Kemal Sozün Büyücüsü* (Yaşar Kemal il mago della parola), İstanbul, Kavis, 110-115.
- Keyder Çağlar (2008), “A Brief History of Modern İstanbul”, in Reşat Kasaba (ed.), *The Cambridge History of Turkey*, IV, Cambridge, Cambridge UP, 504-523.
- Koçak Orhan (1996 [1992]), “Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna” (Il libro nello specchio, lo specchio nel libro), in Nüket Esen (ed.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* (Scritti su *Il libro nero*), İstanbul, İletişim Yayınları, 142-183.
- (2010), “Westernisation against the West: Cultural Politics in the Early Turkish Republic”, in Celia Kerslake, Kerem Öktem, Philip Robins (eds), *Turkey's Engagement with Modernity Conflict and Change in the Twentieth Century*, London, Palgrave Macmillan, 305-322, doi: 10.1057/9780230277397_16.
- Konuk Kader (2010), *East West Mimesis. Auerbach in Turkey*, Stanford, Stanford UP.
- (2011), “İstanbul on Fire: End-of-Empire Melancholy in Orhan Pamuk's *İstanbul*”, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, LXXXVI, 4, 249-261, doi: 10.1080/00168890.2011.615286.
- Köroğlu Erol (2008), “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Zaman Anlayışı” (La concezione del tempo in Ahmet Hamdi Tanpınar), in Abdullah Uçman, Handan İnci (a cura di), *Bir Gül Bu Karanlıklarda. Tanpınar Üzerine Yazılar* (Una rosa in quest'oscurità: scritti su Tanpınar), İstanbul, 3F, 485-507.
- Lewis Geoffrey (1999), *The Turkish Language Reform. A Catastrophic Success*, New York, Oxford UP.
- Lotman Jurij, Uspenskij Boris (1975), *Tipologia della cultura*, a cura di Remo Faccani, Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani.
- (1986), “Il concetto di ‘Mosca Terza Roma’ nell'ideologia di Pietro I”, *Europa Orientalis*, V, 481-494.
- Lotman Jurij (1985), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, trad. e cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio.
- Lüleci Murat, a cura di (2017), *Kent, İnsan ve Roman* (Città, uomo e romanzo), İstanbul, Gece Kitaplığı.
- Mansel Philip (1995), *Constantinople: City of the World's Desire 1453-1924*, London, John Murray.
- Maraucchi Tina (2014), “Trauma e memoria del trauma in *Huzur* di Ahmet Hamdi Tanpınar”, *LEA-Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, II, 163-173, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-13752.

- (2016), “La migrazione urbana in *Sevgili Arsız Ölüm* di Latife Tekin: luoghi, forme e strategie narrative di un ‘esilio domestico’”, *LEA-Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente*, V, 381-392, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-20043.
- (2017a), *Il testo nella città, la città nel testo. İstanbul nella narrativa turca contemporanea*, tesi di dottorato, Firenze, Università degli Studi di Firenze.
- (2017b), “*Sevgili Arsız Ölüm* ovvero l’İstanbul ‘periferica’ di Latife Tekin”, *LEA-Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente*, VI, 295-310, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-22346.
- (2017c), “Autobiografia e memoria urbana: la città come spazio di scrittura del sé in İstanbul di Orhan Pamuk”, in Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie: biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, Firenze, Firenze UP, 137-150.
- Mert Nuray (2000), “The Political History of Centre Right Parties: Discourses on Islam, the Nation and the People”, in Stephanos Yerasimos, Gunter Seufert, Karin Vorhoff (eds), *Civil Society in the Grip of Nationalism. Studies on Political Culture in Contemporary Turkey*, Würzburg, Ergon Verlag, 49-97.
- Mesutoğlu Neşe, ed. (2012), *Yazarların İstanbul’u* (L’İstanbul degli scrittori), İstanbul, Pozitif.
- Mignon Laurent (2012), “Yaşar Kemal”, in Burcu Alkan, Çimen Günay Erol (eds), *Turkish Novelists Since 1950*, Washington, Gale, 156-197.
- Mills Amy (2005), “Narratives in City Landscapes: Cultural Identity in İstanbul”, *The Geographical Review*, XCV, 3, 441-462, doi: 10.1111/j.1931-0846.2005.tb00375.x.
- (2010), *Streets of Memory. Landscape, Tolerance and National Identity in İstanbul*, Athens, Georgia UP.
- Moran Berna (1994), *Türk romanına eleştirel bir bakış*, III (Uno sguardo critico al romanzo turco, III), İstanbul, İletişim Yayınları.
- (1999 [1983]), *Türk romanına eleştirel bir bakış*, I (Uno sguardo critico al romanzo turco, I), İstanbul, İletişim Yayınları.
- (2001 [1990]) *Türk romanına eleştirel bir bakış*, II (Uno sguardo critico al romanzo turco, II), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Muhidine Timour, Monceau Nicolas, a cura di (1998), *İstanbul rêvée, İstanbul réelle. La ville des écrivains, des peintres et des cinéastes au XXe siècle*, Paris, l’Esprit des péninsules.
- Murat Yalçın, ed. (2010 [2001]), “Tanpınar, Ahmet Hamdi”, *Tanzimat’tan Bugüne Kadar Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, II (Enciclopedia dei letterati dalle Tanzimat ad oggi, II), İstanbul, YKY, 979-983.
- , ed. (2012), “Pamuk, Orhan”, *Tanzimat’tan Bugüne Kadar Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, II (Enciclopedia dei letterati dalle Tanzimat ad oggi, II), İstanbul, YKY, 950-976.
- Naci Fethi (1981), *100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme* (Il romanzo e il cambiamento sociale in Turchia in 100 domande), İstanbul, Gerçek Yayınevi.
- (2004), *Yaşar Kemal’in Romancılığı* (La narrativa di Yaşar Kemal), İstanbul, Yapı Kredi.
- Narlı Mehmet (2002), “Romanda Zaman ve Mekân Kavramları” (I concetti di tempo e spazio nel romanzo), *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, V, 7, 91-106, <<http://sbe.balikesir.edu.tr/dergi/edergi/c5s7/makale/c5s7m6.pdf>> (11/2020).
- Nerval Gérard de (1950 [1851]), *Voyage en Orient*, II, Paris, Imprimerie Nationale de France.
- Neyzi Leyla (2016), *İstanbul’da Hatırlamak ve Unutmak. Birey, Bellek ve Aidiyet* (Ricordare e dimenticare a Istanbul. Individuo, memoria e appartenenza), İstanbul, Tarih Vakfı.

- Overfield S.Y. (2012), "Orhan Pamuk", in Burcu Alkan, Çimen Günay Erol (eds), *Turkish Novelists Since 1950*, Gale, Washington, 243–268.
- Özbek Meral (1997), "Arabesk Culture: A case of Modernization and Popular Identity", in Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (eds), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, Seattle-London, University of Washington Press, 211-233.
- Özer Pelin, ed. (2015 [2005]), *Latife Tekin Kitabı* (Il libro di Latife Tekin), İstanbul, İletişim Yayınları.
- 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, Multilingual Matters/Channel View Publications Ltd, 146-160.
- Pala İskender (2011), "İstanbul: Dizelerin ve Cümlelerin Müstesna Şehri" (İstanbul: la città straordinaria dei versi e delle frasi), in A.E. Bilgili (ed.), *Şehir ve Kültür: İstanbul* (Città e cultura: İstanbul) İstanbul, Profil Yayınları, 191-250.
- Pamuk Orhan (2006a), *İstanbul. I ricordi e la città*, trad. di Şemsa Gezgin, Torino, Einaudi. Ed. orig. (2003), *İstanbul Hatıralar ve Şehir*, İstanbul, Yapı Kredi.
- (2006c), "The Nobel Prize in Literature 2006", *NobelPrize.org*, <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2006/summary/>> (11/2020).
- (2007a [1996]), *Il libro nero*, trad. di Şemsa Gezgin, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1990), *Kara Kitap*, İstanbul, Yapı Kredi.
- (2007b), "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi" (Ahmet Hamdi Tanpınar e il modernismo turco), in Abdullah Uçman, Handan İnci (ed.), *Bir Gül Bu Karanlıklarda. Tanpınar Üzerine Yazılar* (Una rosa in quest'oscurità: scritti su Tanpınar), İstanbul, 3F, 434-448.
- (2007c), *La valigia di mio padre*, trad. di Şemsa Gezgin, Marta Bertolini, Torino, Einaudi. Ed. orig. (2006b), *Babamın Bavulu*, Stockholm, The Nobel Foundation.
- (2010), *Manzaradan Parçalar* (Frammenti di panorama), İstanbul, İletişim Yayınları.
- (2012), *Romanzieri ingenui e sentimentali*, trad. di Anna Nadotti, Torino, Einaudi. Ed. orig. (2011), *Saf ve Düşünceli Romancı*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- (2013 [1999]), *Öteki Renkler. Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* (Altri colori. Scritti scelti e un racconto), İstanbul, Yapı Kredi.
- Parla Jale (2008), "The Wounded Tongue: Turkey's Language Reform and the Canonicity of the Novel", *PMLA*, CXXIII, 1, 27-40, doi: 10.1632/pmla.2008.123.1.27.
- Parla Taha (1985), *The Social and Political Thought of Ziya Gökalp (1876-1924)*, Leiden, Brill.
- Pérouse Jean-François (2004), "Les tribulations du terme gecekondü (1947-2004): une lente perte de substance. Pour une clarification terminologique", *European Journal of Turkish Studies*, I, doi: 10.4000/ejts.117.
- Saraçgil Ayşe (1995), "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*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 437-463.
- (2001), *Il maschio camaleonte. Strutture patriarcali nell'Impero ottomano e nella Turchia moderna*, Milano, Bruno Mondadori.
- (2012), "Esilio, ibridazione, nazionalismo. L'esperienza poetica di Yahya Kemal e Nazım Hikmet", *LEA-Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, I, 329-340, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-12465.

- (2017), “Da Latife Tekin A Orhan Pamuk. Migrazione Interna, Neo-Liberismo, Nazione” in Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, Firenze, FUP, 123-136.
- (2018), “Ankara. La costruzione di una capitale letteraria”, *România Orientale*, XXXI, 211-230.
- Saraçgil Ayşe, Tarantino Angela (2012), “Costruire la nazione con la lingua e la letteratura: la Turchia e la Romania”, *România Orientale*, XXV, 205-245.
- Şengül M.B. (2010), “Romanda Mekân Kavramı” (Il concetto di luogo nel romanzo), *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, III, 11, 528-538.
- Şenler Yaşar (1997), *Kültür ve Edebiyata Dair Görüşleriyle Yahya Kemal* (Yahya Kemal nelle sue visioni su cultura e letteratura), İstanbul, Ötügen.
- Seyhan Azade (2008), *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context*, New York, MLA.
- Sinanoglu Suat (1988), *Türk Humanizmi* (L’umanesimo turco), İstanbul, TTK.
- Soja E.W. (1989), *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Chritical Social Theory*, London-New York, Verso.
- Sönmez Ayten (2012), “Latife Tekin”, in Burcu Alkan, Çimen Günay Erol (eds), *Turkish Novelists Since 1950*, Washington, Gale, 301-310.
- Sorrentino Flavio, a cura di (2010), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore.
- Tanpınar A.H. (1963a), “Kerkük Hatıraları” (Ricordi di Kirkuk), in Mehmet Kaplan (ed.), *Tanpınar’ın Şiir Dünyası* (Il mondo poetico di Tanpınar), İstanbul, Baha Matbaası, 167-173.
- (1963b), “Antalyalı Genç Kıza Mehtup” (Lettera alla giovane ragazza di Antalya), in Mehmet Kaplan (ed.), *Tanpınar’ın Şiir Dünyası* (Il mondo poetico di Tanpınar), İstanbul, Baha Matbaası, 174-179.
- (1996 [1943]), “Asıl Kaynak” (La fonte originaria), in Emil Birol (ed.), *Yaşadığım Gibi* (Come ho vissuto), İstanbul, Dergâh Yayınları, 40-46.
- (1996a [1951]), “Kültür ve Sanat Yollarında Gösterdiğimiz Devamsızlık” (La discontinuità che esibiamo nella cultura e nell’arte), in Id. (1996 [1970]), 28-33.
- (1996b [1951]), “Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan” (Il cambiamento di civiltà e l’uomo interiore), in Id. (1996 [1970]), 34-39.
- (1996 [1953]), “İstanbul’un Mevsimleri ve San’atlarımız”, in Id. (1996 [1970]), 141-157.
- (1996 [1970]), *Yaşadığım Gibi* (Come ho vissuto), ed. by Emil Birol, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- (1998 [1969]), *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Articoli sulla letteratura), ed. by Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- (2007), *Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Başbaşa* (Faccia a faccia con Tanpınar alla luce dei suoi diari), ed. by İnci Enginun, Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- (2016 [1960]), *Beş Şehir* (Cinque città), İstanbul, Dergâh Yayınları.
- (2017), *Serenità*, trad. di Fabio Salomoni, Torino, Einaudi. Ed. orig. (2014 [1949]), *Huzur*, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Tekin Latife (1988), *Cara Spudorata Morte*, trad. di Edda Dussi, Ugo Marazzi, Firenze, Giunti. Ed. orig. (2013 [1983]), *Sevgili Arsız Ölüm*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- (1995), *Fiabe dalle Colline dei Rifuti*, trad. e cura di Ayşe Saraçgil, Firenze, Giunti. Ed. orig. (1984), *Berci Kristin Çöp Masalları*, İstanbul, Adam.

- Tekin Latife, Savaşır İskender (1987), “Yazı ve Yoksulluk” (Scrittura e povertà), *Defter*, I, 133-149.
- Tiken Servet (2013), “Zaman ve Mekân Birlikteliği Açısından Yakup Kadri Karaosmanoğlu Ankara Romanı Üzerine Bir İnceleme” (Un’analisi del romanzo Ankara di Yakup Kadri Karaosmanoğlu dal punto di vista dell’unione spazio-tempo), *Turkish Studies*, VIII, 13, 1551-1560.
- Törenek Mehmet (2013 [2002]), *Türk Romanında İşgal İstanbul’u* (L’Istanbul dell’occupazione nel romanzo turco), İstanbul, Kitabevi.
- Tuğluk Abdulhakim (2012), *Servet-i Fünûn Romanlarında Mekân* (Lo spazio nei romanzi di Servet-i Fünûn), tesi di laurea non pubblicata, Malatya, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=VqrYN9wQTHS2fU4kknyDjQ&no=AOO_1AnnZihoV1e5kuUrTQ> (11/2020).
- Warf Barna, Arias Santa, eds (2008), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, London-New York, Routledge.
- Westphal Bertrand (2009), *Geocritica. Reale, Finzione, Spazio*, trad. di Lorenzo Flabbi e cura di Marina Guglielmi, Roma, Armando Editore. Ed. orig. (2007), *La Géocritique: Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit.
- White J.B. (2010), “Tin Town to Fanatics: Turkey’s Rural to Urban Migration from 1923 to the Present”, in Celia Kerslake, Kerem Öktem, Philip Robins (eds), *Turkey’s Engagement with Modernity. Conflict and Change in Twentieth Century*, London-New York, Palgrave Macmillan, 425-442, doi: 10.1057/9780230277397_23.
- Zürcher E.J. (1998 [1993]), *Turkey. A Modern History*, London-New York, I.B. Tauris.

INDICE DEI NOMI

- Adak Hülya 159, 213
Ahmad Feroz 18n., 213
Andaç Feridun 138n., 172n., 217
Akdeniz Safiye 2, 213
Aksoy Bülent 51, 213
Aksoy Nazar 51
Akyıldız Olcay 214, 216
Alfano Giancarlo 1, 213
Alkan Burcu 218, 220
Almas Esra 3n., 213
Alptekin Turan 37, 213
Altuğ Barbaros 2, 213
Altuğ Fatih 4, 213
Andi Fatih 4, 213
Andrews Walter 47, 213
Aral Fahri 216
Arias Santa 1, 221
Asimakoulas Dimitris 218
Assman Aleida 49n., 214
Atay Oğuz 54, 54n.
Ayaydın Günil Özlem 139, 214
Aybar Mehmet Ali 137
Aydın Satar Nesrin 31n., 214
Ayvazoğlu Beşir 34, 35n., 214
- Bachtin Michail M. 4-5, 15n., 214
Bakı 68, 68n., 86, 87n.
Balık Macit 148, 214
Batum Menteşe Oya 53, 214
Baş Yener 14, 214
Baykurt Fakir 26, 131, 151, 151n.
Belge Murat 141-142, 142n., 157, 214
Belge Taciser 53, 126, 214
Bellingeri Giampiero 35, 214
Bergson Henri 34n., 68, 68n.
- Bertolini Marta 219
Bertuccelli Fulvio 217, 219
Bilgili Ahmet Emre 215, 219
Bonnard Pierre 76, 77n.
Bosquet Alain 132, 134, 152, 160,
196, 216
Bora Tanıl 214
Bozdoğan Sibel 218
Brilli Attilio 93, 214
- Canaletto 76-77
Caruso Enrico 68
Conrad Joseph 43, 44n.
Copeaux Étienne 34n., 214
Çoruk Ali Şükrü 2, 214
Çoşkun Yılmaz 213
- Dadaloğlu 133
De Amicis Edmondo 71
Demirkol Şule 53, 214
Dede Efendi Hammâmîzâde İsmâil
88, 40, 40n.
Dino Abidin 136
Dino Arif 136-137
Dino Güzine 5, 214
Dostoevskij Fëdor 42, 42n.
Du Camp Maxime 51, 52n.
Duclos Élise 42n., 214
Dufft Catharina 44, 111, 215
Dussi Edda 179n., 184n., 195n.
Duzdağ Ahmet 31n., 215
- Ekrem [Koçu] Reşat 52
Einstein Albert 68, 68n.
Emil Birol 216, 220

- Enginun İnci 220
 Erdoğan Tamer 215
 Erol Sibel 48, 94, 215
 Ertürk Nergis 83, 215
 Esiodo 80
 Esen Nüket 53, 215, 216, 217
 Eskin Şerif 35n., 215
 Evin Ahmet 5, 215
- Faccani Remo 217
 Fatih Mehmet II (Maometto il
 Conquistatore) 85, 102, 102n.,
 86n.
 Finn Robert 4, 215
 Flaubert Gustave 51n.
 Flabbi Lorenzo 221
 Freud Sigmund 68, 68n.
 Fuzûli 68, 68n.
 Fûruzan 26, 131
- Gautier Théophile 51n., 60, 61n., 71,
 71n., 94, 215
 Gezgin Şemsa 43n., 49n., 51n., 58n.,
 60n., 66n., 71n., 78n., 81n., 90n.,
 101n., 105n., 100n., 116n., 125n.,
 126n., 127n., 219
 Gide André 57, 57n.
 Gökalp Ziya 34, 34n.
 Göknar Erdağ 2, 215
 Guglielmi Marina 1, 215
 Gül Murat 13, 14n., 18n., 19, 215
 Gültekingil Murat 214
 Gürbilek Nurdan 31, 31n., 66, 168,
 215
 Günay Erol Çimen 218, 220
 Gürsel Nedim 2, 215
- Hafız Post 88, 88n.
 Hikmet Nazım 54, 54n., 157
 Hisar A.S. 216
 Hızlan Doğan 2, 216
- Iacoli Giulio 1, 215
 İrzık Sibel 53, 127, 148, 216
 İtrî Buhûrizâde Mustafa 40, 40n., 56,
 56n., 88
 İncalcık Halil 13, 216
 İnci Handan 216-217, 219
- İrem Nazım 35n., 216
- Joyce James 42, 45, 45n.
 Jullian Camille 34
- Kabacalı Alpay 216
 Kahraman H.B. 33, 34n., 35n., 36, 44, 216
 Kanunî Süleyman I (Solimano il
 Magnifico) 120
 Kaplan Mehmet 32n., 39, 216
 Kara Halim 214, 216
 Karaömerlioğlu M.A. 17, 216
 Karpaz Kemal 20, 216
 Kartal Kemal 20, 216
 Kasaba Reşat 217, 218
 Kekeç Nuran 148, 216
 Kemal [Atatürk] Mustafa 14
 Kemal [Beyatlı] Yahya 33-34, 34n.,
 35, 35n., 36, 36n., 37, 39, 52, 54,
 54n., 57, 60, 66, 69, 74-75, 75n.,
 77, 80, 92, 94-96, 96n., 100, 119-
 120, 122, 128, 192, 208-209, 217
 Kemal Orhan 26, 131, 137, 157
 Kemal Yaşar 6-7, 29-30, 131, 131n.,
 132-133, 133n., 134-135, 135n.,
 136-138, 138n., 139, 139n., 140,
 141, 150-151, 151n., 152-153,
 153n., 154-161, 161n., 162-163,
 165-166, 172, 172n., 173-174,
 174n., 175, 187-189, 189n., 190-
 192, 192n., 193-194, 194n., 196-
 197, 204-205, 209-210, 217
- Kerman Zeynep 220
 Kerslake Celia 217, 221
 Keyder Çağlar 19, 217
 Kılıç Engin 213, 215
 Koçak Orhan 13n., 14, 47, 217
 Konuk Kader 3n., 39n., 217
 Köroğlu Erol 32, 217
- Le Corbusier 114, 114n.
 Lewis Geoffrey 15, 217
 Livaneli Zülfü 139n., 217
 Lotman Jurij 7-8, 8n., 9-12, 28-29, 52,
 55-56, 217
 Lüleci Murat 3n. 217
- Makal Mahmut 17

- Mallarmé Stéphane 60, 61n., 66, 66n.
 Mansel Philip 13, 217
 Maraucci Tina 3, 38, 176, 178, 217-218
 Marazzi Ugo 179n., 184n., 195n., 220
 Marquet Pierre-Albert 76, 77n.
 Marzaduri Marzio 217
 Maupassant Guy de 114, 114n., 115n.
 Melling Antoine Ignace 51n., 71, 71n.,
 91, 91n., 92
 Menderes Adnan 18-19
 Mert Nuray 18, 218
 Mesutoğlu Neşe 2, 218
 Mignon Laurent 131n., 218
 Mills Amy 12n., 218
 Mîmâr Sinan 120
 Mithat Ahmet 62, 63, 63n., 64n.
 Monceau Nicolas 2, 218
 Monet Claude 76, 77n.
 Moran Berna 5-6, 17n., 47, 42, 47,
 160, 177, 218
 Moretti Franco 216
 Muhidine Timour 2, 218

 Nabi [Nayır] Yaşar 36
 Narlı Mehmet 2
 Nabokov Vladimir 43, 44n.
 Naci Fethi 17, 139n.-140n., 217-218
 Nadotti Anna 219
 Nâîlî 86, 87n.
 Naipaul V. S. 43, 44n
 Nedîm Ahmet Efendi 68, 86, 87n.
 Nerval Gérard de 51n., 71, 71n., 93-
 94, 218
 Neyzi Leyla 12n., 218

 Overfield Shaw Yan 43, 219
 Öktem Kerem 217, 221
 Özbek Meral 219
 Özer Pelin 151, 151n., 164n., 167,
 167n., 171n., 181, 200n., 219

 Paker Saliha 156, 156n., 183n., 190n.,
 204, 218
 Pala İskender 2, 219
 Pamuk Orhan 3n., 6-7, 29-30, 41-42,
 42n., 43, 43n., 44, 44n., 45, 45n., 47-
 49, 49n., 50-51, 51n., 52, 52n., 53-
 54, 54n., 57, 57n., 58, 58n., 59, 59n.,
 60, 60n., 61, 61n., 62, 62n., 63-65,
 65n., 66, 66n., 67, 70-71, 71n., 73-
 74, 78, 78n., 79, 79n., 80, 81n., 82,
 82n., 83-84, 88-90, 90n., 91, 91n.,
 92, 92n., 93-94, 100-101, 101n.,
 102n., 103, 103n., 104, 104n, 105,
 105n., 106, 107n., 108-109, 109n.,
 110, 110n., 111, 111n., 112-113,
 113n., 114-115, 116n., 117, 117n.,
 118, 118n., 119-121, 124, 124n.,
 125, 125n., 126, 126n., 127, 127n.,
 129, 131, 150, 207-210, 219
 Parla Jale 15, 219
 Parla Taha 34n., 219
 Pérouse Jean-François 20-21, 22n.,
 23-24, 219
 Podda Fabrizio 1, 215
 Povel William 68, 68n.
 Proust Marcel 42, 42n., 66, 66n.

 Rasim Ahmet 52, 96, 97n.
 Rifat Oktay 26, 132
 Robins Philip 217, 221
 Rogers Margaret 218

 Sagaster Börte 214, 216
 Salomoni Fabio 85n., 88n., 97n., 98n.,
 123n, 220
 Salvestroni Simonetta 217
 Saraççılı Ayşe 6, 14-15, 24-25, 35, 144,
 158n., 159, 180, 219-220
 Savaşır İskender 144n., 157n., 221
 Seufert Gunter 218
 Seyhan Azade 3n., 6, 17n., 39, 46, 53,
 140n., 141, 148, 192, 219
 Shakespeare William 68, 68n.
 Sinanoğlu Suat 39n., 219
 Soja E.W. 1, 220
 Soysal Sevgi 26, 121
 Sorel Albert 34
 Sorrentino Flavio 1, 220
 Sönmez Ayten 144n., 175, 220
 Stendhal 61, 62n.
 Strada Janovič Clara 214
 Şengül Mehmet Bakır 2, 219
 Şenler Yaşar 34, 219
 Şeyh Galip 68, 68n.
 Şinasi Hisar Abdülhak 52, 122, 122n

- Tahir Kemal 26, 54, 54n., 131, 151, 151n., 158
- Tanpınar Ahmet Hamdi 3n., 6-7, 29-31, 31n., 32, 32n., 33-34, 34n., 35n., 36, 36n., 38-40, 40n., 41, 43, 52-54, 54n., 55-57, 57n., 58, 60-61, 61n., 62, 62n., 63, 63n., 64, 64n., 65, 65n., 66-70, 73-74, 76-77, 77n., 79-81, 81n., 82-84, 84n., 85, 85n., 86, 86n., 87, 87n., 88, 88n., 89-96, 96n., 97n., 98, 98n., 99, 99n., 100, 100n., 101, 104, 107, 108n., 110, 112, 119, 119n., 120, 120n., 121-123, 123n., 124n., 126-129, 129n., 131, 150, 192, 207-210, 220
- Tekin Latife 6-7, 29-30, 131, 141-142, 142n., 143, 143n., 144, 144n., 145, 147-152, 156-157, 157n., 158, 158n., 159-179, 179n., 180-183, 183n., 184, 184n., 185, 185n., 186, 186n., 187-190, 190n., 191-193, 195n., 196, 196n., 197, 198n., 200-204, 209-210, 220-221
- Tiken Servet 2, 221
- Tolstoj Lev 68, 68n.
- Törenek Mehmet 2, 221
- Tuğluk Abdülhakim 2, 221
- Turner William 76, 77n.
- Uçman Abdullah 216, 217, 219
- Uspenskij Boris 8, 10-12, 217
- Valéry Paul 57, 57n.
- Vorhoff Karin 218
- Warf Barna 1, 221
- Westphal Bertrand 1, 28, 73, 221
- White J.B. 17, 221
- Yalçın Murat 218
- Yerasimos Stephanos 218
- Zürcher E.J. 18, 18n., 221

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Formazione, Lingue,
Intercultura, Letterature e Psicologia
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscienfico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini (a cura di), *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria biblioflica, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)

- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perú frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo, *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayse Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, Luigi Meneghello. *La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi (a cura di), *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Reborà, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnoletti, «Si risponde lavorando». *Lettere 1941-1992, a cura di Andrea Giusti*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Leproni (a cura di), «Still Blundering into Sense». *Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), «Granito e arcobaleno». *Forme e modi della scrittura autobiografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
- Francesca Valdinoci, Scarti, *tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
- Sara Congregati (a cura di), *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)
- Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il cut-up di Burroughs e la pop art negli anni Sessanta e Settanta 2020* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)
- Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)
- Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)

Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Il graphic novel. Un crossover per la modernità* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)

Riviste ad accesso aperto
(<<http://www.fupress.com/riviste>>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X

«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

Leggere Istanbul. Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea. Ricorrendo alla metafora della città-testo, il volume investiga in un'ottica comparata le rappresentazioni di Istanbul nelle opere di due coppie d'autori: Ahmet Hamdi Tanpınar/Orhan Pamuk e Yaşar Kemal/Latife Tekin. Le nozioni di memoria e lingua costituiscono le cifre ermeneutiche principali nell'analisi delle singole poetiche urbane intese rispettivamente come esempi di (ri)scrittura e traduzione nello spazio letterario dell'alta cultura nazionale del testo mnemonico e culturale della città. Muovendo da una prospettiva centrale a una periferica, l'itinerario così seguito intende dimostrare l'intima relazione che sussiste tra forme di appropriazione estetica della spazio-temporalità urbana e processi di (de)costruzione del canone turco nazionale.

TINA MARAUCCI è docente a contratto di lingua turca presso l'Università di Firenze. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulle produzioni narrative turche post-1980 e sulla relazione tra processi di formazione identitaria e rappresentazioni letterarie della spazio-temporalità.