

# Riflessi e ombre del sé in *Beyaz Kale* di Orhan Pamuk Venezia, l'impero e la nazione tra narcisismo e vergogna

Tina Maraucci

Università degli Studi di Firenze, Italia

**Abstract** This essay focuses on *Beyaz Kale* (The White Castle), the first historical novel in Orhan Pamuk's literary production. Generally considered by Turkish critics as a fictional adaptation of East-West dichotomies, the work leads to a more accurate reflection on power dynamics and hegemonic hierarchies in the trans-Mediterranean space of the seventeenth century. Dealing in particular with the peculiar symbology of the mirror exhibited in the text, I will illustrate how Pamuk appeals to the complex dialectics between Venice and the Ottoman Empire to frame identity, history and cultural memory issues in the context of Turkish nation-building.

**Keywords** History. Turkish identity. Mirror. Orhan Pamuk. Ottoman Empire. Venice.

**Summary** 1 Ripensare *Beyaz Kale* in una cornice mediterranea. – 2 Lo specchio nella storia. – 3 La Storia allo specchio. – 4 Lo specchio in frantumi, ovvero l'insostenibile 'candore' del sé.

## 1 Ripensare *Beyaz Kale* in una cornice mediterranea

Il presente saggio trae origine da una semplice considerazione, ossia che il valore estetico e culturale di un'opera letteraria risieda in larga misura nella sua capacità di resistere al tempo, generando continue possibilità interpretative. Se ciò è vero, tornare a riflettere su *Beyaz Kale* (1985; *Roccalba* [1992], poi ripubblicato con il titolo *Il castello bianco*, 2006), a quasi quarant'anni dalla prima edizione, poteva configurarsi, dal mio punto di vista, come un'occasione estremamente

proficua. Approfondire la disamina di questo breve romanzo, di cui possiamo peraltro vantare una superba traduzione italiana, mi offrirebbe infatti diverse opportunità da cogliere. In primo luogo, quella di soffermarmi su un testo che nel corso dei miei studi avevo considerato solo marginalmente, ma che in realtà continua a stupire per la sua costante attualità, per la straordinaria ricchezza di spunti interpretativi e soprattutto per la singolare valenza che assume nel panorama culturale turco contemporaneo. Un'opera per molti aspetti miliare, quasi unica, data la natura fortemente innovativa e il respiro universale a cui chiaramente aspira. Sorprende non poco, pertanto, che gli studi critico-letterari, fatta eccezione per qualche esempio di solida analisi (Akyıldız 2008, 225-36; Göknaç 2013, 91-128; 2022, 113-28; Köroğlu 2000, 154-64; Parla 2011, 235-70), non sempre si siano mostrati propensi a riconoscerne pienamente la rilevanza, tanto sul piano storico-letterario che estetico-artistico.

Opera terza di Orhan Pamuk (1952), *Beyaz Kale* sembrerebbe ascrivibile a quelli che io definisco i romanzi 'di interregno' dell'autore. Mi riferisco nella fattispecie a quei titoli, tra cui è possibile citare *Yeni Hayat* (1994; *La nuova vita*, 2000) o *Kırmızı Saçlı Kadın* (2016; *La donna dai capelli rossi*, 2017), che si collocano nell'intervallo temporale fra due testi di maggiore estensione e complessità, sia strutturale che tematica. Considerati come opere minori all'interno della produzione letteraria dello scrittore, questi testi hanno pertanto ricevuto, sia dal pubblico dei lettori che dagli addetti ai lavori, un'attenzione, e talvolta anche un apprezzamento, piuttosto limitati. D'altra parte lo stesso Pamuk, nella sua postfazione al romanzo, sembra avallare una tale collocazione laddove si sofferma a ricostruire la genesi di *Beyaz Kale* sin dalle prime fasi di concepimento. A tal proposito scrive infatti:

Doğrusu bu düşünce, *Sessiz Ev*'i bitirdikten sonra, gene gözümün önünde tarihî hayaller cirit atmaya başlayınca, bana doğru gözüktü. Uzun romanlar arasında kısa bir şey yazayım, diyordum, hikâyenin ön plana olduğu, yazarken beni dinlendirecek, eğlendirecek bir nuvel. (Pamuk 2022, 128)

A dire il vero, l'idea mi si affacciò una volta che, conclusa *Sessiz Ev* [1983; *La casa del silenzio*, 2007], altri fantasmi, ancora storici, avevano cominciato a danzare sotto i miei occhi. Tra un lungo romanzo e l'altro, scriverò qualcosa di breve, mi dicevo, una novella che mi rilassi, che mi serva da svago durante la stesura, e in cui il nucleo risulti in primo piano. (Pamuk 2006, 165)

A fronte di quella che parrebbe l'esplicita ammissione di un investimento poetico dimesso, il romanzo ha di fatto prodotto una cospicua letteratura secondaria che si è perlopiù rivelata tendente a

privilegiare una prospettiva analitica ristretta, orientata verso un'ottica ermeneutica prettamente locale. Individuando il fulcro della narrazione nell'annosa questione identitaria sottostante la transizione ottomana al moderno e successivamente il processo di costruzione della nazione laica, la critica turca tende tuttora in molti casi a qualificare l'opera, spesso sommariamente, come un esempio tardivo di *Doğu-Batı romanı* (romanzo Est-Ovest). Com'è noto, negli usi storico-letterari convenzionalmente impiegati, il termine sta a indicare un sottogenere peculiare della narrativa turco-ottomana, incentrato sui temi della perdita identitaria e della corruzione morale derivanti dall'eccessiva penetrazione della cultura europea. Nato contestualmente alla modernizzazione imperiale, esso ha poi continuato ad avere larga fortuna soprattutto durante la prima fase repubblicana (Moran 1983, 9-24). A definirlo nei suoi tratti strutturali quasi canonici, sta per l'appunto la dicotomia Oriente-Occidente, nucleo narrativo principale, determinante altresì l'intreccio e la caratterizzazione dei personaggi, entrambi improntati alla contrapposizione fra due o più tipi sociali, ciascuno rappresentativo dei due poli in questione. A cominciare da *Felatun Bey ile Rakım Efendi* (Felatun Bey e Rakım Efendi, 1875) di Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) e *Araba Sevdası* (La passione per la carrozza, 1897) di Rezaizade Mahmut Ekrem (1847-1914), considerati capostipiti del genere, passando per *Huzur* (1949; *Serenità*, 2017) e *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1954; *L'Istituto per la Regolazione degli Orologi*, 2014) di Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-62) o *Fatih-Harbiye* (1931; *Quel tram di Istanbul*, 2020) di Peyami Safa (1899-1961), sono numerosi i romanzi e i relativi autori che vengono ricondotti a tale longeva tradizione. Ad essa Pamuk dichiarerà di aver voluto intenzionalmente contribuire, proprio con *Beyaz Kale* (2012, 92), ed è pertanto curioso che, in molti studi dedicati all'opera, si prenda meramente atto di questa relazione senza avvertire la necessità di specificarne più accuratamente i termini. Accade così che la portata radicalmente innovativa del testo, non a caso definito un brillante esempio di narrativa 'postorientalista' (Parla 2009, 8; Gökner 2013, 113-14), risulti nel complesso sminuita. Ancor più significativo che l'intento ristrutturante, che lo pone in un rapporto per certi versi antitetico rispetto ai canoni tradizionali del *Doğu-Batı romanı*, venga appena accennato (Koçak 1999, 149-53; Sahin 1999, 85-98).

Accanto alle ragioni sopra esposte, ulteriori sono i motivi per cui il carattere pivotale di *Beyaz Kale* andrebbe posto in maggior rilievo. In esso è possibile rintracciare *in nuce* i principali tratti distintivi della linea poetica che Pamuk esibirà nei suoi romanzi maturi, a partire dal successivo *Kara Kitap* (1990; *Il libro nero*, 2007), di fatto un'estesa rielaborazione in chiave contemporanea dei principali temi e simboli di *Beyaz Kale*, fino al recentissimo *Veba Geceleri* (2021; *Le notti della peste*, 2022) che ne riprende il motivo epidemico. Ciò senza considerare il fatto che è stato sempre *Beyaz Kale*, il primo

testo dell'autore a sbarcare in traduzione sul mercato librario estero, a spianare la via al riconoscimento internazionale di Pamuk, conferendogli l'indiscussa notorietà di cui l'autore gode oggi nel panorama della letteratura mondiale.

E tuttavia, a suffragare definitivamente la scelta di questo soggetto interveniva l'inedita possibilità di declinare la mia personale predilezione per i temi letterari della storia e della memoria, fattori cruciali nel processo di costruzione del moderno canone culturale turco, all'interno della suggestiva cornice interpretativa offerta da questo volume. Sulla scorta di tali considerazioni, mi promettevo dunque di aprirmi alla dimensione transnazionale del testo, onde valicarne i confini ermeneutici localmente ascrittigli. Più nello specifico, mi proponevo di esplorare gli esiti definiti dall'interazione fra identità, storiografia e letteratura all'interno di un ambito discorsivo più ampio, dominato non già dalla consueta e per certi versi riduttiva dicotomia Oriente-Occidente, ma dalla più articolata trialettica, al contempo intertestuale, interspaziale e intertemporale, fra tre attori: Venezia, l'impero e la nazione. Vorrei pertanto in questa sede provare a rileggere *Beyaz Kale* in una cornice analitica più ampia, tenendo in considerazione la riconfigurazione degli equilibri geopolitici che segnano il passaggio storico dai sistemi imperiali-patrimoniali a quelli capitalisti-nazionali. Spero così di riuscire a illustrare come questo romanzo, a giusto titolo definibile un'allegoria metastorica della moderna costruzione identitaria turca, contribuisca altresì a definire un'inedita prospettiva sui processi di percezione e definizione del sé nel più vasto contesto 'periferico' mediterraneo.

## 2 Lo specchio nella storia

A formulare tale ipotesi di lettura contribuiva in primo luogo l'immagine-madre dello specchio, cruciale per il romanzo non solo a livello retorico e figurativo ma anche e soprattutto strutturale. Come si evince a una prima disamina, la semantica dello specchio sembra agire in *Beyaz Kale* a più livelli, tanto da potersi definire il vero criterio ordinante di tutta l'opera. Da un punto di vista sia formale che contenutistico, essa si riproduce ovviamente come estensione primaria del motivo del doppio, elemento ricorrente e al tempo stesso autentico principio strutturante del testo, che si presenta esso stesso al lettore come duplice, scisso in due piani narrativi speculari. *Beyaz Kale*, infatti, non è soltanto un'originale variazione di ambientazione ottomana sulla figura del *Doppelgänger*, ma è altresì uno dei più significativi esempi di scrittura metanarrativa che il romanzo turco possa vantare. Oggetto dell'opera non è soltanto la controversa relazione che intercorre fra lo schiavo veneziano e il suo *Hoca* ottomano, ma anche quella che Faruk Darvinoğlu, lo storico repubblicano

già protagonista del precedente *Sessiz Ev*, intrattiene con la genesi del testo, che a lui viene fittiziamente imputato. Nell'introduzione a firma dell'uomo, posta da Pamuk a cornice del romanzo, si apprende infatti del ritrovamento casuale, da parte di Darvinoğlu, del manoscritto riportante la storia, che egli ha poi provveduto a far pubblicare dopo averla riscritta in turco moderno. Se ne deduce così che *Beyaz Kale* non è soltanto il mero resoconto di una vicenda del passato, ma è anche il racconto di come questa stessa vicenda, vera o presunta, sia stata tradotta in narrativa per costituire in definitiva il romanzo storico che il lettore ha tra le mani.

Vista in tale ottica, la valenza semantica dello specchio rivela molteplici finalità tutte specularmente riflessive. La prima è quella di richiamare immediatamente l'immaginario del lettore alla questione identitaria nel suo apparente quanto convenzionale biformismo, espresso dalle contrapposizioni 'io/altro'. Pamuk afferma di aver inizialmente concepito la relazione tra il veneziano e il *Hoca* in termini hegeliani di dialettica servo-padrone, lasciando che la narrazione evolvesse spontaneamente verso il progressivo ribaltamento dei rapporti di potere fra i due (Pamuk 2022, 129). A generare tale ribaltamento è la natura dialogica della loro interazione, la quale scaturirà infine nella graduale assimilazione l'uno dell'altro, fino a renderne possibile, in conclusione del romanzo, lo scambio dei ruoli e delle identità. Identici nell'aspetto tanto da sembrare gemelli alla nascita, i due protagonisti, inizialmente turbati da tale inattesa somiglianza, cominciano a scrutarsi vicendevolmente, come posti davanti a uno specchio, nel tentativo, mai pienamente compiuto, di definire la propria specificità 'di riflesso', ossia attraverso lo speculare confronto con la difformità dell'altro. Un'alterità che, fatta eccezione per alcuni aspetti formali come la barba o la foggia delle vesti, simboleggianti la diversità di fede religiosa e di statuto giuridico, resta nella sostanza sfumata, a tratti fortemente astratta, tanto da produrre non poca frustrazione nei due uomini. Messi a confronto, entrambi constateranno così di riuscire a individuare nell'immagine dell'altro, non già un'altrui soggettività distinta dalla propria, bensì una variante migliore del proprio io; non un 'altro da sé' ma un *alter ego* esente da debolezze e imperfezioni e pertanto capace di suscitare, insieme a una recondita ammirazione, sentimenti di invidia, bramosia, vendetta e un profondo complesso di inferiorità.

La questione che si potrebbe limitare al piano della soggettività, nell'irrisolto conflitto tra un io che fatica a emergere e un super-io frutto di proiezioni e desideri inattuabili, assume ulteriore rilevanza se trasposta in chiave collettiva, nel binomio 'noi/loro'. Interrogato dal Maestro sulla propria identità, lo schiavo, nel tentativo di minare l'equilibrio mentale del suo padrone e ottenerne così l'affrancamento, subdolamente riconduce la questione alla consuetudine di

specchiarsi. Di fronte all'interrogativo postogli dal *Hoca*, «Niye benim ben?» (Perché io sono io?; Pamuk 2022, 45), tale è la sua replica:

Niye kendisi olduğunu bilmediğimi söyledikten sonra bu sorunun, orada, onların arasında çok sorulduğunu, her gün daha çok sorulduğunu ekleyiverdim. Bunu söylerken aklımda bu sözümü dayandıracacağım hiçbir örnek, hiçbir düşünce yoktu, hiçbir şey yoktu, yalnızca, soruyu istediği gibi cevaplamak istemiştım, belki, basit bir içgüdüyle, oyundan hoşlanacağını sezdiğim için. [...] Onların aynaya baktıklarını, hem de, buradakilerin yaptıklarından çok daha fazla aynaya baktıklarını söyledim. Yalnız kralların, prenseslerin, soyluların sarayları değil, sıradan insanların evleri de, özenle çerçevesiz, duvarlara dikkatle asılmış aynalarla doluydu; ama bir tek bundan değil, durup durup kensilerini düşündükleri için bu işte ilerlemişlerdi. “Hangi işte?” diye sordu beni şaşırtan bir merak ve saflıkla. [...] Öfkeyle canını yakacak bir söz aradım, düşünmeden, inanmadan hemen söyledim: Ne olduğunu insan ancak kendisi düşünebilirdi, ama *Hoca*'da bu işi yapacak cesaret yoktu. Sura-tının istediğim gibi acıyla çarpıldığını görünce keyiflendim. (45-7)

Immediatamente dopo avergli risposto che io non sapevo perché lui fosse lui, soggiunsi che laggiù, tra di loro, questa domanda veniva posta sovente, ogni giorno di più. Mentre affermavo questo, non avevo in mente nessun esempio, nessuna idea, niente su cui poggiare quanto avevo dichiarato; avevo solo inteso fornire alla domanda la risposta che lui desiderava forse perché, per semplice istinto, intuivo che il gioco gli sarebbe piaciuto. [...] Spiegai che loro si guardavano allo specchio, è molto di più di quanto non si usasse qui. Non solo le regge, i palazzi delle principesse e dei nobili, ma persino le case degli uomini qualunque erano piene di specchi, incorniciati per bene e appesi con cura alle pareti. Ma non dipendeva da questo, bensì dal fatto che, soffermandosi a lungo davanti a quegli oggetti, pensavano a se stessi, se loro erano progrediti sotto questo aspetto. “Sotto quale aspetto?” mi domando con una curiosità è un candore che mi sorpresero. [...] Rientro, cercai un'espressione che gli marchiasse l'anima a fuoco e senza stare a ponderare dichiarai che solo un vero uomo poteva pensare a che cosa fosse, ma nel Maestro non esisteva il coraggio di compiere questa azione. Constatando che il suo volto si contorceva in una smorfia di dolore, provai piacere: giusto come volevo. (Pamuk 2006, 54-7)

Nell'opinione del veneziano, dalla pratica di specchiarsi deriverebbero dunque tanto la maggior consapevolezza di sé quanto, conseguentemente, la presunta superiorità della civiltà e della cultura a cui si riferisce sebbene egli resti inevitabilmente nell'indeterminato, non

arrivando mai a definire in maniera specifica di quale civiltà si tratti né quali siano i suoi tratti specifici. Ancor più rilevante è il fatto che lo schiavo si riferisca a tale soggetto in terza persona plurale, come un luogo lontano, al quale egli stesso non dichiara esplicitamente di appartenere, quasi si tratti di un ulteriore termine terzo, parimenti estraneo e distante da sé quanto dal Maestro. È in virtù di tale esasperata vaghezza e ambiguità che l'apparente antagonismo su cui è incentrato il romanzo può screziarsi in una molteplicità di possibili declinazioni, sussumibili fra le altre, nelle coppie oppositive 'modernità/tradizione', 'scienza/fede', 'reale/finzionale', 'autentico/artificiale' e 'originale/copia'. Il continuo riverberarsi di tali dicotomie, come in un gioco di specchi per l'appunto, oltre a rendere conto della fitta rete di rimandi di cui si compone il ricco tessuto narrativo dell'opera, si rivela in ultima analisi funzionale al definitivo superamento, alla dissoluzione del binomio Oriente-Occidente su cui si suppone quest'ultima sia incentrata. Come i due protagonisti che ne sono idealmente rappresentativi, tanto l'Oriente quanto l'Occidente si dimostrano l'uno omologo dell'altro, al punto da rendere vano qualunque tentativo di pervenire a una loro netta distinzione e definizione. Non a caso, nella scena che, a mio avviso, costituisce il momento di maggior *pathos* del romanzo, ritroviamo i due uomini finalmente giustapposti, uno accanto all'altro, intenti a contemplare nel medesimo specchio la loro immagine congiunta. La presa di coscienza che deriverà da tale esperienza sarà, nelle parole del veneziano, tanto sconvolgente da atterrirlo:

Oda sıcaktı, pencere kapalıydı, ama bir yerden serin bir esinti geldi; bilmiyorum, belki de beni ürpeten aynanın soğukluğuuydu. Görüntümden utandığım için bir adım attım, çerçevenin dışına çıktım. [...] Elini omzuma koyarak yanıma geçti. Derleştığı bir çocukluk arkadaşıydım sanki. Parmaklarıyla ensemi iki yanından sıkıştırdı, beni çekti. "Gel birlikte aynaya bakalım". Baktım ve lambanın çiğ ışığı altında, bir daha gördüm ne kadar çok benzeştığımızizi. Sadık Paşa'nın kapısında beklerken onu ilk gördüğümde de bu duyguya kapılmıştım, hatırladım. O zaman, olmam gereken birini görmüştüm; şimdise, onun da benim gibi biri olması gerektiğini düşünüyordum. İkimiz birmişiz! Şimdi, bu bana çok açık bir gerçekmiş gibi geliyordu. Elim kolum bağlanmış, tutulup katılmıştım sanki. (Pamuk 2022, 64)

La stanza era calda, con quella finestra chiusa eppure, chissà da dove mi raggiunse un soffio d'aria fresca; forse, a provocare quei brividi era la freddezza dello specchio, non so... mi vergognavo della mia immagine, feci un passo indietro e mi ritrassi dalla cornice. [...] Posandomi una mano sulla spalla, si spostò al mio fianco. Si sarebbe detto che fossi un amico d'infanzia con il quale lui

si confidava. Con le dita mi strinse alla nuca, mi attirò a sé: “Vieni, guardiamoci insieme allo specchio!” Diedi un’occhiata, e sotto la cruda luce della lampada potei constatare, ancor meglio, quanto ci assomigliassimo. Mi ricordai: anche la prima volta che l’avevo scorto, quando aspettavo alla porta di Sadık Pascià, ero stato preso da quella sensazione. Allora avevo visto qualcuno che dovevo essere io; adesso, invece, pensavo che lui pure dovesse essere qualcuno uguale a me. Noi due eravamo dunque un’unica persona! Ora il fatto mi si presentava come verità palmare. Ero rimasto paralizzato, come a mani legate. (Pamuk 2006, 79)

### 3 La Storia allo specchio

Fin qui lo specchio è inteso letteralmente, come oggetto materiale, qual è rappresentato anche nel romanzo. A tale uso simbolico vorrei affiancarne uno altrettanto figurato e retorico, seppur formulato su base geoculturale, per reinterpretare la dinamica servo-padrone al centro del romanzo in termini di dialettica oscillatoria fra narcisismo e vergogna. A determinare tale oscillazione è la contrapposizione fra l’immagine di uno specchio fedele, che rifletta verosimilmente la singolarità, la specificità e unicità del proprio io e uno deformante che, collocando tale riflesso in un orizzonte tanto perfetto quanto inattuabile, si riveli funzionale a mettere in luce le ombre del sé, gli aspetti che si vorrebbero nascondere, la sua intima incompletezza, imperfezione e subalternità. L’interpretazione metaforica a cui alludo è quella del Mediterraneo, specchio d’acqua in cui si riflettono due soggettività, Venezia e l’impero, conflittuali ma in fondo complici nella reciproca definizione di sé, della propria grandiosità, splendore e centralità geopolitica e culturale. Una tale interpretazione potrebbe anche contribuire a comprendere meglio sia la scelta del veneziano come presunta incarnazione occidentale del *Doppelgänger* quanto quella ancor più interessante dell’ambientazione seicentesca. Quest’ultimo aspetto è stato infatti oggetto di particolare attenzione, perché apparentemente interpretabile come anacronistico e astoricizzante (Terzioğlu 2011, 283-316). Il fatto stesso che tale ipotesi sia stata definitivamente confutata solo in tempi relativamente recenti, induce d’altronde a constatare ancora una volta l’intrinseca miopia da cui la critica turca, tanto autorevole quanto di più giovane generazione, si è dimostrata lungamente affetta (Akman 2018, 59-82; Naci 1999, 80-2; Oktay 1999, 77-80). La forte persistenza dei paradigmi culturali nazionalisti e l’apertura tardiva agli orizzonti critici più contemporanei hanno nei fatti prodotto una perdurante difficoltà nel cogliere l’intento parodico, tipicamente postmodernista, con cui Pamuk riadatta, in funzione essenzialmente decostruttiva, le narrazioni identitarie tanto dell’orientalismo quanto del nazionalismo turco,

entrambi peraltro in stretta relazione (Esen 2010, 333). Eppure l'autore, sempre nella postfazione al romanzo, si esprime piuttosto esplicitamente a riguardo:

Belki sırası gelmiştir: İnsanoğlunu, kültürleri birbirlerinden ayırmak için yapılmış ve yapılabilecek olası sınıflamalardan biri olan Doğu-Batı ayrımının gerçekliğe ne kadar uygun düştüğü, tabii ki Beyaz Kale'nin konusu değildir. [...] Tabii şunu da eklemek gerek: Bu ayrımın heyecanlığıyla yüzllardır yapılmış onca kuruntu olmasaydı bu hikâye de kendini ayakta tutacak renklerin birçoğunu bulamazdı. (Pamuk 2022, 133)

È giunto forse il momento di affermarlo: ovviamente ne *Il castello bianco* non si disputa sulla opportunità o meno della dicotomia Oriente-Occidente, una di quelle classificazioni già operate e suscettibili di ulteriori applicazioni per distinguere l'una dall'altra le persone e le culture. [...] È certo il caso di aggiungere che se da secoli non esistessero tante sospettose figurazioni animate dalla smania di tale antagonismo, nemmeno il racconto presente avrebbe potuto trovare gran parte del cavalletto capace di reggerlo in piedi. (Pamuk 2006, 171)

Parimenti frainteso è stato il singolare approccio che Pamuk riserva ai temi della storia e della memoria e che per molti versi si può considerare affine alle tesi del Nuovo Storicismo (White 1973; 2010). A motivare l'ottica dell'autore sembra essere infatti l'assunto che l'esperienza del passato non possa essere conosciuta in quanto tale, ossia nella sua effettiva e contingente realtà, ma solo ricostruita attraverso il tramite testuale. È partendo da questo assunto che le teorie critiche postmoderniste arrivano ad assimilare la storiografia e la letteratura, in virtù della loro comune funzione di introdurre un ordine teleologico, di attribuire un senso all'avvicinarsi della fenomenologia storica, o, in altre parole, di tradurre attraverso l'atto della scrittura i meri fatti in eventi (Hutcheon 1988, 87-157). Sulla scorta di tali considerazioni, l'interesse di Pamuk non si rivolge dunque alla Storia, così come convenzionalmente intesa, ossia all'idea di una narrazione ordinata, dotata di una propria coerenza e univocità interna, ambedue frutto di una costruzione ideologica. Come rileva Erdağ Gökner, l'immagine che meglio si adatta alla prospettiva con cui l'autore guarda alla narrativa storica è quella dell'archivio: un repertorio composto di testi di molteplici provenienze, epoche e autori al quale attingere liberamente per dar corso ai propri, personali intenti poetici (2013, 98-100). In tal senso, così come dichiarato anche dall'autore (Pamuk 2022, 131-2), il XVII secolo si rivela storicamente adatto perché permette di inquadrare la questione identitaria in un'epoca in cui essa era a uno stadio appena embrionale,

restituendo una rappresentazione quasi 'infantile' del soggetto, ingenuamente attratto e traviato da molteplici discorsi e narrazioni del sé. Pamuk può così svincolarsi dall'approccio esclusivo e limitante, fondato sulla dicotomia Oriente-Occidente, che ha a lungo dominato la tradizione narrativa di cui egli stesso è il prodotto. Allo stesso modo, può distanziarsi criticamente dai grandi temi sociali su cui è stata eretta la modernità letteraria, e dall'ossessiva ricerca di una supposta omogeneità e purezza identitaria quale riflesso di superiorità morale e culturale oltre che politico-economica.

#### **4 Lo specchio in frantumi, ovvero l'insostenibile 'candore' del sé**

In sintesi, tanto la poetica parodica quanto la scelta della cornice storica seicentesca permetterebbero nel complesso di far emergere la questione della soggettività, la cui scoperta Pamuk immagina sia avvenuta proprio durante il XVII secolo, anche come risultante della progressiva marginalizzazione politica, economica e culturale del Mediterraneo. È peraltro assai interessante rilevare come, nell'arguta analisi di Edhem Eldem, questo stesso processo abbia giocato un ruolo per certi versi latente, ma non per questo irrilevante, sia nella costruzione della moderna identità turca sia nelle sue diverse rappresentazioni, tutte caratterizzate da modalità di relazione con lo spazio trans-mediterraneo tendenzialmente autoreferenziali, esclusive o comunque fortemente eclettiche (Eldem 2001, 37-91). Tenendo a mente tali considerazioni, la vicenda narrata in *Beyaz Kale*, pur ambientata due secoli prima della modernizzazione ottomana, si presterebbe a inquadrare traumi e dilemmi del soggetto moderno, sia turco-ottomano che veneziano, alle prese con l'irresistibile richiamo nostalgico esercitato dal tempo dell'infanzia, idilliaca epoca di incorrotta autenticità e perfezione, di solide certezze scaturite da una visione unitaria del sé ormai perduta. La stessa epoca in cui l'Impero e la Serenissima si contendevano la signoria del Mediterraneo, culla della civiltà umana e centro del mondo. Questa percezione di esistenza periferizzata rispetto agli imperi dell'Europa centrale e insulare, che proprio nel corso del XVII secolo andavano acquisendo la loro supremazia economica, politica e culturale, costituirebbe in tal senso l'ombra che si prolunga sul presente nazionalista, impedendo allo stesso soggetto di emergere nella sua individualità. La marginalizzazione del Mediterraneo si tradurrebbe così, per il Maestro come per lo schiavo, nella frammentazione dello specchio che una volta rifletteva la propria grandiosità per lasciare il posto a un'immagine scissa, deformata, capace di nutrire non già il bisogno narcisistico dell'io ma l'ombra della vergogna, della subalternità, dell'incapacità di riconoscersi in ciò che si vede. La perdita dello specchio e l'onta della

sconfitta, entrambe sussunte dalla rovinosa campagna di guerra contro la Polonia che vede infine impegnati i due protagonisti, condurrà però a una rinnovata e liberatoria consapevolezza circa la natura illusoria di qualunque pretesa di autenticità e originalità. Ne consegue, in altre parole, la sofferta rinuncia da parte del soggetto, occidentale o orientale che sia, alla definizione di un sé 'puro', tanto vero e perfetto da risultare inattingibile, proprio come la candida roccaforte che fornisce il titolo all'opera. Ciò che appare tuttavia all'orizzonte è quel mare altrettanto 'Bianco' (*Akdeniz*), in cui i malinconici trascorsi di Venezia e dell'Impero si fondono, si mescolano, si contaminano continuamente, dando vita a narrazioni storiche e identitarie composite, ibride, fondate su un cosmopolitismo intertestuale che solo riesce a emancipare dai limiti asfittici dei canoni nazionalisti e dall'angoscia della propria percepita 'perifericità'.

## Bibliografia

- Akman, B. (2018). «Orientalism in Orhan Pamuk's *White Castle*». *bilig – Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 87, 59-82.
- Akyıldız, O. (2008). «“İki Dünya Arasında Kararsız”: Orhan Pamuk'un Kitaplarında “Doğu-Batı”/“Ben-Öteki” Muğlaklığı» ('Incerto tra due mondi' l'ambiguità 'Oriente-Occidente/lo-Altro' nei libri di Orhan Pamuk). Esen, N.; Kılıç, E. (Haz.), *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. İstanbul: İletişim, 225-36.
- Ekrem, R.M. [1897] (2022). *Araba Sevdası* (La passione per la carrozza). Haz. F. Altuğ. İstanbul: İletişim.
- Eldem, E. (2001). «La Turchia e il Mediterraneo: una ricerca sterile?». Çiçekoğlu, F.; Eldem, E., *Rappresentare il Mediterraneo. Lo sguardo turco*. Messina: Mesogea.
- Esen, N. (2010). «The Turkish Novel: From Model of Modernity to Puzzle of Post-modernity». Kerslake, C.; Öktem, K.; Robins, P. (eds), *Turkey's Engagement with Modernity Conflict and Change in the Twentieth Century*. London: Palgrave, 323-35.
- Gökmar, E. (2013). *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy: The Politics of the Turkish Novel*. New York: Routledge.
- Gökmar, E. (2022). «The Limits of 'Whiteness' in Orhan Pamuk's Fiction». Kuçera, P.; Rentzsch, J. (eds), *Texts, Contexts, Intertexts: Studies in Honor of Orhan Pamuk*. Baden-Baden: Ergon, 113-28.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Kılıç, E. (Der.) (1999). *Orhan Pamuk'u Anlamak* (Comprendere Orhan Pamuk). İstanbul: İletişim.
- Koçak, O. (1999). «Güzeldi *Beyaz Kale!*» (Bello Il castello bianco!). Kılıç 1999, 137-48.
- Köroğlu, E. (2000). «Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: Beyaz Kale'de Özne ve Öteki» (La risposta palinsesto alla questione identitaria: il soggetto e l'altro ne Il castello bianco). Kılıç, E. (Der.), *Orhan Pamuk'u Anlamak*. İstanbul: İletişim, 154-64.
- Mithat Efendi, A. [1875] (2021). *Felatun Bey ile Rakım Efendi* (Felatun Bey e Rakım Efendi). Haz. A. Aydemir. İstanbul: Dergâh.

- Moran, B. (1983). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (Uno sguardo critico al romanzo turco). Vol. 1., *Ahmet Mithat'tan A.H. Tanpınar'a* (Da Ahmet Mithat ad A.H. Tanpınar). İstanbul: İletişim.
- Naci, F. (1999). «Beyaz Kale» (Il castello bianco). *Kılıç* 1999, 80-2.
- Oktay, A. (1999). «Bir Arayışın ve Bir Oyunun Romanı» (Il romanzo di una ricerca e di un inganno). *Kılıç* 1999, 77-80.
- Pamuk, O. [1983] (2017). *Sessiz Ev*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Trad. it.: *La casa del silenzio*. Torino: Einaudi, 2007.
- Pamuk, O. [1985] (2022). *Beyaz Kale*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (1990). *Kara Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Trad. it.: *Il libro nero*. Torino: Einaudi, 2007.
- Pamuk, O. [1992] (2006). *Il castello bianco*. Trad. di G. Bellingeri. Torino: Einaudi. Trad. di: *Beyaz Kale*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, [1985] 2022.
- Pamuk, O. (1994). *Yeni Hayat*. İstanbul: İletişim. Trad. it.: *La nuova vita*. Torino: Einaudi, 2000.
- Pamuk, O. (2012). *Romanzieri ingenui e sentimentali*. Trad. di A. Nadotti. Torino: Einaudi.
- Pamuk, O. (2016). *Kırmızı Saçlı Kadın*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Trad. it.: *La donna dai capelli rossi*. Torino: Einaudi, 2017.
- Pamuk, O. (2021). *Veba Geceleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Trad. it.: *Le notti della peste*. Torino: Einaudi, 2022.
- Parla, J. (2009). «Foreword». Anadolu-Okur, N. (ed.), *Essays Interpreting the Writings of Novelist Orhan Pamuk: The Turkish Winner of the Nobel Prize in Literature*. Lewinston: Edwin Mellen Press, 7-9.
- Parla, J. (2011). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* (Scrittore e metamorfosi nel romanzo turco). İstanbul: İletişim.
- Safa, P. [1931] (1995). *Fatih-Harbiye*. İstanbul: Ötüken Neşriyat. Trad. it.: *Quel tram di Istanbul*. Messina: Mesogea, 2020.
- Sahin, Ş. (1999). «Beyaz Kale Bir Düş mü?» (Il castello bianco è un sogno?). *Kılıç* 1999, 99-109.
- Tanpınar, A.H. [1949] (2014). *Huzur*. İstanbul: Dergâh. Trad. it.: *Serenità*. Torino: Einaudi, 2017.
- Tanpınar, A.H. [1954] (2015). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh. Trad. it.: *L'Istituto per la Regolazione degli Orologi*. Torino: Einaudi, 2014.
- Terzioğlu, D. (2011). «Modernleşen Osmanlılar: Orhan Pamuk'un Tarihî Romanları ve Osmanlı Tarih yazımında Yeni Eğilimler» (Ottomani che si modernizzano: i romanzi storici di Orhan Pamuk e le nuove tendenze nella storiografia ottomana). Uysal, Z. (Haz.), *Edebiyatın Omzundaki Melek. Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar* (L'angelo sulla spalla della letteratura: scritti sulla relazione tra letteratura e storia). İstanbul: İletişim, 283-316.
- White, H. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- White, H. (2010). *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.