

Colloquium

COMPOSITE IDENTITIES

Percorsi tra cinema, teatro, letteratura,
musica, scienze sociali e politiche

A cura di Anna Maria Chierici e Fulvio Orsitto

ISSN 2281-9290
ISBN 978-88-5513-120-9

Copyright 2023

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano
Catalogo: www.lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano
e-mail autorizzazioni@clearedi.org – sito web www.clearedi.org

I saggi contenuti nel presente volume sono stati sottoposti
a valutazioni accademiche esterne che ne hanno confermato la validità scientifica.
The chapters included in this volume are peer reviewed.

In copertina:

Marsha Steinberg, *Open Space* (olio su tela, cm 225 × 170), 1975.

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Litogi

Desideriamo ringraziare tutti i partecipanti alla conferenza internazionale *Composite Identities* da noi organizzata nel 2020, ed esprimere la nostra gratitudine nei confronti di Vanessa Meyers e dell'Office of Global Services della Georgetown University per aver sostenuto quel progetto e la realizzazione di questa pubblicazione. Un ringraziamento speciale va inoltre alla pittrice Marsha Steinberg per averci concesso l'uso del suo dipinto *Open Space* per la copertina del presente volume.

Sommario

Introduzione dei curatori <i>Anna Maria Chierici - Fulvio Orsitto</i>	9
--	---

SEZIONE 1

Percorsi di cinema e teatro

'Riflessioni' identitarie in <i>Io, l'altro</i> di Mohsen Melliti <i>Fulvio Orsitto</i>	19
Storia, memoria e racconto: identità multiculturale in <i>Harem Suare</i> di Ferzan Ozpetek <i>Irene Lottini</i>	31
Cannibalized Identities: Marginalization in Yannick Dahan and Benjamin Rocher's <i>La borde</i> and Luna Gualano's <i>Go Home! A casa loro</i> <i>Gloria Pastorino</i>	45
Delbert Mann's <i>Marty</i> : Notes on Italian American Identity <i>Antonio Iannotta</i>	59
Challenging Identities: Teatro delle Albe's Civic Engagement <i>Anna Maria Chierici</i>	71

SEZIONE 2

Percorsi di letteratura e musica

La questione del centauro: identità composite nell'opera di Primo Levi <i>Daniele Fioretti</i>	83
Reconstructing Identity at the End of the World in Gianni Miraglia's <i>Muori Milano, muori!</i> and Francesca Genti's <i>La febbre</i> <i>Nicholas Albanese</i>	95
Anatomical Identities: A Paradigm Shift in Global Crime Fiction <i>Barbara Martelli</i>	107
Gente che va, pensieri che tornano. Gente che arriva, parole che restano. L'identità italiana nelle canzoni di emigrati e nuovi cittadini <i>Andrea Pera</i>	119

SEZIONE 3

Percorsi di scienze sociali e politiche

The Meaning of Names: Why Can't You Pronounce My Name Right? <i>Claudia Peralta</i>	135
The Path towards Violent Extremism and Terrorism: Pursuit and Recognition of 'Identity' in the Process of Radicalisation <i>Maria Abruzzo</i>	143
European Islam and the 'Identity Challenge': Exploring the Nexus between Integration Policies and Radicalization <i>Ester Sigillò</i>	153
Bibliografia, discografia, filmografia	167
Autor*	183
Indice dei nomi	187

Storia, memoria e racconto: identità multiculturale in *Harem Suare* di Ferzan Ozpetek

Irene Lottini

University of Iowa

DOI: <https://doi.org/10.7359/1209-2023-loti>

1. STORIA E MEMORIA

Turchia e Italia, Italia e Turchia si mescolano nella mia vita, proprio come il rosso e il blu nei tramonti sul Bosforo. A volte mi domandano se avere due patrie non mi faccia sentire disorientato. No, essere straniero non mi fa paura. E, in fondo, mi piace sentirmi turco a Roma e romano a Istanbul. (Ozpetek 2013, pp. 103-104)

In *Rosso Istanbul*, primo romanzo di Ferzan Ozpetek, pubblicato nel 2013¹, il regista definisce così la propria identità culturale ibrida. Nato e cresciuto in Turchia, ma formatosi a Roma, Ozpetek vive e lavora in Italia, ma è ancora legato alla città natale in cui si reca con una certa frequenza². Il romanzo narra proprio la storia di uno di questi ritorni che viene presentato parallelamente al soggiorno a Istanbul di Anna («Lei»). Le pagine dedicate al regista («Lui») si incentrano sul tema del *nostos*, un viaggio nello spazio che si risolve presto in un viaggio nel tempo: l'arrivo nella città turca innesca «il movimento della rimembranza» (Prete 1992, p. 20) che spinge Ozpetek a recuperare ricordi d'infanzia e a riflettere sulla propria cultura d'origine.

Gli studi che hanno interpretato l'opera del regista nel contesto di un cinema transnazionale³ hanno analizzato i più o meno evidenti rimandi alla tradizione turca disseminati nei suoi film. In *Harem Suare*, secondo lungo-

¹ Da *Rosso Istanbul* Ozpetek ha tratto un film uscito nelle sale italiane il 2 marzo 2017.

² In *Sei la mia vita*, il suo secondo romanzo, Ozpetek scrive: «Amo Roma: ha lo stesso respiro di Istanbul, dove batte l'altra metà del mio cuore» (Ozpetek 2015, p. 10).

³ Cfr. Duncan 2005; Zambenedetti 2006, pp. 110-112; Aderlini-D'Onofrio 2007; Girelli 2007; Tumini 2009 e Stolt 2010.

metraggio di Ozpetek, una co-produzione italo-franco-turca uscita nelle sale nel 1999, il tema dell'ibridazione culturale è affrontato attraverso il richiamo al passato. Nel portare sullo schermo il declino dell'*harem* e dei suoi abitanti negli ultimi anni dell'impero ottomano, Ozpetek costruisce un racconto complesso che interseca ricerca storica e memoria autobiografica per proporre una riflessione sulle relazioni tra Oriente e Occidente.

Harem Suare narra la vicenda di Safiye, una concubina di origine italiana che, grazie all'aiuto di Nadir, un eunuco innamorato di lei, diventa la favorita del sultano. Quando questi viene depresso, però, Safiye è costretta a tornare in Italia dove si guadagnerà da vivere esibendosi in uno spettacolo chiamato, in francese maccheronico, *Harem Suare*. La storia viene riferita dalla stessa Safiye, ormai anziana, ad Anita, una giovane donna incontrata in un'anonima stazione di provincia. Contemporaneamente però, secondo una pratica che prevede che le concubine, dopo la chiusura serale delle porte del palazzo, si riuniscano ed espongano a turno un racconto, l'intera vicenda è narrata anche all'interno dell'*harem* da Gulfidan, una delle badanti. Si produce così un complesso gioco di *mise en abîme* che confonde analessi e prolessi e sposta continuamente i piani temporali della narrazione.

La scelta da parte di Ozpetek di ritrarre la vita a corte negli ultimi anni dell'impero ottomano nasconde un motivo autobiografico. Si lega al ricordo della nonna materna del regista che era stata sposata con un *pacha* sia in prime che in seconde nozze⁴. In *Rosso Istanbul* Ozpetek la descrive come una «una vera 'principessa ottomana'» e la ritrae attraverso alcuni dettagli: «[La mia nonna materna] fumava la sigaretta in una sorta di complicato bocchino d'argento, che infilava come un anello al dito medio, per non macchiarsi di nicotina. Aveva il vezzo di parlare francese, e per chiamare la servitù batteva le mani» (Ozpetek 2013, p. 31). Il bocchino d'argento qui ricordato e già utilizzato da Ozpetek nel film di esordio *Il bagno turco – Hamam* (1997) compare in *Harem Suare* nella mano della *Valide Sultan* e assume un ruolo di primo piano nell'incontro tra quest'ultima e Safiye. È il momento in cui il piccolo Osman, il figlio di Safiye, viene presentato alla madre del sultano. Dopo aver osservato il bambino, la *Valide Sultan* si rivolge alla concubina e le dona il bocchino dicendo che le donne giovani dovrebbero fare attenzione a non rovinarsi le mani. Il regalo diventa il simbolo della posizione privilegiata raggiunta da Safiye e si inserisce in una scena che richiama l'attenzione sugli scambi interculturali all'interno dell'*harem*⁵. Nel dialogo tra le due donne l'utilizzo della lingua francese, oltre a rievocare il ricordo che Ozpetek ha della nonna materna, ri-

⁴ In *Sei la mia vita* Ozpetek ricorda: «mia nonna [...] era stata sposata con un *pasha* per ben due volte, in prime e seconde nozze. Nella società turca questo titolo equivaleva a un ruolo di grande potere e autorevolezza» (Ozpetek 2015, pp. 154-155).

⁵ Il bocchino d'argento crea un particolare gioco di richiami tra il primo e il secondo film di Ozpetek. Alla fine di *Harem Suare* Safiye lo regala ad Anita come ricordo della loro conversazione. Il gesto collega il film all'opera precedente, il cui protagonista, Francesco, trova il bocchino tra gli effetti personali della zia Anita che gli ha lasciato in eredità un bagno

manda all'origine europea di Safiye. Come illustrato da Nadir alla *Valide*, la concubina è stata venduta dai genitori quando aveva otto anni ed è giunta a Il Cairo con una imbarcazione francese. È stata poi comprata al mercato clandestino e donata al sultano.

La storia di Safiye riassume quella reale o leggendaria di altre donne di origine europea vissute alla corte ottomana. Il nome Safiye allude, peraltro, alla cinquecentesca Safiye Sultan (ca. 1550-1619), favorita e *Haseki Sultan* di Murad III (1546-1595), che è spesso stata confusa con la suocera, Nur Banu (ca. 1525-1583), da alcuni identificata con la nobile veneziana Cecilia Vernier Baffo⁶. In *Harem Suare* l'origine europea della concubina riconosce gli ambienti del serraglio come luoghi di convivenza multietnica e multilinguistica. Il riferimento alle doti intellettuali di Safiye che, come precisa Nadir alla *Valide Sultan*, sa leggere e scrivere in tre lingue, diventa un'allusione alle storie di concubine che hanno contribuito alla vita artistica e culturale dell'*harem*. Sono storie che Ozpetek riscopre anche in *Rosso Istanbul* attraverso il personaggio di Anna, l'altra protagonista del romanzo. Attratta dai racconti di donne intraprendenti, Anna rimane affascinata dalla leggenda della favorita Aimée de Revery, che nel settecento insegna il francese al sultano, lo convince a inviare un ambasciatore a Parigi e introduce nel serraglio decorazioni in stile rococò. Con un'analogia intraprendenza, in *Harem Suare* Safiye diventa consulente teatrale del sultano, per il quale traduce e riscrive i libretti d'opera. Ed è proprio l'opera a ricoprire un ruolo di primo piano nel film e a favorire una riflessione sul dialogo artistico tra Oriente e Occidente.

2. «LA TRAVIATA» PER IL SULTANO

Harem Suare si apre con una rappresentazione della *Traviata* di Giuseppe Verdi (1853), riproposta però in versione alterata. Nel teatro privato del palazzo il sultano e le concubine stanno assistendo alla conclusione dell'opera. Quando, nell'orchestra, ritorna il tema di «Di quell'amor» – uno dei motivi di reminiscenza che nella *Traviata* ricorrono a significare musicalmente la morte⁷ – Violetta ingerisce una pozione e sulle parole «È strano!... Cessarono / gli spasmi del dolore. / In me rinasce... m'anima / Insolito vigore!... / Ah! Io ritorno a vivere!» (Piave 1853, p. 39) guarisce, regalando agli spettatori un inconsueto lieto fine.

La scelta specifica della *Traviata* per l'*incipit* del film può essere, ancora una volta, ricondotta a un fattore autobiografico. Se per Ozpetek il mondo

turco. Nell'ultima scena l'oggetto è quindi usato da Marta, la moglie di Francesco, che, dopo la morte di quest'ultimo, decide di stabilirsi a Istanbul e riaprire l'*hamam* appena restaurato.

⁶ Su questo errore di identificazione si basa il film italo-turco *La Sultana Safiye* (1954), diretto da Giuseppe Di Martino.

⁷ Sui motivi di reminiscenza nella *Traviata* cfr. Sala 2008, pp. 87-134.

dell'*hareem* rievoca il ricordo della nonna, *La traviata*, che il regista ha poi portato in scena, richiama la figura materna. In *Rosso Istanbul* Ozpetek scrive:

Sto riflettendo sulla possibilità di dirigere, qui a Istanbul, la *Traviata*; per una sorta di omaggio a mia madre, che un tempo aveva una voce stupenda e che sarebbe potuta diventare una cantante lirica, ma rinunciò al suo sogno per sposarsi [...]. 'Amami, Alfredo... Amami, quant'io t'amo. Addio': quante volte, da piccolo, ho sentito la mamma cantare per casa quest'aria, la sua preferita! (Ozpetek 2013, pp. 23-24)

In *Harem Suare* il riferimento al melodramma è inoltre motivato dalla ricerca di accuratezza storica. Nel diciannovesimo secolo, durante il processo di riorganizzazione e modernizzazione messo in atto dall'impero ottomano e noto come *Tanzimat*, si diffonde a Costantinopoli un particolare interesse per l'opera. Con l'arrivo di Giuseppe Donizetti (1788-1856) al palazzo del sultano Mahmud II nel 1828, viene introdotta a corte la musica di compositori italiani quali Gaetano Donizetti, fratello minore di Giuseppe, Vincenzo Bellini, Gioacchino Rossini o Giuseppe Verdi e vengono promosse le prime performance operistiche⁸. A partire dalla quarta decade dell'ottocento si organizza una stagione lirica nel Teatro Naum⁹, nel quartiere di Pera, dove risiedono rappresentanti diplomatici stranieri¹⁰. Contemporaneamente, la musica di compositori europei è sempre più apprezzata nei salotti delle famiglie turche e armenie più affluenti e, grazie alla sua introduzione nel repertorio bandistico¹¹, raggiunge le classi sociali meno facoltose. A promuovere una cultura operistica nella realtà cosmopolita di Costantinopoli contribuiscono quindi le varie associazioni fondate a partire dalla seconda metà del diciannovesimo secolo dagli italiani presenti in città: la Società operaia italiana di mutuo soccorso, attiva dal 1863, la Società Goldoni (1889), l'associazione Ausania (1898), la Società musicale italiana (1901), l'associazione Armonia (1902) e l'Unione drammatica di Costantinopoli (1903)¹².

Abdulhamid II (1842-1918), il trentaquattresimo sultano dell'impero ottomano (1876-1909) ritratto in *Harem Suare* è, come i suoi predecessori, un

⁸ Sull'attività di Giuseppe Donizetti nella corte ottomana cfr. Araci 2002 e Cattelan 2018, pp. 622-629.

⁹ Sulla storia del Teatro Naum cfr. Araci 2011a e 2011b. Araci descrive il Teatro Naum come «Istanbul's principal theatre mainly for the staging of Italian opera» (Araci 2011a, p. 32) e, tra le varie performance operistiche, ricorda la prima rappresentazione della *Traviata* nella città turca: «Well-known names continued to appear on the stage of Naum Theatre; [...] when *La Traviata* was premiered in Istanbul in the 1855-56 season it was Fanny Salvini-Donatelli (ca.1815-1891) who sang Violetta, who actually created the original role when the opera was premiered at La Fenice in Venice on 6 March 1853» (Araci 2011b, p. 37).

¹⁰ Sul ruolo della diplomazia nella diffusione dell'opera nell'impero ottomano cfr. Suner 2013.

¹¹ Sulla diffusione dell'opera a Costantinopoli nel diciannovesimo secolo cfr. Cattelan 2018.

¹² Sull'attività di queste associazioni cfr. Suner 2013, pp. 207-208 e Cattelan 2018, p. 644.

culture della musica di tradizione europea. Nel 1889 nel palazzo di Yildiz, la nuova residenza imperiale, fa costruire dall'architetto italiano Raimondo D'Aronco (1857-1932) un teatro di corte dove si esibiscono spesso compagnie melodrammatiche straniere¹³. Lo storico teatrale Refik Amet Sevengil riporta i titoli di circa venti opere e operette messe in scena nel teatro; tra queste troviamo anche *La traviata* (Suner 2013, pp. 208-209). La passione di Abdulhamid II per l'opera è confermata dalla figlia del sultano, Ayşe Osmanoglu. Nelle proprie memorie, pubblicate alla fine degli anni cinquanta sulla rivista turca «Hayat» e poi in volume nel 1960 con il titolo *Babam Sultan Abdülhamid*, Ayşe descrive l'intensa attività del teatro di corte e cita *La traviata* tra le opere più spesso rappresentate da una compagnia italiana ospitata a palazzo.

Whenever any sort of troupe of musicians came to Istanbul, the ambassadors would promptly send word to recommend them. In this way these troupes came to the palace, with quite a few musicians performing in the presence of the Sultan [...]. Papa took into his entourage a family that had come to Istanbul with an Italian troupe, enrolling them in the Imperial Corps of Music [...]. They were known as the Ciampi Family. Following them two other Italian musicians were added to the Imperial Corps of Music, to perform operas and operettas. The works they performed most often included *La Traviata*, *Il Trovatore*, *The Masked Ball*, *The Barber of Seville*, *The Daughter of the Regiment*, *Fra Diavolo*, *La Mascotte*, and *La Belle Hélène*. (Brookes 2008, p. 182)

Il riferimento al melodramma italiano in *Harem Suare* dà dunque testimonianza delle relazioni interculturali all'interno del serraglio all'inizio del ventesimo secolo e pone l'accento sulla storia degli incontri artistici tra Oriente e Occidente. La particolare performance della *Traviata* dell'*incipit* del film ha però anche un'altra funzione. Per Ozpetek l'interesse per un'attenta ricostruzione storica si interseca alle ragioni spettacolari e le esigenze di ambientazione si piegano alle necessità scenografiche e narrative. La scelta di iniziare *Harem Suare* con una rappresentazione operistica rivela l'intento di ricreare un momento dal deciso impatto scenico che, non diversamente dall'*incipit* di *Senso* di Luchino Visconti (1954), possa offrire una indicazione di lettura del film. Il richiamo alla *Traviata* invita a interpretare in chiave melodrammatica la storia di Safiye. Il rapporto che questa instaura con il sultano e con l'eunuco Nadir può essere visto come una ricontestualizzazione del *topos* della *courtisane amoureuse*, che riconduce al romanzo e al dramma *La dame aux camélias* di Alexandre Dumas fils (1848 e 1952) e alla *Traviata* di Giuseppe Verdi. Safiye è una donna mantenuta e posseduta da un uomo, ma sentimentalmente legata a un altro che, però, non può averla. E non diversamente da Marguerite Gauthier e Violetta Valery, anche Safiye è costretta a soccombere alla realtà che la circonda. Non muore sacrificata alle convenzioni della società borghese, ma perde il figlio piccolo, che cade vittima degli intrighi delle altre

¹³ Il teatro è stato abbandonato con la deposizione di Abdulhamid II nel 1909 e riaperto nel 2009.

donne dell'*harem*. Questo episodio instaura un nuovo dialogo con *La traviata*. L'immagine di Nadir che stringe il corpo del bambino è accompagnata dalle note dell'«Addio del passato», dal terzo atto dell'opera, e l'inquadratura successiva mostra il soprano che intona l'aria durante una sessione di prove. Nella *Traviata* l'«Addio del passato» coniuga il triste eco dell'antica vita mondana di Violetta alla sfumata speranza d'amore e all'amara consapevolezza di una tragica fine. Il latente ritmo di valzer diventa una cupa reminiscenza della natura frivola di Violetta e dà alla romanza il carattere di danza funebre; quella che James Hepokoski ha definito una «collapsed or distorted death-dance» (Hepokoski 1989, p. 262)¹⁴. Nel film di Ozpetek la citazione operistica rimarca il lutto di Safiye e la conseguente perdita del suo ruolo di favorita, ma diventa anche un'anticipazione dell'imminente declino di quel mondo che Safiye e Nadir hanno tentato di conquistare. Nella sequenza successiva la deposizione del sultano e la conseguente chiusura dell'*harem* sono commentate dalla continuazione dell'esecuzione dell'«Addio del passato», mostrato questa volta durante la rappresentazione per gli abitanti del palazzo in una scena che riconduce all'*incipit* del film. È sulle note e sui versi del melodramma che si esplicita la fine di un'epoca. In una nuova contaminazione tra Oriente e Occidente è *La traviata*, esempio cardine dell'opera italiana ottocentesca, ad accompagnare la dissoluzione dell'impero ottomano. A esprimere il senso di abbandono è la conclusione dell'«Addio del passato», che a livello semantico – «or tutto finì» –, a livello metrico – un senario tronco che interrompe i sei senari doppi dei versi precedenti – e a livello armonico – il ritorno al La minore dopo il La maggiore del *refrain* – riafferma il concetto di una ineluttabile caduta.

Gli unici antidoti a tale fine restano allora il racconto e la messa in scena offerti da quel teatro che, come dichiara Safiye alla *Valide Sultan*, permette di sognare. Si comprende così il significato della rappresentazione alterata della *Traviata* proposta all'inizio del film. Violetta non muore perché il sultano, come specifica Safiye, «ama troppo il lieto fine» e ha pertanto bisogno di re-inventare un finale che esorcizzi la paura dell'imminente declino. Analogamente la Safiye anziana, concludendo il suo racconto, non rivela ad Anita la morte di Nadir e le dice invece che quest'ultimo è felice e ha coronato il suo sogno di avere una famiglia. A essere enfaticizzato, in questa manipolazione del vissuto e del destino dei personaggi, è l'atto stesso della narrazione e della rappresentazione.

3. LA PITTURA ORIENTALISTA

A richiamare l'attenzione sul processo della messa in scena contribuisce anche il carattere fortemente pittorico delle inquadrature. La ricerca di spettacolarità si traduce nella scelta di ritrarre gli interni del palazzo con «effetti

¹⁴ Sulla genesi dell'aria con riferimento al latente ritmo di valzer cfr. Verdi 2002, pp. 71 e 184-185. Cfr. inoltre Sala 2008, pp. 131-132.

quadro»¹⁵ che evocano i motivi iconografici, la logica compositiva e i modelli luministici o cromatici tipici della pittura orientalista. Le scene dedicate all'*harem* si conformano a quell'immagine di opulenza decadente che costituisce un *topos* ricorrente di tale pittura. In *Harem Suare* le donne del sultano, sontuosamente vestite, si abbandonano sedute in posizione rilassata su tappeti e cuscini, danzano nei momenti di festa, o fumano il *narghilè* nel rispetto di un immaginario che gli artisti orientalisti hanno contribuito a produrre e che il film richiama con un'analogia selettività cromatica e una simile attenzione ai dettagli d'ambiente. La ricerca di modelli per una ricostruzione storica si traduce in una riaffermazione del fascino che l'Oriente ha esercitato sulla cultura ottocentesca. È un fascino a cui, in un significativo gioco di rimandi intertestuali, Ozpetek accenna quando cura l'allestimento della *Traviata* per il Teatro San Carlo di Napoli. Nel mettere in scena l'opera di Verdi, il regista sposta l'ambientazione della vicenda in una Parigi di inizio novecento tutta intrisa di orientalismo. Nel primo atto la scenografia di Dante Ferretti e i costumi di Alessandro Lai ripropongono un ambiente estremamente sfarzoso: dalla carta da parati agli arredi, dalle fogge di alcuni abiti e copricapi ai cuscini e *narghilè* disseminati ovunque, la festa a casa di Violetta diventa uno sfoggio di lusso esotico che allude al mito dell'opulenza ottomana¹⁶.

In *Harem Suare* i riferimenti pittorici diventano ancora più espliciti nelle scene ambientate nell'*hamam*, motivo caro agli artisti orientalisti, soprattutto agli orientalisti francesi che ritraggono il locale come uno spazio essenzialmente femminile e lo identificano con la camera del *sıcaklık*, la zona calda del bagno (Pasin 2016, pp. 123-125). L'inquadratura che mostra l'ingresso di Safiye nell'*hamam* (Fig. 1) richiama le opere di Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Se l'arrivo di Safiye accompagnata dall'inserviente appare una reminiscenza della coppia di donne di etnie diverse ritratta in *La grande piscine de Brousse* (1885) (Fig. 2), l'impianto compositivo della scena, le immagini dei nudi femminili seduti o semi-distesi in posa rilassata sulla piattaforma di marmo del *sıcaklık*, gli effetti di luce e il contrasto cromatico tra il bianco e l'azzurro delle maioliche

¹⁵ In *Cinema e pittura* Antonio Costa definisce l'«effetto dipinto», nella più specifica accezione di «effetto quadro», quell'insieme di procedimenti in virtù dei quali lo spettatore ha l'impressione di trovarsi di fronte a una pittura, più che a un piano cinematografico: «l'inquadratura evoca una pittura, o perché la cita esplicitamente, o perché ne riproduce determinati effetti luministici, cromatici o di organizzazione spaziale, o perché ne imita la staticità, la sospensione temporale, la selettività cromatica, o perché si iscrive nella logica compositiva o iconografica d'uno stesso genere» (Costa 1991, p. 157).

¹⁶ In *Rosso Istanbul* Ozpetek offre un esempio di come questo immaginario orientalista sia stato sfruttato dall'industria del turismo con la descrizione di un souvenir regalato ad Anna: «Un'amica, qualche settimana fa, le ha portato in regalo una scatola di dolci – i *lokun*, gelatinosi e zuccherati – proprio dalla Turchia. È una scatola rosa, un po' kitsch, di quelle che si comprano prima di partire, in aeroporto. Sul coperchio c'è scritto 'Turkish Delight', a lettere svolazzanti, sopra un disegno vagamente ottocentesco: donne in un harem, vestite di sete colorate e leggere, e cariche di gioielli. Vivevano davvero così le donne dell'harem, o è una fantasia romantica?» (Ozpetek 2013, p. 11).

sullo sfondo e i toni rosacei dei corpi in primo piano fanno pensare al dipinto *Une piscine dans le harem* (ca. 1876) (Fig. 3). Nel momento del bagno l'immagine di Safiye seduta di spalle (Fig. 4)¹⁷ è particolarmente densa di richiami pittorici. La posa di Safiye, lo sgabello di legno, gli zoccoli in disparte, la foggia dell'abito e del copricapo dell'inserviante sono una citazione del quadro *Le bain* di Gérôme (ca. 1880-1885) (Fig. 5). Ma il motivo della figura femminile seduta di spalle, che Gérôme propone anche in opere quali *Le bain turc* (1870) e *Les baigneuses* (ca. 1889), ha un ulteriore ben noto referente: la bagnante di Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1864) che dalla *Baigneuse de Valpinçon* del 1808 si rinnova con suggestioni esotiche in *La petite baigneuse. L'Intérieur de harem* del 1828 e nel tondo *Le bain turc* del 1862.



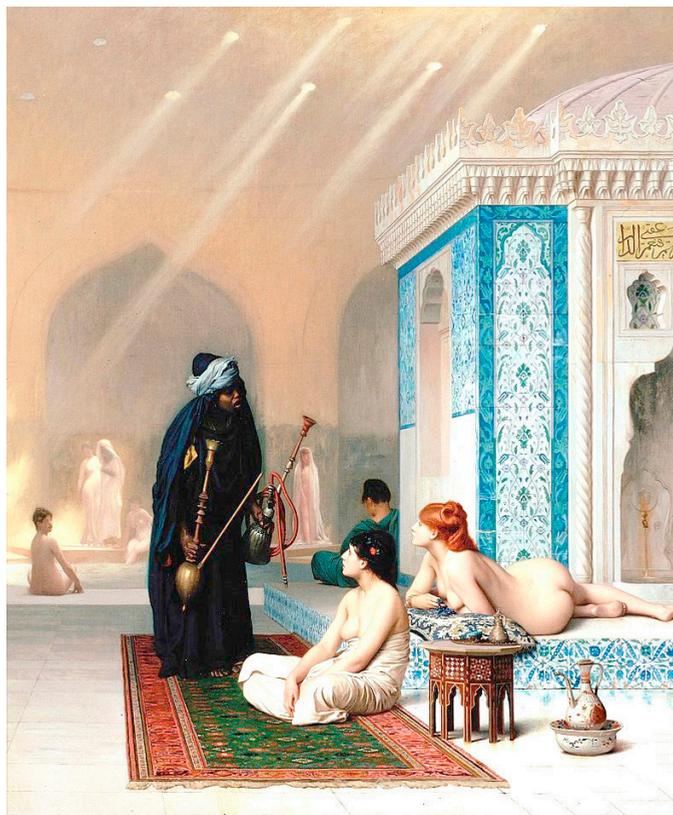
Figura 1. – *Harem Suare* (Ferzan Ozpetek, 1999).



Figura 2. – Jean-Léon Gérôme, *La grande piscine de Brousse*, 1885, olio su tela, 70 × 100,5 cm. Collezione privata.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_grande_piscine_de_brousse.jpg.

¹⁷ L'immagine è utilizzata per alcune versioni della locandina del film e per la copertina dell'edizione italiana del DVD.



*Figura 3. – Jean-Léon Gérôme, Une piscine dans le harem, ca. 1876, olio su tela, 73,5 × 62 cm. Hermitage Museum, St. Petersburg.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:G%C3%A9r%C3%B4me,_Jean-L%C3%A9on_-_Pool_in_a_Harem.jpg.*



Figura 4. – Harem Suare (Ferzan Ozpetek, 1999).

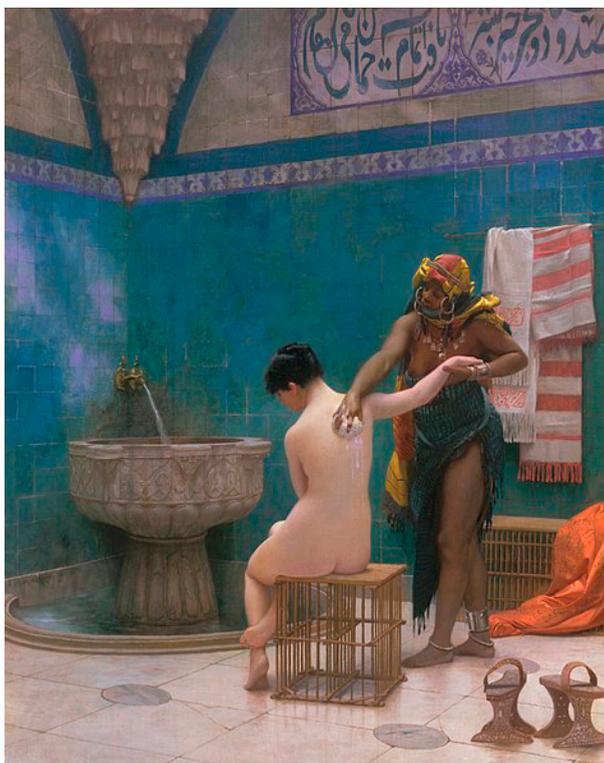


Figura 5. – Jean-Léon Gérôme, *Le bain*, ca. 1880-85, olio su tela, 73,6 × 59,6 cm.
Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9rome_-_Le_bain_%281880-85%29.jpg.

La scena del bagno di Safiye rielabora anche un altro tratto tipico degli interni della pittura orientalista. Nell'offrire accesso a luoghi proibiti le opere degli artisti orientalisti «producono uno spazio voyeuristico» (Shaw 2003, p. 104) che ammicca alla presenza di uno spettatore supposamente occidentale. La stessa posa della figura femminile voltata di spalle intensifica il richiamo a uno sguardo voyeuristico. Nel film *il voyeur* si incarna nel personaggio dell'eunuco Nadir che osserva la scena attraverso una grata. La soggettiva finale, che restituisce il punto di vista di Nadir, coinvolge poi lo spettatore cinematografico in questo gioco voyeuristico.

Lo schema si ripete nell'altra scena ambientata nell'*hamam*. Anche in questo caso Ozpetek recupera il motivo iconografico della coppia composta da donne di etnie diverse. Nello specifico, il momento del massaggio (Fig. 6) rimanda, per tema, organizzazione spaziale e gamma cromatica, al dipinto *La massage. Scène de hammam* di Edouard Debat-Possan (1883) (Fig. 7). Nadir assiste nuovamente alla scena da dietro la grata ed è per il suo sguardo che

Safiye ribalta la gerarchia del modello figurativo di riferimento e massaggia il corpo dell'inserviente. L'intimità tra le due figure femminili diventa un ammiccamento sensuale al personaggio del *voyeur*. Nel rappresentare il rapporto di amore impossibile tra Safiye e l'eunuco, Ozpetek reinterpreta quel connubio di amore impossibile tra Safiye e l'eunuco, Ozpetek reinterpreta quel connubio di affetto e voyeurismo spesso riconosciuto come tratto caratteristico degli *harem* dei pittori orientalisti e lo piega alle esigenze della narrazione.



Figura 6. – *Harem Suare* (Ferzan Ozpetek, 1999).



Figura 7. – Edouard Debat-Possan, *Le massage*, 1883, olio su tela, 127 × 210 cm. Musée des Augustins, Toulouse.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_massage_au_Hamam_par_Edouard_Debat-Possan_1883_\(3\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_massage_au_Hamam_par_Edouard_Debat-Possan_1883_(3).jpg).

Questo gioco citazionistico ha dunque una duplice funzione. Da un lato, la trama di riferimenti pittorici rimanda alle contaminazioni artistiche attraverso la rievocazione del fascino esotico che l'Oriente ha esercitato sulla società europea ottocentesca; un richiamo, questo, che ignora le implicazioni ideologiche da alcuni rintracciate nelle opere dei pittori orientalisti¹⁸. Dall'altro lato, le al-

¹⁸ Cfr. soprattutto il ben noto saggio *The Imaginary Orient* di Linda Nochlin (Nochlin 1983). Per un studio che ridiscute l'orientalismo di Gérôme cfr. Roberts 2015.

lusioni pittoriche trasformano le stanze dell'*harem* in luoghi teatrali, estensioni di quel palcoscenico che ospita il melodramma di Verdi nell'*incipit* del film. Il palazzo del sultano in *Harem Suare* si mostra così come uno spazio della messa in scena e della rielaborazione narrativa, proposto ora come luogo di rappresentazioni operistiche – *La traviata* che fa da contrappunto alla vicenda –, ora come luogo del racconto – la lunga storia riferita da Gulfidan alle concubine –, ora come luogo vissuto attraverso codici e simboli riconducibili a modelli figurativi che vengono rielaborati secondo le esigenze della narrazione.

4. IL RACCONTO

Se la vita nell'*harem* acquista significato nel suo essere oggetto di rappresentazione, a enfatizzare la dimensione narrativa concorre fortemente la struttura compositiva *en abîme* che sottende all'intero film. Il complicato gioco di analessi e prolessi che intreccia il racconto di Gulfidan con quello di Safiye si conclude nel finale del film in una scena che rielabora un ricordo d'infanzia del regista. Nel romanzo *Sei la mia vita* Ozpetek traccia un breve ritratto di un'amica di famiglia, la signora Circassa:

Rivedo il viso antico ed enigmatico della Signora Circassa – così la chiamavamo – mentre ci ammaliaava con le sue storie di amori e tradimenti, di fanciulle dall'incantevole bellezza e di eunuchi coraggiosi [...]. Quando ero bambino veniva spesso a farci visita nella nostra casa a Istanbul. Aveva trascorso buona parte della propria vita all'interno di un harem, probabilmente come inserviente o, comunque, in una posizione subalterna [...]. Era a conoscenza di molti segreti e sapeva narrarli in modo incantevole [...]. Alla fine di ogni storia, prendeva tre mele dalla sua capace borsa di vimini e, facendo il gesto di offrirle al pubblico, diceva: 'Sono cadute tre mele dal cielo: una per me, una per chi ha ascoltato, una per l'eroe della storia che ho appena raccontato'. (Ozpetek 2015, pp. 154-155)

È con questa battuta che Gulfidan conclude il suo racconto all'interno dell'*harem*. Ed è sull'immagine di tre mele sul tavolino della stazione di provincia in cui Safiye ha incontrato Anita che si chiude il film.

L'attenzione alla dimensione narrativa si motiva con l'affermazione dell'importanza del racconto nell'interpretazione della propria esperienza personale. La guarigione di Violetta sul palco e il lieto fine inventato da Safiye per Nadir si spiegano con le parole della Safiye anziana ripetute da Gulfidan: «Dovete ricordarvi sempre che la cosa più importante non è soltanto come vivrete la vostra vita. La cosa che conta è come la racconterete a voi stessa e soprattutto agli altri. Soltanto in questo modo è infatti possibile dare un senso agli sbagli, ai dolori e alla morte». Questa citazione compare in epigrafe al romanzo *Rosso Istanbul*¹⁹ e l'incontro, nel finale del libro, tra il regista e Anna

¹⁹ La citazione è riportata in questa versione posta in epigrafe al libro: «Non dimenticate mai che la cosa più importante non è soltanto come vivete la vostra vita. La cosa che conta è

si risolve in una riflessione sul valore chiarificatorio del racconto: «E quando trovi il coraggio di raccontarla, la tua storia, tutto cambia. Perché nel momento stesso in cui la vita si fa racconto, il buio si fa luce e la luce ti indica una strada. E adesso lo sai, il posto caldo, il posto del sud sei tu» (Ozpetek 2013, p. 111). È l'atto della narrazione, quindi, a permettere la comprensione delle esperienze vissute e l'approdo a quel «posto caldo» di riaffermazione identitaria. Non a caso la riflessione di Ozpetek sulla propria identità culturale ibrida, la citazione con cui si apre questo capitolo, giunge nelle ultime pagine del romanzo, dopo il lungo racconto che il regista fa della propria vita nella città natale.

come la racconterete a voi stessi, e soprattutto agli altri. Soltanto in questo modo, infatti, è possibile dare un senso agli sbagli, ai dolori, alla morte (*Harem Suaré*)» (Ozpetek 2013).