

Comparatismi 9 2024

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20242706>

La casa “derelitta”

Rapporto tra spazi abitativi e personaggi nel romanzo *Amore Proibito* di Halit Ziya Uşaklıgil

Cristiano Bedin

Abstract • Il presente contributo intende esplorare la relazione tra i protagonisti e lo spazio abitativo in *Akş-i Memnu* (*Amore proibito*) di Halit Ziya Uşaklıgil, uno dei più importanti romanzi del panorama letterario turco. Questo è un testo particolarmente complesso in cui si intrecciano svariate tematiche. In questa cornice, l'aspetto che maggiormente risalta è lo stato di perenne “abbandono” in cui si trovano i vari personaggi: Bihter, Nihal, Behlül, Adnan Bey, Firdevs Hanım, Mademoiselle de Courton sono individui lasciati a se stessi, naufraghi in balia dei vortici dei loro monologhi interiori. I personaggi di *Amore proibito*, uomini e donne abbandonati e derelitti, sono destinati a vivere in un ambiente familiare altrettanto “derelitto”. La casa/villa, centro focale della narrazione e spazio (an)affettivo e costruito culturale, è un universo composto da oggetti che simboleggiano i desideri che spingono i personaggi all'azione nonché le delusioni a essi legate.

Parole chiave • Halit Ziya Uşaklıgil; *Amore proibito*; Casa turca; Spazio abitativo; Personaggio.

Abstract • This contribution aims to explore the relationship between the protagonists and the living space in *Akş-i Memnu* (*Forbidden Love*) by Halit Ziya Uşaklıgil, one of the most important novels in the Turkish literary landscape. This is a particularly complex text where various themes intertwine. Within this framework, the aspect that stands out the most is the state of perpetual abandonment in which the various characters find themselves: Bihter, Nihal, Behlül, Adnan Bey, Firdevs Hanım, and Mademoiselle de Courton are individuals left to themselves, castaways at the mercy of the whirlpools of their inner monologues. The protagonists of *Forbidden Love*, abandoned and forsaken men and women, are destined to live in a house and, consequently, in a family environment equally forsaken. The house/villa, the focal point of the narrative and an (un)affectionate space and cultural construct, is a universe composed of objects that symbolize the desires driving the characters to action, as well as the disappointments connected to them.

Keywords • Halit Ziya Uşaklıgil; *Forbidden Love*; Turkish house; Living space; Character.

Ledizioni 

La casa derelitta

Rapporto tra spazi abitativi e personaggi nel romanzo *Amore Proibito* di Halit Ziya Uşaklıgil

Cristiano Bedin

I. Introduzione

Abitare un luogo significa anche appropriarsene, ovvero trasferire in esso parte di se stessi. La casa, luogo in cui l'individuo effonde molti dei propri desideri, delle proprie emozioni e dei propri timori, diventa un riflesso dell'intimità nascosta, spesso inconfessata, dell'inconscio. Come spesso accade nella narrazione romanzesca la dimora si configura come una trasposizione del personaggio, trasformandosi pertanto in un'entità ad esso simbiotica. Tra gli innumerevoli esempi, si pensi a Thornfield Hall in *Jane Eyre* di Charlotte Brontë, dove la residenza del signor Rochester rappresenta la complessità psicologica e i segreti che caratterizzano il personaggio; oppure al contrasto, in *Cime tempestose* di Emily Brontë, tra gli interni di Wuthering Heights, le cui stanze buie e disordinate descrivono il carattere turbolento di Heathcliff, e quelli di Thrushcross Grange, emblema di un ordine e una raffinatezza a lui estranei; o ancora alla casa di Clarissa Dalloway, nell'opera di Virginia Woolf, luogo di riflessione e introspezione, dove emergono ricordi e pensieri che rivelano la complessità delle relazioni e dell'identità della protagonista; o infine, nel panorama italiano, alla villa di Andrea Sperelli, ne *Il Piacere* di D'Annunzio, crogiolo di simboli e metafore, specchio dell'interiorità dei personaggi. Nel genere del romanzo, quindi, la dimensione privata dell'abitare diventa funzionale nella presentazione del personaggio e nella sua caratterizzazione evidenziando gli aspetti peculiari della sua complessità caratteriale, emotiva e psicologica.

Da questo punto di vista, sulla scena letteraria turca, fin dai primi romanzi turco-ottomani – si pensi a *Intibah* (Risveglio, 1874) di Namık Kemal (1840-1888) e *Felâhî Bey ile Rakım Efendi* (1875) di Ahmet Mithat (1844-1912) –, edifici quali la casa, la villa, la residenza signorile e il palazzo hanno avuto una rilevanza indiscutibile, a maggior ragione se si considera che in tale società la divisione tra i sessi è culturalmente forte; le stanze chiuse e private, racchiuse dalla quattro mura domestiche, risultano essere i luoghi predisposti all'incontro effettivo tra uomo e donna. Gli ambienti privati giocano un ruolo decisivo in *Aşk-ı Memnu* (*Amore proibito*, in rivista 1899-1900, in volume 1901), l'opera più matura dello scrittore turco-ottomano Halit Ziya Uşaklıgil (1865-1945).¹ Si tratta di un testo particolarmente complesso in cui si intrecciano svariate tematiche in stretta relazione tra loro, che spaziano dal tradimento alla brama di ricchezza e prestigio, dalla gelosia al contrasto madre-figlia, dal senso di abbandono alla voglia di essere amati, dall'abuso dei costumi "occidentali" e "decadenti" al desiderio di pace e di un amore puro e vero.

In questa composita cornice, l'aspetto che maggiormente risalta è lo stato di perenne abbandono in cui si trovano i vari personaggi: Bihter, Nihal, Behlül, Adnan Bey, Firdevs Hanım, Mademoiselle de Courton sono individui lasciati a se stessi, naufraghi in balia dei vortici dei loro monologhi interiori che, in modo polifonico, s'intessono alle maglie delle

¹ Per una bio-bibliografia in italiano su Halit Ziya Uşaklıgil cfr. Bedin 2023.

vicende. Tuttavia, questo “stato di abbandono” dei personaggi acquisisce un significato aggiunto: infatti il termine turco *metruk* (lett. “abbandonato”, “lasciato a se stesso”) è impiegato dall’autore con una valenza non solo fisica ma anche psicologica ed esistenziale, quasi a definire un decadimento, un progressivo crollo che influisce sull’indole e il destino dei personaggi. Per questo motivo più che “abbandonati”, sarebbe opportuno usare il termine *derelitti*.² Non solo: *metruk* definisce non tanto una persona quanto un’abitazione. Questo nesso lessicale e connotativo sottolinea la stringente relazione tra i personaggi del romanzo e le case in cui essi vivono e in cui si svolgono le loro vicende. I protagonisti di *Amore proibito*, uomini e donne abbandonati e derelitti, sono destinati a vivere in una casa e, in generale, in un ambiente altrettanto derelitti. Di fatto, la casa/villa, centro focale della narrazione e spazio (an)affettivo e costruito culturale, è un universo composto da oggetti che simboleggiano i desideri che spingono i personaggi all’azione nonché le delusioni a essi legate. In questo contributo si intende esplorare la relazione pressoché simbiotica che si instaura tra i protagonisti, lo spazio abitativo e gli oggetti in esso contenuti nel romanzo di Halit Ziya.

2. La relazione tra lo spazio abitativo e i personaggi nel romanzo: dall’ambiente domestico e l’intimità della camera alla chiusura della casa turca

In questa sezione si intende partire da alcune considerazioni che Dominique Bauer acclude nella sua introduzione al volume collettaneo *The Imagery of Interior Spaces* (2019):

“Interior space” is in this respect not a randomly chosen subcategory of “space.” The wide variety of interior spaces elicited in literature, from the odd room over the womb, secluded parks or train compartments, to the city as a world under a cloth, reveal a common defining feature: these interiors can all be analyzed as codes of a paradoxical, both assertive and fragile, subjectivity in its own unique time and history. They function as subtexts that define subjectivity, time and history as profoundly ambiguous realities, on interchangeable existential, socio-political and epistemological levels (p. 26).

Tra le varie categorie di *interni* elencate in questa citazione, una di quelle che può rappresentare meglio la soggettività e la complessa realtà dell’esistenza umana è lo spazio domestico. Infatti, come afferma Gaston Bachelard, “la casa è [...] il nostro angolo di mondo, è, come è stato spesso ripetuto, il nostro primo universo. Essa è davvero un cosmo, nella piena accezione del termine” (2006, p. 32). Come succede nella vita reale, anche nel mondo fittizio del romanzo i personaggi si muovono in questo microcosmo domestico fatto di valori, sensazioni ed emozioni e arrivano a creare con la propria dimora una sorta di relazione simbiotica. Gli ambienti domestici si tramutano, pertanto, in estensioni della psiche dei protagonisti, riflettendo le loro emozioni e influenzando le loro scelte. Ritornando a Bachelard, si può affermare che la casa è il crogiolo della memoria e della *rêverie*, il

² In italiano, secondo il dizionario Treccani, *derelitto* indica qualcuno o qualcosa “che è abbandonato, privo di aiuti e per lo più anche nell’indigenza” (ricordiamo che in *Amore proibito* l’indigenza, se assente nella famiglia di Adnan Bey, è caratteristica della *squadra di Melih Bey*) ed è aggettivo oggi usato quasi esclusivamente per le persone. *Metruk* in turco, invece, ha un significato molto simile, ma viene oggi impiegato quasi solo per gli oggetti. Zeynep Uysal usata questo termine turco nel suo saggio (2014) sia per le abitazioni sia per le persone per sottolineare anche lo stretto legame tra dimora e personaggio presente in tutti i romanzi di Halit Ziya. Pertanto ho scelto il termine *derelitto* proprio per rimarcare questa stessa relazione stringente.

rifugio per meditare e riallacciarsi alla propria intimità. In altre parole, “la casa [è] uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ricordi e i sogni dell'uomo” (Bachelard 2007, p. 34). In letteratura questo si realizza quando l'abitazione diventa la proiezione dell'identità e della storia personale del personaggio; si trasforma nel luogo in cui si concentrano metafore, immagini, ricordi e, quindi, emozioni, speranze e desideri. Infatti come sostiene Giannitrapani, il sistema degli spazi contribuisce a fondare la soggettività dei personaggi, ne determin[a] le trasformazioni, si [fa], in altri termini, un elemento portante dei sistemi di valori presentati nel romanzo” (2013, p. 103). Del resto, anche Lipsedge (2012), studiando il romanzo britannico del XVIII secolo, evidenzia come gli spazi domestici siano spesso utilizzati per riflettere le condizioni sociali e psicologiche dei personaggi. È quindi normale che in letteratura, in particolare dopo l'avvento del romanzo borghese, le dimore riproducano la posizione sociale e le aspirazioni dei loro abitanti nonché che la sfera domestica funga da microcosmo dei contesti sociali e culturali più ampi. Tra le mura private l'identità personale e i ruoli sociali vengono negoziati, affermati o contestati. Non solo, l'interiorità domestica diventa estensione della psiche dei personaggi e la descrizione dettagliata degli spazi domestici funge da specchio dei loro gli stati emotivi e psicologici (Fludernik & Keen, 2014). Pertanto gli spazi privati si trasformano in rifugi utili a favorire l'introspezione, momento in cui i personaggi possono prendere atto delle loro emozioni più profonde.

La casa, del resto, è il luogo dove, dall'Ottocento, si sono sviluppate regole ferree che preservano l'intimità dagli sguardi di esterni garantendo il diritto alla privacy domestica. Il contesto familiare, che si demarca in modo netto dalla sfera pubblica, nel suo privato corrisponde a un microcosmo *immenso*; il nucleo che lo abita diviene l'emblema dell'identità sociale e nazionale che si preoccupa di imprimere educazione e valori morali dei suoi componenti. Come sottolinea Perrot (2003):

il privato è [...] uno spazio immenso, con al centro la famiglia, che garantisce la riproduzione della specie e l'educazione dei figli, la gestione e la trasmissione dei beni, della salute, dell'identità nazionale, dei valori morali, del patrimonio storico e politico. La famiglia patriarcale regola i rapporti tra uomini e donne, genitori e figli, padroni e domestici [...]. La famiglia è insieme rifugio e vincolo: nido che protegge con la solidarietà e la comprensione, ed è fonte inesauribile di ricordi dell'infanzia; ma anche luogo di apprendistato alle norme e alla disciplina, incrocio di poteri e di conflitti percorsi da tensioni che esplodono in drammi talvolta sanguinosi, portando alla luce del sole i suoi terribili segreti. La famiglia regola anche la sessualità, lasciando molta libertà ai maschi, mentre le femmine sono immaginate pure, caste e di più deboli appetiti erotici. Questo almeno è lo schema generale [...] della complessa storia della vita privata ottocentesca (p. 495).

Tra Sette e Ottocento, tramite l'arredamento, la borghesia trasferisce alla struttura abitativa una particolare valorizzazione della dimensione privata dell'abitare: si cerca di preservare il nucleo familiare, con la separazione netta degli ambienti attuata attraverso la differenziazione delle varie stanze, “creando spazi chiusi dove la delimitazione tra privato e pubblico, casa e strada si fa più netta del passato” (Rubino, 2007, p. 634). Ne è prova il romanzo dell'Ottocento nella cui finzione letteraria la relazione tra ambiente domestico e urbano si fa più complessa a partire dalle correnti romantiche, realiste e naturaliste, intensificandosi progressivamente nella stagione decadente e simbolista. In questo periodo, sfruttando le descrizioni, si pone l'accento sulle particolarità profonde delle persone e degli oggetti presenti negli interni domestici, facendo in modo che tutto ciò che circonda il personaggio si impregni di “affettività”. La dimensione domestica, quindi, “appare sovente come un correlativo oggettivo di emozioni, l'espressione di uno stato d'animo, di memorie,

piaceri, desideri. Una configurazione mista di materia e psiche come la dimora costituisce per eccellenza una delle polarizzazioni dello spazio a più alto tenore simbolico” (Rubino, 2007, pp. 634-635).

Dal punto di vista narratologico, “l’*ekphrasis*, ovvero la descrizione (nel nostro caso di spazi), contribuisce fortemente a marcare l’andamento stilistico e narrativo dei testi” (Gianitrapani, 2013, p. 103). Questo procedimento, parte integrante del processo produttivo di testi narrativi fin dall’antichità, ha portato, nella critica contemporanea, a varie interpretazioni nel tentativo di indagare il rapporto tra descrizione e narrazione. La teoria letteraria del XX secolo diversifica la descrizione dalla narrazione, considerando quest’ultima un’espressione del divenire e la prima la rappresentazione di qualcosa di statico e immutato (Martínez-Bonati, 1981, p. 22); le descrizioni sono state ritenute sezioni che occupano lo spazio tra gli eventi e indicano un momento di rallentamento, o meglio, di stasi nella storia (Sternberg, 1978, p. 161) o “un’espansione” autonoma e referenziale (Hamon, 1982, p. 148). Al contrario, Adam e Petitjean (1989), dopo aver compiuto una distinzione tra descrizioni *ornamentali*, *espressive*, *rappresentative* e *produttive*, hanno messo in dubbio la dicotomia descrizione/narrazione, sostenendo che, poiché intrecciate tra loro, al massimo, si possono identificare dei tratti dominanti. Nello specifico, la descrizione può ricreare un’immagine totalitaria e mentale simile a una mappa suggerendo uno sguardo dall’alto, oppure può rappresentare gli oggetti presenti in un luogo in base alla loro orientazione secondo un punto di vista interno e al contempo stabile, o ancora può rappresentare lo spazio in modo dinamico seguendo la prospettiva di un punto di vista in movimento (Ryan, 2003, pp. 216-218). Uno studio importante sulla relazione tra i diversi punti d’osservazione da cui avviene la descrizione, analizzati da Taylor e Tversky (1992; 1996), e il modello “prospettico” e “aprospectico” teorizzato da Stanzel (1984), è stato compiuto da Fludernik (2014), la quale arriva alla conclusione che:

[f]ocalization – if conceived of not merely as visual orientation but as subsuming psychological, linguistic, and ideological aspects – need not correlate with spatial parameters. A particular descriptive passage may [...] convey a visual (in this case, gaze) perspective and an ideological, evaluative stance anchored in the same observer, but it may at the same time be linguistically authorial (though containing a few loan words from characters’ discourse) and convey the characters’ consciousness only indirectly (not in the mode of free indirect discourse [...]) (pp. 471-472).

Le descrizioni di interni, che siano focalizzate o meno, acquistano particolarmente importanza con il XIX secolo e risultano abbondantemente caratterizzate dalla retorica del catalogo e dall’impiego dell’*ekphrasis*; consentono al lettore di visualizzare gli oggetti collocati nello spazio e, perfino, di mappare con precisione la stanza e tutto ciò ivi contenuto. Ma non solo. I lunghi cataloghi in cui si strutturano le descrizioni nei romanzi del XIX secolo si arricchiscono di elementi per consentire una caratterizzazione valutativa realizzabile tramite un processo metonimico. Quindi, la metonimia, caratteristica peculiare della descrizione degli interni nei romanzi dell’Ottocento, opera non solo una caratterizzazione del mondo finzionale narrato, altresì costruisce anche una serie di implicazioni e associazioni semantiche che forniscono indizi relativi agli abitanti di tali spazi (Fludernik, Keen, 2014, p. 456). David Lodge (1977, pp. 93-103) ha infatti rilevato il carattere profondamente metonimico delle descrizioni: la narrazione, procedendo da un oggetto all’altro, attribuisce determinate caratteristiche agli oggetti elencati rappresentativi dello spazio e delle persone in esso descritti. Pertanto, gli spazi abitativi, ma anche l’abbigliamento e gli atteggiamenti, possono suggerire informazioni sulla morale e le attitudini dei personaggi, operando nella dimensione della *sinceddoche* e concretizzandosi di sovente in metafore e

simboli. Nel caso specifico in cui la metonimia e la sineddoche convergono nella metafora, le descrizioni non solo associano la dimensione spaziale all'interiorità del personaggio, ma offrono anche chiavi di lettura che permettono di interpretare le strutture profonde del romanzo (Bal, 1982, p. 130; Bal, 1997, pp. 41-43). Lo stesso parere viene espresso da Hamon (1982) e, successivamente, da Margolin (2007) che sottolineano la profonda correlazione tra descrizione e costruzione del personaggio nelle narrazioni romanzesche.

Per la caratterizzazione dei personaggi nei romanzi dell'Ottocento rivestono sempre più importanza le descrizioni degli spazi intimi, prima di tutto la camera da letto (Perrot, 2003, p. 500). Come scrive Perrot (2011),

Molte strade portano alla camera: il riposo, il sonno, il desiderio, l'amore, la meditazione, la lettura, la scrittura, la ricerca di sé, Dio, la reclusione voluta o subita, la malattia, la morte. Dal parto all'agonia, la camera è il teatro dell'esistenza o almeno ne è il retropalco, il luogo dove il corpo nudo, deposta la maschera, si abbandona alle emozioni, al dolore, alla voluttà (p. 23).

La camera da letto è, quindi, il luogo deputato alle attività più personali. In questa dimensione privata il personaggio è portato alla riflessione, spesso innescata dalla contemplazione dei numerosi mobili e oggetti, utili e inutili, che lo circondano. È lo spazio riparato per eccellenza, poiché “protegge l'individuo, i suoi pensieri, le sue lettere, i suoi mobili, le sue cose. È il bastione che respinge l'intruso” (Perrot, 2011, p. 25). Tra tutto il mobilio che la occupa, l'elemento centrale è il letto, che sia coniugale o del singolo. Proprio per questo nella camera si sviluppa un rapporto particolare con la notte: è la stanza in cui ci si abbandona al sonno e dove ci si apre al sogno. In tale atmosfera notturna può capitare che il momento riflessivo antecedente il riposo si espleti talvolta davanti a una candela, che Bachelard (2005) reputa fautrice di *rêverie*; infatti, “la fiamma ci costringe a immaginare” e “porta il suo valore di metafore e di immagini nelle più diverse sfere della meditazione” (p. 13).

L'intimità della dimora e della stanza è ancora più palpabile nella *casa turca*,³ dove gli spazi privati, frequentati dalle donne, erano ben separati da quelli di rappresentanza. Ricordiamo che le abitazioni signorili si possono distinguere in tre tipologie: i *konak* (ville cittadine), case molto ampie e sontuose, di solito residenza di ricchi commercianti e pascià (Candaş, 1972; Bertram, 2008, p. 31 e pp. 49-54; Hisar, 2010, p. 7; Gahramanlı, 2020, pp. 115-116), i *kösk* (padiglioni o villette di campagna), struttura abitativa più piccola, situata al di fuori della città (Kuban, 1995a; Bertram, 2008, p. 33; Gahramanlı, 2020, p. 116); gli *yalı*, ville estive delle famiglie più facoltose, situate sulle sponde del Bosforo e molto simili al *konak* sia per grandezza che per struttura (Bertram, 2008, p. 33, Kuban, 1995b; Gahramanlı, 2020, pp. 112-115).⁴ Le case dei piccoli commercianti e degli impiegati pubblici erano più piccole e consistevano in poche stanze distribuite su due piani, mentre nei

³ La casa definita *turca* è una struttura in legno diffusa prevalentemente a Istanbul, in Anatolia, in Grecia e nei Balcani, che a seconda della sua dimensione e la sua collocazione nel tessuto cittadino prende denominazioni diverse. Gli edifici cittadini e rurali erano per lo più simili, su due livelli e in legno – eccetto per il piano terra di solito in muratura adibito a deposito o alla custodia degli animali (Bertram, 2008, p. 21). A partire dalla metà del XIX secolo, molti palazzi ottomani in legno furono sostituiti da strutture condominiali in muratura, innovazione che non è riconducibile solo al desiderio di *europaizzazione*, bensì anche al tentativo di proteggere i quartieri istanbulioti dagli incendi (Bertram, 2008, p. 49; İnci Elçi, 2003, pp. 80-81).

⁴ Le famiglie più abbienti erano solite passare i mesi invernali nei *konak* e quelli estivi negli *yalı* (Kavcar, 1995, p. 177).

quartieri levantini erano poi presenti condomini in pietra e mattoni con appartamenti in stile europeo.

Il fulcro delle ampie strutture abitative, come *konak* e *yalı*, era il salone centrale (*sofa*) – di solito uno per ogni piano – su cui si affacciavano le altre stanze (*oda*). Le camere private erano poi collegate a questo salone attraverso un corridoio (*dehliz*) ed erano rivolte verso il giardino per assicurare la *privacy* della famiglia. La stanza con la vista più bella era chiamata *baş oda*, ed era adibita al ricevimento degli ospiti. Le finestre delle stanze rivolte verso la strada erano protette da un reticolo in legno chiamato *kafes* (gabbia) che impediva ai passanti di vedere l'interno dell'abitazione (Bertram, 2008, pp. 28-30). I piani superiori (*fevkanı*) avevano strutture sporgenti, come bovindi (*cumba*) o balconi verandati (*şehniş*). Risulta quindi che la casa turca sia una struttura con una base solida su cui si innalzano piani superiori più ampi e arieggiati, atettonici e pensili, che non corrispondevano per estensione al piano inferiore (Cansever, 1992, pp. 93-97).

Al suo interno, l'abitazione tradizionale era divisa in due sezioni: il *selamlık* e l'*harem*. La prima è la parte riservata all'accoglienza degli ospiti ed era utilizzata dagli uomini per gli affari e lo sviluppo delle relazioni sociali con altri uomini estranei alla famiglia (Bertram, 2008, p. 30). Generalmente vi si accedeva dalla casa direttamente dal piano terra in pietra. L'*harem*, invece, era la parte della casa riservata alla famiglia e preclusa agli uomini esterni al nucleo familiare. In questa parte della casa risiedevano e dormivano le donne, il capo famiglia e i bambini. Gli uomini della famiglia e i ragazzi che avevano superato la pubertà potevano comunque frequentare l'*harem* durante il giorno, a patto che non fossero presenti donne che non appartenessero alla cerchia familiare. L'*harem* era quindi soggetto alle rigide regole dei rapporti di genere, fondamento della società turco-islamica (Bertram, 2008, pp. 30-31). Del resto, la casa in genere nella cultura turca era considerata un luogo protetto dal mondo circostante e le mura domestiche segnavano una barriera tra l'esterno e l'interno. In sostanza, la distinzione tra *selamlık* e *harem* era funzionale a separare gli individui che venivano da fuori dalla sezione dedicata alla famiglia a cui, secondo le regole della legge islamica, non era consentito l'incontro. Secondo Bertram (2008), a questa rigida organizzazione abitativa consegue una chiusura emotiva degli individui all'interno della famiglia (p. 108). Il privato familiare rimaneva perciò “chiuso” tra le mura casalinghe: era quindi scoraggiato mostrare e discutere i propri sentimenti al di fuori della propria dimora. Inoltre, certe emozioni non erano discusse nemmeno tra gli individui della famiglia e rimanevano “rinchiuse” nella camera privata. Questa chiusura nei confronti dell'esterno sembra aver frenato, almeno all'inizio, il processo di occidentalizzazione. In ogni caso, da quello che si può apprendere già dai primi romanzi della letteratura turca, la borghesia istanbuliotta aveva accettato sia l'abbigliamento sia gli arredi occidentali a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Uno degli oggetti distintivi di questa apertura verso l'Europa è il pianoforte che prende posto nelle case di buona parte dell'alta borghesia ottomana del periodo (Bertram, 2008, p. 62). Questa nuova immagine della “casa turca”, sempre più lontana dalle strutture tradizionali ottomane, emerge maggiormente nelle opere dell'*Edebiyat-ı Cedide*⁵ (Nuova Letteratura), dove la descrizione degli spazi abitativi diventa funzionale

⁵ Sebbene nella letteratura ottomana tradizionale fossero presenti esempi di opere narrative, il romanzo arriva in Turchia a partire dall'epoca delle riforme (*Tanzimât*), iniziata nel 1839 con l'editto di Gülhane (*Gülhane Hatt-ı Humayunu*). Il rinnovamento della letteratura turco-ottomana, rimasta fino ad allora sotto l'influenza della letteratura arabo-persiana, è stato favorito da un alacre lavoro di traduzione di opere che per il loro contenuto o successo erano state scelte a modello per la nuova poetica lirica e romanzesca. I primi autori di romanzi, a partire degli anni '70 si distinguono per i loro intenti didascalici e paternalistici, volti a *educare* i loro lettori (Akyüz, 1995, pp. 5-22;

per la formazione del personaggio. *Amore proibito* di Halit Ziya Uşaklıgil ne è un esempio di fondamentale importanza.

3. Donne e uomini della casa “derelitta”: relazione tra personaggio e spazio abitativo in *Amore proibito*

Halit Ziya Uşaklıgil è considerato uno dei padri del romanzo turco moderno; con le sue opere, ha portato questo genere – sconosciuto alla letteratura turca fino alla prima metà dell'Ottocento – da una forma romanzesca *primitiva* a una perfezione e maestria mai viste in precedenza in contesto ottomano (Kudret, 1965; Tanpınar, 1992). Lo scrittore è riuscito a riprendere gli schemi propri della letteratura occidentale, in particolare legata al naturalismo francese, creando storie che si incentrano su un triangolo amoroso, molto simile a quello messo in luce da René Girard (2019) per i romanzi di Dostoevskij, e in cui i personaggi sono trasportati dai propri desideri puntualmente disillusi. Come sintetizza Zeynep Uysal (2014) nel suo saggio sull'opera narrativa di Halit Ziya,

I romanzi di Halit Ziya, anche se cambiano per dettagli e focalizzazione, sembrano essere frammenti di un unico grande romanzo, in cui l'autore riscrive sempre la stessa storia. Solitamente raccontano la storia pervasa dagli intensi desideri di tre personaggi principali, un uomo e due donne, o una donna e due uomini. I desideri ci conducono, nel romanzo di Halit Ziya, alla “vita umana”, ovvero alla vita dell'individuo desiderante, della persona che è fautore delle proprie azioni. [...] È una concezione di vita oscillante tra grandi desideri e forti emozioni, tra gioia e tristezza, tra vittorie e delusioni (p. 13).⁶

Nello specifico, questa relazione amorosa tra i personaggi si può interpretare secondo la teoria del “desiderio triangolare” (Girard, 2021). Infatti nei romanzi dello scrittore turco la presenza di un triangolo amoroso si basa sulla manifestazione di desideri che vengono reciprocamente mediati dalle due donne o dai due uomini che rivolgono le proprie aspettative verso un altro uomo o un'altra donna; un terzo polo che media e canalizza la potenza attrattiva del desiderio. Questo semplice schema, che era preponderante fino a un altro romanzo dell'autore, *Mai e Siyah* (*L'azzurro e il nero*, in rivista 1896-1897, in volume 1898), in *Amore Proibito* si complica ulteriormente, diramandosi in una serie di relazioni parallele, sempre basate sul desiderio mediato, e di contrasti esteriori ed interiori che si realizzano nei lunghi monologhi interiori disseminati nell'opera.

Amore proibito, pubblicato prima a puntate su *Servet-i Fünun* tra il 1899 e il 1900 e comparso in volume nel 1901, risulta essere un vero e proprio punto di svolta nella narrativa turca (Mete Yuva, 2011, p. 298). In questo romanzo, più che nei precedenti, si offre ampio

Korkmaz, 2018; Okay, 2005, pp. 5-22, 11-47, 177-183; Tanpınar, 2006, pp. 126-152; Kafeli, 2018). Con la nuova corrente letteraria del *Edebiyat-ı Cedide* (1896-1901) – conosciuta anche come corrente del *Servet-i Fünun* dal nome della rivista a essa legata –, alla voce ingombrante del narratore romantico si sostituisce un nuovo desiderio di scavare nelle più profonde e oscure trame della psicologia umana, prendendo come modello il romanzo naturalista francese di Gustave Flaubert e Émile Zola. Gli scrittori dell'*Edebiyat-ı Cedide*, nel periodo di forte censura e dispotismo del sultano di Abdülhamid II (1876-1909), si rinchiudono nella loro torre eburnea fatta di arte, poesia e letteratura, abbandonando ogni pretesa di “acculturare” il popolo, impiegando un linguaggio forbito, aulico e classicizzante per produrre storie che rappresentano e raccontano, ma non giudicano o tentano di educare la società coeva (Kavcar, 1985; Parlitr, 1990, Okay, 1994; Gahramanlı, 2022, pp. 82-103).

⁶ Le traduzioni dal turco sono dell'autore di questo contributo.

spazio ai drammi esistenziali dei personaggi attraverso lunghi monologhi interiori: lo scrittore si allontana così dallo stile paternalistico, patetico e moraleggiante tipico dei romanzi dei *Tanzimat* compiendo uno profondo scavo nella psicologia dei protagonisti. Il lettore è, dunque, portato a formare il proprio giudizio personale sulle vicende, introdotte e interpretate direttamente dagli attanti delle azioni narrate e, quindi, espressione del punto di vista dei personaggi. Questo aspetto avvicina in maggior misura il romanzo turco ai modelli del naturalismo francese e in particolare a Flaubert che con *Madame Bovary* (1856) ha influenzato direttamente il romanzo Halit Ziya.

Il modello flaubertiano si può notare, infatti, a partire dalla trama. Seppure in *Amore proibito* non ci sia il tentativo di costruire una storia sul “nulla” come in *Madame Bovary*, anche nel romanzo di Halit Ziya, riscontriamo il tema dell’“assenza di utilità” che si manifesta nel *nulla* pervasivo della vita borghese istanbuliota (Mete Yuva, 2011, p. 299). D’altro canto, l’inconsistenza della trama del capolavoro francese viene sottolineata nel saggio di Halit Ziya sul genere del romanzo (*Hikâye*, 1891): “Il tema principale di questa storia, che forma un grande volume di cinquecento pagine, non supera le venti righe” (Uşaklıgil, 1998, p. 66). Certo, ciò che avvicina i due romanzi è la somiglianza tra i personaggi di Emma e Bihter, ma non si deve sottovalutare anche la comune inconsistenza della trama di *Amore Proibito* che, scremata da tutti gli avvenimenti secondari – molto spesso di poca importanza –, le lunghe digressioni analettiche e i lunghi monologhi interiori, si può similmente riassumere in poche righe. Con pochi personaggi “rinchiusi” nel ristretto spazio di una villa sul Bosforo lo scrittore intesse una narrazione che più che sull’azione si concentra sui risvolti psicologici individuali e interpersonali.

Per riassumere le vicende: il romanzo racconta la storia del ricco Adnan Bey, vedovo e padre di due figli, Nihal e Bülent; l’uomo sposa la giovane Bihter, figlia minore di Firdevs Hanım, un membro del nucleo familiare noto come la *squadra di Melih Bey*. Bihter desidera allontanarsi dalla volgarità dalla decadenza materiale e morale di sua madre e, tramite questo matrimonio, diventare una donna rispettabile. Ben presto la mancanza d’amore per il marito e i conflitti con Nihal e con la servitù porterà la giovane donna a trovare consolazione tra le braccia del seducente Behlül, nipote di Adnan Bey. Però il giovane si stancherà di Bihter che, credendo di aver trovato l’amore al di fuori del legame coniugale, cerca disperatamente di non perderlo. Nel frattempo, l’idea di un matrimonio tra Behlül e Nihal, avanzata da Firdevs Hanım, porterà al tragico epilogo. L’amore proibito viene scoperto e Bihter si suiciderà.

Sebbene la tragica storia d’amore tra Bihter e Behlül sembri essere il tema principale, il romanzo è molto più articolato. Come ha notato Moran (2009, pp. 88-92), non è facile definire quale sia il vero e proprio tema centrale di *Amore proibito*. Tra i nuclei tematici identificati troviamo il tradimento e la gelosia, la brama di ricchezza e di prestigio, il contrasto tra madre e figlia, il dolore dell’abbandono e della perdita, il desiderio di pace, di felicità e di un amore puro. Sarebbe quindi il caso di accettare la molteplicità della realtà narrata da Halit Ziya senza ricercare un unico tema preponderante. Un aspetto che differenzia il romanzo dalla produzione precedente dell’autore è certamente la mancanza di una vera e propria critica sociale da parte dello scrittore. Come espresso da Mete Yuva (2011), Halit Ziya cerca di ricreare nel suo romanzo una classe nobile – elemento praticamente inesistente nella società tradizionale turco-ottomana –, rappresentata dalla famiglia di Adnan Bey, che contrasta con la realtà borghese della *squadra di Melih Bey* a cui appartengono Firdevs Hanım e le sue figlie, le quali pur non avendone i mezzi puntano a imitarla (pp. 300-301). Questo contrasto è facilmente visibile nel tredicesimo capitolo del romanzo dove Nihal per la prima volta lascia la casa paterna per partecipare a una cerimonia nuziale di una parente di Firdevs Hanım e lì si rende conto della distanza del suo mondo da quello

della matrigna. I personaggi di Halit Ziya, positivi o negativi che siano, sono individui pienamente europeizzati; semmai ciò che li porta alla rovina sono le scelte di raggiungere a tutti i costi uno stile di vita a cui non si appartiene, compiendo di fatto delle scelte sbagliate. Adnan Bey, Firdevs Hanım, Bihter, Nihal, Behlül non patiscono perché hanno prediletto una vita occidentalizzante ma per i loro personali errori di scelta. Non viene quindi rappresentata la condizione drammatica di una comunità in una fase di forte cambiamento sociale, ma piuttosto la tragedia personale di un gruppo di individui che, intenti a perseguire e soddisfare i propri desideri, si scontrano con la cruda realtà. I protagonisti di *Amore proibito*, come tutti i personaggi creati da Halit Ziya, sono persone *metruk* (abbandonate/derepite), lasciate sole e senza difese di fronte al destino, obbligate a vivere in abitazioni altrettanto abbandonate e derelitte. D'altra parte, nei romanzi dello scrittore le dimore hanno un'importanza determinante per la caratterizzazione dei personaggi: come scrive Gahramanlı (2020), esse “non sono solo spazi che soddisfano i bisogni abitativi delle famiglie o dei eroi dei romanzi, ma ne rappresentano anche la posizione sociale, il stile di vita, la ricchezza e il lusso” (p. 376). La villa di Adnan Bey, fulcro attorno a cui ruota tutta la storia di *Amore proibito*, rappresenta un microcosmo di spazi e oggetti che incarnano lo stile di vita, le tendenze psicologiche e morali dei personaggi, i desideri che ne guidano le azioni e le delusioni che li fanno patire. Tra questi resti materiali, spiccano le camere private e i loro oggetti, che rispecchiano le aspirazioni più profonde e rivelano gli spettri nascosti dell'animo umano.

3.1. Dalla casa degli affetti alla casa derelitta: Nihal, Bihter e Fidevs Hanım

Come espresso in precedenza, gli ambienti abitativi assumono un'importanza basilare nella rappresentazione e caratterizzazione dei personaggi soprattutto a partire dal XIX secolo e nella letteratura turca alla fine del secolo con la corrente dell'*Edebiyat-ı Cedide*. Questa direzione è ancor più visibile in un romanzo come *Amore proibito*, in cui gli avvenimenti si svolgono per la maggior parte nel ristretto spazio di una dimora, lo *yah* (villa estiva) di Adnan Bey. È possibile affermare che la villa non solo sia il microcosmo in cui si muovono i protagonisti della storia ma diventi, a sua volta, un vero e proprio personaggio, la cui immagine e caratterizzazione mutano a secondo della figura femminile che ne detiene effettivamente il possesso emotivo e psicologico. La stessa dimora attraversa, infatti, tre fasi che portano progressivamente al tragico epilogo: la *casa di Nihal*, crogiolo degli affetti e dell'armonia, diviene la *casa di Bihter*, spazio in cui si sviluppano contrasti interiori e interpersonali, per trasformarsi infine nella *casa di Firdevs Hanım*, luogo della definitiva deriva morale di tutta la famiglia.

La villa di Adnan Bey, accennata solamente nel primo capitolo, fa la sua vera comparsa nel secondo capitolo, quando il padrone di casa ritorna dopo la sua visita alla dimora di Firdevs Hanım per chiedere la mano di Bihter. Come si comprende dai riferimenti presenti nel romanzo, anche se vengono nominati sia il *selamlık* sia l'*harem*, queste due parti sembrano essere piuttosto vaghe, senza una vera e propria separazione tra gli ambienti. Nel piano inferiore – che dovrebbe corrispondere al *selamlık* – si trova un grande salone con una scala che porta al piano superiore, la stanza di Behlül, che in quanto nipote maschio del capo famiglia non può dormire a stretto contatto con le donne della famiglia, lo studio-atelier di Adnan Bey, la sala da pranzo e le camere della servitù; al piano superiore si trovano le stanze da letto del capo famiglia, dei figli e dell'istitutrice collegate a un altro grande salone da un corridoio. Le donne e gli uomini della casa sono comunque ammessi in tutte le parti della villa, senza nessuna limitazione. La casa ha una struttura all'europea come denotano la presenza di una sala da pranzo e perfino una stanza adibita all'istruzione

dei bambini. La parte della casa descritta con particolare attenzione alla sua disposizione è il piano superiore, che potrebbe essere l'*harem*, cuore pulsante della casa, dove si sfogano i più profondi patimenti dei personaggi.

Le camere da letto erano all'ultimo piano della villa, sul lato rivolto verso il giardino. Dal grande salone vi si accedeva attraverso un ampio corridoio. Adnan Bey dormiva nella prima stanza, Mademoiselle de Courton nella terza, loro in [Nihal e Bülent] quella intermedia. Qui erano sia soli, sia vicini al padre da una parte e all'anziana signorina dall'altra. Tra le stanze si trovava una porta comunicante che veniva chiusa solo di notte con una tenda (Uşaklıgil, 2023, p. 65).

La casa, in questo particolare momento della vicenda, ha nella figlia di Adnan Bey, Nihal, il centro focale in cui si catalizzano i legami e gli affetti famigliari, rafforzati da quelle “porte comunicanti” che rimangono sempre aperte e collegano non solo gli spazi privati dei personaggi ma anche i loro cuori e sentimenti. A questo si aggiunge un altro spazio domestico indice di armonia, felicità e pace – seppure solo apparenti perché funestata dagli attacchi isterici ed epilettici della piccola Nihal –, la cucina di Şakire Hanım:

Nell'harem, quella cucina era stata costruita come fosse un giocattolo. [...] Quella era una stanza al secondo piano della villa, con vista sul giardino, con finestre soleggiate e coperte di edera, lastricata di marmo bianco, sempre estremamente pulita, con un'aria di candore. Le pentole e le padelle di Bazer Allemand, tutte quelle cose delicate e raffinate che potevano essere scambiate per mobili da soggiorno, riverberavano il loro lindo splendore alla luce del sole che filtrava attraverso il verde dell'edera. Adesso, qui, in questa graziosa cucina insieme a quelle creature, per cui provava un affetto dell'anima, Nihal trascorreva le ore tra battute, finti litigi, tafferugli e risate, sentendo una felicità che le scaldava tutto il cuore (pp. 70-71).

Le stanze da letto e la cucina rappresentano il microcosmo degli affetti della piccola Nihal, composto dalla pacifica convivenza con Mademoiselle e il padre da una parte e la servitù dall'altra. Nihal, infatti, in questa prima parte è il *trait d'union* tra i mondi della *nobiltà* – l'istitutrice è comunque una nobile decaduta – e del *proletariato*, il simbolo dell'armoniosa famiglia allargata. Questo spazio di felicità e di armonia viene, però, contaminato quando vi fa il suo ingresso la nuova padrona di casa, la giovane Bihter.

Il passaggio a una nuova fase della dimora di Adnan Bey si preannuncia con lo stravolgimento dell'ordine e della funzione delle camere al piano superiore, l'anima della vita famigliare, e con l'arrivo dei nuovi mobili per la camera di Bihter, nuovo centro focale del romanzo:

Solo un giorno, si era detto che avrebbero cambiato qualcosa nelle camere da letto di sopra e si estorse a Nihal il permesso di sgombrare la quarta stanza e unificare la loro camera da letto e l'aula di studio. [...] Un bel giorno, nella villa ci fu un gran trambusto e una chiatta si avvicinò al molo. Si sentì del fracasso; stavano scaricando qualcosa. Nihal corse alla finestra e guardò: erano i mobili per una camera da letto!... Erano dei bellissimi mobili di legno d'acero. Improvvisamente Nihal capì. Il motivo delle modifiche da apportare risultò chiaro alla vista di quegli oggetti. Non volendoli guardare ulteriormente, fuggì in giardino (p. 85).

Questi mobili preannunciano l'arrivo di una nuova figura dominante che nella mente di Nihal, dell'istitutrice e della servitù è già vagliata con timore e diffidenza e che finirà per disfare i legami che tengono unita la famiglia di Adnan Bey. Seppure Nihal tenti in tutti i modi di non prestare attenzione a questi oggetti posizionati provvisoriamente nel salone superiore, l'inesorabile arrivo di Bihter non può essere evitato: a lei e a Mademoiselle de

Courton non resta che allontanarsi volontariamente nella casa della prozia sull'isola di Büyükada e permettere alla nuova arrivata di insediarsi nella sua nuova dimora.

La trasformazione della *casa di Nihal* nella *casa di Bihter* si realizza con un evento traumatico che si presenta attraverso elementi spaziali: si tratta nel momento in cui la ragazzina, l'istitutrice e Bülent, al rientro dalla parentesi isolana, entrano per errore nella loro vecchia stanza adibita allo studio ma oramai trasformata nella camera da letto della matrigna:

Bülent aveva in mano una ghirlanda fatta di rami di pino, portata qui dall'Isola con grande cura; l'avrebbe appesa sopra la libreria. Corse precedendo l'istitutrice e la sorella. Voleva, prima di tutto, andare in classe e portare a termine quell'importante compito. Spinse la porta con la mano, poi improvvisamente gridò con una lunga esclamazione di sorpresa:

“A a!...”

Si erano completamente dimenticati che la stanza era stata rinnovata. Allora seguirono Bülent con un'irrefrenabile curiosità. [...]

Mademoiselle de Courton voleva prendere e portare via Nihal che avanzò trasportata da un'idea che d'un tratto le era venuta in mente. Voleva passare non dal corridoio, ma dalla porta comunicante della stanza; si fece strada spingendo con la mano la tenda di tulle:

“Oh, Mademoiselle, guardi!” disse “La sua stanza non è più qui.”

Mademoiselle de Courton, un po' titubante, rispose:

“Sì, bambina mia, non ve l'hanno detto? Vado a stare nella prima stanza, la vecchia stanza del signore. [...]

Nihal era pallidissima. Non diede nessuna risposta. [...]

Nihal era andata avanti. Girò la maniglia della porta comunicante che portava alla loro stanza ma non si aprì. Si voltò senza dire una parola (pp. 93-96).

Non è tanto il cambiamento di disposizione tra le stanze, quanto il fatto di trovare chiusa la porta comunicante tra la camera del padre e la propria a sconvolgere il mondo interiore di Nihal dandole la prova che ormai il tempo degli affetti e delle gioie sono definitivamente finiti:

Ora, tra quei giochi c'era una porta la cui chiave, dopo essere stata girata, era andata persa. Quella porta... Stava in mezzo a loro come una fredda lapide. Avrebbe forse potuto perdonare quelle nozze se un tale muro non fosse stato innalzato tra lei e suo padre (p. 99).

Come è stato sottolineato in precedenza, il motivo principale per cui Bihter si inserisce nel microcosmo familiare di Adnan Bey scaturisce dal desiderio di entrare a far parte di una classe sociale a cui non appartiene: il proposito matrimoniale della donna non deriva da un sincero trasporto emotivo bensì solamente dalla brama di possedere quei oggetti che in altro modo non avrebbe potuto raggiungere. Quest'aspirazione è esplicitata dalla protagonista in uno dei suoi primi monologhi interiori, quando ancora il matrimonio con il ricco vedovo era solo una possibilità:

Il matrimonio con Adnan Bey significava trasferirsi in una delle più grandi dimore del Bosforo dalle cui finestre si notavano, quando ci si passava davanti, i lampadari, le pesanti tende, le sedie intagliate in legno di noce Luigi XV, le grandi lampade ad ante, le sedie e i tavoli dorati, un caicco bianco e una barca di mogano coperti da teli puliti nella rimessa. Poi, mentre questa dimora sorgeva davanti ai suoi occhi con tutto lo splendore dei suoi sogni, tessuti, çarşaf, trucchi, gioielli, perle le si riversarono addosso; le riempì gli occhi una pioggia di cose pazzamente amate e che, non avendole potute possedere, erano bramate.

Bihter sapeva molto bene che la vita dissoluta di sua madre, che si era protratta in modo ormai indelebile, era la ragione determinante che le impediva un matrimonio che le avrebbe aperto una vita brillante e veramente di classe (p. 24).

Appena si trasferisce nella sua nuova residenza, Bihter vuole ardentemente cambiare l'assetto della casa e per fare ciò si avvale della collaborazione di Nihal che in primo momento si era dimostrata entusiasta di tale prospettiva – “Bihter voleva cambiare le disposizioni della casa. Adesso ne parlavano in continuazione. Condivideva tutti i suoi pensieri con Nihal” (p. 102). L'illusione della giovane donna di “possedere” pienamente la villa di Adnan Bey è però destinata a naufragare. La *casa di Bihter* si converte perciò da luogo dei desideri più morbosi allo spazio in cui si sviluppano cocenti disillusioni e feroci contrasti interiori e interpersonali. Questa situazione provoca in lei un profondo disagio interiore che si concretizza durante un crollo emotivo al termine di una lunga scampagnata:

Capiva che in quella casa, dagli angoli ancora celati fino ai mobili non ancora spostati, dai domestici che, senza averli visti in volto, sapeva che non l'amavano fino a tutti gli abitanti dell'harem, c'erano dei segnali che le facevano pensare che ci fosse un'alienazione, addirittura un'ostilità nei suoi confronti. Lo spirito della casa sembrava sfuggirle. Pareva simile a quello che le impediva di concedersi completamente a suo marito, tanto da mettere tra quella casa e il suo cuore la freddezza di un bacio fasullo.

A poco a poco aveva consolidato il suo diritto di proprietà sulla villa. Adesso aveva tutte le chiavi in mano. Controllava direttamente la biancheria da letto, la bella dispensa, tutte le cose che si conservano nella dimora; provava per questi una gelosia che non permetteva l'interferenza di nessun altro intermediario, ma in verità tra quelle chiavi che tintinnavano appese a una catena sottile lungo la sua vita mancava la chiave dello spirito domestico (pp. 151-152).

Bihter, incapace di integrarsi nello “spirito domestico” della sua casa, si trova a vivere una serie interminabile di scontri prima con la servitù e poi con la figliastra Nihal. Il clima di burrascosa lotta contrasta visibilmente con l'ambiente familiare precedente, all'insegna dell'armonia e dell'affetto. L'elemento che, almeno nella mente della protagonista, impedisce a Bihter di trovare la voluta familiarità non è solo la mancanza di amore per il marito, ma anche l'inimicizia con tutta la servitù che attornia la piccola Nihal e Mademoiselle de Courton che, con il tempo, diviene la confidente più intima della ragazzina. Già nell'episodio della gita a Göksu, la matrigna si rende conto delle pretese dell'istitutrice di proteggere Nihal da qualsiasi cosa che possa farla soffrire e possa, in qualche modo, intaccare la sua purezza. Quando poi l'istitutrice scopre casualmente la relazione tra lei e Behlül, diventando un pericolo non solo per la sua posizione di padrona ma anche per l'amore proibito che era riuscito a farle dimenticare le delusioni esistenziali, Bihter decide di mandarla via. I sentimenti della giovane donna nei confronti dell'istitutrice sono esplicitati in due passi del romanzo, il primo attraverso lo sguardo di Nihal, il secondo in un monologo interiore di Bihter:

Bihter aveva nei suoi confronti un'ostilità che non era mai riuscita a nascondere del tutto. Era considerata una persona che incoraggiava tutte le sue sfuriate. Quante volte Bihter ne aveva fatto allusione all'anziana? La sua presenza in casa disturbava la matrigna (p. 255).

Aveva percepito negli occhi di questa donna, più che in chiunque altro, qualcosa che le aveva dato la sensazione che stesse cercando di scorgere la verità provando a scavalcare la sua discrezione; ogni qual volta si imbatteva nello sguardo tagliente dell'anziana signorina diceva: “di sicuro lo sa!”. [...] Per quel motivo Mademoiselle de Courton veniva allontanata (p. 290).

È rilevante ricordare che, tra tutti i personaggi centrali di *Amore proibito*, Mademoiselle de Courton è la sola che non dimostra mai una relazione metonimica e metaforica con lo spazio abitativo: la sua camera non è descritta; lei non è mai collocata in uno spazio individuale che ne rappresenti i sentimenti, i desideri e le passioni. Uno dei motivi che si possono addurre a tale fenomeno è che l'istitutrice, pur essendo fortemente integrata nel tessuto familiare, non sia di fondo riuscita a creare un legame stringente con la villa di Adnan Bey. Infatti, Mademoiselle è interprete di uno sguardo orientalista che pretende di vedere nell'Oriente non ciò che effettivamente lo definisce, ma quello che ci si aspetta di trovare. Halit Ziya, con il suo profondo acume, riesce magistralmente a trasmettere quei pregiudizi inconsci che non permettono all'anziana istitutrice di immedesimarsi pienamente nell'ambiente reale in cui si trova a vivere.

Da quando viveva a Istanbul, la donna aveva una curiosità: prendere servizio in una casa turca, vivere una vita turca in quel paese di turchi... Mentre andava alla villa di Adnan Bey, il suo cuore era pieno di eccitazione come se stesse entrando nel crogiolo dei suoi sogni. Entrando, quell'eccitazione si trasformò in stupore. Aveva sognato un grande salone ricoperto di marmi, ovunque divani intagliati di madreperla e ricoperti di tappeti orientali e su questi numerose donne con l'henné sulle mani e sui piedi nudi, con gli occhi dipinti, con la testa sempre avvolta da un *yaşmak*, che dormivano dalla mattina alla sera al suono di *darbuka* suonati da donne nere, o che non posavano mai i tubi impreziositi da rubini e smeraldi dei *narghilè* scolpiti nel diamante, mentre da un lato la fragranza dell'ambra si disperdeva da un piccolo braciere d'argento; non riteneva possibile che una casa turca potesse essere qualcosa d'altro, secondo lontane reminiscenze delle credenze e delle leggende sull'Oriente di tutti gli scrittori e pittori occidentali. Vedendosi nell'elegante stanzetta degli ospiti della villa, guardò la sua guida con occhi interrogativi: "Veramente! Siete sicuro di avermi portato in una casa turca?".

L'anziana signorina non avrebbe mai ammesso di essere stata ingannata dalla sua immaginazione, tanto che sebbene avesse vissuto per anni nell'alta società turca, qualcosa nel suo cuore voleva ancora credere che dovesse pur esistere quell'immaginaria vita orientale.

Con il risentimento di chi ha trovato il contrario di ciò che cercava, sentì il desiderio di andarsene il primo giorno; l'avrebbe fatto se non avesse sentito nel suo cuore un affetto misto a una profonda compassione per Nihal (pp. 56-57).

L'unico motivo che lega Mademoiselle alla residenza di Adnan Bey è Nihal a cui ha dedicato la sua vita di donna e i suoi desideri di maternità. Nonostante questo legame apparentemente marginale, riveste un'importanza decisiva nella trasformazione della villa nell'ultima fase. Infatti, scacciata e privata del suo ruolo di istitutrice, a lei subentra Firdevs Hanım, la madre per cui Bihter ha un profondo disprezzo e che con la sua decadenza fisica e morale determina la degenerazione stessa della famiglia di Adnan Bey. Questo passaggio viene espresso con grande efficacia attraverso i pensieri di Nihal – che riprendono i moduli espressivi dell'abbandono – nel momento in cui apprende del congedo della sua istitutrice e dell'arrivo della suocera del padre:

Guardate, adesso attorno a me non c'è nessuno che mi ami, inesorabilmente se ne vanno via uno ad uno. Prima voi, papà, vi siete allontanato da me e non mi ascoltate più. Poi anche loro, Şakire Hanım e Cemile, sono diventate estranee; in seguito Bülent, mi è stato rubato, non solo lui, ma anche il suo cuore; non mi vuole più bene, la pensa sempre come quelli che non mi amano... Ora Mademoiselle de Courton, ma papà, chi si prenderà cura di me nella malattia, chi mi accompagnerà nella solitudine? Ecco, guardate, rabbrivisco solo a immaginarlo. D'ora in poi, avrò sempre freddo in questa dimora. È come se anche la nostra casa, la nostra vecchia villa cadesse a pezzi insieme a chi se n'è andato. Voi non lo percepite, ma io lo sento,

tutto questo palazzo con le sue stanze e i suoi saloni si è trasformato in qualcos'altro, morrendo goccia a goccia sta emergendo il volto di un'altra dimora...”.

Mentre s'intratteneva con tale pensiero, vide il viso di Firdevs Hanım, con tutti i suoi trucchi, la sua finta giovinezza e le sue rughe celate; quella faccia era la nuova casa che sorgeva sopra lo spirito morto di quella vecchia; era una casa sconosciuta (pp. 256-257).

Firdevs Hanım, con il suo folle desiderio di rimanere giovane e la sua sete di vendetta nei confronti della figlia per averle tolto la possibilità di sposare lei stessa Adnan Bey, trasporta nella casa in cui si trasferisce la sua deriva morale e fisica:

A Firdevs Hanım fu data la stanza di Mademoiselle de Courton; ogni tanto mettendola sul suo sdraio a rotelle la portavano nel salone, spingevano la sedia accanto alla finestra; dalla mattina alla sera lasciavano quasi sempre solo quel fiore appassito del Bosforo, davanti alle verdi acque ombreggiate dalle colline di Kanlıca, come se si trovasse accanto al sepolcro dell'esistenza. [...] Le sue ginocchia erano sottoposte a continui dolori; la mattina aveva bisogno di aiuto per alzarsi dal letto. Soprattutto quella necessità, il fatto di dover elemosinare la forza per alzarsi da una mano estranea, la faceva infuriare; poi con una rabbia furibonda voleva mordere la mano che le si era protesa. [...] quando le furie della donna si riversavano sulla sua governante, veniva chiamato Yakup e tra le sue braccia quella malata bisbetica acquistava la tranquillità di una bambina silenziosa, tranquilla, mite e docile. Le mani di quell'uomo avevano una tale sensibilità magica che, semplicemente afferrando le braccia e le spalle di Firdevs Hanım e gettando quel mucchio di carne flaccida sulla sedia, le concedevano una calma curativa che durava per giorni (pp. 303-304).

Pertanto la *casa di Firdevs Hanım* è una casa *derelitta*, abbandonata al suo destino di morte e di sofferenza. Quella dimora si trasforma in una fucina di risentimenti e intrighi: in essa all'amore proibito tra Bihter e Behlül si sostituisce il folle proposito di un matrimonio tra Behlül e Nihal, progettato con lo scopo di ferire la figlia; Bihter, per non vivere la vergogna di una nomea che l'avrebbe accostata alla madre, decide di suicidarsi. I dolori del tradimento e dell'inganno scuotono con impressionante violenza Nihal e Adnan Bey tanto da portarli ad allontanarsi dalla villa sul Bosforo per trovare ristoro sull'isola di Büyükkada, che come un *locus amoenus* in più riprese diventa ambiente di ristoro dal dolore della vita.

3.2. Le stanze delle donne: dalla camera/sepulcro di Bihter agli spazi del dolore di Nihal

La camera da letto di Bihter, tra i vari spazi abitativi, assume grande rilevanza nella caratterizzazione psicologica dell'eroina. Questo sembra essere naturale, visto che, come sottolinea Perrot (2011),

La camera è per eccellenza il regno della donna, il suo tabernacolo. Tutto concorre a rinchiuderla: la religione, l'organizzazione domestica, la morale, la decenza e il pudore, per tacere dell'immaginario erotico che la spinge a sedersi, trasognata, davanti alla finestra o ad adagiarsi mollemente, più o meno discinta, su un letto o su un sofà con un libro in mano. Eppure in queste camere le donne hanno vissuto, letto lettere d'amore, divorato libri, lavorato, fantasticato. Chiudersi dentro è stato un segno di libertà. Si sono affacciate alla finestra, hanno viaggiato col pensiero (p. 147).

Non è quindi casuale che Halit Ziya collochi i più importanti monologhi di Bihter nei momenti in cui la protagonista è rinchiusa nell'intimità della sua stanza. Se l'aristocratica Mademoiselle de Courton nell'isolamento della propria camera si dedica all'attività della

lettura, la giovane sposa si abbandona invece all'introspezione e alla riflessione. Come sottolinea Eroğlu Koşan (2019), "I sentimenti e i pensieri di Bihter vengono mostrati chiaramente attraverso le sue lotte interiori. Questo è ciò che la rende interessante; non assomiglia a sua madre, mette in discussione le proprie azioni ed è inquieta. Di conseguenza, il lettore può capirla, o meglio, può provare una certa comprensione nei suoi confronti, fino a un certo punto" (p. 115). I lunghi monologhi hanno, quindi, la funzione di trasmettere al lettore il profondo dissidio che si sviluppa nella complessa psicologia della protagonista, dibattuta tra i suoi più morbosi desideri e i sensi di colpa. Allo stesso tempo, questi soliloqui interiori sono accompagnati da una descrizione dello spazio che acuisce i contrasti intimi di cui sono teatro. Un esempio di questa simbiosi tra personaggio e ambiente è il celebre ottavo capitolo, dove Bihter, chiusa nella sua stanza, si rende conto dell'estrema infelicità di essere una donna che, scegliendo di contrarre un matrimonio d'interesse, è destinata a trascorrere un'esistenza priva d'amore.

Andò nella sua stanza. Era buia. Avanzava lentamente, con passi leggeri, come se non volesse risvegliare lo spirito nascosto che dormiva in quella cella tranquilla. Di fronte a lei, la finestra, aperta, nell'oscurità, tremula di un opaco color argento tra i suoi veli bianchi, con piccoli movimenti le spruzzava addosso le leggere folate del fresco respiro della notte. Al buio, passando accanto all'armadio a specchio, vide il proprio riflesso, indistinto come una nuvola bianca. Più in là, la zanzariera che sovrastava il letto ondeggiava e il paralume della lampada sembrava fissarla facendo un cenno deciso col capo. Prima di tutto voleva chiudere la finestra, poi, nel buio dell'oscurità più totale, desiderava gettarsi subito sul tappeto e ristorarsi da una stanchezza incomprensibile. [...] Non avrebbe nemmeno acceso il lume; la minima fiamma avrebbe risvegliato lo spirito di quegli oggetti e, quindi, il letto, il divano, le tende, tutti quegli oggetti ora addormentati, morti, sepolti nell'oscurità, si sarebbero svegliati con una tremante energia vitale, sarebbero resuscitati; soprattutto non sarebbe rimasta sola accanto a quello specchio che le sorrideva, davanti alla sua immagine riflessa su quella superficie, di fronte al proprio ritratto (Uşaklıgil, 2023, p. 143-144).

Davanti alla finestra rivolta verso il mare e nel buio della stanza, Bihter si sofferma a considerare la sua vita matrimoniale e la riscopre come un susseguirsi di dolori e di frustrazioni. L'oscurità della stanza che la protegge dallo *sguardo* dei tanto desiderati oggetti, che ora trova inutili, stimola il fluire delle considerazioni e dei giudizi prodotti dalla sua mente. La sua stanza piena di bellissimi mobili raffinati prende le sembianze del suo stesso stato d'animo, riproducendone la miseria:

Nella sua vita mancava solo quello; eppure quello era tutto nella vita: amare, sì, tutta la felicità poteva essere raggiunta solo attraverso ciò. Una stanza piccola, miserabile, sterile, un letto di ferro, tende bianche, due sedie di vimini, e basta, una povera cella dove congiungersi sessualmente; ma l'amore, mio Dio! Voleva amare; avrebbe amato con un sentimento folle e febbricitante e sarebbe stata felice. Adesso era come se fosse sepolta viva in una tomba rivestita di marmo nero tra le ricchezze di quella splendida camera (p. 155).

Halit Ziya in questo passo preannuncia in modo analettico la funzione che avrà la camera da letto alla conclusione del romanzo: quella bella stanza fatta di tulle e di mobili in legno d'acero diventerà il luogo in cui Bihter si toglierà la vita. È, infatti, impressionante come questa stanza subisca una riduzione di spazio e di luce: dall'ampia e luminosa camera che ospita i mobili simbolo delle sue aspirazioni, diventa un rifugio per meditare sulla sua esistenza, per poi trasformarsi in una buia cella e, infine, un sepolcro: uno specchio vero e proprio della psicologia del personaggio, o di qualsiasi individuo che cade in depressione, in realtà. Nella stanza buia, quando ormai il suo tradimento è stato scoperto, con in mano

l’arma con cui si sarebbe uccisa, la giovane donna perirà senza la consolazione della luce di una candela. Non è un caso che negli ultimi istanti della sua esistenza la fiamma, che dona luce e consolazione, venga bandita dal suo *sepolcro*. Ma fino a quell’estremo gesto, Bihter *si rivolge* alla fiamma: del resto quest’ultima “è un mondo per l’uomo solo. E se il sognatore parla alla fiamma, parla a se stesso” (Bachelard, 2005, p. 15). Proprio per questa sua particolarità la luce della candela, in quanto fautrice di *rêverie* – come la definisce Bachelard –, è l’unica consolazione nei più disperati monologhi di Bihter – eccezion fatta, come si è detto, per quello finale. Ricordiamo il momento in cui la protagonista si rende conto del tradimento di Behlül e, di conseguenza, del naufragio di tutte le sue ultime speranze, la giovane donna.

Strappatasi di dosso il vestito, lo lanciò via e si mise tra le coperte; voleva chiudere gli occhi, addormentarsi subito senza pensare a nulla; poi aprendo gli occhi fissò la candela che più in là si era dimenticata di spegnere; la candela, continuando a sciogliersi, piano piano scorreva da un lato sul pettine di tartaruga, lentamente, con gocce di tristezza che stillavano sulla sua vita. Pur volendo alzarsi più volte e andare a spegnerla, per la grande stanchezza che fiaccava il suo corpo, si riprometteva di farlo il minuto successivo e, con gli occhi inchiodati su di essa, rimase a fissare a lungo, priva di pensieri, quell’oggetto che piangeva (Uşaklıgil, 2023, p. 297).

In questo passo caratterizzato da un delicato tono poetico, la contemplazione della fiamma favorisce lo sviluppo di una relazione metonimica tra l’oggetto e il personaggio: la candela sciogliendosi sembra partecipare con le proprie gocce al dolore che consegue al deragliamento esistenziale di Bihter. L’oggetto si immedesima nel personaggio, partecipa al suo stato emotivo, diviene in qualche modo un simbolo del consumarsi dell’esistenza del personaggio stesso. D’altronde, gli oggetti della camera della giovane sembrano talvolta prendere vita per ricordare alla protagonista la sua situazione di *derelitta* e lo fanno sostanzialmente rivelando la loro profonda inutilità nel percorso verso la felicità. Tra questi il più importante è indubbiamente lo specchio, emblema per eccellenza delle brame e della vanità, davanti a cui Bihter scopre gli spettri nascosti nella sua anima e prende coscienza del suo destino di donna “sconfitta” dalla sorte.

Ora, mentre si guardava, stando sempre immobile, con quello sguardo distratto, un nuovo sorriso scendendo dai suoi occhi seguiva quella linea debole, quella piccola fossetta era come un’ombra tremante, un lato del labbro rimaneva sollevato mostrando solo la punta di uno dei denti. Rideva di se stessa, della propria bellezza, e voleva piangere ridendo di quell’avvenenza destinata a rimanere inutilizzata. Quindi, d’ora in poi, sì, da stanotte, alla fine, dopo un anno di assalti, la ribellione del suo giovane corpo sconfitto le sarebbe sempre apparsa davanti così, la sua anima sofferente, desiderosa di amare e di perdersi felicemente negli abbracci, l’avrebbe maltrattata e schiacciata in quel modo; e quella bellezza si sarebbe sfaldata dibattendosi in vane aspettative... (p. 160).

La consapevolezza della sua disgrazia, trasmessa dal riflesso dello specchio, porterà la protagonista a scegliere di soddisfare i propri desideri carnali: questa è una scelta dovuta perché, nonostante tutti i suoi sforzi, Bihter è destinata a divenire il *soggetto negativo* del romanzo, come lo è Firdevs Hanım (Uysal, 2014, p. 141). Scegliendo di soddisfare le proprie pulsioni diventa, di fatto, il soggetto negativo *par excellence*, colei che antepone le proprie aspirazioni alle norme sociali, scelta che la porterà alla rovina finale (Eroğlu Koşan, 2019, p. 109). La condanna di Bihter si acuisce soprattutto attraverso la presenza di personaggi contrastanti: è il confronto con la rivale, Nihal, a determinare il suo stato di personaggio degenerato.

La differenza tra Nihal e Bihter si esplicita anche dal punto di vista spaziale. La camera della ragazza risulta essere il luogo della sofferenza e del dolore fisico e mentale. Ma se Bihter, nell'intimità della sua camera, è soggetto attivo che riflette su se stessa, Nihal è invece elemento passivo: il suo stato di dolore e di sofferenza vengono trasmessi al lettore attraverso i pensieri di chi si trova al suo capezzale, ovvero Adnan Bey o Mademoiselle de Courton.

Aveva delle crisi nervose talmente lunghe che sarebbero durate giorni se non fossero state calmate da uno scoppio di lacrime o da un esaurimento nervoso. Dopo le lacrime, le lotte e le bizzze, una stanchezza le scendeva sul viso come se avesse dormito troppo, come se quella crisi la rilassasse dopo averla maltrattata. Quelle lacrime, che venivano versate a intervalli indeterminati e in occasioni improbabili, erano troppo per la delicatezza della sua anima, tanto che avevano assoluto bisogno di manifestarsi. [...] Mademoiselle de Courton temeva che, dibattuto tra quei contrasti, il corpo debole e lacerato di Nihal si sarebbe spezzato come un fragile ramo sottile e delicato che si scontra con l'infuriare dei venti (Uşaklıgil, 2023, p. 62).

La camera di Nihal rappresenta la stanza del malato (Perrot, 2011, pp. 275-277), dove trascorre una prolungata degenza e che spesso simboleggia il lungo percorso che porta alla morte, ma che è, tuttavia, anche “rifugio e luogo di solitudine, ora anche luogo di permanenza e di una lotta per la vita” (p. 276). In questo luogo, Nihal non si abbandona ai pensieri perché incosciente, delirante o addormentata. L'unica volta in cui si lascia andare alla riflessione è quando si ritrova sola, senza la compagnia del fratello, definitivamente abbandonata.

Quella notte, sola nella sua stanza, incapace di dormire nel suo letto, intrattenendosi con questi pensieri, si considerava abbandonata al mondo, provava tutta l'arezza di quella solitudine; ma non avrebbero potuto lasciarle Bülent? Da dove era saltata fuori quest'idea del collegio? Era necessario separare i bambini dalle loro case e dalle braccia felici di abbracciarli e mandarli a scuola? Era questa la vita? Era la legge crudele di quell'esistenza non lasciare in pace due cuori? (p. 164)

Il luogo prediletto da Nihal per esprimere il proprio dolore intimo è il grande salone dell'*harem* dove si trova il pianoforte. Questo strumento, simbolo più diffuso dell'occidentalizzazione nell'Impero ottomano della seconda metà dell'Ottocento, diventa il portavoce del profondo sconvolgimento emotivo della ragazza in quel delicato passaggio tra la pubertà e l'adolescenza. Esso crea con il personaggio un intenso rapporto metonimico: attraverso i suoi tasti Nihal riesce a esternare ciò che non può dire con le parole e i pensieri:

In mezzo a questo cordoglio aveva bisogno di qualcuno che piangesse con lei e poi correva verso le confortanti lacrime della musica. In quelle ore dolorose, le sue dita trovavano cose da far gemere il suo pianoforte. O in un notturno di Chopin o in un lied di Schumann o in una melodia triste di Mendelssohn, lo spirito di quello strumento e il suo animo malato si dibattevano con l'agonia inebriante di un abbraccio che scioglieva e annullava le loro essenze; poi, frantumandosi e annientandosi a vicenda, era come se cadessero trascinati via, sfiniti, spezzati, feriti, con un ultimo singhiozzo di agonia, lasciando nell'aria una profonda melodia luttuosa. Quei suoni lamentosi, quelle melodie musicali che si esprimevano in un linguaggio composto di lacrime per le angosce ineffabili della precaria vita umana, si gustavano sempre più a forza di passare attraverso le nevrosi di Nihal e di incamerare il veleno del suo dolore, guadagnavano un altro significato, una delicata espressione di dolore simile alle gocce di pietà che di notte dai tristi sorrisi del cielo cadono sulle tombe (p. 244).

Nella camera e nel salone, entrambi spazi del dolore, luoghi della sofferenza, aleggia un profondo desiderio di morte e di annientamento. La morte, mai veramente raggiunta dal personaggio, aleggia in qualsiasi spazio in cui Nihal si trovi a vivere. Questo succede anche nel caso di descrizioni amene e rincuoranti: si pensi alla luminosa e candida stanza che la prozia ha fatto preparare alla nipote nella sua villa sull'isola di Büyükada.

Nihal aveva portato con sé Nesrin e Beşir, la prozia che aveva avuto notizia che Nihal sarebbe venuta ospite per quindici giorni si era adoperata per farle preparare una stanza tutta decorata da bianchi oggetti. Questa era una stanza piccina rivolta verso il mare, che brillava di uno scintillio simile a quello di un grande piatto d'argento pieno di frammenti di gemme preziose, e verso il verde dorso dell'isola di Heybeli. Quella camera, con le candide tende di tulle che parevano volare sulle finestre, con la nivea zanzariera sul piccolo letto in un angolo, con le poltrone su cui erano state stese bianche coperte, accolse Nihal mostrandole sorrisi che davano sollievo allo spirito (p. 330).

Non c'è alcun dubbio che la descrizione di questa camera da letto, che dà “sollievo allo spirito”, sia indice, della purezza di Nihal e del suo spirito risollevato dalla prospettiva del matrimonio con Behlül. Non bisogna, tuttavia, dimenticare il significato che il bianco assume nella cultura musulmana. Tale valenza è dichiarata apertamente in uno dei più tragici monologhi della ragazza:

Bianca! Bianca! Bianca!... Questa notte aveva alberi maestosi e alti che innalzavano e scuotevano le loro teste e le braccia bianche; un mare si gonfiava con le sue onde che si innalzavano, ondeggiando la schiuma candida dei suoi capelli albini tra le montagne i cui petti si gonfiavano con l'accumularsi di mucchi di nuvole bianche; nella parte più alta, una candida luna dietro le tempeste di neve improvvisamente ferme in una pausa silenziosa... Poi, un susseguirsi di ombre che scorrevano su tutto quel candore, nuvole che avvolgevano quel mondo bianco in un nero respiro di morte e un grande silenzio tutt'intorno; né una piccola melodia tra le nuvole, né un debole mormorio tra le onde; niente, non c'era niente, solamente sopra questa notte di morte una voce che cantava da lontano, da chissà dove, forse da oltre il mondo reale, un lamento funebre alla vita dell'universo, sovrastante quella notte morta; infine, un ultimo gemito che si riversava come una fonte di misericordia su quell'apocalisse di dolore che riposava sotto il suo sudario... (p. 245).

Prendendo in considerazione questo passo, si può quindi supporre che anche nella rappresentazione della candida camera da letto di Nihal si annidi la prospettiva della morte e del lutto. Infatti, seppure Nihal sopravviva alle tragiche vicende che si scateneranno di lì a poco, continuerà, fino alle ultime pagine del romanzo, a incarnare lo spirito di una creatura moritura.

3.3 Le stanze degli uomini: dalla camera delle meraviglie di Behlül all'atelier di Adnan Bey

Sebbene privi dello stesso spessore delle figure femminili, anche i personaggi maschili di *Amore proibito* allacciano con lo spazio interno della villa interessanti relazioni di tipo metaforico e metonimico. Difatti, Behlül e Adnan Bey sono delineati anche attraverso la caratterizzazione dei luoghi in cui agiscono tra le mura domestiche: in particolare, ricordiamo per il primo, la camera del collezionista, per il secondo, la stanza dell'artista.

Behlül è la raffigurazione del *dandy* esteta, il cui unico scopo è trasformare la sua vita in un'opera d'arte, ambizione che realizza attraverso la collezione di una serie di relazioni

amoroze, simboleggiate da oggetti che le richiamano. La sua è una sorta di “camera delle meraviglie” (Perrot, 2011, p. 113), dove vengono accumulati oggetti disparati, che ricordano a chi li possiede un momento particolarmente significativo della propria vita. In un passo iniziale si comprende che questa collezione ormai è arrivata a un’estensione considerevole: “Behlül saltò giù dalla sedia: ‘La cornice non ha spazi vuoti. Se la forzo un altro po’ il vetro si romperà...’. Fissava le pareti, sventolando l’immagine in mano. ‘Ora dove posso metterla?...’” (Uşaklıgil, 2023, p. 74). Questa corposa collezione rispecchia la *filosofia* di vita del giovane illustrata nel lungo monologo che occupa il sesto capitolo.

Sì, io che raccolgo a frotte quei fiori, con un desiderio inestinguibile di collezionarli... Vedi, così possiedo tanti bei mazzi di fiori qua e là, colti con una possente mossa della mano, o tagliati con un colpo secco dei denti, o raccolti tra i cespugli con ogni tipo di difficoltà, raggiunti solamente lasciando sulle spine le gocce di sangue sacrificale delle mie ambizioni, presi a volte qua e là con gentilezza... Questi mazzetti si moltiplicheranno così tanto che alla fine non ci sarà più spazio nella mia stanza. Qui prenderà forma un’aiuola della memoria che manterrà sempre vivo quell’angolo fiorito d’amore (p. 116).

Questo suo modo di vivere si traspone nella sua *stanza delle meraviglie*: dopo il primo incontro amoroso tra il giovane e Bihter, lo scrittore ci offre una descrizione particolareggiata della considerevole raccolta di *trofei* che conferma la mentalità del personaggio.

In questa stanza c’era un segno di quasi tutti quei vecchi ricordi. [...] C’era lì il volto vago di una giovane donna disegnato a matita, che era stato uno degli amori che più aveva conquistato Behlül. Per tutta l’estate aveva girovagato per il molo di Emirgan per vederla. Un rapporto amoroso vissuto solo con gli occhi... Alla fine, aveva ricevuto un nastro rosa che legava insieme quattro garofani di vari colori. [...] Più avanti, sotto uno scaffale, era appeso un mazzo di taccuini da ballo: ecco una ricca raccolta di memorie. [...] Poi lo sguardo di Behlül cadde su un elegante drappo di raso rosso attaccato alla testa di una statua di Visnù sopra lo scaffale. [...] Sorrise un momento, guardando un mazzo di felci secche in un vaso di fiori giapponese. Le aveva raccolte durante una passeggiata nel bosco di Alemdağ. [...] Svalutava in quel modo tutti i ricordi d’amore sparsi per la stanza. Li avrebbe staccati con mani spietate, avrebbe strappato quella serie di foto e quelle pile di lettere negli scomparti della sua scrivania; adesso nella sua vita sarebbe rimasta solo lei, solo Bihter (pp. 184-186).

Behlül vede in Bihter la sua ultima conquista e il suo oggetto più prezioso: la giovane donna, nonostante la sua unicità, viene però oggettificata proprio come succede a tutte le altre donne possedute dal giovane. Infatti, più la loro storia d’amore si sviluppa e si consuma più l’oggetto-Bihter perde la sua peculiarità e nobiltà. Del resto, come scrive Eroğlu Koşan (2019), “l’oggettificazione di Bihter viene giustificata dal narratore con l’idea che sia lei stessa a oggettificarsi. Come membro della ‘squadra di Melih Bey’, Bihter, proprio come sua madre e sua sorella, si oggettifica prima di tutto con il suo modo di vestirsi e con la sua ossessione per gli oggetti e lo status” (p. 110). Per questo motivo, nemmeno Adnan Bey non si esime dal considerare la moglie come un oggetto. Infatti, la notte del profondo conflitto interiore della giovane donna, il marito, in un moto di desiderio, ignorando le sue proteste, la possiede: questo è l’unico frangente in cui si assiste a una scena di intimità tra Bihter e Adnan Bey nella stanza nuziale (che è la stanza privata di Bihter). La vita coniugale dei due si svolge per lo più nello studio del ricco proprietario, dove egli è quasi sempre collocato e in cui si animano i suoi moti d’animo e dissidi psicologici.

Da ciò che comprendiamo dal racconto, Adnan Bey più che per i propri affari è benestante di famiglia, secondo il modello dell’aristocrazia europea. Questo è confermato dal fatto che il suo studio è in verità un atelier di scultura (Mete Yuva, 2011, p. 300). Tale

elemento sottolinea la particolarità intellettuale del personaggio, modellato a immagine degli artisti-aristocratici francesi o inglesi del tutto sconosciuti alla tradizione ottomana. Ma questo spazio più che essere un asettico luogo in cui esporre opere d'arte, rappresenta il cuore stesso di Adnan Bey. È il teatro in cui trascorre i momenti più felici con Nihal e in cui, dopo la decisione di sposarsi, si manifestano i dissidi interiori dell'uomo.

Mentre Adnan Bey scorreva i dettagli della relazione con sua figlia, intorno a lui, nella sua stanza, osservava i testimoni silenziosi di quei ricordi, delle ore trascorse con lei. Ecco la libreria, con le sue alte e larghe ante a vetro in noce intagliato in un unico pezzo che occupava l'intera parete opposta della stanza, solenne, piena di grandi libri; più avanti, di lato, davanti alla porta ricopriva la parete una ricca raccolta di belle iscrizioni, un tempo collezionate con interesse, collocate in modo caotico, ma con piacevole grazia nel loro disordine; poi sulle altre pareti, cimeli del suo ultimo passatempo: minuscoli quadri di legno intagliati, cornici, scatole di fazzoletti, ventagli fissati da nastri intrecciati, una testa di vecchio in rilievo al centro di un grosso ceppo...

Oggi, queste cose sembravano scrutarlo con uno sguardo strano. Fissò a lungo le incisioni sul muro. Questi piccoli oggetti erano il prodotto di ore piene d'amore e compassione trascorse completamente al fianco di Nihal, proprio lì sotto la lampada verde a forma di cuore (Uşaklıgil, 2023, p. 43).

È quindi naturale che gli oggetti in questa stanza, come nella camera di Bihter, prendano vita e risvegliano, con i loro sguardi, i moti di coscienza del personaggio, delle sue indecisioni e dei suoi intimi contrasti. Questa funzione dello spazio si acuirà maggiormente verso la fine del romanzo quando Adnan Bey è divorato dai rimorsi per quello che sta facendo alla figlia.

Se ne andò nella sua stanza per occuparsi un po' delle sue opere. Da qualche giorno stava lavorando a una scultura del viso di Bihter su una bella radice di noce.

Prendendo in mano la statuetta, non seppe come, forse per uno strano istinto, cercò un altro viso buttato tra i pezzi di legno rotti e incompleti, il ritratto rimasto a metà di Nihal. Poi con in mano il volto appena cominciato di Bihter, senza potersi trattenere, con gli occhi deboli e impotenti che obbedivano a un segreto bisogno del suo cuore piuttosto che alla sua volontà osservò in un angolo oscuro della stanza un'immagine che, soffocata sotto un cumulo di piccole cose, non aveva il coraggio né di togliere completamente di mezzo né di tenere sotto gli occhi, il ritratto della sua prima moglie che pareva cancellato dal tempo e pensò che quell'immagine, plasmata d'improvviso dall'anima a cui appartenevano quegli occhi che così a lungo l'avevano trascurata, prendendo forma, lo scrutasse tremando in quell'angolo buio e si avvicinasse a lui. Rivolgendo lo sguardo infuocato dall'odio e dalla rabbia verso il suo, con un dolore materno che dilania i polmoni, sembrò urlargli:

“Stai uccidendo mia figlia?” (pp. 277-278).

I tre ritratti che si susseguono nella memoria di Adnan Bey rappresentano lo stesso struggimento psicologico del personaggio che si dibatte tra il desiderio per la bella moglie, che però non riesce a possedere completamente, l'affetto per la figlia e i sensi di colpa nei confronti della moglie morta. Interessante vedere che la tragica risoluzione di questo dissidio non si compirà in questo luogo che un tempo era lo spazio della felicità, ma avverrà, invece, nella camera di Nihal, spazio del dolore e simbolo della devozione e del sacrificio paterni: in essa il personaggio riacquisterà definitivamente il ruolo di padre.

4. Conclusioni

Lo spazio domestico, con la sua ricchezza simbolica e metonimica, rappresenta un elemento fondamentale nella caratterizzazione dei personaggi nel genere del romanzo, in cui la descrizione degli interni – e soprattutto della camera da letto – non solo costituisce un microcosmo che riflette l'intimità emotiva e la fragilità psicologica dei protagonisti, ma offre anche chiavi interpretative per la comprensione delle dinamiche più profonde sottese nelle narrazioni. Tali spazi diventano, infatti, una sorta di estensione della psiche dei personaggi, rivelandone stati emotivi, aspirazioni e conflitti interiori. Questo processo di tipo metonimico e fortemente simbolico si acuisce nel romanzo europeo del XIX secolo e confluisce nel nuovo romanzo turco dell'*Edebiyat-ı Cedide* ispirato ai romanzi realisti e naturalisti francesi, nei quali lo spazio abitativo ha un'innegabile importanza.

Nel panorama di questa nuova corrente della letteratura turca, *Amore proibito* di Halit Ziya Uşaklıgil rappresenta un punto di svolta, portando il romanzo a nuovi livelli di complessità psicologica e narrativa. L'opera rappresenta in modo dettagliato i drammi interiori dei personaggi e ne riflette le aspirazioni, le disillusioni individuali e le sofferenze attraverso uno scavo psicologico che è del tutto inedito nella narrativa turca coeva. In questo romanzo, come rilevato dall'analisi svolta, la villa di Adnan Bey diventa molto più di un semplice sfondo: è un microcosmo che rispecchia i cambiamenti psicologici e le dinamiche tra i personaggi, mutando con essi. Attraverso la descrizione degli spazi abitativi, l'autore riesce a raccontare il progressivo sfaldamento dei legami affettivi e il declino della delicata armonia familiare. Di fatto, la villa sul Bosforo diventa un vero e proprio personaggio che si evolve all'interno del racconto e che riproduce la crisi esistenziale dei personaggi: i saloni, le camere da letto di Bihter, di Nihal e di Behlül, lo studio-atelier di Adnan Bey non sono solo luoghi fisici, ma elementi metonimici che riverberano la psicologia dei personaggi e ne incarnano particolarità e criticità. Come si è voluto dimostrare nella disamina dei vari spazi in cui agiscono i personaggi principali, gli ambienti incarnano i simboli delle lotte interiori, descrivendo il dolore, la solitudine e l'inevitabile destino dei protagonisti. Se, da una parte, la dimora di Adnan Bey è soggetta a un progressivo abbandono, che culmina con l'allontanamento di Mademoiselle de Courton, che ne segna il progressivo decadimento, in modo simbiotico, gli stessi personaggi si avviano a un progressivo abbandono e a una decadenza morale ed esistenziale. Per usare un aggettivo che Halit Ziya usa spesso per definire la casa, i personaggi di *Amore proibito* sono *metruk*, *derelitti*, come lo sono gli stessi ambienti che abitano. In tal senso, Bihter, con il suo isolamento nella camera, si confronta con le sue disillusioni, Nihal trova nella sua stanza e nel pianoforte un rifugio isolato per esprimere la propria sofferenza e Adnan Bey, solo nel suo atelier, si abbandona ai rimorsi e ai sensi di colpa. Caso particolare è la stanza di Behlül, la "camera delle meraviglie", la cui collezione ripropone la "filosofia" esistenziale del personaggio, che, dal punto di vista morale, si presenta già "derelitta" da principio. Pertanto, è lecito sostenere che nel romanzo di Halit Ziya le descrizioni degli spazi abitativi concretizzano metafore e simboli attraverso un processo basato sulla sineddoche e sulla metonimia – che convergono nella metafora – e offrono informazioni sulla morale, le attitudini e lo stato interiore del personaggio, dando così una vasta gamma di chiavi di lettura che permettono di interpretare la struttura profonda del romanzo.

Bibliografia

Adam J. M., Petitjean, A. (1989), *Le texte descriptif*, Paris, Nathan.

- Akyüz K. (1995), *Modern Türk Edebiyatını Ana Çizgileri. 1860-1923*, İstanbul, İnkılâp Kitapevi.
- Bachelard G. (2005), *La fiamma di una candela*, trad. G. Alberti, Milano, Se.
- Bachelard G. (2006), *La poetica dello spazio*, a cura di M. Giovannini, trad. Catalamo, Bari, Dedalo.
- Bal M. (1981), *On Meanings and Descriptions*, “Studies in 20th Century Literature”, 6, 1, pp. 100-148.
- Bal M. (1997), *Narratology: Introduction to the Theory of Literature*. Trans. Ch. van Boheemen, Toronto, University of Toronto Press.
- Bauer D. (2019), *Introduction*, in Bauer D., Michael J. K., *The Imagery of Interior Spaces*, Goleta, Punctum Books, 2019, pp. 21-34.
- Bedin C. (2023), “Prefazione”, in H. Z. Uşaklıgil, *Amore Proibito*, trad. C. Bedin, Abano Terme, Casa Editrice Altano.
- Bertram C. (2008), *Imagining the Turkish House: Collective Visions of Home*, Austin, University of Texas Press.
- Candaş Ö. (1972), “Konak”, *Büyük Lûgat ve Ansiklopedi*, Vol. 7, İstanbul: Meydan Yayınları, pp. 429-431.
- Enginün İ. (2006), *Yeni Türk Edebiyatı. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, İstanbul, Dargâh Yayınları.
- Eroğlu Koşan Z. (2019), “Bir Kontrol Mekanizması Olarak Edebiyat İş Başında: Aşk-ı Memnu'da Kadına Karşılaştırmalı Bir Bakış”, Deniz Aktan Küçük, Murat Narcı (a cura di), *Siyah Endişe. Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı*, İstanbul, İletişim Yayınları, pp. 97-118.
- Fludernik M. (2014), *Description and Perspective: The Representation of Interiors*, “Style”, 48, 4, pp. 461-478.
- Fludernik M., Keen S. (2014), *Introduction: Narrative Perspectives and Interior Spaces in Literature Before 1850*, “Style”, 48, 4, pp. 453-460.
- Gahramnalı N. (2020), *Servet-i Fünun Romancılarının Romanlarında Mekan, Eşya, Kıyafet*, İstanbul, Hiperyayın.
- Giannitrapani A. (2013), *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Roma, Carocci.
- Girard R. (2019), *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, trad. R. Rossi, Milano, Se.
- Girard R. (2021), *Menzogna romantica e verità romanzesca. La mediazione del desiderio nella letteratura e nella vita*, trad. L. Verdi Vighetti, Milano, Bompiani.
- Hamon P. (1982), *What is a Description?*, in T. Todorov (edit by), *French Literary Theory Today*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 147-78.
- Hisar A. Ş. (2010), *Boğaziçi Yalıları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- İnci Elçi H. (2003), *Roman ve Mekân. Türk Romanında Ev*, İstanbul, Arma Yayınları.
- Kavcar C. (1995), *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

- Kefeli E. (2018), Çeviri (1860-1923). *Türk Edebiyatı Tarihi*, Vol. III, a cura di T. S. Halman, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Turizm Bakanlığı Yayınları, pp. 63-74.
- Korkmaz R. (2018), “Yenileşmenin Tarîfi, Sosyo-Külterel ve Estetik Tamelleri”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Vol. III, a cura di T. S. Halman, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Turizm Bakanlığı Yayınları, pp. 21-50.
- Kuban, D. (1995a), “Konaklar”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Vol. 5, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, pp. 50-55.
- Kuban D. (1995b), “Yalılar”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Vol. 7, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, pp. 417-422
- Kudret C. (1965), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, Vol. I, İstanbul, Gerçek Yayınevi.
- Lipsedge K. (2012), *Domestic space in Eighteenth-century British Novels*, London, Palgrave Macmillan.
- Lodge D. (1977), *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Arnold., 93–103
- Martínez-Bonati F. (1981), *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach*, trans. P. W. Silver, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Mete Yuva G. (2011), *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, İstanbul Yapı Kredi Yayınları.
- Moran B. (2009), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Okay O. (1994), “Edebiyât-ı Cedide”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Vol. X, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, pp. 398-399.
- Okay O. (2005), *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul, Dargâh Yayınları.
- Parlatır İ (1990), “Servet-i Fünun Edebiyatı”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedi*, Vol. VII, İstanbul, Dergâh Yayınları, pp. 528-536.
- Perrot M. (2003), “Gli spazi del privato”, in Moretti F. (a cura di), *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, vol. IV, Torino, Einaudi.
- Perrot M. (2011), *Storia delle camere*, introduzione di P. Mauri, trad. R. Ferrara, Palermo, Sellerio.
- Rubino G. (2007), *Dimora, abitazione, casa*, in Ceserani R., Domenichelli M., Fasano P. (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, Utet, 2007, pp. 632-645.
- Ryan M.L. (2003), *Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space*, in David Herman (edit by), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, Center for the Study of Language and Information, pp. 214-242.
- Stanzel F. K. (1984), *A Theory of Narrative*, trans. C. Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press.
- Sternberg M. (1978), *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- Tanpınar A. H. (1992), “Halit Ziya Uşaklıgil”, in *Edebiyat Üzerine Makaleler*, a cura di Z. Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, pp. 275-78.
- Tanpınar A. H. (2006), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Taylor H. A., Tversky B. (1992), *Spatial Mental Models Derived from Survey and Route Descriptions*, “Journal of Memory and Language”, 31, pp. 261-92.

Taylor H. A., Tversky B. (1996), *Perspective in Spatial Descriptions*, in “Journal of Memory and Language”, 35, pp. 371-91.

Uşaklıgil H. Z. (1998), *Hikâye*, a cura di N. Gürani Arslan, Istanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Uşaklıgil H. Z. (2023), *Amore proibito*, trad. C. Bedin, Abano Terme, Casa Editrice Altano.

Uysal Z. (2014), *Metruk Ev. Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Birey*, Istanbul, İletişim Yayınları.