



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Scuola di alta formazione dottorale

Dottorato di ricerca in Studi umanistici transculturali

XXXV ciclo

Settore scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14 Critica letteraria e letterature  
comparate

**PROBLEMI DELL'IBRIDAZIONE. IL REALISMO  
MAGICO E ALTRI ESEMPI**

Relatore:

Chiar.mo Prof. Giovanni Bottioli

Tesi di Dottorato

Martina Elisabetta MISIA

Matricola n. 1036005

ANNO ACCADEMICO 2021/2022



## Sommario

<b>Introduzione.....</b>	<b>5</b>
<b>CAPITOLO I. Identità e ibridazione nella tradizione degli studi culturali.....</b>	<b>7</b>
1. <i>L'identità moderna e il rapporto con l'altro negli studi culturali .....</i>	7
2. <i>Le origini degli studi postcoloniali: identità e negritudine in Aimé Césaire .....</i>	12
3. <i>L'ambivalenza del rapporto con l'Altro in Frantz Fanon.....</i>	14
4. <i>I ritratti del colonizzatore e del colonizzato in Albert Memmi.....</i>	19
5. <i>Il rapporto tra Est e Ovest nell'orientalismo di Edward W. Said .....</i>	24
6. <i>Identità e Relazione nelle Poetiche di Édouard Glissant .....</i>	30
7. <i>L'essenzialismo strategico di Gayatri C. Spivak.....</i>	35
8. <i>Terzo spazio e ibridazione in Homi K. Bhabha.....</i>	40
9. <i>L'anti-anti-essenzialismo di Paul Gilroy .....</i>	45
10. <i>L'identità come ibridazione: oltre l'antiessenzialismo culturalista .....</i>	50
<b>CAPITOLO II. A partire da Nietzsche: per una teoria dell'ibridazione.....</b>	<b>53</b>
1. <i>Tipologie dell'ibridazione. ....</i>	53
2. <i>Aristocratico e plebeo.....</i>	55
3. <i>Apollineo e dionisiaco nella «Nascita della tragedia» .....</i>	60
4. <i>La lacuna del dionisiaco nelle «Baccanti» di Euripide .....</i>	64
5. <i>Relazionalità esterna: l'identità come identificazione in Freud e Lacan .....</i>	67
6. <i>Modi dell'identità a partire da Heidegger .....</i>	74
7. <i>Relazionalità interna: l'identità dell'eroe tragico .....</i>	75
8. <i>Pluralismo logico e stili di pensiero: una breve digressione. ....</i>	79
9. <i>Le interpretazioni dell'estetica di Nietzsche .....</i>	82
10. <i>Due critiche alla concezione culturalista dell'identità.....</i>	93
11. <i>Un esempio di ibridazione: «I sommersi e i salvati» di Primo Levi.....</i>	97
12. <i>Due modi di leggere a confronto: ideologia e teoria .....</i>	99

<b>CAPITOLO III. <i>Yes, meaning. Problemi del realismo magico</i></b> .....	<b>107</b>
1. <i>Introduzione al dibattito sul realismo magico</i> .....	107
1.1. <i>Origine dell'espressione e difficoltà di definizione del genere</i> .....	107
1.2. <i>Definizioni postcolonialiste</i> .....	108
1.3. <i>Definizioni della teoria letteraria</i> .....	111
1.4. <i>Alcune osservazioni</i> .....	114
2. <i>Introduzione metodologica</i> .....	116
2.1. <i>Il testo letterario come grandezza dinamica – Le estetiche conflittuali</i> ....	116
2.2. <i>Ibridazione come intreccio e come conflitto – Come analizzare un testo: l'esperimento di S/Z</i> .....	118
2.3. <i>Principio diegetico (fattuale) e principio semantico</i> .....	121
2.4. <i>Le isotopie e l'allegoria</i> .....	124
2.5. <i>Appendice all'Introduzione metodologica</i> .....	131
3. <i>I figli della mezzanotte</i> .....	132
Prima macrosequenza. Autoritratto di Saleem.....	132
Seconda macrosequenza. Storia di Aadam Aziz – Teoria del naso .....	140
Terza macrosequenza. La famiglia Aziz .....	150
Quarta macrosequenza. Ahmed e Amina Sinai.....	160
Quinta macrosequenza. La profezia e la nascita di Saleem .....	169
Sesta macrosequenza. L'infanzia di Saleem .....	177
Settima macrosequenza. Ahmed e Amina Sinai II.....	185
Ottava macrosequenza. Gli sconfinamenti si moltiplicano.....	195
Nona macrosequenza. Il potere del naso.....	204
Decima macrosequenza. I figli della mezzanotte.....	212
Undicesima macrosequenza. La verità su Saleem .....	220
Dodicesima macrosequenza. Il primo soggiorno in Pakistan .....	231

Tredicesima macrosequenza. Il fallimento della MCC.....	237
Quattordicesima macrosequenza. Il secondo soggiorno in Pakistan.....	250
Quindicesima macrosequenza. Saleem nell'esercito .....	261
Sedicesima macrosequenza. Il ghetto dei maghi.....	270
Diciassettesima macrosequenza. Cattura, tradimento e castrazione .....	281
Diciottesima macrosequenza. Ritorno a Bombay .....	286
Diciannovesima macrosequenza. Chutnificazione della storia.....	293
Ventesima macrosequenza. Padma .....	297
Ventunesima macrosequenza. Secondo autoritratto di Saleem.....	303
Commento all'analisi .....	310
4. <i>Connessioni tra mondi possibili e sensi possibili – L'allegoria come destino..</i>	316
5. La casa degli spiriti.....	323
<b>CAPITOLO IV. Altri esercizi di lettura.....</b>	<b>337</b>
1. <i>L'ibridazione non ha avuto luogo: sul monostilismo di Middlesex</i> .....	337
2. Gemma impura .....	356
3. <i>La vita indistruttibile: dal dionisiaco al postumano</i> .....	364
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>385</b>
<b>Ringraziamenti .....</b>	<b>403</b>



## Introduzione

Questa tesi nasce con l'obiettivo di offrire un contributo al dibattito sull'ibridazione, concetto che negli ultimi decenni ha influenzato in maniera decisiva gli studi di matrice culturalista relativi all'identità anche in campo letterario. In questo ambito si è spesso dovuta riscontrare la dominanza di un discorso incline all'ideologia, e dunque inadeguato al fine di analizzare un concetto complesso come quello di *identità* e un fenomeno polisemico come quello di *ibridazione*. Indifferente agli esiti dei processi di contaminazione, l'ideologia non si preoccupa di distinguere tra casi semplici e casi complessi, né tra sterilità e fecondità dei fenomeni di ibridismo. In contrasto con questa impostazione, si è provato a percorrere la strada della teoria, introducendo distinzioni di carattere logico (polisemia delle relazioni oppostive), ontologico (i modi d'essere), linguistico (gli stili), e adottando il punto di vista delle estetiche conflittuali per far emergere le differenze che possono darsi tra processi di ibridazione.

Il primo capitolo è dedicato ad esplorare il tema dell'identità moderna come prodotto della relazione con l'altro all'interno della tradizione degli studi culturali e postcoloniali. A partire dalle concezioni di tipo essenzialista, esemplificate dalla negritudine di Aimé Césaire, si è cercato di mostrare come il dibattito si sia presto spostato su concezioni di tipo antiessenzialista, tra le quali spiccano quelle di Frantz Fanon e Albert Memmi, in grado di far emergere la relazione con l'altro in tutta la sua ambiguità. Rispetto a queste posizioni, che hanno avuto un ruolo seminale, un passo indietro sembra rappresentato dall'orientalismo di Edward Said e dalla poetica della Relazione di Édouard Glissant, oltre che dal ritorno all'essenzialismo, seppur strategico, auspicato da Gayatri Spivak. I concetti di "terzo spazio" e di "doppia coscienza", elaborati rispettivamente da Homi Bhabha e Paul Gilroy, rappresentano forse i risultati più interessanti raggiunti dalla tradizione postcolonialista riguardo al tema dell'identità come rapporto con l'alterità: un rapporto che tende comunque a privilegiare le mescolanze e la sintesi in quanto processi che dovrebbero generare automaticamente un effetto di emancipazione.

Il secondo capitolo è dedicato all'elaborazione di una tipologia delle ibridazioni che tenga conto tanto della non-coincidenza generata dal rapporto con l'altro quanto degli esiti da essa prodotti. A partire da alcuni passi di *Al di là del bene e del male*, si è evidenziato come l'impulso aristocratico alla purezza e quello plebeo all'ibridazione si trovino a convivere in maniera aporetica nell'ambigua figura di Dioniso, già protagonista,

insieme ad Apollo, della *Nascita della tragedia*: quest'opera è stata dunque riletta alla luce degli sviluppi del pensiero nicciano nei quasi quindici anni che separano la pubblicazione delle due opere. È emersa in questo modo non solo la complessità dei due principi stilistici, che si sono rivelati entrambi caratterizzati da una duplicità non ancora evidente nella *Nascita della tragedia*, ma anche la loro interdipendenza conflittuale, messa in ombra dalle interpretazioni energetiste e vitaliste, come quelle di Gilles Deleuze, Michel Maffesoli e Massimo Fusillo. È stata perciò ripresa la lettura condotta da Heidegger, che valorizza il ruolo dell'apollineo e il concetto di "Grande stile".

Il terzo capitolo è dedicato all'analisi testuale di due romanzi contemporanei che hanno goduto di grande fortuna all'interno del dibattito postcolonialista sull'ibridazione: *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie e *La casa degli spiriti* di Isabel Allende. Dopo una breve introduzione al dibattito sul realismo magico, genere letterario al quale entrambi sono ascrivibili, l'introduzione metodologica propone una serie di strumenti (il conflitto tra principio diegetico e principio semantico, l'isotopia come modo di costruzione del tessuto testuale, l'allegoria come procedimento), attraverso i quali analizzare i testi, al fine di farne emergere la profonda differenza in termini di complessità.

In ultimo, il quarto capitolo contiene alcuni esercizi di lettura di romanzi e testi filmici, all'interno dei quali il problema dell'ibridazione viene affrontato tanto sul piano tematico quanto su quello formale: all'analisi di *Middlesex* di Jeffrey Eugenides, orientata all'ibridazione dei generi testuali e sessuali, seguono quella del romanzo autobiografico *Gemma impura* di Alice Pung, in cui a ibridarsi sono i sistemi linguistici e culturali, e quelle di *RoboCop* di Paul Verhoeven e dell'*Uomo bicentenario* di Isaac Asimov, che riguardano la questione, cara alla filosofia postumanista, dell'ibridazione uomo-macchina. Proprio a partire da questi esercizi, che avevo condotto durante i primi due anni di Dottorato, è sorta l'esigenza di tentare un prolungato esperimento di lettura facendo scorrere il testo "al rallentatore" per metterne a nudo il funzionamento e apprezzarne il più possibile la complessità: è quanto ho cercato di fare nel Capitolo 3 esaminando il romanzo di Rushdie.

La teoria e l'analisi testuale sono state dunque collegate alla prospettiva estetica, ritenuta essenziale al fine di mostrare come i processi di ibridazione raggiungano gli esiti più ricchi quando non coinvolgono soltanto i livelli o i generi ma si estendono alla dimensione del linguaggio nelle sue potenzialità creative.



# CAPITOLO I. Identità e ibridazione nella tradizione degli studi culturali

## 1. L'identità moderna e il rapporto con l'altro negli studi culturali

«Voglio parlare della scoperta che l'io fa dell'altro».<sup>1</sup> Così comincia il saggio di Tzvetan Todorov su quello che egli considera l'evento fondativo della nostra attuale identità, la scoperta dell'America e la sua successiva conquista da parte degli imperi europei, quello spagnolo *in primis*. Così comincia anche questa tesi, che vuole essere una riflessione sull'ambiguità del termine *scoperta* con riferimento all'evento che porta gli europei a fare la conoscenza del Nuovo Mondo e dei suoi abitanti. Tale evento, infatti, conduce da un lato all'appropriazione in forma violenta dei territori scoperti e alla nascita delle politiche coloniali, dall'altro a processi di ibridazione sia volontari che non.<sup>2</sup> Tali processi problematizzano il concetto di identità, che viene concepita sempre meno come l'essenza propria di un individuo e sempre più come il gioco di differenze che lo distingue dall'altro con cui entra in relazione. La posizione di Todorov mi sembra un buon punto di partenza, perché indica la possibilità di pensare l'identità come relazione, una prospettiva che reputo particolarmente feconda. Concetti come quello di identità e di ibridazione, tuttavia, richiedono strumenti di analisi in grado di coglierne la complessità, e di impedirne la banalizzazione. Procediamo quindi un passo alla volta.

Il concetto di ibridazione dell'identità (politica, economica, sociale, culturale, sessuale, ...) è uno dei più discussi all'interno dei *Cultural Studies*, campo della critica accademica che si rivolge a un grande numero di fenomeni che i culturalisti stessi faticano a definire e delimitare.<sup>3</sup> Si può far risalire la nascita di questi studi a *Culture and Society*<sup>4</sup> di Raymond Williams e *The Uses of Literacy*<sup>5</sup> di Richard Hoggart, che hanno posto le

---

<sup>1</sup> T. Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro* (1982), Einaudi, Torino 1984, p. 5.

<sup>2</sup> A. Acheraiou distingue a tal proposito tra ibridazioni *strategiche* (volontarie) e *per riflesso* (involontarie): «strategic hybridization [is] a hybridization that is moved by concrete cultural, ideological, economic, and geopolitical considerations, all aiming at imperial domination and supremacy» (A. Acheraiou, *Questioning Hybridity, Postcolonialism and Globalization*, Palgrave, Basingstoke 2011, p. 23); «[reflexive hybridization] takes place almost mechanically by absorbing foreign cultural and linguistic patterns to which individuals in multicultural environments are exposed» (ivi, p. 37).

<sup>3</sup> In generale, si può affermare che «gli studi culturali si definiscono come l'analisi delle pratiche di significazione implicite nelle procedure rappresentative» (N. Vallorani, a cura di, *Tessiture*, ed.it., Firenze, Catania 2010, p. 27).

<sup>4</sup> R. Williams, *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950* (1958), Einaudi, Torino 1972.

<sup>5</sup> R. Hoggart, *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life* (1957), Penguin Classics, London 2009.

basi per la creazione di quello che è divenuto, nel 1964, il *Centre for Contemporary Cultural Studies* dell'Università di Birmingham. A Raymond Williams si deve anche un altro dei testi fondamentali degli studi culturali: *Keywords*,<sup>6</sup> un dizionario che fornisce una mappatura dei termini centrali nel dibattito su cultura e società, elaborata a partire dalla consapevolezza che i significati delle parole cambiano non solo nel corso del tempo (a questo proposito l'autore parla di una *semantica storica*) ma anche a seconda dei contesti politici, sociali ed economici. Di questo testo, che ha conosciuto due edizioni, nel 1976 e nel 1983, Tony Bennet, Lawrence Grossberg e Meaghan Morris hanno più recentemente proposto un aggiornamento alla luce dell'enorme sviluppo che gli studi culturali hanno conosciuto negli ultimi trent'anni. È nato così *New Keywords*,<sup>7</sup> un nuovo dizionario che, oltre a rivedere le definizioni dei lemmi presenti nell'opera di Williams, ne aggiunge di nuovi per tener conto degli studi recenti. Vengono così inserite nel nuovo vocabolario le definizioni di termini ignorati, volutamente o no, da Williams ed emersi nei due ambiti di maggiore pertinenza per la mia tesi: la critica postcolonialista e i *gender studies*. Alla ricerca portata avanti in questi due campi si deve l'introduzione, per esempio, dei lemmi *altro* e *multiculturalismo*, ma anche *queer* e *gay/lesbica*, ad indicare la rilevanza che la questione dell'*identità* (altro lemma di recente inserimento) nelle sue varie declinazioni ha ormai assunto e la messa in discussione delle categorie tradizionali utilizzate per definirla.

Gli studi postcoloniali si occupano, in generale, dell'analisi di una vasta gamma di fenomeni sociali, politici e culturali che si sono manifestati nel periodo successivo al colonialismo e in rottura con quest'ultimo, ma che risentono fortemente della sua eredità. In quest'ottica l'epoca coloniale, iniziata con la conquista dell'America da parte degli imperi spagnolo e portoghese, continuata con l'espansione capitalistica degli stati europei in Africa e in Asia e conclusasi nel secondo dopoguerra con il lungo processo di decolonizzazione, ha rimodellato il mondo moderno e le sue categorie, introducendo non solo la differenza tra colonizzatori e colonizzati, ma anche producendo una serie di discorsi atti a legittimare e naturalizzare i processi di sottomissione. L'incontro-scontro tra civiltà, avvenuto in maniera violenta e nei termini di dominazione, ha prodotto identità

---

<sup>6</sup> R. Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society* (1976), Oxford University Press, New York 1983.

<sup>7</sup> T. Bennett, L. Grossberg, M. Morris (a cura di), *Nuove parole chiave. Dizionario di cultura e società* (2005), Saggiatore, Milano 2008.

sociali, politiche e culturali che vengono definite *ibride*, identità che non possono più prescindere dal problema dell'altro nel momento in cui cercano una definizione di se stesse. Una buona parte degli studi postcoloniali ha tuttavia articolato il discorso sull'identità culturale nei termini dell'immagine che l'*io* costruisce dell'*altro* e che l'*altro* costruisce dell'*io*, e questo a partire dal testo considerato fondativo degli studi postcoloniali: *Orientalismo* di Edward Said.<sup>8</sup>

Le riflessioni sull'identità culturale dei paesi marcati dall'impronta colonialista sono spesso precedute da quelle sulla loro produzione artistica e culturale: sembra infatti che l'analisi dei racconti, dei romanzi, delle poesie e dei drammi con cui gli scrittori danno voce alla condizione postcoloniale riesca a fornire una migliore rappresentazione di tale condizione. Così si è creato un ambito di studi all'interno della critica culturalista che si occupa dello studio delle *nuove letterature*, considerate lo specchio della particolare condizione culturale che fa seguito agli imperi, una condizione di ibridismo intellettuale, di abolizione delle barriere tra generi, classi e arti. Come afferma Silvia Albertazzi, infatti, ibridazione, meticcio linguistico, erranza ed esilio sono ciò che caratterizza le letterature postcoloniali: «studiarle – e includerle nei canoni ufficiali – significa prima di tutto aprire gli orizzonti della cultura, abolire steccati e frontiere, distruggere i ghetti creati dall'arroganza intellettuale occidentale».<sup>9</sup>

Gli studi di genere o *gender studies* si occupano invece dei concetti, tra loro correlati, di identità maschile e femminile, della loro differenza oltre che disuguaglianza, del problema dell'identità di genere come costruzione storica, sociale e culturale e delle possibilità di divergenza rispetto al sesso biologico. Qui assumono un rilievo particolare i discorsi che riguardano l'omosessualità e l'eterosessualità, e più in generale il superamento del modello binario dell'identità sessuale. Ermafroditismo, androginia, travestitismo e transessualismo sono categorie di grande interesse e dibattito all'interno di questo campo di studi, perché permettono di problematizzare i confini tra la coppia di opposti che ha sempre dominato il discorso sulla sessualità e sull'identità di genere, facendo emergere come il significato dei termini maschile e femminile sia tutt'altro che univoco e stabile. Anche qui, dunque, ci troviamo di fronte a un discorso che riguarda l'identità – sessuale questa volta – e l'ibridazione.

---

<sup>8</sup> E. W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (1978), Feltrinelli, Milano 2013.

<sup>9</sup> S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma 2000, p. 20.

L'approccio postcolonialista e quello degli studi di genere condividono la forte convinzione che l'identità (culturale, artistica, sessuale) consista nella narrazione che l'io fa di se stesso. Secondo questa prospettiva, l'identità è una questione di costruzione storica, culturale e sociale, il che la rende un concetto dal significato instabile, malleabile, mutevole e determinato dal contesto. Comune ai due approcci è inoltre il fatto che il rapporto con l'altro, dichiarato fondativo dell'identità, viene innanzitutto pensato nei termini di una relazione oppositiva e l'identità viene definita in primo luogo come differenza. Vengono poi problematizzati i confini tra le coppie di opposti (tra «io» e «altro», tra «donna» e «uomo») fino a una loro eventuale dissoluzione.<sup>10</sup> Sorgono a questo punto due domande: in primo luogo, l'identità esaurisce il proprio significato nel contesto dal quale ha origine? E se è così, quale libertà resta all'individuo culturalmente, socialmente, storicamente determinato? In secondo luogo, che cosa significa pensare l'identità come relazione differenziale per i culturalisti? In quali modi può essere detta l'interdipendenza tra opposti? Per rispondere a queste domande dovremo avere un po' di pazienza e procedere per gradi.

Per la maggior parte dei culturalisti l'identità è ciò che rende l'*io* diverso dall'*altro*. Consideriamo la definizione offerta da *New Keywords*:

Con la parola identità si intende non solo l'identità immaginata (*imagined sameness*) di una persona o di un gruppo sociale in qualsiasi momento e circostanza, ma anche la caratteristica di una persona o un gruppo in grado di continuare a essere, nel presente come in futuro, se stessi e non qualcuno o qualcosa di diverso. [...] La questione dell'identità è incentrata sull'affermazione del principio di unità, contrapposto al pluralismo e alla diversità, e di continuità, contrapposto al mutamento e alla trasformazione. [...] Il discorso dominante e quello convenzionale sull'identità possono essere definiti essenzialisti. Essi partono dall'assunto che l'identità e la specificità di una persona o di un gruppo siano l'espressione di un'essenza o proprietà interiori (*inner essence or property*). Da questo punto di vista l'identità è una qualità «naturale» e «eterna» che scaturisce dall'interno di un'entità individuale o collettiva identica e completa in se stessa. Tuttavia,

---

<sup>10</sup> È bene ricordare che le relazioni oppositive, che esamineremo in dettaglio più avanti, comprendono, oltre ai contraddittori (incompatibili) e ai contrari (compatibili), anche i correlativi (implicazione reciproca come interdipendenza forte ed eventualmente conflittuale). Cfr. G. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006, p. 170. Ma queste distinzioni sono assenti dal campo di studi di cui ci occuperemo.

interpretazioni più recenti e critiche sono più inclini a adottare una posizione antiessenzialista. Esse sottolineano la natura socialmente costruita (*socially constructed status*) di tutte le identità, che sono ritenute il prodotto di determinati contesti sociali e storici (*instituted in particular social and historical contexts*), mere invenzioni strategiche, che hanno il compito di reagire al variare delle circostanze e pertanto soggette a continui cambiamenti e riconfigurazioni. Altro aspetto che risulta chiaro è che le identità non possono essere autosufficienti: sono, al contrario, istituite attraverso il gioco delle differenze (*the play of differences*), costituite nelle molteplici relazioni (*multiple relations*) con le altre identità e per mezzo di esse. Un'identità, quindi, non ha un chiaro significato positivo, ma deriva il suo carattere distintivo da ciò che non è, da ciò che esclude, dalla sua collocazione nel campo delle differenze (*in a field of differences*). [...] un'identità si trova in opposizione radicale (*radical opposition*) rispetto a un'altra, ovvero si contrappone a ciò che viene ritenuta l'alterità fondamentale del suo «altro».<sup>11</sup>

Una definizione pressoché identica è fornita anche nel glossario in appendice a *Making Sense of Cultural Studies* di Chris Barker e intitolato, non a caso, *Keywords in Cultural Studies*. Qui la definizione fornita per il lemma *Identity* è la seguente:

The concept of identity pertains to cultural descriptions of persons with which we emotionally identify. Identity is cultural since the resources that form the material for identity formation – language and cultural practices- are social in character. The anti-essential position commonly adopted within cultural studies stresses that identity is a process of becoming built from points of similarity and difference. There is no essence of identity to be discovered; rather, cultural identity is continually being produced within the vectors of resemblance and distinction.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> T. Bennett, L. Grossberg, M. Morris, *Nuove parole chiave*, cit., p. 229-231. Viene indicato in corsivo e tra parentesi l'originale delle espressioni ritenute rilevanti ai fini del nostro discorso.

<sup>12</sup> «Il concetto di identità si riferisce alla descrizione culturale di persone con le quali ci identifichiamo emotivamente. Quello di identità è un concetto culturale, poiché le risorse che costituiscono il materiale per la sua formazione – il linguaggio e le pratiche culturali – sono di carattere sociale. La posizione antiessenzialista, generalmente adottata in seno agli studi culturali, sottolinea come l'identità sia un processo dinamico, che si sviluppa a partire da una serie di somiglianze e differenze. L'identità non cela nessuna essenza; piuttosto, l'identità culturale viene continuamente prodotta all'interno dei vettori della somiglianza e della distinzione» (C. Barker, *Making Sense of Cultural Studies. Central Problems and Critical Debates*, Sage Publications, London, 2002, p. 225. La traduzione è mia). Si confrontino anche le definizioni dei lemmi *Alterity* e *Other* fornite in B. Aschcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, Routledge, London e New York 2007.

Secondo gli studi culturali, sono due le posizioni principali nei confronti dell'identità. La *posizione essenzialista* la definisce come *imagined sameness*, continuità ininterrotta con se stessi, unità, espressione di un'essenza o proprietà interiore, qualità naturale ed eterna di un'entità autonoma e completa in se stessa. La *posizione antiessenzialista*, invece, parla di identità come costruzione culturale, sociale e storica, invenzione strategica, mancante di autosufficienza, istituita attraverso la differenza. Questa seconda posizione viene condivisa da tutti (o quasi) i culturalisti contemporanei, e il prefisso "anti-" vorrebbe suggerire che rappresenta l'esatto contrario della seconda. In effetti, la logica espressa dalle due prospettive sembra non essere la stessa: la prima afferma che l'identità è una proprietà intrinseca o interiore, mentre la seconda sostiene che l'identità deriva il suo carattere distintivo da ciò che *non è*, ovvero dalla relazione che intrattiene con l'alterità. All'interno del culturalismo esiste però una varietà di posizioni, di cui adesso cercheremo di rendere conto.

## 2. *Le origini degli studi postcoloniali: identità e negritudine in Aimé Césaire*

La dominanza dell'anti-essenzialismo negli studi culturali e postcoloniali non deve far dimenticare che, nel periodo fondativo, le concezioni essenzialiste non sono mancate. È il caso di Aimé Césaire, scrittore e politico martinicano, autore di un importante *Discorso sul colonialismo*,<sup>13</sup> pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1955 e considerato uno dei testi chiave degli studi post-coloniali, che prendono avvio proprio tra la fine degli anni '40 e la prima metà degli anni '50, in concomitanza con la fine della Seconda guerra mondiale e la decolonizzazione di numerosi paesi che, come la Martinica, ottengono finalmente la dipartimentalizzazione o, come l'India, l'indipendenza.

Il *Discorso* di Césaire inizia con la delegittimazione del processo di colonizzazione, i cui principi non sono stati l'evangelizzazione, la filantropia, la lotta all'ignoranza, alle malattie e alla tirannide, bensì l'estensione su scala mondiale del regime della concorrenza di economie tra loro antagoniste. La colonizzazione, anziché mettere in contatto civiltà e mondi diversi, li ha annientati, ponendo le basi di quella concezione gerarchica e razziale che sarà propria del nazifascismo hitleriano. La colonizzazione è responsabile di aver disumanizzato anche l'uomo più civilizzato e per giustificare il

---

<sup>13</sup> A. Césaire, *Discorso sul colonialismo seguito da Discorso sulla negritudine* (1955), ombre corte, Verona 2010.

proprio agire si è abituata a vedere nel colonizzato una bestia da addomesticare. Essa non ha contribuito al progresso delle società non-europee, ma alla creazione, in seno a queste, di paura, complessi di inferiorità, soggezione, prostrazione, disperazione e servilismo. Il *Discorso* di Césaire diventa così «l’apologia sistematica delle civiltà non-europee»,<sup>14</sup> civiltà che erano precapitaliste e anticapitaliste, sempre democratiche, cooperative e fraterne, che si accontentavano di esistere e che sono state distrutte dall’imperialismo. Questa apologia non è volta a un utopico ritorno al passato, ma al suo superamento nella forma di una società nuova sostenuta dagli individui che condividono la medesima condizione di *négritude*, neologismo introdotto da Césaire all’inizio degli anni ’40 e ripreso nel *Discorso sulla negritudine* del 1987, il quale invoca

la riscoperta e il recupero di pratiche, credenze e valori autenticamente neri in quanto momenti essenziali di una politica più generale di contro-assimilazione e di resistenza alla cultura del Padrone Bianco da parte dei neri di discendenza africana di tutto il mondo [...], l’espressione di una soggettività lacerata dalla scelta tra l’assimilazione alla lingua e alla cultura del colonizzatore e un loro totale rifiuto proprio in favore di quell’identità (africana) repressa, rimossa e ridicolizzata dallo stesso padrone coloniale.<sup>15</sup>

La negritudine non è solamente la condizione di chi ha vissuto in prima persona le esperienze dolorose dello sradicamento dal proprio paese natale, della schiavitù, del lavoro in piantagione e della razzializzazione (*racialization*)<sup>16</sup> prodotte dalla pratica colonialista, ma anche di chi, discendente da un popolo prostrato da secoli di soprusi, decide di rimanere fedele alla sofferenza dei propri antenati. Inoltre, dando voce a tutti gli oppressi del mondo, la negritudine diventa la condizione del proletariato, della classe sociale transnazionale che attraverso la rivoluzione assume la missione universale dello sradicamento della società capitalista. Non è dunque il colore della pelle a unire gli individui che condividono tale condizione, «ma piuttosto il fatto che fanno parte di gruppi umani vittime delle peggiori violenze conosciute nella storia, di gruppi che sono tati e

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 56.

<sup>15</sup> M. Mellino, *La furia di Caliban: nell’occhio della grande tempesta*, in A. Césaire, *Discorso sul colonialismo seguito da Discorso sulla negritudine*, cit., pp. 14-15.

<sup>16</sup> Nell’ambito degli studi postcoloniali questo termine indica un processo politico di attribuzione di identità etniche a un gruppo sociale che in origine non si identifica come tale. La razzializzazione nasce spesso dall’interazione tra un gruppo subalterno e un gruppo dominante, che attribuisce al primo un’identità razziale allo scopo di distinguere la propria identità rispetto a quella altrui e legittimare il proprio dominio.

sono ancora oggi rigettati ai margini e oggetto di diverse forme d'oppressione». <sup>17</sup> La negritudine non è una categoria biologica, ma fa riferimento alle esperienze di oppressione, esclusione, discriminazione, deportazione storicamente vissute e custodite, secondo Césaire, nella memoria e nell'inconscio collettivi dei popoli oppressi. La negritudine è ricerca dell'identità intesa come «ciò che è fondamentale, [...] il nocciolo duro e irriducibile, ciò che conferisce a un uomo, a una cultura, a una civiltà, la propria forma, il proprio stile e la sua irriducibile singolarità». <sup>18</sup> Voltare le spalle all'identità significa, secondo Césaire, consegnarsi all'alienazione.

Nella visione di Césaire l'identità come negritudine riunisce tutte le persone accomunate dalla condizione di servitù in cui il capitalismo le ha ridotte. Si tratta non solo di schiavi deportati dal continente africano, ma anche dei loro discendenti, oltre che dei proletari di tutto il mondo. I limiti di tale concezione sono stati notati da molti culturalisti, che pure vedono in Aimé Césaire uno dei padri della teoria del discorso coloniale. A mio avviso, questi limiti possono essere riassunti così: fare della negritudine la caratteristica propria e unica degli oppressi della storia è un modo di pensare che crea inevitabilmente una contrapposizione binaria con la categoria degli oppressori. Le due identità collettive così prodotte da un lato assumono tratti rigidi e immutabili, dall'altro sono caratterizzate da un'eterogeneità che rischia di essere la loro debolezza piuttosto che la loro forza. <sup>19</sup> A rendersi conto della necessità di distinzioni in quegli stessi anni è Frantz Fanon, secondo cui le osservazioni e le conclusioni di Césaire «valgono solo per le Antille, per lo meno per ciò che riguarda il Nero in casa sua. Bisognerebbe dedicare uno studio intero al chiarimento delle divergenze che esistono fra antillani e africani». <sup>20</sup>

### 3. *L'ambivalenza del rapporto con l'Altro in Frantz Fanon*

Due anni dopo il *Discorso sul colonialismo* viene pubblicato *Pelle nera maschere bianche* di Frantz Fanon. Nonostante la prossimità temporale delle due opere e l'esergo in cui Fanon cita proprio il *Discorso* di Césaire, gli assunti di base, nonché gli esiti a cui giungono i due autori, non potrebbero essere più diversi. Come si intuisce dal titolo

---

<sup>17</sup> A. Césaire, *Discorso sul colonialismo seguito da Discorso sulla negritudine*, cit., p. 92.

<sup>18</sup> Ivi, p. 96.

<sup>19</sup> Questa riflessione ricorda molto da vicino l'essentialismo strategico proposto da G. C. Spivak in *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza* (1999), Meltemi, Roma 2004. Ne discuteremo più avanti.

<sup>20</sup> F. Fanon, *Pelle nera maschere bianche* (1952), Marco Tropea, Milano 1996, p. 13.



dell'opera, per Fanon la questione coloniale è descrivibile come il rapporto tra due soggetti che instaurano una relazione oppositiva: il Bianco e il Nero. Il suo obiettivo è comprendere tale rapporto, in cui Fanon vede il rischio di una chiusura dei soggetti in quello che egli chiama il «doppio narcisismo» della rispettiva bianchezza e nerezza, al fine di liberare l'uomo nero da se stesso anziché dal bianco che l'ha ridotto in schiavitù. Il Nero, infatti, vuole essere Bianco ed è prigioniero di questo desiderio: «per il nero non vi è che un destino. E questo destino è il bianco».<sup>21</sup>

Fanon inizia la sua analisi a partire dalla constatazione del fatto che gli atteggiamenti del Nero nel mondo bianco sono molto diversi da quelli del Nero nel mondo nero. Tale differenza, Fanon ne è certo, è la conseguenza diretta dell'avventura colonialista, che, distruggendo le culture locali originarie, ha creato il complesso di inferiorità di cui i neri soffrono nei confronti dei bianchi. Perciò il Nero tra i neri cerca di essere quanto più Bianco possibile e questo principalmente in due modi: attraverso l'apprendimento della lingua del Bianco e attraverso la relazione sentimentale con il Bianco.

Avere padronanza della lingua rende il Nero un quasi-Bianco e gli fornisce la chiave di accesso al mondo espresso ed implicato in questa lingua. Perché ciò avvenga, è però necessario un periodo di apprendistato in Europa, tornato dal quale il Nero parlerà la lingua del Bianco, si vestirà come lui, adotterà i suoi atteggiamenti, utilizzerà oggetti che gli ha visto utilizzare. Nel Nero che dopo essere stato in Europa torna a vivere tra i suoi simili si produce una rottura evidente, alla quale Fanon si riferisce nei termini di «alterazione della personalità», «nuovo modo di essere», «sfasamento», «sdoppiamento».<sup>22</sup> I confini tra il Bianco e il Nero tendono ad evaporare, mettendo in grave pericolo anche le certezze identitarie del Bianco. Questi, sentendo il Nero esprimersi correttamente, ne imita il modo di parlare in maniera storpiata, al fine di ristabilire la distanza che il Nero sta contribuendo a far scomparire attraverso l'assunzione della lingua del Bianco, del suo mondo, della sua cultura.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 10.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 21-22.

<sup>23</sup> In una scena del film di J. Rambaldi *Benvenuto a Marly-Gomont* (2016), Anne Zantoko, africana che insieme ai due figli ha seguito il marito medico in un piccolo paese della provincia francese, si reca al mercato per comprare della verdura. Qui le persone del luogo le si rivolgono come se fosse incapace di comprendere la lingua francese, di cui invece la signora Zantoko ha una perfetta padronanza. Essi accompagnano quindi il loro discorso con molti gesti, scandiscono le parole lentamente e ripetono più volte gli stessi vocaboli, suscitando l'indignazione della donna che, infastidita, si allontana. È evidente che gli abitanti del paese non sono disposti ad accettare che la signora Zantoko, in quanto nera, faccia parte della

Fanon analizza a questo punto il rapporto che lega la donna di colore all'uomo bianco e l'uomo nero alla donna bianca. La donna nera «non esige nulla se non un po' di bianco nella sua vita»: attraverso l'unione con un uomo europeo essa cerca di lattificare la propria razza, cioè di farla evolvere. Nella relazione con un uomo bianco, la donna nera vede la possibilità di passare dal rango degli schiavi a quello dei padroni, di entrare nel mondo bianco, di integrarsi. Anche l'uomo nero, nel rapporto con la donna bianca, realizza il proprio desiderio di essere bianco: l'amore di una donna bianca dimostra all'uomo nero che egli è degno di un amore bianco. E se l'uomo nero è amato come un bianco, allora egli è bianco. L'uomo e la donna di colore, insomma, trovano nel coniuge bianco l'accesso all'uguaglianza con la razza di cui vorrebbero far parte.

Il passaggio successivo della riflessione di Fanon consiste nella spiegazione del motivo per cui l'uomo e la donna di colore vorrebbero essere parte di una razza che, al contrario, li respinge. Secondo lo psichiatra martinicano, il complesso di inferiorità di cui l'uomo nero soffre nei confronti di quello bianco non è originario, come invece vorrebbe Octave Mannoni, che in un saggio del 1950 attribuisce al colonizzato l'attesa e il desiderio di un colonizzatore che lo domini e lo guidi.<sup>24</sup> Questa tesi, già stata condannata da Césaire nel *Discorso sul colonialismo*, viene ora respinta da Fanon, secondo il quale

io comincio a soffrire di non essere un Bianco nella misura in cui l'uomo bianco mi impone una discriminazione, fa di me un colonizzato, mi toglie ogni valore, mi dice che sono un parassita del mondo, mi dice che è necessario che mi metta il più rapidamente possibile al passo col mondo bianco [...]. Allora tenterò solo e semplicemente di diventar bianco, cioè obbligherò il Bianco a riconoscere la mia umanità. Ma, ci dirà Mannoni, voi non ci riuscirete perché esiste nel profondo di voi un complesso di dipendenza.<sup>25</sup>

Al Nero sembra che le proprie possibilità esistenziali si riducano alla scelta tra diventare bianco o sparire. Non è ancora del tutto bianco, non è più del tutto nero: in seno alla propria comunità egli non si sente più compreso e non comprende più i suoi simili. Di più: avendo fatto propri tutti gli archetipi dell'europeo, diventa negrofobo egli stesso.

---

loro comunità. Cercano perciò nella lingua un confine per ricreare la distanza che il trasferimento di questa famiglia africana sembra aver annullato.

<sup>24</sup> O. Mannoni, *Psychologie de la colonisation*, Seuil, Paris 1950, oggi *Prospéro et Caliban*, Éditions Universitaires, Paris 1984 e *Le racisme revisité*, Denoël, Paris 1997.

<sup>25</sup> F. Fanon, *Pelle nera maschere bianche*, cit., pp. 86-87.

In Europa, infatti, il Nero ha una funzione ben precisa: incarna il principio del male, rappresenta sentimenti inferiori, le cattive inclinazioni, il lato oscuro dell'anima. Il Nero, vittima della civiltà bianca con la quale si è identificato, «si elegge a oggetto suscettibile di portare il peccato originale» e, «dopo essere stato schiavo del Bianco, si autoschiavizza».<sup>26</sup>

Riassumiamo: il Nero, a causa della colonizzazione, è affetto da un complesso di inferiorità nei confronti del Bianco. Volendo diventare il Bianco che non è, ne apprende la lingua, gli usi e i costumi, ma questo lo porta contemporaneamente a una rottura con la sua comunità d'origine e a un odio per tutto ciò che le appartiene. Il Bianco, dal canto suo, respinge con ogni mezzo i tentativi di integrazione del Nero, confinandolo in un isolamento assoluto. Non è più nero, non sarà mai bianco: la situazione sembra senza via di uscita, ma a questo punto, secondo Fanon, si produce uno «slittamento etico» che permette al Nero di comprendere che «è negro chi è immorale. Se nella vita mi comporto da uomo morale non sono affatto un negro. [...] Il colore è niente, neppure lo vedo, non so che una cosa, la purezza della mia coscienza e il candore della mia anima».<sup>27</sup> Tutte le incomprensioni nascono dunque da un equivoco: avere la pelle nera non significa essere nero nel senso che i bianchi hanno attribuito a questo termine. Il Nero chiede allora che non si badi al colore della sua pelle oppure cerca di valorizzarlo, nonostante abbia ammesso che il nero è il colore del male. Fanon accentua la caratteristica dei neri di essere confronto, di non avere valore proprio, di essere sempre tributari dell'apparizione dell'Altro. «L'autocoscienza è in sé e per sé in quanto e perché essa è in sé e per sé per un'altra; ossia essa è soltanto come un qualcosa di riconosciuto»,<sup>28</sup> ricorda Fanon lasciando la parola a Hegel. Per Fanon il Nero diventa il rappresentante per eccellenza dell'essere umano, poiché

l'uomo non è umano se non nella misura in cui vuole imporsi a un altro uomo allo scopo di farsi riconoscere da lui. Finché non è effettivamente riconosciuto dall'Altro è ancora quest'Altro il tema della sua azione. Da costui, dal riconoscimento, dipendono il suo valore e la sua realtà umana. È in quest'Altro che si condensa il senso della sua vita. Non c'è lotta aperta fra il Bianco e il Nero. Un giorno il Padrone Bianco senza lotta ha riconosciuto il negro schiavo.

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 159.

<sup>27</sup> Ivi, p. 160.

<sup>28</sup> G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito* (1807), La Nuova Italia, Firenze 1960, p. 153.

Ma l'antico schiavo vuol farsi riconoscere. Alla base della dialettica hegeliana c'è una reciprocità assoluta che bisogna mettere in evidenza.<sup>29</sup>

Il Nero scopre che la sua pelle non è depositaria di valori specifici, che il suo compito sulla terra non è vendicare i negri del XVII secolo, che egli non ha il diritto di ricercare in che cosa la sua razza è superiore o inferiore a un'altra, né di augurare che nel Bianco si cristallizzi una colpevolezza rispetto al passato della sua razza. Egli non ha nemmeno il diritto di preoccuparsi dei mezzi che gli permetterebbero di punire la fierezza del suo antico padrone, né il dovere di esigere riparazione per i suoi antenati. La sua vita non deve essere consacrata a fare il bilancio dei valori neri, perché il Nero non esiste, così come non esiste il Bianco. Egli scopre allora di avere un solo diritto da rivendicare, quello di esigere dall'Altro un comportamento umano.

I meriti della concezione di Fanon sono diversi: il principale risiede nell'aver spostato il cuore del problema dalla ricerca di proprietà essenziali, in grado di definire il Nero colonizzato, all'analisi della relazione che questi intrattiene con il Bianco colonizzatore. «Il negro non esiste. Non più del Bianco»: ognuno di essi non trova la definizione della propria identità in un'essenza, bensì nel proprio opposto. A differenza di Césaire, dunque, la risposta alla domanda «che cos'è il Nero?» non può essere «uno schiavo». Per Fanon, il Nero è un uomo che desidera essere riconosciuto dall'Altro, ovvero che desidera avere un posto nel desiderio dell'Altro.

Inoltre, egli ha messo in luce l'ambivalenza del sentimento provato dal Nero nei confronti del Bianco: da un lato, desiderio di essere che conduce all'identificazione, dall'altro odio generato non tanto dall'ingiustizia subita, quanto dal non poter fare a meno del riconoscimento da parte dell'Altro. Per il Nero questa è una situazione intollerabile: «non essendo mai sicuro che il Bianco lo consideri come una coscienza in sé e per sé, si preoccupa continuamente di fare resistenza, di opporsi e contestare».<sup>30</sup> Un terzo merito di Fanon, strettamente collegato al precedente, è di aver sottolineato come il Nero che cerca di diventare Bianco riveli una struttura propria dell'essere umano: il desiderio come desiderio dell'Altro (per citare Lacan) e di trovare un posto nel suo desiderio. L'uomo di Fanon, di cui il Nero è il prototipo, è un uomo la cui identità è relazionale in senso proprio. Prenderne coscienza è l'unico modo attraverso il quale il Nero può liberarsi dalle catene

---

<sup>29</sup> F. Fanon, *Pelle nera maschere bianche*, cit., pp. 188-189.

<sup>30</sup> Ivi, p. 192.

della negritudine e consegnarsi alla dimensione dell'umanità, al di sopra di ogni bianchezza e nerezza, superiorità e inferiorità, signoria e schiavitù.

Il discorso di Fanon ha però anche dei limiti. Il diritto a essere considerato a partire dal proprio desiderio porta il Nero a lottare per un mondo umano, cioè per un mondo di riconoscimento reciproco. Fanon si auspica l'avvento di tale riconoscimento, che nella sua prospettiva conduce a una pace che dissolve i conflitti e le differenze tra gli opposti Bianco e Nero, superiore e inferiore, colonizzatore e colonizzato. Una volta che il Bianco avrà riconosciuto nel Nero il proprio desiderio e al Nero un posto nel proprio desiderio, la differenza tra essi cadrà per lasciare emergere la sola esistenza dell'essere umano. Questo discorso, tuttavia, funzionerebbe solo se assegnassimo il Bianco e il Nero alla dimensione della realtà effettuale. Allora potremmo riconoscere che non c'è differenza tra un uomo la cui pelle è nera e un uomo la cui pelle è invece bianca, perché il colore della pelle non sarebbe di per sé portatore di un significato. Tuttavia, le cose non sono così semplici e Fanon lo intuisce perfettamente: Bianco e Nero, lungi dal denotare il colore della pelle, rappresentano due differenti *modi di essere* e questo è il motivo per cui egli può affermare senza paura di contraddirsi che il Nero può essere Nero, ma anche Bianco. A questo punto, affermare la propria umanità al di sopra dei modi di essere non è più possibile, perché l'identità dell'essere umano si dice sempre nei suoi modi. Propongo dunque di leggere il conflitto tra Bianco e Nero nei termini di quello tra coincidenza e non-coincidenza, in grado di liberare il Nero dal dilemma in cui si trova: «sprofondarsi nel grande abisso nero»,<sup>31</sup> oppure dannarsi per entrare a far parte di quello bianco. In entrambi i casi, il risultato sarà lo sprofondamento nell'abisso della coincidenza: con se stesso e con la propria comunità, nel primo caso, con l'Altro e con la sua cultura, nel secondo. Si vede bene, allora, come non si tratti di riconoscersi umani al di sopra delle proprie differenze, di giungere a una pacificazione che le metta a tacere, ma di rendere fecondo il loro conflitto.<sup>32</sup>

#### 4. *I ritratti del colonizzatore e del colonizzato in Albert Memmi*

Sul finire degli anni Cinquanta viene pubblicato un altro testo che sarà considerato fondamentale dalla critica culturalista di fine Novecento: il *Ritratto del colonizzato e del*

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 13.

<sup>32</sup> Per una trattazione approfondita dei concetti di modi di essere, coincidenza e non-coincidenza rimando al secondo capitolo del presente lavoro.

*colonizzatore* dello scrittore tunisino Albert Memmi.<sup>33</sup> Invertendo l'ordine indicato nel titolo, Memmi traccia per primo il profilo del colonizzatore, ovvero di colui che abbandona il paese natale alla ricerca di un facile profitto economico nei paesi conquistati. Qui il suo ruolo è caratterizzato dall'illegittimità: egli si ritrova infatti a vivere da straniero tra gli abitanti di un paese nel quale si è fatto posto a forza e in cui si è concesso privilegi eccezionali, sconvolgendo le regole già esistenti e sostituendo a queste ultime le proprie. Il colonizzatore è un usurpatore e di questo è pienamente consapevole. Tale consapevolezza può dare vita a due diverse reazioni: il rifiuto dell'impresa che egli si accinge a compiere oppure la sua accettazione.

Il colonizzatore che rifiuta lo scandalo economico, politico e morale della colonizzazione decide in un primo momento di adottare i colonizzati e di farsi adottare da loro. In seguito, due sono gli sviluppi possibili: il primo consiste nell'accorgersi delle difficoltà che questa posizione comporta, ovvero del fatto che non solo egli non è parte del gruppo sociale dei colonizzati, ma anche che, in fondo, non ha nessuna voglia di esserlo e non pensa minimamente di condividere con gli oppressi la condizione di subalternità che li caratterizza. Rivoluzionario e sfruttatore al tempo stesso, egli si trova ad ospitare una lacerante contraddizione. A questo punto, «il colonizzatore non può che rinunciare a una qualsiasi identificazione col colonizzato».<sup>34</sup> Il secondo sviluppo possibile è quello del colonizzatore che decide di adoperarsi per la liberazione del colonizzato, nonostante le difficoltà. Anche in questo caso, tuttavia, egli si trova in una situazione paradossale: pur adoperandosi per la liberazione nazionale dei popoli, per la democrazia politica ed economica, per la giustizia e l'universalità, per il progresso materiale e spirituale e per il rifiuto della xenofobia razzista, egli scopre che non c'è collegamento tra la liberazione del colonizzato e l'applicazione del suo programma politico. Al contrario, egli si rende conto di stare addirittura aiutando la nascita di un ordine sociale in cui non ci sarà posto per lui in quanto facente parte del popolo oppressore, del quale sarà condannato a condividere il destino. Il colonizzatore si trova così escluso dal movimento di liberazione coloniale che ha contribuito ad avviare: egli non troverà posto nella futura nazione poiché, pur essendo innocente come individuo, è partecipe della responsabilità collettiva di un gruppo nazionale oppressore. D'altro canto,

---

<sup>33</sup> A. Memmi, *Ritratto del colonizzato e del colonizzatore* (1957), Liguori, Napoli 1979.

<sup>34</sup> Ivi, p. 42.

è bene notare che il colonizzatore non considera davvero la propria assimilazione al gruppo degli oppressi: quando gli capita di pensare a un futuro in cui i colonizzati saranno padroni di se stessi, egli non considera una trasformazione profonda della sua situazione e della sua personalità. In altre parole, se anche dovesse nascere un nuovo stato, egli continuerà ad essere ciò che è, ad usare la sua lingua e a praticare le sue tradizioni culturali, ad essere europeo in un paese che non apparterebbe più all'Europa. Il colonizzatore spera quindi di far parte della futura nazione, ma si riserva il diritto di restare cittadino del suo paese di origine: «egli si augura con impazienza la fine della colonizzazione, ma si rifiuta di augurarsi che questa rivoluzione possa portare con sé uno svolgimento del suo modo di vivere e di essere».<sup>35</sup> A questo tipo di colonizzatore non restano che due opzioni: il silenzio del compromesso, o l'abbandono della colonia e dei suoi privilegi, che metterà fine alla sua contraddizione e al suo turbamento.

Il secondo tipo di colonizzatore è quello che accetta il fenomeno coloniale, che si riconosce come colonizzatore e che si trasforma così in *colonialista*. Il suo ruolo è quello di un privilegiato non legittimato che tuttavia rivendica il proprio posto e lo difende con tutti i mezzi. Egli è ben consapevole di occupare una posizione che non gli spetta e per questo si sforza di falsificare la storia e di trasformare la sua usurpazione in legittimità. A tal fine, egli dimostra di avere grandi meriti, ai quali oppone i demeriti del colonizzato. L'autogiustificazione messa in atto dal colonialista sfocia in una vera e propria ricostruzione ideale dei due protagonisti del dramma coloniale, capace di influire sulla loro condotta reale, oltre che sulla loro fisionomia. Per costruire la propria e l'altrui immagine, il colonialista mette a confronto la vecchia e la nuova patria, evidenziando le differenze tra colonizzatore e colonizzato, valorizzandole a profitto del primo e a detrimento del secondo e portandole all'assoluto, affermandone l'immutabilità e facendo in modo che diventino definitive. Così il colonizzatore si autoassolve attraverso l'instaurazione di un ordine morale in cui, per principio, egli è sia padrone che innocente.

La seconda parte del saggio di Memmi è dedicata al ritratto del colonizzato. Abbiamo appena detto che il colonialista costruisce un'immagine idealizzata di sé stesso e del colonizzato al fine di legittimare il proprio intervento. I privilegi di cui egli gode sono giustificati dal lavoro che vi svolge e dalla sua innata propensione all'azione. Il colonizzato viene ritratto, per contro, come un uomo pigro e poco redditizio e questo

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 50.

autorizza il colonialista a corrispondergli un salario irrisorio. Ciò che risulta sospetto nella costruzione del discorso del colonialista è quello che Memmi chiama il «segno del plurale», che non permette di caratterizzare il colonizzato in modo differenziato e che, al contrario, lo annega nella collettività anonima, al di fuori della storia e dello stato. In una tale condizione, al colonizzato non resta che scegliere tra due sole alternative: l'assimilazione o la pietrificazione. Dal momento che l'assimilazione gli è rifiutata proprio dal colonialista, al colonizzato non resta che vivere fuori dal tempo, o meglio, a limitarsi al presente, non potendo realizzare la costruzione del proprio avvenire e perdendo progressivamente la memoria della propria cultura, aiutato in questo dalle istituzioni scolastiche colonialiste, che generano nel suo seno un dualismo definitivo.

Prima o poi, però, arriva il giorno in cui il colonizzato decide di rifiutare l'esistenza disumana che è costretto a vivere: parallelamente o successivamente

egli tenta sia di diventare un altro, sia di riconquistare tutte le sue dimensioni, delle quali la colonizzazione lo ha amputato. [...] La prima ambizione del colonizzato sarà di uguagliare questo modello prestigioso, di rassomigliargli fino a sparire in lui. [...] Il rifiuto di sé e l'amore per l'altro sono comuni a tutti i candidati all'assimilazione. E le due componenti di questo tentativo di liberazione sono strettamente legate: l'amore per il colonizzatore è comprensivo di un cumulo di sentimenti che vanno dalla vergogna all'odio di sé.<sup>36</sup>

Paradossalmente, dunque, per conquistare la libertà il colonizzato accetta di autodistruggersi e lo fa tentando di assimilarsi al gruppo del colonizzatore. Quest'ultimo però oppone il suo rifiuto e risponde all'ammirazione servile del colonizzato con la derisione, atteggiamento che va ad aggiungersi a quello di disprezzo che già provava nei confronti del suo subalterno per il solo fatto che questi era diverso da lui. A questo punto al colonizzato resta una sola possibilità: ribellarsi. Di quel desiderio totale di assimilazione nutrito un tempo restano tuttavia i segni:

Al culmine della sua rivolta, il colonizzato conserva il marchio e le lezioni di una così lunga coabitazione, come il sorriso o i gesti d'una vecchia sposa, anche nell'istanza di divorzio, ricordano curiosamente quelli del marito. Da qui il paradosso (citato come la prova decisiva della sua ingratitudine): il

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 102.



colonizzato si batte e rivendica i suoi diritti nel nome degli stessi valori del colonizzatore, utilizza le sue tecniche di pensiero e i suoi metodi di lotta.<sup>37</sup>

Rifiuta così tutti i colonizzatori in blocco, diventa a sua volta razzista e xenofobo, accetta la divisione manichea introdotta dal colonizzatore. Questo momento di risentimento è necessario alla successiva affermazione di sé: essendogli negata la via dell'assimilazione al gruppo dei colonizzatori, il colonizzato esalterà le proprie differenze, «poiché sono proprio queste differenze che lo costituiscono, che costituiscono la sua essenza».<sup>38</sup> Tale affermazione di sé messa in atto dal colonizzato è caratterizzata dall'ambiguità che deriva dal continuare a pensare, sentire e vivere *contro*, e perciò *in relazione* al colonizzatore e alla colonizzazione:

è questo il dramma dell'uomo prodotto e vittima della colonizzazione: non arriva quasi mai a coincidere con se stesso. [...] Infatti l'adeguamento non è raggiunto, la rimessa in discussione è continua. Come prima della ribellione, il colonizzato non cessa dal tener conto del colonizzatore, modello o antitesi. Continua a dibattersi contro di lui. Era lacerato tra ciò che era e ciò che voleva essere, ed eccolo ora lacerato tra ciò che ha voluto essere e ciò che adesso è. Persiste il doloroso sbandamento di sé.<sup>39</sup>

Per liberarsi davvero della colonizzazione, conclude Memmi, il colonizzato non deve soltanto ribellarsi al dominio esterno del colonizzatore, ma anche a quello interno, rinunciando a definirsi attraverso le categorie colonizzatrici. Riconquistate tutte le sue dimensioni, l'ex-colonizzato sarà finalmente divenuto un uomo come gli altri.

I ritratti offerti da Memmi hanno molto in comune con quelli di Fanon. Come il Bianco di quest'ultimo, il colonizzatore di Memmi non rinuncia mai alla coincidenza con se stesso: anche quando ne sposa la causa, l'oppressore non desidera davvero essere l'oggetto del suo sopruso e non fa nulla affinché si verifichi uno sconfinamento tra la propria e l'altrui identità. Il colonizzato, al contrario, intrattiene un rapporto di grande ambiguità con il proprio carnefice, dal momento che ne fa contemporaneamente il modello con il quale si identifica e l'oggetto del proprio risentimento. I suoi tentativi di assimilazione vengono tuttavia frustrati dalla derisione: come già notato da Fanon, il colonizzatore si sottrae così al fastidio di riconoscersi simile a un essere che ritiene

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 107.

<sup>38</sup> Ivi, p. 109.

<sup>39</sup> Ivi, p. 114.

inferiore. Tale rifiuto è indispensabile alla ribellione, che potrà condurre il colonizzato alla libertà e all'uguaglianza con il resto dell'umanità.

Qui risiede a mio avviso il grande limite del discorso di Memmi: l'augurio che il colonizzato possa un giorno arrivare a coincidere con se stesso, rinunciando a mettersi in discussione e a tener conto del colonizzatore, sia come modello che come antitesi. Nel deludente finale del saggio, Memmi auspica che il colonizzato possa un giorno divenire un uomo come tutti gli altri, rinunciando alla relazione e trovando in se stesso la definizione della propria identità. Il discorso di Memmi giunge dunque a un esito doppiamente paradossale: per essere come gli altri, il colonizzato deve dimenticarsi di loro, finendo per coincidere con se stesso, esattamente come il modello-antitesi dal quale doveva liberarsi.

Rispetto a *Pelle nera maschere bianche* è dunque stato fatto un passo indietro. Se Fanon riconosceva nel principio di non coincidenza e nel desiderio di essere l'altro la caratteristica che rendeva il Nero il rappresentante dell'umanità per eccellenza, al contrario, per Memmi essere umano significa coincidere con se stessi, rinunciare a definirsi a partire dall'altro e ad essere altro da sé.

##### 5. *Il rapporto tra Est e Ovest nell'orientalismo di Edward W. Said*

Nel 1978 viene pubblicato *Orientalismo*, un saggio del critico letterario statunitense Edward Said, oggi considerato il testo fondativo degli studi postcoloniali. In esso l'autore si propone di esaminare il modo in cui l'Occidente si è da sempre messo in relazione con l'Oriente, cercando di definire la propria immagine mediante una contrapposizione. Alla domanda «che cos'è l'*orientalismo*», secondo Said, possiamo rispondere principalmente in tre modi tra loro interdipendenti, a seconda dell'accezione in cui impieghiamo tale termine. *Orientalismo* è innanzitutto «l'insieme delle discipline che studiano i costumi, la letteratura, la storia dei popoli orientali»; è poi «uno stile di pensiero fondato su una distinzione sia ontologica sia epistemologica tra l'«Oriente» da un lato, e (nella maggior parte dei casi l'«Occidente» dall'altro»; è infine «l'insieme delle istituzioni create dall'Occidente al fine di [...] esercitare la propria influenza e il proprio predominio sull'Oriente».<sup>40</sup> Contrapponendosi a quest'ultimo, la cultura europea ha acquisito

---

<sup>40</sup> E. Said, *Orientalismo*, cit., pp. 12-13.

maggior forza e senso di identità e Said cercherà, nel corso del testo, di mostrare in che modo ciò sia avvenuto.

Essendo costruzioni, l'Oriente e l'Occidente non sono entità naturali, che semplicemente *ci sono*: nel discorso culturale non esistono verità, ma soltanto rappresentazioni. Ciò significa che l'orientalismo, nel suo insieme, soppianta e rende superfluo l'Oriente, il cui senso e il cui valore dipendono dall'Occidente. Tuttavia, Oriente e Occidente non sono nemmeno semplici idee, costruzioni culturali prive di corrispettivi materiali: «la struttura dell'orientalismo non è affatto una mera struttura di miti e bugie, che si dissolverebbe come nebbia spazzata dal vento appena la verità venisse contrapposta».<sup>41</sup> L'Orientalismo è una consapevolezza geopolitica che trova espressione in tutta la produzione letteraria occidentale, è l'elaborazione da parte dell'Occidente di una serie di interessi sull'Oriente, è un discorso che si è costituito attraverso varie forme di potere (politico, intellettuale, culturale, morale) in un rapporto, la cui imparità è testimoniata dalla mancanza di un discorso prodotto dall'Oriente, e paragonabile all'orientalismo occidentale. Per comprendere il rapporto tra Est e Ovest è quindi necessario tenere conto delle configurazioni di varie forme di egemonia che hanno permesso non solo di considerare “orientale” l'Oriente, ma anche e soprattutto di orientalizzarlo al fine di farlo entrare nella coscienza e nella cultura occidentali e di estendere su di esso il proprio impero.

Il discorso di Said sull'orientalismo si articola in tre momenti: una prima parte è dedicata a delineare i confini dell'argomento, sia in termini temporali che storici, e le sue implicazioni politiche e filosofiche; una seconda parte mostra lo sviluppo del moderno orientalismo attraverso la descrizione di procedimenti comuni a diversi autori di matrice orientalista; una terza e ultima parte si occupa dell'orientalismo contemporaneo, dal 1870 alla fine degli anni '70 del Novecento, descrivendo l'espansione coloniale in Oriente e la transizione dall'imperialismo europeo a quello statunitense.

Gli argomenti con cui si chiude *Orientalismo* sono gli stessi con cui si apre *Cultura e imperialismo*, un testo del 1993 che, come si evince dalla postfazione del 1994 a *Orientalismo*, va considerato la prosecuzione del saggio precedente. Said afferma che imperialismo e colonialismo non sono sinonimi: il primo, infatti, esprime la pratica, la teoria e gli atteggiamenti di un centro dominante che governa un territorio

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 16.

geograficamente distante, mentre il secondo, che è quasi sempre una conseguenza del primo, esprime l'atto concreto di stabilire insediamenti su una regione lontana. Tuttavia, né l'imperialismo né il colonialismo sono semplici atti di espansione e acquisizione di territori: entrambi sono sostenuti da formazioni ideologiche che racchiudono l'idea che i popoli definiti «orientali» *necessitano* e richiedano di essere dominati da quelli occidentali. In questo discorso, e questo è ciò che interessa maggiormente, le identità culturali delle parti in causa non possono essere intese come essenze date: l'Oriente, infatti, è il frutto della proiezione che l'Occidente ha operato nei confronti di tutto ciò in cui non si riconosceva, omogeneizzando realtà tra loro eterogenee e rendendo immutabili entità soggette al cambiamento, affinché potessero essere prese e comprese. In altre parole, l'orientalismo come stile di pensiero ha volutamente introdotto una distinzione semplicistica tra Est e Ovest, tracciando un confine netto con lo scopo di enfatizzare l'estraneità reciproca delle due entità culturali, per stabilire così una gerarchia, e legittimare l'intervento in Oriente da parte dei governi occidentali. Said ci mostra dunque come l'essentialismo che caratterizza la concezione orientalista dell'identità sia una mistificazione: le identità culturali, infatti, non possono essere pensate come essenze date, ma solo come *insiemi contrappuntistici*, «poiché si dà il caso che nessuna identità potrà mai esistere per se stessa e senza una serie di opposti, negazioni e opposizioni». <sup>42</sup> Per Said «il termine identità non implica necessariamente una stabilità ontologicamente data o determinata una volta per tutte fino all'eternità, né tantomeno unicità, carattere irriducibile o status privilegiato; non implica insomma qualcosa di totale e di completo in sé e per sé». <sup>43</sup> La concezione dell'identità di Said si colloca esplicitamente sul versante dell'antiessentialismo, poiché la sua costituzione richiede l'intervento di soggetti, le cui divergenze sono sottoposte a continua interpretazione. L'identità è un processo storico, intellettuale e politico, legato alla distribuzione del potere all'interno della società ed è proprio questo, secondo Said, a renderne difficile per molti l'accettazione. La riflessione del critico statunitense trova la sua espressione più chiara nelle parole che concludono *Cultura e imperialismo*:

Nessuno oggi è esclusivamente “una” cosa sola. Etichette come indiano, donna, musulmano, o americano sono solo dei punti di partenza che, se per un

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 77.

<sup>43</sup> Ivi, p. 346.

momento vengono seguiti nell'esperienza vissuta, sono poi presto abbandonati. L'imperialismo ha consolidato su scala globale una miscela di culture e identità. Ma il suo regalo peggiore, paradossalmente, è stato quello di aver consentito a ciascuno di credere di essere soltanto, soprattutto, esclusivamente bianco o nero, occidentale o orientale. E invece gli esseri umani, proprio come forgiavano la propria storia, forgiavano anche le proprie culture e identità etniche. Certo, nessuno può negare la persistente continuità di tradizioni secolari, antichi insediamenti, linguaggi nazionali e geografie culturali, ma non sembra però esserci alcuna ragione, oltre alla paura e al pregiudizio, per continuare a insistere sulla loro separazione e distinzione, come se fosse questo il fulcro della vita umana. La sopravvivenza dipende piuttosto dai legami, dalle connessioni tra le cose.<sup>44</sup>

Le affermazioni di Said sembrano pienamente condivisibili: come dubitare del fatto che ognuno di noi non è una cosa sola, bensì molte allo stesso tempo, e che, soprattutto in un'epoca come quella contemporanea in cui sembrano non esserci che relazioni, la nostra identità dipende dal rapporto che ci lega ad altri soggetti? Uno dei grandi progressi della moderna teoria culturale sta, secondo lo studioso statunitense, nell'aver compreso che le culture e le civiltà sono ibride ed eterogenee, tanto interrelate da aver messo in crisi qualunque descrizione unilaterale. L'obiettivo di Said, tuttavia, non è tanto quello di affermare che, in quanto ibride, tra le culture non esistano sostanziali differenze, capaci di renderle diverse le une dalle altre, quanto piuttosto quello di sfidare l'idea che tali differenze comportino necessariamente ostilità. Anche questa affermazione sembra condivisibile, e tuttavia sentiamo l'esigenza di fare alcune precisazioni.

Affermare che non siamo una cosa sola, ma che, al contrario, siamo molte cose contemporaneamente non è sufficiente a rendere ragione della complessità di un concetto come quello di identità; e Said non approfondisce quello potremmo considerare il risultato più importante della sua ricerca. Dal mio punto di vista, infatti, il problema che riguarda l'identità non può essere affrontato in maniera adeguata a partire dalla distinzione tra uno e molteplice, come sembra suggerire Said: perché mai possedere molte identità – o un'identità molteplice, ibrida – sarebbe meglio di possederne una sola? E al di là del fatto che l'identità non è qualcosa che semplicemente si possiede o non si possiede, in che modo il fatto di essere contemporaneamente europeo e orientale rappresenterebbe la

---

<sup>44</sup> E. W. Said, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente* (1993), Gamberetti, Roma 1998, p. 367.

garanzia di un vantaggio per l'individuo? Per chiarire questo problema, può essere utile fare un esempio tratto proprio da *Orientalismo*: nel secondo capitolo, Said ricostruisce lo sviluppo dell'orientalismo moderno a partire dal lavoro di diversi studiosi orientalisti, mettendone in luce alcuni procedimenti comuni. Tra questi spicca la figura dell'inglese Edward William Lane, autore di *Manners and Customs of the Modern Egyptians*, opera del 1836 che rappresenta il punto di arrivo di una serie di scritti precedenti, e di due periodi di residenza in Egitto (1825-1828 e 1833-1835). Lane è il prototipo dell'orientalista, che osserva e prende appunti mentre i nativi parlano e agiscono:

era stato capace di immergersi nella vita quotidiana dei nativi, di adeguarsi alle loro abitudini, di non suscitare negli stranieri la sensazione di non avere il diritto di intromettersi nei loro affari. Per eliminare la possibilità che questo potesse mettere in dubbio la sua obiettività, Lane precisa di essersi conformato solo alle *parole* del Corano (corsivo di Lane), di non essersi mai dimenticato dell'irriducibile diversità tra la sua cultura e quella islamica, estranea per essenza a un occidentale. Così Lane, mentre da una parte si muove liberamente nel mare musulmano, dall'altra conserva, sommerso, un segreto legame con la potenza europea, in modo da poter osservare, commentare e conquistare intellettualmente tutto ciò che lo circonda. [...] la sua forza consisteva nello stare tra loro come un nativo parlante la loro stessa lingua, e nel contempo come uno scrittore che segretamente annota tutto ciò che osserva.<sup>45</sup>

Lane non si preoccupa di tradire l'amicizia degli arabi che gli hanno fornito le informazioni che desiderava. Quello che importa è che il suo resoconto appaia accurato, completo e obiettivo, ma soprattutto che il lettore europeo non abbia mai l'impressione che egli possa essersi veramente integrato nella comunità islamica. Per questo Lane si preoccupa di rendere l'Egitto e i suoi abitanti totalmente visibili, di non nascondere nulla al lettore, di rappresentare gli egiziani mirando non alla profondità ma alla superficie, mettendo in evidenza ogni dettaglio. Il freddo distacco nei confronti degli egiziani, del loro carattere e delle loro tradizioni permette a Lane di tenere sotto controllo il proprio materiale. Tuttavia, quando lo studioso si trova a dover descrivere il rito del matrimonio e le relative cerimonie, egli è costretto a spiegare che astenersi dal matrimonio quando un uomo ha l'età adeguata e non ci sono reali impedimenti, è considerato dagli egiziani sconsigliabile e in generale malvisto dalla società. Per questo motivo, i suoi amici egiziani

---

<sup>45</sup> E. W. Said, *Orientalismo*, cit., p.162.

insistono perché prenda moglie, richiesta alla quale egli resiste inflessibilmente. A questo punto Lane interrompe bruscamente l'intera sequenza del racconto. Said legge il suo rifiuto come un modo per preservare l'autorevolezza della sua identità: «se già sapevamo che non era musulmano, ora apprendiamo che per essere orientalista – anziché orientale – Lane deve negarsi i piaceri della vita familiare, deve restare al di fuori del ciclo dell'esistenza umana; solo tale forma negativa potrà conservare un'atemporale autorità come osservatore». <sup>46</sup>

Questa spiegazione sembra poco convincente. Non si capisce perché Lane dovrebbe avere il coraggio di fingere di essersi conformato alle parole del Corano per conquistare la fiducia degli egiziani, ma non per fingersi interessato a un matrimonio di convenienza: non solo una tale unione avrebbe l'effetto di inserirlo in maniera ancora più profonda nella società egiziana, dandogli il modo di continuare a descriverla dall'interno, ma anzi tramite il suo rifiuto correrebbe il rischio di svelare il proprio gioco, esponendosi al rischio dell'espulsione. E perché mai la narrazione dovrebbe interrompersi bruscamente su un episodio di simile importanza, quando la preoccupazione maggiore di Lane, come afferma Said, è quella di essere un informatore preciso e puntuale?

La risposta va cercata nella logica dell'orientalismo, di cui Lane è l'alfiere, e nello stile di pensiero di cui questa disciplina è l'espressione. L'orientalismo, infatti, è un discorso che mira alla creazione di confini netti tra entità alle quali assegna caratteristiche opposte e immutabili, confini che, attraverso il matrimonio, rischiano di venir meno. <sup>47</sup> Per mezzo della scrittura, Lane ha posto tra lui e gli egiziani, tra osservatore e osservati, una distanza di sicurezza: l'interrompersi del racconto non rappresenta tanto la rinuncia ai piaceri della vita familiare in nome dei valori dell'orientalismo, quanto piuttosto il segnale che quella distanza è venuta a mancare, che Lane si è avvicinato all'Egitto a tal punto da esserci caduto dentro. <sup>48</sup> Attraverso l'esempio di Lane si vede bene come il problema dell'identità non riguardi tanto l'abbandono della logica orientalista al fine di riuscire ad accettare il fatto di essere molte cose insieme: per diversi anni Lane riesce ad essere sia orientale che

---

<sup>46</sup> Ivi, pp. 165-166.

<sup>47</sup> In *Psychologie de la Colonisation*, Mannoni afferma che uno degli argomenti utilizzati dai razzisti contro chi non condivide le loro opinioni è proprio quello del matrimonio: persone che all'apparenza non sono assolutamente razziste perdono ogni senso critico davanti alla domanda «Se aveste una figlia da sposare, la dareste a un negro?». Mannoni spiega una tale reazione attraverso l'innescarsi di un meccanismo di difesa.

<sup>48</sup> Non stupisce che nel 1840 Lane sposi una donna greco-egiziana, fatto al quale tuttavia Said non accenna.

occidentale senza che questo lo turbi minimamente. Vive come un egiziano, ma pensa come un inglese: la sua identità resta indivisa, egli sa perfettamente chi è perché sta solo fingendo di essere un altro.<sup>49</sup> La situazione sarebbe diversa se egli sposasse, attraverso il matrimonio con una donna egiziana, la cultura orientale: in questo caso i confini svanirebbero e nella sua identità si aprirebbe una crepa, quella della divisione in modi di essere, derivata dall'introduzione dell'alterità, peso insostenibile, che lo costringe ad interrompere la narrazione.

La seconda precisazione che vorrei fare riguarda l'ostilità tra culture diverse di cui Said auspica la cessazione. È chiaro che lo studioso si riferisce ad ostilità che sfociano in conflitti armati e da questo punto di vista non possiamo che condividere il suo augurio. Tuttavia, come vedremo meglio nel prossimo capitolo, esistono conflitti che non sono destinati a sfociare nella distruzione reciproca delle parti in causa, bensì in una stimolazione e intensificazione vicendevole. Più che una pacificazione che ponga fine al dissidio, quindi, bisognerebbe augurarsi un agonismo tra le culture, che favorisca la nascita di forme che non siano banali o stereotipate.

#### 6. *Identità e Relazione nelle Poetiche di Édouard Glissant*

Come abbiamo già ricordato, gli *studi postcoloniali* si occupano di una vasta gamma di fenomeni sociali, politici e culturali che si sono manifestati nel periodo successivo al colonialismo e in rottura con quest'ultimo, pur risentendo fortemente della sua eredità. I critici postcolonialisti, le cui riflessioni raggiungono gli esiti più interessanti tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, riconoscono in autori quali Aimé Césaire, Frantz Fanon e Albert Memmi i propri precursori e individuano nelle loro opere le origini della riflessione sull'identità intesa come frutto della relazione con l'Altro. Tuttavia, tra la riflessione dei critici colonialisti e quella dei critici postcolonialisti esistono considerevoli differenze: se i primi ponevano la questione dell'identità nei termini di un binarismo tra Io e Altro che pareva insormontabile, i secondi, che fanno riferimento all'opera di Said e al decostruzionismo, si sforzano di superare tale schematismo per elaborare concezioni

---

<sup>49</sup> È opportuno ricordare che nell'imitazione «la differenza non viene soppressa: per quanto ci si avvicini al comportamento dell'altro, per quanto si aderisca al suo modo di agire e di essere, non si perde la consapevolezza della simulazione. Imitare è simulare di essere un altro, riconoscersi in una finzione» (G. Bottioli, *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, Il Sestante, Bergamo 2002, p. 216). L'imitazione, pertanto, non va confusa con l'identificazione, che rappresenta invece un'espressione del desiderio di essere l'altro.



dell'identità più flessibili. È infatti convinzione degli studiosi postcoloniali che gli elementi tra i quali si instaura il binarismo «io» *versus* «altro» non siano altro che costruzioni storiche e culturali. Di questo, in realtà, avevano già avuto intuizione sia Fanon che Memmi e, tuttavia, soltanto grazie a Said tale convinzione aveva trovato una formulazione esplicita. Quest'ultimo, inoltre, aveva aggiunto che, pur non avendo un corrispettivo nella realtà, tali costruzioni finiscono non solo per crearlo, ma anche per mantenerlo immutato nel tempo. È in questo modo che gli individui stabiliscono i propri confini identitari e legittimano le proprie pretese nei confronti di chi, collocato nel luogo dell'alterità, viene considerato inferiore. Secondo i critici postcolonialisti, infatti, una delle caratteristiche dei binarismi è quella di creare coppie di opposti tra i cui elementi si instaura un rapporto gerarchico: così un termine viene connotato come positivo e l'altro come negativo, uno come superiore e l'altro come inferiore, uno come forte e l'altro come debole, eccetera. Intellettuali come Édouard Glissant, Paul Gilroy, Homi Bhabha e Gayatri Spivak si sono dunque sforzati di elaborare modelli dell'identità che scardinassero il procedere per binarismi, che aveva caratterizzato la critica precedente, ottenendo esiti assai diversi tra loro e, come avremo modo di vedere, non sempre soddisfacenti.

Nel 1990 viene pubblicato *Poetica della relazione* dello scrittore martinicano Édouard Glissant.<sup>50</sup> Con quest'opera l'autore cerca di andare oltre l'anti-colonialismo che era stato al centro dei discorsi degli intellettuali martinicani nei decenni precedenti e di riconsiderare il concetto di identità a partire dall'incontro-scontro tra culture che si verifica nella Piantagione, istituzione dello sfruttamento per eccellenza. In questo ventre del mondo, nonostante la pretesa della reciproca estraneità, le contaminazioni proliferano in maniera inevitabile, facendo emergere nella maniera più evidente l'incontro fra le culture. La Piantagione, infatti,

è uno dei luoghi cruciali in cui si sono elaborate alcune delle attuali modalità della Relazione. In quest'universo di sopraffazione e di oppressione, di disumanizzazione sorda o dichiarata, varie umanità si sono prepotentemente ostinate. In questo luogo desueto, in margine a ogni dinamica, si abbozzano le

---

<sup>50</sup> É. Glissant, *Poetica della relazione* (1990), Quodlibet, Macerata 2007.

tendenze della nostra modernità. È alla ricerca di tali contraddizioni che dobbiamo innanzitutto dedicarci.<sup>51</sup>

Ritroviamo in queste righe quel nesso tra modernità e relazione che aveva richiamato quasi dieci anni prima l'attenzione di Todorov, e di cui viene qui sottolineata la dolorosa contraddizione: l'incontro con l'altro, fondativo della modernità, passa necessariamente attraverso il tentativo della sua distruzione, che si manifesta nella violenza delle conquiste, nella barbarie delle deportazioni e nella pratica della schiavitù.

Affermare il carattere relazionale dell'identità moderna significa riconoscere che in precedenza erano state altre concezioni a dominare. La teoria di Glissant, elaborata in *Poetica della relazione* e ripresa negli interventi raccolti in *Poetica del diverso*,<sup>52</sup> divide infatti quelle che l'autore chiama «varianti dell'identità» in base al tempo e al luogo: così, l'antichità occidentale ha prodotto identità-radice, mentre la modernità caraibica ha prodotto identità-relazione.<sup>53</sup>

L'identità-radice nasce nel contesto geografico chiuso del mar Mediterraneo, che ha generato le filosofie dell'Uno. L'energia di tali filosofie ha vivificato l'imperativo alla filiazione, alla ripetizione, cioè, di una genesi attraverso la quale una comunità afferma la propria linea di discendenza e rivendica la legittimità del possesso di una terra che ha trasformato nel proprio territorio. Tali culture, che Glissant chiama *ataviche*, si servono di una serie di miti fondatori al fine di riallacciare la propria presenza in un determinato territorio alla genesi che rende legittima la loro filiazione. Il mito ha infatti la funzione di assicurare un popolo sulla continuità della propria discendenza, autorizzandolo non solo a considerare un diritto la propria presenza sul territorio, ma anche ad estenderne i confini. In questo tipo di culture l'individuo è un anello nella catena della filiazione e la nozione di identità si sviluppa intorno all'asse della radice unica, che non accetta l'altro come partecipante e uccide tutto intorno a sé. Nei sistemi di pensiero occidentali, che sono

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 71.

<sup>52</sup> É. Glissant, *Poetica del diverso* (1996), Meltemi, Roma 1998.

<sup>53</sup> La critica alla nozione di radice deriva a Glissant dal pensiero di G. Deleuze e F. Guattari, esposto in *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), Orthotes, Salerno 2017. In quest'opera, infatti, gli autori «hanno criticato le nozioni di radice e forse di radicamento. La radice è unica, è un ceppo che assume tutto su di sé e uccide quanto lo circonda; essi le oppongono il rizoma, radice demoltiplicata che si estende in reticoli nella terra e nell'aria, senza che intervenga alcun irrimediabile ceppo predatore. La nozione di rizoma manterrebbe quindi l'aspetto del radicamento, rifiutando però l'idea di una radice totalitaria. Il pensiero rizomatico sarebbe all'origine di quella che io chiamo una poetica della Relazione, secondo la quale ogni identità si estende in un rapporto con l'Altro» (É. Glissant, *Poetica della relazione*, cit., p. 23).

espressioni del pensiero dell'Uno, non esistono miti che legittimino l'altro. Di conseguenza,

il problema sarà sempre quello di ricondurre l'altro alla trasparenza vissuta attraverso sé: o lo si assimila o lo si annienta. Ecco il principio e il processo della generalizzazione. C'è dunque nel Mito una violenza nascosta che si impiglia nelle maglie della filiazione e che rifiuta categoricamente l'esistenza dell'altro quale elemento di relazione.<sup>54</sup>

Oggi, tuttavia, l'identità non è più legata al mistero sacro della radice. La modernità è il tempo storico dell'identità-relazione, che è propria delle società nelle quali non esiste un mito fondatore, ma un vissuto cosciente e contraddittorio dei contatti tra culture. È la trama caotica della Relazione, e non la filiazione, a dare vita alle culture che Glissant chiama *composite*. I Caraibi sono uno dei luoghi del mondo in cui tale Relazione è più evidente, a causa di quel fenomeno chiamato *creolizzazione*, che qui ha avuto luogo. Nella terminologia adottata da Glissant, la creolizzazione indica non soltanto un incontro, bensì «una dimensione inedita che permette a ognuno di essere qui e altrove, radicato e aperto, perso nella montagna e libero nel mare, in accordo e in erranza».<sup>55</sup> Creolizzazione non è sinonimo di *meticciato*: con questo termine Glissant indica la sintesi prevedibile dell'incontro tra elementi eterogenei, mentre la creolizzazione, movimento perpetuo di interpenetrabilità linguistica e culturale, dà origine a fenomeni il cui essere sfugge ad ogni tentativo di definizione. «Le creolizzazioni introducono alla Relazione, ma non per universalizzare; la creolità, secondo la propria logica, regredirebbe verso le negritudini, le francesità, le latinità, tutte generalizzanti – più o meno innocentemente».<sup>56</sup> A differenza dell'identità-radice, nata dalle filosofie dell'Uno, l'identità-relazione, nata dalla creolizzazione, non conferisce a un popolo il diritto di impossessarsi di una terra e di proiettarsi verso territori altrui: l'unico insediamento legittimo è quello in un luogo che si condivide, senza tentativi di assimilazione o di annientamento dell'altro.

Quello che la Relazione, così come viene concepita da Glissant, rivendica per ogni alterità, è il diritto all'opacità, a ciò che protegge il Diverso. Nella prospettiva del pensiero occidentale, al contrario, il processo della comprensione dell'altro è da sempre subordinato a un'esigenza di trasparenza: la comprensione e l'accettazione dell'alterità

---

<sup>54</sup> É. Glissant, *Poetica della relazione*, cit., p. 57.

<sup>55</sup> Ivi, p. 90.

<sup>56</sup> Ivi, p. 42.

sembrano passare necessariamente attraverso la riduzione a una scala di valori ideale, che permette di fare paragoni e formulare giudizi. L'accettazione delle differenze sconvolge sicuramente tale gerarchia di valori: comprendere le differenze altrui significa infatti metterle in rapporto con una norma ritenuta propria, senza però procedere a una gerarchizzazione. Tuttavia, ammettere l'esistenza dell'alterità nel proprio sistema significa in fondo crearlo nuovamente. Glissant auspica allora che si consenta non tanto al diritto alla *differenza*, quanto più al diritto all'*opacità*, «che non è la chiusura in un'autarchia impenetrabile, ma la sussistenza in una singolarità non riducibile»,<sup>57</sup> una garanzia di partecipazione e di confluenza. Bisogna dunque rinunciare alla vecchia ossessione di cogliere il fondo della natura delle cose e inaugurare un movimento il cui referente non sia l'Umanità, ma la divergenza delle umanità. Così

pensiero di sé e pensiero dell'altro diventerebbero caduchi nella loro dualità. Ogni Altro è un cittadino, non più un barbaro. Ciò che è qui è aperto quanto ciò che è là. Non potrei proiettare dall'uno all'altro. Il qui-là è la trama, che non trama frontiere. Il diritto all'opacità non creerebbe autismo, bensì fonderebbe realmente la Relazione, nelle libertà.<sup>58</sup>

È dunque possibile concepire l'opacità dell'altro per noi senza rimproverargli la nostra opacità per lui: non è necessario comprenderlo, né tentare di diventare lui, né farlo a nostra immagine: l'opacità del diverso è capace di animare la trasparenza della Relazione.

Negli ultimi anni, la poetica della Relazione elaborata da Glissant ha ricevuto molto consensi, ma anche aspre critiche: Amar Acheraïou, per esempio, gli rimprovera di rifiutare in linea di principio ogni tipo di pensiero binario, salvo poi riproporre opposizioni non meno schematiche: «identità-radice» *versus* «identità-relazione», «culture ataviche» *versus* «culture composite», «filiazione» *versus* «estensione», eccetera. Tuttavia, dal mio punto di vista, il problema non consiste tanto nel passare da un pensiero binario a un pensiero non-binario, quanto nel passare da binarismi anche rispettosi dell'alterità alla flessibilità e alla conflittualità delle relazioni oppositive. Per fare questo occorre riscoprire la polisemia delle relazioni, le quali, come si è già accennato, comprendono non solo quelle tra contrari e contraddittori, ma anche quelle tra correlativi.

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 174.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

Non meno indispensabile mi sembra il passaggio dall'*ideologia*, cioè da un discorso imperniato su poche distinzioni rigide, alla *teoria*, intesa come un modo di pensare che indaga concetti complessi e si serve di distinzioni flessibili. La maggior parte dei binarismi – potremmo dire: dei nuovi binarismi, non dichiarati, non consapevoli – utilizzati negli studi culturali sono l'espressione di un pensiero ideologico e, in questo senso, si può condividere l'insoddisfazione di Acheraiou per il discorso di Glissant sull'identità, che viene definito manicheo e riduttivo. A un primo sguardo, l'identità-relazione appare come lo strumento ideale per contrastare l'intolleranza e le pretese di purezza razziale e culturale: tuttavia, in assenza di concetti più precisi, rimane una proposta generica. Mi sembra che sia questo carattere ideologico, solidale con il pensiero *neo-binario* che esprime, il grande difetto dell'opera di Glissant.

#### 7. *L'essentialismo strategico di Gayatri C. Spivak*

Come abbiamo visto, per Glissant una delle caratteristiche dell'identità-relazione è il diritto all'opacità, ovvero al carattere di irriducibile singolarità che nasce dalla creolizzazione, cioè da un insieme di processi dagli esiti imprevedibili e che sfuggono ad ogni tentativo di definizione. Negli stessi anni in cui Glissant delinea la sua poetica, Gayatri C. Spivak elabora una riflessione che la porta a formulazioni pressoché antitetiche rispetto a quelle dell'intellettuale martinicano.

La concezione dell'identità di Glissant si colloca senza ombra di dubbio sul versante dell'antiessentialismo, accettato, come abbiamo già ripetuto più volte, dalla totalità dei culturalisti contemporanei, tra i quali Spivak stessa. Tuttavia, in una famosa intervista con Elisabeth Grosz, l'intellettuale bengalese afferma quanto segue:

rather than define myself as specific rather than universal, I should see what in the universalizing discourse could be useful and then go on to see where that discourse meets its limits and its challenge within that field. I think we have to choose again strategically, not universal discourse but essentialist discourse. I think that since as a deconstructivist –see, I just took a label upon myself– I cannot in fact clean my hands and say, “I’m specific”. In fact I must say I am and essentialist from time to time. [...] I think it’s absolutely on target to take a stand against the discourse of essentialism, universalism as it comes in terms of the universal –of classical German philosophy or the universal as the white upper-class male... etc. But strategically we cannot. [...] You pick up the universal that will give you the power to fight against the other side, and what

you are throwing away by doing that is your theoretical purity. Whereas the great custodians of the anti-universal are obliged therefore simply to act in the interest of a great narrative, the narrative of exploitation, while they keep themselves clean by not committing themselves to anything. In fact they are actually run by a great narrative even as they are busy protecting their theoretical purity by repudiating essentialism.<sup>59</sup>

Se Glissant rinuncia a definire l'identità-relazione per non correre il rischio di cadere nel riduzionismo proprio di qualsiasi tipo di essenzialismo, Spivak dichiara di essere pronta a rinunciare al diritto alla specificità (ovvero all'opacità, per utilizzare la terminologia impiegata da Glissant) al fine di restituire ai subalterni la possibilità di azione che l'esperienza colonialista ha tolto loro. L'essenzialismo in senso classico, lo ricordiamo, è un modo di concepire l'identità basato sul presupposto che i membri di una qualsivoglia categoria possiedano e condividano una o più caratteristiche, le quali, oltre ad essere esclusive del gruppo di cui fanno parte, sono immutabili. Tale concezione dell'identità viene considerata dai culturalisti una costruzione del discorso coloniale, attraverso la quale gli imperi Europei hanno forgiato l'identità del soggetto colonizzato per legittimare le loro conquiste: alla cultura e ai comportamenti del colonizzato viene attribuita un'inferiorità, che giustifica, o addirittura genera la necessità dell'intervento delle potenze europee.

L'essenzialismo proposto da Spivak, al contrario, è una strategia. Le definizioni di carattere essenzialista, afferma la studiosa, possono infatti risultare utili nella lotta per la liberazione degli oppressi che il colonialismo ha prodotto. Tale argomento suggerisce che

---

<sup>59</sup> «invece di definirmi particolare anziché universale, dovrei provare a individuare ciò che nel discorso universalista potrebbe rivelarsi utile ai miei scopi e spingermi fino a scorgere dove tale discorso incontra i propri limiti e le proprie difficoltà all'interno un certo campo. Credo che sia necessario scegliere ancora una volta in maniera strategica, non il discorso universalista, bensì quello essenzialista. Come decostruttivista – lo vede, mi sono appena messa addosso un'etichetta – credo di non potermene lavare le mani dicendo “sono particolare”. In effetti, devo riconoscere di essere essenzialista di tanto in tanto. [...] Credo sia un obiettivo fondamentale prendere posizione contro il discorso essenzialista, contro l'universalismo inteso nei termini dell'universale – nei termini della filosofia tedesca classica o dell'universale come maschio bianco altoborghese... ecc. Ma strategicamente non possiamo. [...] Bisogna cogliere l'universale che ci rende in grado di combattere contro la parte opposta e ciò di cui ci staremo liberando così facendo sarà la nostra purezza teoretica. I grandi custodi dell'anti-universalismo, al contrario, sono obbligati ad agire semplicemente nell'interesse di una grande narrazione, quella dello sfruttamento, nonostante si mantengano puliti rifiutando di comprometersi con alcunché. Essi, infatti, sono compromessi con una grande narrazione anche quando si preoccupano di proteggere la propria purezza teoretica ripudiando l'essenzialismo» (G. C. Spivak, *Criticism, Feminism, and the Institution*, in «Thesis Eleven», 10/11, 1984/85, pp. 175-187, oggi in *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, New York/Londra 1990, pp. 11-12. La traduzione è mia).

in alcune occasioni l'impiego di una prospettiva essenzialista possa essere necessario all'avvio del processo attraverso il quale il colonizzato raggiunge un rinnovato senso del valore della propria cultura pre-coloniale e avvia il processo di affermazione della nazione post-coloniale emergente. L'essenzialismo di Spivak, quindi, non attribuisce tanto delle caratteristiche universali agli oppressi, quanto piuttosto delle proprietà specifiche ai loro contesti storici e culturali, proprietà che nell'ottica della studiosa sono capaci di rispondere ai loro immediati bisogni. In altre parole, l'essenzialismo strategico rappresenta una forma di resistenza che rimane specifica di un certo contesto o di una certa cultura e che risulta utile all'unificazione di vari segmenti della popolazione nella lotta anti-colonialista. La pratica dell'essenzialismo strategico costituisce, secondo Spivak, un modo per resistere erodendo dall'interno il discorso essenzialista europeo: è un modo per combatterlo, attribuendo alla cultura del colonizzato un'essenza completamente diversa rispetto a quella impostagli dal discorso dominante. Questa forma di essenzialismo risulterebbe così utile a promuovere gli interessi di comunità oppresse o marginalizzate, permettendo loro di dichiararsi una comunità omogenea con aspirazioni e bisogni condivisi.

Sembra dunque che ci troviamo agli antipodi rispetto alle conclusioni alle quali era giunto non solo Glissant, ma anche Fanon. Quest'ultimo aveva infatti sottolineato come il Nero che cerca di diventare Bianco riveli una struttura propria dell'essere umano (il desiderio di essere l'Altro e di trovare un posto nel desiderio dell'Altro), di cui deve prendere coscienza per liberarsi dalle catene dell'identità che il Bianco ha forgiato per lui, e accedere alla dimensione dell'umanità, al di sopra di ogni essenza. Per Spivak, al contrario, non si tratta tanto di riconoscere la propria dipendenza dal desiderio del colonizzatore o di vedere nell'apertura permessa dalla relazione uno strumento di emancipazione, quanto di combattere il colonizzato utilizzando le sue stesse armi.

Spivak sembra rendersi conto che per farsi portavoce delle istanze di un determinato gruppo sociale, etnico, culturale è necessario recuperare una concezione essenzialista dell'identità: come è possibile promuovere i diritti dei subalterni se questi non possono in alcun modo essere definiti, pena la negazione della specificità di cui sono portatori? Attribuire loro delle caratteristiche universali appare l'unica strada per fare in modo che essi possano riconoscersi come soggetto plurale, legittimato a parlare in prima persona per rivendicare i propri diritti. Prendendone atto, Spivak giustifica l'abbandono, seppur

temporaneo, dell'antiessenzialismo di cui è sostenitrice convinta: poiché la posizione essenzialista e quella antiessenzialista rimangono inconciliabili e tra loro in aperta contraddizione, la filosofa bengalese fa dell'utilizzo strategico la via d'uscita dall'*impasse* nel quale ritiene di trovarsi. A questo ripiegamento "strategico" non segue però una nuova e più precisa riflessione.

Comunque, secondo Spivak, l'essenzialismo strategico rappresenterebbe l'arma attraverso la quale i popoli colonizzati possono combattere contro l'identità stereotipata che il discorso europeo ha prodotto per loro. Qualche anno più tardi, tuttavia, Spivak torna sull'argomento nel suo famoso saggio *Can the Subaltern Speak*,<sup>60</sup> nel quale la studiosa sembra abbandonare la via dell'essenzialismo strategico, chiedendosi se le classi subalterne abbiano la possibilità di proferire una parola realmente autonoma, ovvero di dare una definizione di se stesse che non dipenda da quella dell'élite. Qui Spivak sta dialogando con il collettivo *Subaltern Studies*, un gruppo riunitosi all'inizio degli anni Ottanta attorno alla figura di Ranajit Guha, e che si propone di riscrivere la storia dell'India a partire dalla voce dei subalterni. Questo termine, proveniente dal lessico gramsciano, viene ripreso dal collettivo indiano e adattato alla realtà del subcontinente asiatico, per essere riferito a quella parte della popolazione oppressa dalla classe dominante, composta non solo dai colonizzatori britannici, ma anche dai nazionalisti indiani. Sono questi i due gruppi che hanno scritto la storia indiana, tacendo il ruolo che le masse di subalterni hanno svolto nel processo di formazione della nazione. L'indipendenza, infatti, non è stata raggiunta grazie alle concessioni dell'imperialismo britannico e nemmeno grazie alla classe dirigente indiana, ma dalla maggioranza della popolazione, sulle tracce della cui azione si mette il gruppo dei *Subaltern Studies*, con l'obiettivo di scrivere una storia senza ellissi.

Le difficoltà incontrate nel reperimento della voce dei subalterni nei materiali storiografici mettono però in crisi il progetto del collettivo. Inoltre, le rivendicazioni del ruolo attivo da loro svolto nel processo di costituzione nazionale sembrano essere più un desiderio degli storici che dei subalterni stessi, i quali, secondo Spivak, per definizione non possono intraprendere un'iniziativa come quella promossa dal collettivo *Subaltern Studies*: i subalterni non possono parlare non solo perché la loro voce è stata

---

<sup>60</sup> G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?* in C. Nelson e L. Grossberg (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, 1988, oggi in P. Williams e L. Chrisman (a cura di), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, Columbia University Press, New York 1993, pp. 66 – 111.



irrimediabilmente silenziata dalla classe dominante, ma anche e soprattutto perché non hanno coscienza della propria condizione. Secondo Spivak, la questione è ulteriormente complicata dal fatto che quello di “subalterno” non è un concetto autonomo e omogeneo, come i suoi interlocutori sembrano suggerire. L’identità di ogni tipo di subalterno è definita dalla differenza intrattenuta rispetto alla propria élite: «per il semplice fatto di essere postcoloniali o membri di una minoranza etnica, non siamo “subalterni”. Questa parola è riservata all’assoluta eterogeneità dello spazio decolonizzato». <sup>61</sup> Così si può essere subalterni non solo rispetto alla classe dominante, ma anche, per esempio, a un genere dominante. *Can the Subaltern Speak* è quindi l’occasione per una nuova riflessione sull’identità: il significato della risposta negativa di Spivak alla domanda posta dal titolo del saggio non consiste soltanto nel dimostrare la sottrazione della capacità di *agency* <sup>62</sup> al subalterno da parte del proprio gruppo dominante, ma anche nel problematizzare il concetto stesso di subalternità. Questo, lungi dal rappresentare l’essenza propria di un gruppo di persone, è il frutto della relazione che tale gruppo sociale, sempre eterogeneo, intrattiene con il proprio opposto, ovvero la classe dominante. Il soggetto subalterno, quindi, non può e non deve essere concepito come completamente separato dal discorso egemone che lo ha prodotto.

Tali riflessioni vengono riprese e parzialmente corrette nel terzo capitolo di *Critica della ragione postcoloniale*, opera nella quale Spivak definisce “sconsiderata” la propria conclusione riguardo l’impossibilità di parlare che aveva precedentemente attribuito ai subalterni e auspica l’avvento di «una linea di comunicazione tra un membro di gruppi subalterni e i circuiti della cittadinanza o dell’istituzionalità», <sup>63</sup> al fine dell’avvio di un percorso che gli consenta di accedere all’esercizio della propria *agency*. Nessun atto di dissidenza o di resistenza, infatti, potrà mai nascere da parte del subalterno se questi si pone al di fuori del linguaggio e delle categorie concettuali della classe egemone, strumenti che al contrario egli deve utilizzare se vuole uscire dalla propria condizione di subalternità. Il subalterno, quindi, trova finalmente la propria definizione all’interno dell’opera di Spivak: è colui che, per liberarsi dalle catene di un’identità rigida ed

---

<sup>61</sup> G. C. Spivak, *Critica della ragione postcoloniale*, cit., p. 320. Il terzo capitolo contiene, tradotto per la prima volta in italiano e rivisto e discusso, il saggio *Can the Subaltern Speak?*

<sup>62</sup> Nella teoria post-coloniale ci si riferisce con questo termine alla capacità/possibilità del soggetto subalterno di dare avvio ad un’azione di resistenza nei confronti del potere imperiale. Viene spesso tradotto con l’italiano *agentività*,

<sup>63</sup> *Ibidem*.

eteroimposta, deve imparare a parlare la lingua del proprio nemico. Tuttavia, è bene notare che l'inserimento nella classe egemone non mette il subalterno al riparo dal rischio di venire nuovamente ridotto al silenzio. Sembra dunque che *parlare* per Spivak non rappresenti una prerogativa dell'élite culturale e che l'*agency* non indichi solamente la possibilità di iniziare un'azione di resistenza al potere imperiale propria di ogni soggetto autodeterminato e autodeterminantesi, ma anche e soprattutto la capacità del subalterno di parlare una lingua straniera, quella della classe dominante, facendo in modo che in essa risuoni la propria voce. È questo, a mio avviso, il suggerimento più interessante e più fecondo del pensiero di Spivak, i cui sviluppi restano tuttavia da approfondire e da percorrere.

#### 8. *Terzo spazio e ibridazione in Homi K. Bhabha*

Come abbiamo già avuto modo di ricordare, gli anni Novanta sono il momento in cui, all'interno degli studi postcoloniali, vengono messi in discussione i binarismi oppositivi attraverso i quali era stato articolato fino a quel momento il concetto di identità: «io» *versus* «altro», «bianco» *versus* «nero», «colonizzatore» *versus* «colonizzato», «centro» *versus* «periferia» ecc. Lo studioso indiano Homi K. Bhabha raccoglie le sue riflessioni riguardanti l'identità in un'opera che diviene in breve tempo un caposaldo degli studi culturali: *I luoghi della cultura*,<sup>64</sup> pubblicato per la prima volta nel 1994. Qui Bhabha introduce e illustra alcuni dei concetti che avevano dominato il dibattito sull'identità, come *ambivalenza*, *Terzo Spazio*, *imitazione* e, soprattutto, *ibridazione*. A partire da questo momento, qualsiasi discorso culturalista sull'identità non potrà prescindere dal confronto con le riflessioni di Bhabha, e soprattutto dal concetto di *ibrido*, fondamentale per la nostra ricerca. Vediamo dunque quali sono le novità della concezione dell'identità dello studioso indiano e in che cosa consisterebbe l'ibridazione.

In via preliminare, va detto che *I luoghi della cultura* è un'opera che raccoglie, rielaborandoli, saggi scritti in momenti diversi attorno a temi simili, ma comunque eterogenei. Partiamo dunque dal titolo sotto il quale sono stati riuniti e proviamo a rispondere alla seguente domanda: che cosa sono i luoghi della cultura? E soprattutto, dove si trovano? Ebbene, *i luoghi della cultura*, espressione che traduce l'inglese *location of culture*, non sono spazi chiusi, statici e immutabili, ma aperti, mobili e soggetti al

---

<sup>64</sup> H. K. Bhabha, *I luoghi della cultura* (1994), Meltemi, Roma 2001.

cambiamento continuo. Tali luoghi non sono quindi le accademie, le università, i centri in cui trova espressione la cultura alta della società occidentale, bensì spazi marginali e interstiziali dove trovano modo di esprimersi le culture ibride, meticce, transnazionali, che sono proprie delle comunità subalterne. Il soggetto culturale che vive ai margini della società è portatore, secondo Bhabha, di un'alterità capace di mettere in discussione il discorso egemonico sull'identità, discorso che è espressione di quella tradizione essenzialista cui abbiamo più volte accennato. È all'interno dei luoghi della cultura che la consapevolezza della propria differenza e della propria condizione di ibrido può esprimersi per far nascere una società nuova: essi sono infatti spazi "inter-medi" (*in-between*), che «costituiscono il terreno per l'elaborazione di strategie del sé – come singoli o gruppo – e danno il via a nuovi segni di identità e luoghi innovativi in cui sviluppare la collaborazione e la contestazione nell'atto stesso in cui si definisce l'idea di società». <sup>65</sup> I luoghi della cultura sono quindi spazi contraddittori in cui i discorsi fondati sui binarismi e sulle concezioni essenzialiste vengono finalmente superati in favore di formulazioni capaci di cogliere il carattere dinamico e mutevole proprio di ogni identità individuale e collettiva.

Nei luoghi della cultura l'alterità rappresentata dai subalterni è in costante dialogo con i modelli proposti dal discorso dominante, con i quali intrattiene una relazione fondata in primo luogo sulla pratica dell'imitazione (*mimicry*). Con questo termine Bhabha si riferisce a quell'atteggiamento assunto dal colonizzato nei confronti del colonizzatore, già messo in luce da Fanon in *Pelle nera e maschere bianche* e rielaborato dallo studioso indiano nei seguenti termini:

Il mimetismo coloniale è il desiderio di un Altro riformato, riconoscibile *come soggetto di una differenza che è quasi la stessa, ma non esattamente*. Ciò significa che il discorso dell'imitazione è costruito attorno all'*ambivalenza*; per poter avere un qualche effetto, il mimetismo deve continuamente creare il proprio slittamento, il proprio eccesso, la propria differenza. L'autorità di questa modalità mimetica del discorso coloniale è perciò indebolita da un'*ambivalenza*: il mimetismo appare come la rappresentazione di una differenza che è essa stessa un processo di ripudio. Il mimetismo è così segno di una doppia articolazione; è una complessa strategia di riforma, regolamentazione e disciplina che si "appropria" dell'Altro in quanto dà forma

---

<sup>65</sup> Ivi, p. 12.

visibile al potere. Il mimetismo è anche il segno del fuori luogo, di una differenza recalcitrante che è coerente con la funzione strategica dominante del potere coloniale, che intensifica la vigilanza e pone una sfida immanente alle conoscenze “normalizzate” e ai poteri disciplinari.<sup>66</sup>

Come abbiamo avuto modo di vedere nei paragrafi precedenti, per Fanon l’imitazione è una delle strategie attraverso le quali il Nero cerca di trovare un posto all’interno della comunità del Bianco e di ridurre così la distanza che lo separa dal proprio modello. Tuttavia, se per Fanon l’ambivalenza del rapporto che il Nero intrattiene con il Bianco risiede nella compresenza, da un lato, del desiderio di essere il Bianco, dall’altro, del desiderio di insorgere contro di lui, per Bhabha l’ambivalenza è insita anche nel discorso coloniale. Tale discorso, infatti, vorrebbe produrre soggetti remissivi e consenzienti, che accettano di buon grado i presupposti, le abitudini e i valori del colonizzatore, ovvero che siano disposti ad imitarlo, mantenendo però una nettezza di confini, il cui annullamento rappresenterebbe una seria minaccia. Per Bhabha, quindi, non è solo il rapporto del colonizzato nei confronti del colonizzatore ad essere ambivalente, ma anche e soprattutto quello del colonizzatore nei confronti del colonizzato. Tuttavia il colonizzato, attraverso la pratica dell’imitazione, può appropriarsi delle forme culturali dell’oppressore adattandole alle proprie esigenze e rovesciando l’orientamento del potere all’interno della relazione. L’imitazione della cultura colonizzatrice contiene dunque una possibilità di sviluppo in contrasto con l’autorità coloniale, ignara di portare in sé il seme della propria distruzione. Nell’imitazione, in altre parole, è destinata ad emergere una differenza irriducibile, che sfugge al controllo dell’autorità coloniale e che sfocia in una forma di resistenza non sempre visibile nell’immediatezza.

In questo spazio contraddittorio e ambivalente, che si crea attraverso la pratica dell’imitazione, emergono identità che rendono insostenibili le pretese di purezza culturale e impediscono le polarizzazioni tra coppie di opposti del tipo «occidentale» *versus* «orientale», «bianco» *versus* «nero», «colonizzatore» *versus* «colonizzato», tipiche del discorso dominante. A questa dimensione, che sconvolge le intenzioni e le pretese di purezza culturale, Bhabha si riferisce come a un Terzo Spazio (*Third Space*). Il Terzo Spazio, come l’ibridazione, è un luogo di sovversione, di dislocamento, di novità,

---

<sup>66</sup> Ivi, p.124.

di rinegoziazione delle culture e delle identità. È un luogo in cui le polarità si dissolvono e dove si rende possibile la concettualizzazione di una cultura internazionale:

è significativo che le capacità produttive di questo Terzo Spazio provengano dal mondo coloniale o postcoloniale: infatti la volontà di calarsi in quel territorio estraneo [...] può svelare come il riconoscimento teorico dello spazio-scisso di enunciazione possa aprire la strada alla concezione di una cultura *internazionale*, fondata non sull'esotismo o sul multiculturalismo della *diversità* fra culture ma sull'in-scrizione e lo sviluppo dell'*ibridità* della cultura. A tal fine dovremmo ricordare che è proprio l'"inter" – il crinale della traduzione e della negoziazione, lo spazio *inter-medio* – che porta il peso del significato della cultura: esso rende possibile iniziare a immaginare storie nazionali, anti-nazionaliste del "popolo". Ed esplorando questo Terzo Spazio potremo eludere la politica delle dicotomie e apparire come gli altri di noi stessi.<sup>67</sup>

Le identità che nascono nel Terzo Spazio sono dunque il frutto di un processo di ibridazione, termine che Bhabha utilizza per indicare l'inclusione, il dialogismo, la sovversione, la contestazione delle grandi narrazioni, spogliandolo delle connotazioni coloniali di degenerazione razziale che aveva avuto fino ad allora. Tra i moltissimi esempi che si potrebbero offrire, propongo la seguente tabella per mostrare come l'ibridazione venisse concepita, durante tutto l'Ottocento e parte del Novecento, nei semplici termini di un incrocio tra razze:

---

<sup>67</sup> Ivi, p. 60.

Table 2. Tschudi's table of Peruvian mongrelity, as reproduced in Brown's *The Races of Mankind* (1873-9)

Nothing could perhaps better illustrate the mongrel character of the Spanish-American population than by saying that twenty-three crosses can be determined, and have received names. They are as follows:

PARENTS	CHILDREN	PARENTS	CHILDREN
White father and negro mother	mulatto	Negro father and quintera mother	mulatto (rather dark)
Indian	mestiza	Indian	chino-oscura
Indian	chino		mestizo-claro
White	cuarteron		(frequently very beautiful)
	creole (pale-brownish complexion)	chino	chino-cola
	chino-blanco	zamba	zambo-claro
	quintero	chino-cola	Indian (with frizzly hair)
	white	quintera	mestizo (rather brown race)
Negro	zambo	zamba	chino (rather clear complexion)
	zambo-negro	mestiza	chino (rather dark)
	mulatto-oscura	chino	
	zambo-chino		
	zambo-negro (perfectly black)		

In America the terms mulatto, quadroon and octeroon are commonly used to express the possession of a half, a fourth or an eighth of black blood, and the nomenclature goes no further, but experienced observers can detect much more minute quantities. A person with one half of Indian blood is usually styled a half-caste, or more commonly a half-breed. The term is used, however, very vaguely to denote the presence of a greater or less amount of white blood.

68

A partire dalla risemantizzazione operata da Bhabha, la maggior parte degli studiosi culturalisti e postcolonialisti contemporanei considerano l'ibridazione come uno strumento di emancipazione in grado di liberare le concezioni dell'identità dalle premesse di purezza e supremazia che avevano tenuto in vita i discorsi colonialisti, nazionalisti ed essenzialisti. Il linguaggio della critica, infatti,

ha effetto non perché tiene per sempre separati i due termini del padrone e dello schiavo, del mercantilista e del marxista, ma nella misura in cui trascende le basi oppostive date e apre uno spazio di traduzione: uno spazio di ibridazione, in cui, per dirla metaforicamente, la costruzione di un oggetto politico che sia nuovo, *che non sia né l'una né l'altra cosa*, mina del tutto le nostre aspettative politiche e cambia, come deve fare, le forme stesse con cui riconosciamo il momento della politica.<sup>69</sup>

Per i soggetti colonizzati o subalterni, l'ibridazione rappresenta dunque un mezzo privilegiato di resistenza e sovversione dal grande potenziale liberatorio: essa, infatti, è lo strumento fondamentale attraverso il quale il colonizzato si oppone al dominio culturale, politico ed ideologico del colonizzatore e lo rovescia.

Una novità importante del discorso di Bhabha risiede nel pensare l'ibridazione come il frutto dell'ambivalenza del discorso coloniale. Tale discorso, che chiede al colonizzato

<sup>68</sup> R. J. C. Young, *Hybridity in Theory, Culture and Race*, Routledge, London 1995, p. 176.

<sup>69</sup> Ivi, p. 43.

di assumere il colonizzatore come proprio modello, è destinato a generare nel colonizzato una scissione che gli permette di accedere a modi dell'identità inediti e dal potere liberatorio. Se Bhabha ha senz'altro il merito di approfondire il discorso di Fanon e di attribuire un'importanza decisiva all'ambivalenza del rapporto tra colonizzato e colonizzatore, bisogna osservare che l'esaltazione unilaterale degli aspetti sovversivi dell'ibridazione, che sorgerebbero in tale rapporto, desta qualche dubbio. Come intuisce correttamente Acheraiou

The question worth asking again at this point is why should Bhabha and his peers consider the allegedly progressive and subversive aspect of hybridity more significant than its retrogressive impulses? Both are after all constitutive of hybridity. In other words, why is a complex, multifarious, and elusive phenomenon such as hybridity flattened out into an idealized, reductive monolith?<sup>70</sup>

In effetti, non si capisce perché il risultato dei processi di ibridazione individuale e culturale dovrebbe condurre a esiti unicamente positivi, ovvero alla ribellione nei confronti dell'autorità coloniale e delle sue pratiche discorsive, e alla conseguente liberazione dal loro giogo. Come vedremo meglio nel prossimo capitolo, l'ibridazione può avere anche esiti negativi, eventualità che Bhabha non sembra voler prendere in considerazione, rendendo il suo discorso *ideologico* nell'accezione che abbiamo già chiarito. La scissione generata nel soggetto dal rapporto con l'altro, generatrice di identità ibride, non è di per sé sufficiente a garantirne la fecondità.

#### 9. *L'anti-anti-essenzialismo di Paul Gilroy*

Nel corso di questo primo capitolo, abbiamo visto come il consenso riguardante la concezione antiessenzialista dell'identità sia pressoché unanime tra gli studiosi culturalisti. Tra gli autori che abbiamo considerato, solo Aimé Césaire e Gayatri Spivak sembrano fare eccezione, e con argomentazioni diverse: il primo si dichiara fautore di un essenzialismo che ravvisa nel ricordo della schiavitù la caratteristica propria delle

---

<sup>70</sup> «La domanda che varrebbe la pena porsi a questo punto è: perché Bhabha e i suoi colleghi considerano l'aspetto presumibilmente progressista e sovversivo dell'ibridazione più significativo rispetto ai suoi impulsi retrogradi? Entrambi sono dopo tutto costitutivi dell'ibridazione. In altre parole, perché un fenomeno complesso, molteplice e difficilmente afferrabile come quello di ibridazione è stato appiattito in un monolito idealizzato e riduttivo?» (A. Acheraiou, *Questioning Hybridity, Postcolonialism and Globalization*, cit., p. 157. La traduzione è mia).

comunità nere di tutto il mondo, la seconda afferma, almeno in un primo tempo della sua riflessione, di adottare di tanto in tanto e in maniera strategica una prospettiva di tipo essenzialista al fine di fornire alle classi subalterne l'omogeneità e la compattezza di cui hanno bisogno per combattere il discorso dominante.

Un tentativo di superare entrambi i paradigmi, è rappresentato dal pensiero dello studioso britannico Paul Gilroy, che in *The Black Atlantic*<sup>71</sup> delinea una prospettiva *anti-anti-essenzialista*. Infatti, se da un lato egli non può che prendere le distanze dalle idee sulla nazionalità, l'etnicità, l'autenticità e l'integrità culturale tipiche dell'essenzialismo, dall'altro vede nella prospettiva opposta una «litania di contaminazione e impurità» incapace di «definire i processi di mutamento culturale e di incessante (dis)continuità che oltrepassano il discorso razziale e sfuggono alla comprensione dei loro agenti».<sup>72</sup> Come spiega Miguel Mellino, il tentativo di Gilroy

è quello di recuperare all'approccio anti-essenzialista il progetto politico transculturale del primo attivismo nero, vale a dire quella ricerca, tipica di movimenti quali il panafricanismo e la negritudine, di elementi e caratteri particolare che possano definire in qualche modo la comune condizione storico-sociale di africani, afroamericani, afrocaribici e afroeuropei al di là delle loro ormai ineliminabili differenze. Nell'ottica di Gilroy, essenzialismo e anti-essenzialismo rappresentano due approcci ugualmente limitanti: il primo, privilegiando le affinità tra le diverse comunità nere a scapito delle differenze, finisce per ricreare un'essenza di tipo ontologico, una *black subjectivity* che non fa che riproporre la concezione cartesiana e umanistica moderna del soggetto alla base dell'etnocentrismo occidentale; il secondo favorendo le differenze a scapito delle affinità finisce per rendere del tutto impensabile l'idea di una comunità *black* e quindi si dimostra innocuo nel combattere la forza della discriminazione razziale.<sup>73</sup>

Nei confronti della prospettiva antiessenzialista, Gilroy sembra dunque manifestare le insoddisfazioni che già erano state espresse da Spivak, di cui non trova però convincente la proposta. Per tale motivo, all'inizio degli anni Novanta, egli cerca di superare la contrapposizione tra essenzialismo e antiessenzialismo attraverso il concetto di Atlantico

---

<sup>71</sup> P. Gilroy, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza* (1993), Meltemi, Roma 2003.

<sup>72</sup> Ivi, p. 49.

<sup>73</sup> M. Mellino, *L'Atlantico nero ovvero viaggio nell'anti-anti-essenzialismo di Paul Gilroy*, in P. Gilroy, *The Black Atlantic* op. cit., p. 9.



nero (*Black Atlantic*), unità dell'analisi socioculturale condotta da Gilroy ed espressione attraverso la quale l'autore designa un sistema culturale e politico moderno, capace di trascendere sia le strutture dello stato-nazione sia i vincoli dell'etnicità e del particolarismo nazionale. Il sistema dell'Atlantico nero, infatti, comprende sia la rotta seguita dalle navi che trasportavano gli schiavi tra l'Africa e le Americhe, sia l'esperienza delle comunità di immigrati neri nella Gran Bretagna postcoloniale. L'Atlantico nero è dunque lo sfondo su cui si è costituita la diaspora nera e, di conseguenza, rappresenta il retroterra comune su cui le diverse comunità di origine africana hanno la possibilità di ricreare identità culturali e politiche alternative a quelle essenzialiste. La caratteristica propria dell'Atlantico nero, infatti, è la produzione di quelle che Gilroy chiama *controculture della modernità*, forme culturali ibride che oltrepassano i confini dei diversi stati-nazione nelle quali hanno origine e che mettono in crisi le concezioni sull'autenticità culturale proprie dell'età moderna, la quale, anche secondo Gilroy, ha inizio sulle navi negriere che attraversano il *middle passage*.

Come ci ricorda Gilroy, all'interno dei *black studies* il concetto di "diaspora" viene mutuato dal pensiero ebraico: tale espressione riveste un'importanza fondamentale all'interno di entrambe le tradizioni. Fuga, esilio, dispersione, schiavitù, sofferenza, tradizione e memoria, tutti temi implicati nel processo diasporico, sono questioni fondamentali comuni alla storia del popolo ebraico e di quello africano. Oltre a fornire uno strumento per analizzare il rapporto tra neri ed ebrei, dunque, il concetto di diaspora può essere utile, secondo Gilroy, per esplorare lo status dell'identità etnica delle popolazioni di origine africana e la forza del loro nazionalismo culturale. Il valore di questo concetto, infatti, «sta nel suo tentativo di specificare la diversità e l'identità in modo da consentire una visione della comunità razziale sottratta alle strutture binarie costrittive – specialmente a quelle che contrappongono l'essenzialismo e il pluralismo».<sup>74</sup> La diaspora è una molteplicità caotica, viva e disorganica, è un medesimo che cambia (*changing same*), una tradizione in movimento continuo che si sviluppa in tre fasi distinte e successive: quella della lotta contro l'istituzione della schiavitù, quella della lotta per l'ottenimento dello status di esseri umani e quella della ricerca di uno spazio indipendente, in cui le comunità nere possano svilupparsi seguendo una loro propria direzione. Nella prima fase la popolazione vive nell'analfabetismo, nella seconda

---

<sup>74</sup> P. Gilroy, *The Black Atlantic* op. cit., p. 220.

padroneggia espressioni verbali e linguistiche anche scritte e nella terza esprime la propria memoria sociale attraverso la produzione musicale, la quale, sebbene presente anche nelle due fasi precedenti, viene ora liberata dal suo semplice status di merce e utilizzata come strumento prediletto per lo sviluppo di un'identità comune.

Il contenuto delle culture dell'Atlantico nero può essere infatti rintracciato, secondo Gilroy, nel ruolo centrale assegnato all'uso e alla creazione della musica, che viene utilizzata dallo studioso britannico per creare un modello dell'identità in cui quest'ultima «non venga intesa né come un'essenza fissa né come una costruzione vaga e assolutamente contingente, progressivamente reinventata a seconda del volere e dei capricci degli esteti, degli amanti dei simboli e dei virtuosi dei giochi linguistici».<sup>75</sup> L'esperienza della schiavitù è indicibile, ma non per questo inesprimibile e anzi la sua testimonianza è dolorosamente necessaria: le sue tracce residuali sono infatti rinvenibili all'interno di tutta la creazione culturale afroatlantica.

La disamina dello sviluppo della musica nera è dunque ciò che permette a Gilroy di considerare i processi culturali non come l'espressione di un'identità razziale essenziale e immutabile, né tantomeno come espressione di un'identità razziale costituita a partire dall'infinito gioco delle differenze, bensì come l'espressione di una diversità sulla quale le popolazioni di origine africana plasmano l'idea di sé in base al loro adattamento alle nuove circostanze imposte dalla diaspora. Le comunità generate attraverso questo processo di dispersione e ricollocazione all'interno di scenari socioculturali nuovi utilizzarono le loro diverse e tuttavia convergenti tradizioni musicali per quale conglomerato di comunità nere. All'interno di questo processo l'eredità musicale favorì l'assimilazione da parte dei neri britannici di un modo peculiare di vivere la propria negritudine e produsse una costellazione di posizioni soggettive debitorie nei confronti sia dei luoghi di origine che dei luoghi di approdo. Venne così elaborata una cultura connettiva capace di unire i diversi gruppi nazionali all'interno di un nuovo schema, i cui connotati etnici non potevano più seguire la linea di un'eredità culturale originaria.

Segnata dalle proprie origini ibride, la musica nera trae dalla propria duplicità e dalla propria collocazione instabile una forza peculiare: essa è simultaneamente dentro e fuori le convenzioni, gli assunti e le regole estetiche che distinguono la modernità. A questo essere sia all'interno che all'esterno della modernità e dell'Occidente Gilroy si riferisce

---

<sup>75</sup> Ivi, pp. 192-193.

con l'espressione di doppia coscienza (*double consciousness*). Tale concetto, introdotto da William Edward Burghardt Du Bois in *The Souls of Black Folk* (1903), era stato coniato per descrivere le difficoltà dei neri nel momento in cui cercano di interiorizzare un'identità americana e, più in generale, per parlare dell'esperienza di popolazioni che hanno vissuto la schiavitù. È proprio nella figura di Du Bois, riferimento centrale nell'opera di Gilroy, e nelle sue parole che possiamo trovare gli spunti di riflessione più interessanti ai fini della nostra ricerca.

Du Bois, nero americano, era nato nel 1868 in una piccola comunità del New England, Great Barrington, all'interno della quale era stato cresciuto secondo i canoni della cultura inglese e molto lontano dall'istituzione della schiavitù. All'interno di un tale microcosmo culturale, quello dell'identità razzializzata non aveva avuto modo di imporsi come un problema all'attenzione dell'allora giovane studioso: infatti la sua era una famiglia di proprietari terrieri di origini afro-olandesi, ben integrata all'interno della comunità. Fu solo seguendo la propria vocazione per gli studi classici e attraverso l'accesso all'università per neri di Nashville, la Fisk University, che Du Bois venne a contatto con un mondo in cui le persone che come lui avevano origini africane vivevano in ambienti distinti da quelli abitati dai bianchi. Il risultato di tale situazione era stato la formazione di microcosmi le cui identità culturali erano molto eterogenee e così, quando iniziò a frequentare la Fisk, Du Bois si trovò a fare la conoscenza di un gruppo razziale con propri riti, con una propria storia, una propria arte, una propria filosofia e la credenza in un futuro collettivo, del quale decise di fare parte. In questo nuovo mondo, Du Bois si getta con entusiasmo. In uno dei suoi scritti autobiografici, riportato da Gilroy in *The Black Atlantic*, Du Bois descrive così la propria esperienza:

I came to a region where the world was split into white and black halves, and where the darker half was held back by race prejudice and legal bonds as well as by deep ignorance and dire poverty. But facing this was not a lost group, but at Fisk a microcosm of a world and a civilization in potentiality. Into this world I leapt with enthusiasm. A new loyalty and allegiance replaced my Americanism: hence-forward I was a Negro.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> «Così giunsi in una regione dove il mondo era diviso in metà bianche e nere, e dove la metà più scura veniva tenuta dietro dal pregiudizio razziale e da vincoli legali, oltre che da una profonda ignoranza e una estrema povertà. Ma ad affrontare tutto questo non era un gruppo sperduto, ma, a Fisk, era il microcosmo di un mondo e di una civiltà in potenza. Dentro questo mondo mi gettai con entusiasmo. Una nuova lealtà e una nuova devozione presero il posto del mio americanismo: da quel momento in poi io fui un Negro»

Emerge in queste righe un punto da sottolineare: le parole di Du Bois portano ad evidenza che lo statuto ontologico del nero non deriva da un dato biologico che ne determina l'essenza e nemmeno dalle alienanti pratiche discorsive messe in atto dall'Occidente, bensì dalla possibilità di operare una *scelta*. A partire dalle proprie origini africane e dal dato biologico del colore della propria pelle, Du Bois sceglie di essere nero dopo essersi posto la domanda che riguarda la propria identità. Il desiderio di continuare i propri studi a livello universitario lo porta a scontrarsi inevitabilmente con un tipo di razionalità che separa rigidamente la comunità bianca da quella nera, e che non ammette confusione tra queste due parti. Per una tale razionalità, il personaggio di Du Bois, primo afroamericano della storia con un dottorato di ricerca all'Università di Harvard, doveva rappresentare un mostro logico: non stupisce, pertanto, che, all'età di novantacinque anni, gli Stati Uniti abbiano deciso di revocargli la cittadinanza, costringendolo a prendere quella ghanese, e a stare, dopo una vita passata ad attraversarlo, dal lato giusto dell'Atlantico.

#### *10. L'identità come ibridazione: oltre l'antiessenzialismo culturalista*

In questo primo capitolo ho cercato di presentare un panorama del dibattito culturalista relativo al problema dell'identità, grande tema dell'epoca moderna, nella quale l'incontro con l'altro crea la possibilità di ibridazioni che sono la principale modalità di esistenza del soggetto venuto a costituirsi in questo modo. Come si è visto, la posizione più condivisa negli studi postcoloniali rimane, al di là delle varie declinazioni, quella espressa dalla concezione antiessenzialista, attenta alla negoziazione delle differenze in seno a una medesima macro-categoria e decisa, dunque, nel rifiuto di una presunta purezza o peculiarità etnica, sociale o culturale.

La posizione antiessenzialista sembra dunque essere espressione di una concezione relazionale dell'identità: quest'ultima viene infatti concepita a partire dalle differenze che permettono di distinguere l'io dall'altro, il nero dal bianco, il colonizzatore dal colonizzato, tutti termini che si presuppongono e che trovano la propria definizione nella negazione delle caratteristiche altrui. Tuttavia, una concezione dell'identità che sia

---

(W. E. B. Du Bois, *The Autobiography of W. E. B. Du Bois*, International Publishers, New York 1968, p. 108. La traduzione è di M. Mellino e L. Barberi).

relazionale in senso ampio sarà capace di formulare non solo enunciati come «Sono Martina, non sono Lorenzo», ma anche come quello pronunciato da Cathrine in *Cime tempestose*: «Io sono Heathcliff». <sup>77</sup> In altre parole, una concezione dell'identità relazionale in senso ampio sarà capace di concepire l'identità non solo come il risultato di un confronto con l'alterità dal quale emergono le differenze che rendono il soggetto ciò che è, ma anche e soprattutto come il risultato della serie dei processi di inclusione dell'alterità da parte di tale soggetto. Come vedremo più avanti, la logica a cui appartengono la posizione essenzialista e quella antiessenzialista è in fondo la stessa: una logica che, da un lato, stabilisce confini netti, mentre dall'altro ammette possibilità di sintesi o mescolanze, e che tuttavia continua a concepire l'identità come la coincidenza del soggetto con se stesso. Ad un primo sguardo, questa tesi può apparire forzata: le interazioni tra soggetti eterogenei non creano forse ibridazioni? In molti casi sì, ma rimane la domanda che l'ideologia non sa, o non vuole, affrontare: tutte le ibridazioni sono egualmente valide? Sul piano etico, probabilmente sì; ma non su quello estetico – e neppure, ma questo è un problema che non possiamo affrontare, su quello politico.

Dalla ricognizione qui condotta sugli studi postcoloniali è emerso un aspetto essenziale: la povertà dell'ideologia e dei suoi schematismi. Il discorso sull'ibridazione deve venire portato su un altro terreno, quella della teoria, e quindi della filosofia. Un progresso decisivo potrà venir conseguito solo iniziando ad analizzare la polisemia dell'«identità». Ciò significa proporre delle distinzioni: distinzione nuove, come quella tra *indiviso* e *diviso*, tra *flessibile* e *rigido*, evitando dunque di privilegiare opposizioni tradizionali come “unità – molteplicità” o “puro – impuro”. L'adesione a queste coppie si spiega con la loro maggiore empiricità e visibilità; tuttavia, le nozioni a cui viene affidato un ruolo di liberazione, cioè molteplicità e impurità, non implicano automaticamente la complessità, e neanche esiti sempre positivi.

Nella prospettiva che verrà adesso presentata, avremo dunque bisogno di rivolgerci a teorie dell'identità rigorose e complesse, come quelle proposte da Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Sigmund Freud e Jacques Lacan.

---

<sup>77</sup> E. Brontë, *Cime tempestose* (1847), Einaudi, Torino 1992, p. 93.



## CAPITOLO II. A partire da Nietzsche: per una teoria dell'ibridazione

«Che l'uomo debba divenire migliore e peggiore,  
è la mia formula per questa inevitabilità» (Nietzsche)<sup>1</sup>

### 1. *Tipologie dell'ibridazione.*

Come elaborare, dunque, una teoria dell'identità che renda giustizia alla complessità di questo termine e che sia capace di concepire l'individuo come il frutto dell'introspezione dell'alterità senza cadere in contraddizioni di tipo logico? Come dirsi convinti del fatto che l'ibridazione è lo statuto proprio di ogni essere umano senza ricadere nelle semplificazioni dell'ideologia culturalista? Ebbene, in primo luogo sarà necessario introdurre delle distinzioni all'interno dei fenomeni di ibridazione che riguardano l'identità degli esseri umani, dunque elaborare una *tipologia*. Potrebbe a questo punto venire sollevata la seguente obiezione: se una tipologia è la capacità di distinguere una serie di forme all'interno di una categoria, la classificazione dei diversi tipi di incroci tra razze riportata da Robert Brown in *The Races of Mankind*, e riproposta nel paragrafo 8 del precedente capitolo, non ne rappresenta forse un esempio? La risposta è negativa se per *tipologia* intendiamo uno strumento d'analisi efficace. La tabella sopra citata, in effetti, non ci aiuta in nessun modo ad interpretare il fenomeno dell'ibridazione tra popolazioni diverse: pertanto, essa resta una mera descrizione tassonomica.

Come si è visto, all'interno della critica culturalista è difficile trovare tipologie dotate di valore euristico: gli autori citati, infatti, si limitano per lo più a fornire esempi di ibridazione culturale o artistica senza analizzare i procedimenti. In altre parole, per la quasi totalità degli autori culturalisti, quello di "ibrido" sembra essere un concetto compatto e nello stesso tempo vago, resistente alle articolazioni interne. Un'eccezione è tuttavia rappresentata dalle riflessioni di Alfonso de Toro, il quale esprime così l'esigenza di una tipologia:

Tan sólo la mención del término 'hibridez' y otros relacionados con éste, como la descripción de estrategias de hibridación, ofrece las primeras dificultades para su empleo, ya que existen diferencias en cuanto a su intención, extensión, similitud y relación con términos vecinos. Además, el término de hibridez proviene de diversas disciplinas y de diversos contextos de argumentación.

---

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1887-1888* in *Opere*, vol. VIII, t. II, Adelphi 1979, p. 248.

Mas las diversas denotaciones tienen, a pesar de todo, una base epistemológica similar y apuntan a fenómenos similares. Para poder lograr una *operacionalidad* del término hibridez, éste debe ser estructurado y definido en ciertos contextos. Cualquier investigación que parta del fenómeno de la hibridez y de actos transculturales de comunicación deberá, antes que nada, solucionar este problema de definición y deberá proponer una concepción epistemológica para evitar aplicaciones contradictorias o superpuestas. Las concepciones de hibridez y sus estrategias se pueden resumir en el nivel del objeto en los grupos siguientes:

- a) Hibridez es entendida como la difícil y compleja conjunción de culturas, religiones y etnias...
- b) Hibridez se entiende también como el empleo de diversos sistemas de signos lingüísticos y no-verbales tales como multilingüismo, Internet, video, film, pintura, mundos digitales y virtuales, electrónicos, sistemas de máquinas (Cyberspace, por ejemplo).
- c) Hibridez como el entrecruce de sistemas antropológicos y sistemas discursivos tales como el sistema homeopático y el feminista, el gay o el histórico.
- d) Hibridez como una categoría de 'teatralidad'.
- e) Hibridez como un tipo de ciencia "transversal", esto es, como una actividad transdisciplinaria.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> «La sola mención del término *ibridazione* e di altri termini ad esso connessi, come la descrizione di strategie di ibridazione, ci mette di fronte alle prime difficoltà relative al suo utilizzo, dal momento che esistono differenze in quanto alla sua intenzione, estensione, somiglianza e relazione con termini prossimi. Il termine *ibridazione*, inoltre, proviene da discipline e contesti assai differenti. Le sue diverse denotazioni, tuttavia, possiedono basi epistemologiche affini e si riferiscono a fenomeni analoghi. Affinché il termine *ibridazione* risulti funzionale, esso deve essere strutturato e i suoi ambiti di utilizzo devono essere definiti. Qualunque ricerca che prenda le mosse dal fenomeno dell'ibridazione e da atti di comunicazione transculturali dovrà, prima di tutto, risolvere questo problema di definizione e dovrà proporre una concezione epistemologica al fine di evitare applicazioni contraddittorie o sovrapposte. Le concezioni dell'ibridazione e le sue strategie possono essere riassunte in base all'oggetto nei seguenti gruppi:

- a) ibridazione intesa come la difficile e complessa congiunzione di culture, religioni, etnie, etc.;
- b) ibridazione intesa come l'impiego di diversi sistemi di segni linguistici e non verbali, quali il multilinguismo, internet, i materiali video, i film, la pittura, gli universi digitali, virtuali ed elettronici, i sistemi di macchine (il cyberspazio, per esempio);
- c) ibridazione intesa come l'incrocio di sistemi antropologici e discorsivi, quali il sistema omeopatico e quello femminista, quello gay o quello storico;
- d) ibridazione intesa come categoria della teatralità;
- e) ibridazione intesa come scienza trasversale, cioè come attività transdisciplinare».

(A. de Toro, *Hacia una teoría de la cultura de la 'hibridez' como sistema científico 'transrelacional', 'transversal' y 'transmedial'*, in Alfonso de Toro, a cura di, *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica: 'Hibridez' y 'globalización'*, Iberoamericana, Madrid e Vervuert, Frankfurt 2006, pp. 220-221. La traducción es mía).



Queste precisazioni hanno il merito di portare alla luce la confusione generata in epoca contemporanea dal vastissimo impiego del termine *ibridazione*, ma i risultati a cui de Toro perviene lasciano qualche perplessità. Distinguere in base al contesto d'uso, ovvero in base al *che cosa* viene coinvolto in un processo di ibridazione, è sicuramente utile in prima istanza, ma, oltre a produrre una lista potenzialmente infinita di tipi, non aiuta a capire *in che modo viene a formarsi e in che modo funziona* un oggetto definito ibrido. Stiamo riprendendo, com'è evidente, le due domande fondamentali dei Formalisti russi, riferite all'analisi dei testi: intendiamo però connetterle, e dunque "ibridarle", con un campo di problemi che appartengono alla filosofia, e alle teorie del soggetto.

## 2. *Aristocratico e plebeo*

Come elaborare, dunque, una tipologia delle ibridazioni? In base a quali criteri effettuare delle distinzioni all'interno di questo spazio semantico? Ebbene, alcuni importanti spunti di riflessione vengono offerti da Nietzsche in *Al di là del bene e del male*, un'opera scritta tra il 1885 e il 1886, che, come recita il sottotitolo, doveva rappresentare il preludio di una filosofia dell'avvenire. Qui Nietzsche si riferisce principalmente alla situazione europea del XIX secolo:

Si chiami pure «civilizzazione» o «umanizzazione» o «progresso» ciò in cui oggi si cerca il tratto distintivo degli Europei; o lo si chiami semplicemente, senza lode e senza biasimo, con una formula politica, il movimento *democratico* d'Europa; dietro a tutti i primi piani morali e politici, cui si rimanda con tali formule, si svolge un immenso processo *fisiologico* che va divenendo sempre più fluido – un processo di omogeneizzazione degli Europei, un loro crescente distacco dalle condizioni alle quali devono la loro origine razze vincolate dal punto di vista del clima e delle classi, una loro progressiva indipendenza da ogni *milieu determinato*, che tenderebbe nel corso dei secoli a imprimersi con esigenze eguali nel corpo e nell'anima – la lenta ascesa, quindi, di un tipo umano essenzialmente sovranazionale e nomade, il quale, per esprimerci in termini fisiologici, possiede come sua esemplare caratteristica un *maximum* nell'arte e nella capacità d'adattamento. Questo processo dell'*europeo in divenire* [...] perverrà probabilmente a risultati sui quali vorrebbero contare il meno possibile i suoi ingenui promotori e laudatori, gli apostoli delle «idee moderne».<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male* (1886), Adelphi, Milano 1986, pp. 153-154.

Il XIX secolo, afferma Nietzsche, è l'epoca della democrazia e del progresso, rappresenta un momento storico in cui l'Europa è il teatro di una mescolanza tra popoli di diversa origine geografica e tra individui di differente estrazione sociale. Questa dissoluzione di tutti i confini, questo sovvertimento dell'ordine che fino a quel momento aveva regnato, getta l'Europa nel caos e rende l'europeo moderno l'erede di un'origine multiforme, un individuo che riunisce in sé «istinti e criteri di valore antitetici e spesso non soltanto antitetici, in lotta tra loro e raramente pacificati».<sup>4</sup> Il conflitto generato dall'eterogeneità appena descritta produce principalmente due tipi di uomini: nella stragrande maggioranza dei casi, l'europeo moderno sarà un uomo piuttosto debole, il cui più profondo desiderio sarà «che abbia fine, una buona volta, la guerra che lui stesso è; la sua felicità [...] gli apparirà eminentemente come la felicità del riposo, della normalità, della sazietà, dell'unità finalmente raggiunta».<sup>5</sup> L'incrocio improvviso di razze e ceti che per lungo tempo sono stati divisi genera, in altre parole, individui che accolgono nel proprio sangue misure e valori diversi, nei quali

tutto è inquietudine, fastidio, dubbio, tentativo: le forze migliori esercitano un'azione inibitoria, le virtù si ostacolano reciprocamente nel loro sviluppo e nel loro rafforzamento, nel corpo e nell'anima si sente una mancanza di equilibrio, di forza di gravità, di perpendicolare sicurezza. Ma quel che in tali ibride creature si ammala e degenera quanto mai gravemente, è la volontà: costoro non conoscono più assolutamente l'indipendenza nella decisione, il senso di piacere che i forti provano nell'esercizio della volontà – esse dubitano della «libertà del volere» sinanche nei loro sogni. La nostra Europa di oggi, teatro di un tentativo, assurdamente improvviso, volto a mescolare radicalmente le classi e per conseguenza le razze, è, per questa ragione, scettica a ogni livello, alto o basso che sia, ora di quel volubile scetticismo che balza impaziente e cupido di ramo in ramo, ora invece mostrando un aspetto torvo come quello di una nube sovraccarica di punti interrogativi – ed è spesso sazia fino alla morte del suo volere! Paralisi della volontà: dove mai oggi non si trova accoccolata questa storpia!<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 97.

<sup>5</sup> Ivi, p. 98.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 113-114.

Può anche darsi però il raro caso in cui il conflitto che lacera l'individuo moderno non si spenga e non sfoci in tale paralisi della volontà e anzi agisca «come uno stimolo e un formicolio», generando

quegli esseri magicamente inafferrabili e impenetrabili, quegli uomini enigmatici, predestinati alla vittoria e alla seduzione, di cui le più belle espressioni sono Alcibiade e Cesare (a cui aggiungerei volentieri qui Federico II Hohenstaufen, che a mio avviso è il primo europeo), e tra gli artisti, forse, Leonardo da Vinci. Essi fanno la loro apparizione proprio in quelle epoche in cui avanza sul proscenio il tipo più debole, con il suo desiderio di pace: i due tipi sono intrinsecamente connessi e scaturiscono da identiche cause.<sup>7</sup>

Qui Nietzsche sta operando una prima importante distinzione all'interno dei processi ibridi, in base alla differenza tra gli esiti: esistono ibridazioni destinate a sfociare nella paralisi della volontà e dunque nel desiderio di una sintesi pacificatoria che impoverisce l'essere umano e ne determina un appiattimento sul livello della mediocrità, ma esistono anche ibridazioni che accendono invece un conflitto destinato a non spegnersi e a generare le grandi personalità della storia dell'umanità, come gli artisti e i condottieri. Il desiderio di pacificazione che caratterizza il primo gruppo di individui non si manifesta solo nei confronti del dissidio che alberga in essi, ma anche nei confronti dei conflitti che possono insorgere con gli altri individui. Se tale inclinazione a trattenersi dall'offesa, dallo sfruttamento e dalla violenza può essere considerata una buona abitudine a livello dei rapporti interpersonali, essa si rivela per ciò che realmente è non appena viene elevata a principio basilare della società: «una volontà di negazione della vita, un principio di dissoluzione e di decadenza» poiché la vita, secondo Nietzsche,

è *essenzialmente* appropriazione, offesa, sopraffazione di tutto quanto è estraneo e più debole, oppressione, durezza, imposizione di forme proprie, un incorporare, o per lo meno, nel più temperato dei casi, uno sfruttare [...] volontà di crescere, di estendersi, di attirare a sé, di acquistare preponderanza [...] vita è precisamente volontà di potenza.<sup>8</sup>

Sarebbe errato, oltre che pericoloso, leggere in tale affermazione un invito da parte di Nietzsche a sopraffare il prossimo, inteso come individuo, nazione, popolo, etnia, etc. Il conflitto di cui il filosofo tedesco parla si svolge anzitutto all'interno dell'essere umano,

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 98.

<sup>8</sup> Ivi, p. 177.

all'interno del quale «*creatura* e *creatore* sono congiunti: nell'uomo c'è materia, frammento, sovrabbondanza, creta, melma, assurdo, caos; ma nell'uomo c'è anche il creatore, il plasmatore, la durezza del martello, la divinità di chi guarda e c'è anche un settimo giorno – comprendete voi questa antitesi?». <sup>9</sup> Affinché sia fecondo ed elevi l'uomo capace di ospitarlo, tale conflitto non deve mirare a una quieta conciliazione delle parti, bensì alla loro stimolazione vicendevole.

La volontà di potenza è dunque un impulso proprio dell'essere umano che lo spinge ad appropriarsi di quanto gli è estraneo al fine di imporgli la propria forma. Tale impulso, tuttavia, corre il costante rischio, proprio mentre si afferma, di sfociare in un desiderio di annullamento della specificità di quanto assimilato, di scioglimento delle contraddizioni generate dall'introduzione di ciò che è altro. Paradossalmente, infatti, l'uomo che impone alla realtà esterna la propria forma acquisisce coscienza della propria superiorità rispetto a ciò che ha ridotto in schiavitù e inizia a disprezzare tutto ciò in cui non scorge la fierezza e l'elevazione che invece lo caratterizzano. Ecco allora che in un tale uomo si manifesta la pericolosa tendenza all'isolamento

un serrare le proprie finestre, un intimo dir di no a questa o quella cosa, un non lasciarsi avvicinare, una sorta di condizione difensiva contro quel molto che può essere conosciuto, un contentarsi dell'oscuro, dell'orizzonte che rinchiede, un dir di sì e un consentire all'ignoranza: e tutto ciò è necessario a seconda del grado di forza appropriativa, della propria «capacità di digestione», per dirla con un'immagine – e in realtà lo spirito è per lo più simile anche a uno stomaco.<sup>10</sup>

Si manifesta in questo tipo di uomo quell'impulso alla distinzione che Nietzsche chiama *aristocratico* e che il filosofo tedesco contrappone all'atteggiamento *plebeo* proprio dell'ibrido uomo europeo del XIX secolo, caratterizzato invece dal *senso storico*, ovvero dal gusto per tutto ciò che appartiene ad altre epoche e ad altri luoghi. Il gusto plebeo rappresenta la negazione del buon gusto aristocratico, ma, contrariamente a quest'ultimo, permette di saper apprezzare autori come Omero e Shakespeare. È questo un grande limite degli uomini di cultura aristocratica:

Il sì e il no determinanti del loro palato, il loro disgusto facile a insorgere, la loro esitante riluttanza in ordine a tutto quanto è straniero, la loro avversione

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 134.

<sup>10</sup> Ivi, p. 140.

persino per la mancanza di gusto propria della veemente curiosità e soprattutto quel sentirsi poco disposti, tratto tipico di ogni cultura aristocratica e autosufficiente, a confessare nuove brame, un'insoddisfazione del proprio, un'ammirazione di quanto è straniero: tutto ciò li mette in una posizione e in una condizione interiore contrarie persino alle migliori cose del mondo, quando esse non si trovino in loro possesso o non possano diventare loro preda – e nessun senso più del senso storico e della sua umile curiosità plebea risulta maggiormente incomprensibile a tali uomini.<sup>11</sup>

Da questo punto di vista, all'uomo del senso storico, che non ha buon gusto proprio perché ha gusto per qualsiasi cosa, bisogna riconoscere la virtù di essere senza pretese, disinteressato, modesto, coraggioso, dedito, riconoscente, paziente e conciliante. Tuttavia, l'uomo del senso storico, che legge e sa apprezzare Omero e Shakespeare, non riesce a cogliere «la perfezione e l'estrema maturità in ogni cultura e in ogni arte, quel che v'è di propriamente nobile nelle opere e negli uomini, il loro attimo di placido mare e di alcionia letizia di sé, quel tono dorato e freddo proprio di tutte le cose che sono giunte al compimento».<sup>12</sup> Al moderno uomo del senso storico, assillato dall'infinito e dallo smisurato, è pericolosamente estranea la misura.

La differenza principale tra aristocratico e plebeo – intesi come *tipi* e non realtà storiche - consiste dunque nell'impulso da parte del primo a dare la propria forma a ciò che lo circonda e di cui tende ad appropriarsi, e la tendenza contraria, ravvisabile nel secondo, a prendere la forma di tutto ciò che gli è estraneo. Solamente il gusto aristocratico, dunque, rappresenta un'espressione della volontà di potenza, nonostante la tendenza sempre viva in un'anima di questo tipo a creare gerarchie di valori e ad occuparne il vertice, tendenza che conduce al pericoloso isolamento di cui abbiamo detto, all'istinto al distacco, al dividersi, al contrapporsi a tutto ciò che lo circonda. Perché la sua separazione non venga turbata, l'aristocratico si nasconde di fronte agli altri indossando delle maschere che vengono scambiate dalla gente comune per i suoi veri volti. Nell'aristocratico, infatti, è ricompresa

quella non innocua prontezza dello spirito nell'ingannare altri spiriti e nel dissimularsi al loro cospetto, quella costante pressione e quel costante incalzare di una forza creatrice, foggiatrice e capace di trasmutazioni: lo spirito assapora

---

<sup>11</sup> Ivi, pp. 131-132.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

in tutto ciò la multiformità delle sue maschere e la sua accortezza, assapora altresì il senso della sua sicurezza, anzi proprio attraverso le sue arti proteiformi trova la migliore delle difese e dei nascondimenti! – *Contro questa* volontà di apparenza, di semplificazione, di maschera, di mantello, insomma di superficie – giacché ogni superficie è un mantello – agisce quella sublime inclinazione dell'uomo della conoscenza, la quale prende e vuole prendere le cose in profondità, nella loro multiformità, alle loro radici: quella sorta di crudeltà della coscienza e del gusto intellettuale, che ogni ardimentoso pensatore riconoscerà in se stesso, posto che abbia temprato e aguzzato abbastanza a lungo – come si conviene – il proprio sguardo nei riguardi di se medesimo e si sia assuefatto a una severa disciplina e anche a severe parole.<sup>13</sup>

Ecco allora che l'anima aristocratica rivela la propria duplicità e ambiguità: essa si ritira, si nasconde dietro una maschera nell'attesa di scorgere qualcuno di simile a sé. Nell'aristocratico, in altre parole, convivono due impulsi che spingono in direzioni opposte: quello all'isolamento volontario rispetto al mondo, e quello a rompere tale isolamento per unirsi a chi gli somiglia. Nell'attesa di questo incontro, Nietzsche invoca l'unico personaggio nel quale crede di aver riconosciuto questa stessa duplicità che lo caratterizza e che solo, quindi, può sottrarlo all'isolamento nel quale si trova: Dioniso, «dio problematico», «grande dio ambiguo e tentatore»,<sup>14</sup> che contrasta l'impulso al distacco, e che tuttavia è distaccato per eccellenza. Non è la prima volta che questo dio filosofo compare nell'opera di Nietzsche: quasi quindici anni prima, infatti, Dioniso era stato il protagonista, insieme ad Apollo, della *Nascita della tragedia*. Il Dioniso di quest'opera giovanile, tuttavia, non è lo stesso di *Al di là del bene e del male*. Vediamo dunque quali sono le differenze che caratterizzano le due versioni del dionisiaco, proposte da Nietzsche in tempi diversi, e quali sono state le principali interpretazioni della critica filosofica e non.

### 3. *Apollineo e dionisiaco nella «Nascita della tragedia»*

Nel 1872 viene pubblicata *La nascita della tragedia*, capolavoro giovanile di Nietzsche, che rappresenta l'atto fondativo delle estetiche conflittuali. Sebbene l'oggetto di indagine del filosofo tedesco sia l'analisi delle condizioni che hanno reso possibile la nascita della tragedia greca antica, le riflessioni proposte valgono per l'opera d'arte in termini più

---

<sup>13</sup> Ivi, pp. 140-141.

<sup>14</sup> Ivi, p. 204.

generali. Nelle primissime righe del testo, infatti, Nietzsche afferma che «il continuo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'*apollineo* e del *dionisiaco*: in modo analogo a quello per cui la procreazione dipende dai due sessi, che stanno tra loro in un continuo conflitto cui si alternano periodi di conciliazione».<sup>15</sup> Apollineo e dionisiaco rappresentano quindi la duplice fonte dell'arte e possono venire intesi come principi stilistici, il cui rapporto irrisolto favorisce la nascita della tragedia greca antica. Viene fortemente accentuata la conflittualità, che però non sfocia mai in una sintesi di tipo hegeliano: apollineo e dionisiaco, infatti, «procedono l'uno accanto all'altro, per lo più in aperta contrapposizione tra loro e stimolandosi a vicenda a reazioni sempre nuove e più vigorose, al fine di perpetuare in esse quell'antagonismo di opposti che la comune parola "arte" supera solo in apparenza».<sup>16</sup>

Apollineo e dionisiaco rappresentano due diversi mondi artistici: al primo corrisponde il fenomeno fisiologico del sogno, al secondo quello dell'ebbrezza; il primo è il presupposto delle arti plastiche, il secondo della musica; il primo è misura e senso del limite, il secondo eccesso e dismisura; Apollo è «la superba immagine divina del *principium individuationis*»,<sup>17</sup> Dioniso il dio in nome del quale «si infrangono tutte le rigide, ostili barriere innalzate tra gli uomini dalla necessità»<sup>18</sup> e si celebra il mistero dell'unità originaria. Il dionisiaco si afferma nelle feste comunitarie di celebrazione dell'armonia universale e nello scatenamento selvaggio dei riti orgiastici, ma anche nella sofferenza che deriva all'uomo dalla «saggezza di Sileno», ovvero dalla dolorosa presa di coscienza dell'insensatezza della propria vita; l'apollineo, per parte sua, cerca di difendersi dal suo avversario anzitutto grazie alla rigidità dell'arte dorica e cerca di superare il disgusto per l'esistenza derivante dalla saggezza di Sileno mediante la bella apparenza dell'immagine artistica.

Nonostante possa apparire come un rapporto tra contrari, quella tra apollineo e dionisiaco è più propriamente una relazione oppositiva tra correlativi: essi si implicano a vicenda reciprocamente e la loro interdipendenza ha il carattere del conflitto.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (1872), Einaudi, Torino 2009, p. 23.

<sup>16</sup> Ivi, p. 24.

<sup>17</sup> Ivi, p. 29. Il *principium individuationis*, lo ricordiamo, è quel principio metafisico per cui un singolo ente esiste nello spazio e nel tempo in relativa autonomia rispetto agli altri enti.

<sup>18</sup> Ivi, p. 32.

<sup>19</sup> Per questa interpretazione dell'estetica nietzscheana si rinvia a G. Bottioli, *Liberatore e incatenato: le aporie di Dioniso (e del dionisiaco) da Euripide a Nietzsche*, in "Enthymema", XIV, 2016, pp. 51-81.

Analizzeremo meglio tale differenza più avanti. Per il momento accontentiamoci di sottolineare come Nietzsche sia abbastanza esplicito a tal proposito: nonostante percepisca l'effetto barbarico che Dioniso produce sugli uomini, Apollo si sente intimamente imparentato con il proprio rivale e riconosce che la propria esistenza, con la sua bellezza e misura, riposa su un fondamento nascosto di sofferenza e conoscenza che lo spirito dionisiaco porta a trasparenza. Ancora, commentando la leggenda di Prometeo, Nietzsche si esprime così sul rapporto che Apollo intrattiene con Dioniso:

Chi riesca a comprendere quel nucleo più nascosto della leggenda di Prometeo – ossia la necessità del crimine che si impone all'individuo nella sua tensione titanica – deve sentire al contempo quanto di non-apollineo vi sia in questa rappresentazione pessimistica; dato che Apollo intende acquietare i singoli esseri proprio tracciando tra di loro delle linee di confine e additandole di continuo come le più sacre leggi universali attraverso l'esortazione della conoscenza di sé e alla misura. Ma affinché la forma in questa tendenza apollinea non si fissasse nell'algida rigidità egizia, affinché nello sforzo di prescrivere a ogni singola onda il suo corso e la sua estensione non si estinguesse il movimento di tutto il lago, di quando in quando l'alta marea del dionisiaco veniva a distruggere tutti quei piccoli cerchi nei quali la «volontà» unilateralmente apollinea tentava di confinare la greccità.<sup>20</sup>

Senza Dioniso, Apollo si riduce a forma rigida; senza Apollo, Dioniso è barbarie che tutto travolge. Se il loro conflitto si spegne, se una delle due forze in lotta sopraffà l'altra, l'oggetto artistico viene meno: è proprio questo quanto è successo alla tragedia attica, morta suicida, o meglio, per mano dell'ultimo dei grandi tragediografi dell'antichità, Euripide. Questi, secondo Nietzsche, è colpevole di aver estirpato il dionisiaco dall'arte ellenica in virtù di una forza demonica che parlava per bocca sua: Socrate, il fondatore della razionalità occidentale, il tipo dell'uomo teoretico. Per influsso di Socrate, Euripide introduce nella tragedia l'elemento razionale, trasformando così l'eroe tragico in un eroe dialettico, portatore di un nuovo atteggiamento intellettuale, quello di un impulso logico al sapere. Il *socratismo estetico*, la cui legge suprema può essere riassunta attraverso la formula «tutto deve essere ragionevole per essere bello»,<sup>21</sup> diventa il principio ispiratore di Euripide, il quale inizia a misurare ogni singolo elemento delle proprie tragedie e a

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 96.

<sup>21</sup> Ivi, p. 119.



correggerlo perché sia ad esso conforme: è così che vengono introdotti il prologo, che spiega l'antefatto della tragedia rendendo allo spettatore più semplice il godimento delle grandi scene epico-liriche, e il *deus ex machina*, l'intervento di un dio che risolve una situazione dinnanzi alla quale i personaggi non possono che rassegnarsi. Alleatosi con Socrate, dunque, Euripide mette in fuga il potentissimo dio: l'eroe delle sue tragedie diventa un campione della dialettica socratica, attraverso il cui esercizio accede al sapere capace di renderlo virtuoso. I dialoghi, di conseguenza, acquistano un'importanza sempre maggiore, fino a sovrastare la parte cantata, vera essenza della tragedia tradizionalmente affidata al coro, che viene infine eliminata.

Del coro tragico, Nietzsche sposa l'interpretazione fornita da Schiller nella prefazione alla *Sposa di Messina*: esso costituisce un muro vivente che la tragedia erige attorno a sé al fine di isolarsi dal mondo reale. È una dichiarazione di guerra nei confronti di ogni naturalismo artistico, di ogni penosa riproduzione della realtà esterna. L'effetto che il coro, formato dai seguaci di Dioniso, ha sull'uomo greco civilizzato è quello dell'annientamento: nello spettacolo degli invasati del dio la distanza tra gli uomini si allenta per lasciare spazio a sentimento di ritrovata unità con l'uno originario. Attraverso la consolazione metafisica offerta dalla tragedia, l'uomo greco sente che, nonostante ogni mutamento delle apparenze, la vita, è indistruttibile nella sua potenza e nella sua gioia:

questa consolazione appare chiara e tangibile come coro dei satiri, come coro di esseri di natura che vivono per così dire indistruttibili dietro ogni civilizzazione e che rimangono sempre gli stessi nonostante l'avvicinarsi delle generazioni e i mutamenti nella storia dei popoli. Con questo coro si consola il Greco, profondo e unico nella sua capacità di provare la sofferenza più lieve come quella più acuta, e che ha guardato con sguardo penetrante in mezzo al terribile modo distruttivo della cosiddetta storia universale come pure nella crudeltà della natura ed è esposto al pericolo di aspirare a una negazione buddistica del volere. Lo salva l'arte, e attraverso l'arte lo salva a se stessa – la vita.<sup>22</sup>

Nel momento in cui gli aspetti terrificanti o assurdi dell'esistenza rischiano di paralizzare la volontà dell'uomo, l'arte della tragedia giunge per recare salvezza: essa muta tali pensieri in rappresentazioni artistiche e lo fa proprio attraverso il coro dei satiri. A partire da tali premesse, non stupisce che Nietzsche non consideri una contraddizione

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 74.

l'immagine di Socrate che, in prigione durante gli ultimi giorni della sua vita, decide di praticare la musica che ha sempre apprezzato così poco e che ha contribuito ad eliminare dalla scena tragica. Quest'immagine appare a Nietzsche l'indizio di un'incertezza da parte di Socrate: forse, quello che egli non riesce a comprendere non è necessariamente insensato; è possibile che esista un regno della sapienza che è precluso al logico. Come non vedere in questo Socrate che fa musica un esemplare dell'aristocratico costretto a riconoscere il proprio scacco con cui si chiude *Al di là del bene e del male*? Egli «ha creduto di dover correggere l'esistenza partendo da questo unico punto di osservazione: da individuo solitario fa il suo ingresso con espressione di disprezzo e superiorità in quanto precursore di una cultura, di un'arte e di una morale di tutt'altro genere»:<sup>23</sup> come l'aristocratico descritto in *Al di là del bene e del male*, Socrate è un creatore di valori, che prende le distanze da quanto lo circonda e che tenta di dargli la propria forma di esistenza e che, tuttavia, ad un certo punto di trova costretto a riconoscere che sta solo indossando una maschera.

Il grande rilievo dato da Nietzsche all'elemento dionisiaco all'interno della *Nascita della tragedia*, tuttavia, ha fatto sì che le interpretazioni successive di quest'opera lo facessero coincidere con il tragico in generale. L'alleanza con Apollo è stata così dimenticata, permettendo la proliferazione delle concezioni vitaliste ed energetiste della filosofia nicciana. Senza il proprio correlativo, tuttavia, Dioniso è destinato a dimostrarsi un dio aporetico, la cui potenza dissolvente del *principium individuationis* impedisce il sorgere di identità complesse.<sup>24</sup>

#### 4. La lacuna del dionisiaco nelle «Baccanti» di Euripide

Abbiamo visto come, nell'immagine di Socrate che fa musica, sia possibile intravedere il riconoscimento di una forma di sapienza che la razionalità di cui egli è il fondatore non può comprendere. Dioniso, infatti, è al contempo il potente dio dell'energia vitale, che abolisce i confini tra gli individui attraverso la celebrazione delle feste comunitarie e dei riti orgiastici, e il dio della sofferenza, del dolore derivante dalla consapevolezza dell'insensatezza dell'esistenza umana e dalla divisione dell'uno originario nella realtà fatta di singoli individui. Secondo l'interpretazione più diffusa, è un dio contraddittorio,

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 127.

<sup>24</sup> Per questa tesi, che sarà presentata sinteticamente nel paragrafo successivo, si rinvia a G. Bottioli, *Liberatore e incatenato*, cit.

che riunisce in sé gli estremi che abitano ogni essere umano, dissolvendo i confini che li separano: per questo motivo è detto *Lysios*, scioglitore di nodi e di catene, dunque liberatore, redentore. Tra le caratteristiche di Dioniso vi è la dissoluzione delle identità nell'estasi collettiva che il dio ispira nei propri fedeli, e l'impulso alla metamorfosi, al cambiamento costante di forme. Nelle *Baccanti*,<sup>25</sup> ultima delle tragedie di Euripide, Dioniso compare sulla scena in qualità di personaggio: secondo Nietzsche, si tratterebbe di una ritrattazione e di un tentativo estremo di resuscitare il genere tragico, da parte di chi, dopo aver eliminato l'elemento dionisiaco in favore di quello socratico, sembra voler fare marcia indietro e, proprio come il Socrate che fa musica, si arrenderebbe davanti alla potenza di un dio che pure non riesce a comprendere.

Nelle *Baccanti* Dioniso vuole vendicarsi delle invidiose sorelle della madre Semele, responsabili di averla calunniata, sostenendo che il figlio da lei avuto non era il frutto dell'unione con Zeus, ma di una scappatella con un comune mortale. Arrivato a Tebe, governata da Penteo, figlio di Agave, il dio induce la follia nelle donne della città, zie comprese, che si ritirano sul monte Citerone per celebrare riti in suo onore. Nonostante i consigli del nonno Cadmo e dell'indovino Tiresia, Penteo si rifiuta ostinatamente di riconoscere in Dioniso una divinità e si oppone al suo culto, giungendo a farlo imprigionare. Ma il dio si libera facilmente delle catene, e induce Penteo a travestirsi da donna e a salire sul Citerone per spiare le donne che si sarebbero riunite per abbandonarsi a riti orgiastici. Dopo averlo convinto ad arrampicarsi su un albero, tuttavia, Dioniso aizza le baccanti contro il re, che viene letteralmente fatto a pezzi dalla propria madre in stato di trance. Tornata alla realtà, Agave si rende conto con orrore di ciò che ha fatto; insieme a Cadmo, viene condannata all'esilio dallo stesso Dioniso, che in questo modo si è finalmente vendicato di chi non credeva nella sua natura divina.

Farsi accettare come dio potente e superiore, che dona serenità e pace, che spegne gli affanni e dona l'oblio, che instaura parità ed uguaglianza, ma al contempo vendicarsi delle sorelle della madre e di coloro che non credono alla sua natura divina: queste sono le due trame che si intrecciano nelle *Baccanti* e che determinano il doppio modo di essere che costituisce l'identità di Dioniso, dio dolcissimo con i propri seguaci e terribile con chi, come Penteo, si rifiuta di riconoscerlo. La trama della vendetta familiare, tuttavia, sembra prendere il sopravvento su quella del progetto religioso: Dioniso si dimostra

---

<sup>25</sup> Euripide, *Baccanti*, trad. it. a cura di D. Susanetti, Carocci, Roma 2010.

eccessivamente crudele, la sua sete di vendetta e la punizione che infligge a Penteo presentano caratteristiche “troppo umane” per una creatura divina: egli smette di agire come dissolutore del *principium individuationis*, come liberatore dalle forme di esistenza rigide, per assumere a sua volta, però, dopo una serie di metamorfosi, un’identità statica: «il divino assume una forma nella quale decide di sostare (il figlio che vendica la madre) e di cui si appaga. Non più un’irruzione destabilizzante, ma una restrizione».<sup>26</sup>

Nelle *Baccanti*, quindi, Dioniso si manifesta in due modi estremi ed opposti: da un lato, agisce come forza liberatoria in virtù della quale le tebane abbandonano la forma di vita prevista dalla *polis*, dall’altro assume una serie di identità che infine trovano appagamento in quella tanto definitiva quanto rigida dello straniero giunto in città per vendicare l’onore della madre offesa. Dioniso si presenta quindi come dio dell’alterità, ma anche come forma di esistenza speculare a quella di Penteo, suo avversario, del quale riflette e conferma la crudeltà. In altre parole, nelle *Baccanti* emerge in tutta la sua evidenza l’aporia nella quale Dioniso è imprigionato, aporia che lo porta ad essere contemporaneamente il dio dell’indistinzione e il dio “aristocratico”, le cui metamorfosi non generano un’identità complessa e originale. Che cosa lo impedisce? Qual è la lacuna in una divinità che ospita gli opposti dell’aristocratico e del plebeo? Per rispondere a questa domanda dovremo interrogarci sulla concezione dell’identità espressa dal personaggio di Dioniso e approfondire il discorso sul legame tra opposti che in questa divinità si manifesta con tanta evidenza.

Alla domanda «chi è Dioniso?» non si può rispondere con un elenco di tratti o di proprietà: in quanto dio che riunisce gli opposti, qualsiasi tentativo di questo tipo risulta destinato a fallire. Dioniso non sembra descrivibile nemmeno attraverso una somma di forze che andrebbero a comporre la sua identità, come suggeriscono Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet in *Mito e tragedia nell’antica Grecia*.<sup>27</sup> Qui i due studiosi descrivono l’identità dell’eroe tragico come diviso tra *ethos* e *daimon*, tra disciplina delle emozioni e forza ingovernabile che travolge l’eroe e lo conduce alla pazzia. Possiamo visualizzare la loro proposta attraverso lo schema seguente:

---

<sup>26</sup> G. Bottioli, *Liberatore e incatenato*, cit., p. 64.

<sup>27</sup> J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell’antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale, estetico e psicologico* (1972), Einaudi, Torino 1976.



Questo modello dell'identità, tuttavia, ha il difetto di non rendere conto del carattere peculiare dell'eroe tragico, in quanto è applicabile anche al comune cittadino della *polis*, che pure non oscilla violentemente tra estremi opposti, ma vive nella medietà, chiuso nei confini del *principium individuationis*: ciò non esclude irruzioni da parte della componente daimonica. L'identità di Dioniso e dell'eroe tragico in generale non sembra nemmeno essere di tipo relazionale, ovvero non nasce dall'azione modellizzante esercitata da un altro personaggio, e questo per due motivi: da un lato, la tragedia è un tipo di narrazione troppo breve affinché all'interno di essa possano avere luogo processi di identificazione, che richiedono tempo,<sup>28</sup> dall'altro l'autonomia sembra costituire una caratteristica propria dell'eroe tragico. Tuttavia, l'identità di Dioniso potrebbe venir considerata *relazionale* in un senso diverso, tutta *interna* al personaggio, la cui identità vive dell'oscillazione tra gli opposti che lo abitano. Procediamo dunque chiarendo che cosa intendiamo per relazionalità *esterna* e in che modo questa si differenzia da quella *interna*, per proporre un modello dell'identità che sappia rendere conto della peculiarità del personaggio di Dioniso.

##### 5. Relazionalità esterna: l'identità come identificazione in Freud e Lacan

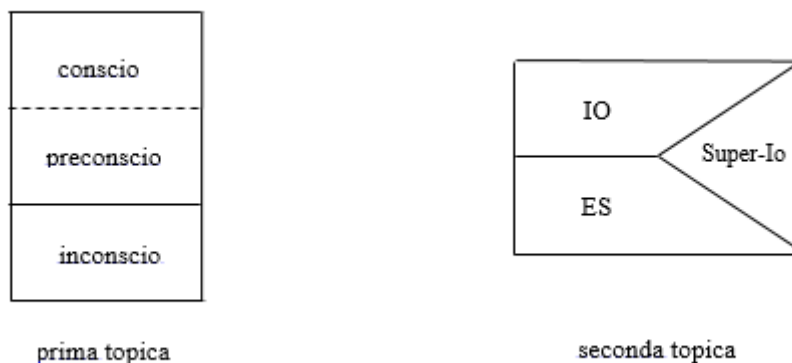
Nel 1900 Freud pubblica *L'interpretazione dei sogni*.<sup>29</sup> La tesi fondamentale è che i sogni non sono il prodotto di una psiche che lavora a basso regime, bensì realizzazioni in forma allucinatoria di un desiderio. In quest'opera la psiche appare divisa in tre zone: l'inconscio, il preconcio e il conscio. I sogni altro non sono che il risultato del conflitto e del compromesso tra i sistemi, nei quali la psiche umana è divisa. Nel 1922 esce *L'Io e*

---

<sup>28</sup> Il genere letterario più favorevole a mostrare i processi di identificazione è senza dubbio il romanzo, e in particolare il *Bildungsroman*.

<sup>29</sup> S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899), in *Opere*, vol. III, Boringhieri, Torino 1967.

*l'Es*,<sup>30</sup> scritto nel quale Freud modifica questa prima concezione dell'identità ed elabora un secondo modello spaziale della psiche, divisa in Io, Es e Super-Io.



La differenza fondamentale tra le due topiche è che la prima è tipo aggettivale, ovvero descrive i fenomeni psichici in base alle qualità, mentre la seconda, più complessa, è di tipo sostantivale senza peraltro rinunciare alle qualità: infatti l'Io e il Super-io sono in parte coscienti, in parte inconsci. Come appare evidente, queste due concezioni dell'identità dividono la psiche del soggetto in zone e sono pertanto *concezioni mereologiche*.

Nel 1921, tuttavia, Freud aveva pubblicato *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, dove avanzava una concezione dell'identità intesa come l'insieme dei processi che portano all'abolizione progressiva dei confini tra un soggetto e l'altro, modificandone la personalità in modo profondo. In altre parole, in quest'opera Freud descrive l'identità del soggetto come il risultato di una serie di processi di *identificazione* e, secondo Lacan, è questa la vera concezione freudiana.

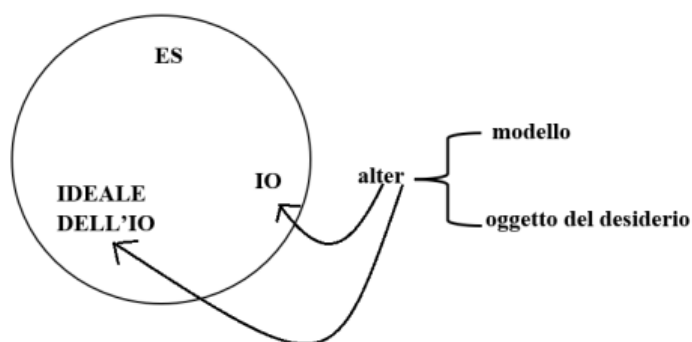
Tuttavia, dire che per Freud l'identità è la relazione di un soggetto con un altro non è sufficiente: occorre introdurre delle distinzioni. Freud distingue innanzitutto tra due modalità della libido: desiderio di avere (investimento oggettuale) e desiderio di essere (identificazione). Successivamente, egli indica diverse possibilità per il desiderio di essere: ci si può identificare con un modello oppure con un oggetto desiderato. Le due vie possono però intrecciarsi, e ciò accade nell'innamoramento e nell'amore. Questo intreccio è meno visibile nell'amore felice, in cui l'identificazione è reciproca, ma lo si

---

<sup>30</sup> S. Freud, *L'io e l'Es* (1922), in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino 1977, pp. 471-520.

può cogliere chiaramente nel fenomeno della melanconia, cioè nella sofferenza interminabile causata dalla perdita della persona amata. Ciò che colpisce Freud è l'autodenigrazione del melanconico, che si rimprovera senza sosta. In realtà, osserva Freud quelli che appaiono come autorimproveri sono accuse rivolta alla persona amata, che è stata introiettata mediante identificazione e ora occupa la zona dell'Io. «L'ombra dell'oggetto è caduta sull'Io», questa è la celebre espressione di Freud.<sup>31</sup> Il melanconico soffre terribilmente perché, nella perdita dell'oggetto, ha perduto una parte di sé.

Va ricordata infine la distinzione tra identificazioni che modificano l'Io (come l'amore) e identificazioni che modificano l'Ideale dell'Io, definito da Freud come «un gradino all'interno dell'io»:<sup>32</sup> a produrre questa formazione psichica è l'identificazione del soggetto con un individuo che svolge la funzione di modello, in quanto testimone di una legge che lo trascende oppure in quanto è una personalità carismatica, cioè un leader. In *Psicologia delle masse* viene dedicata particolare attenzione alla seconda possibilità. Riassumiamo queste distinzioni nello schema seguente:



A questo punto è possibile rilevare e sottolineare la differenza tra l'identità come viene presentata nelle due topiche e la concezione dell'identità nel saggio del 1921. Sia la prima che la seconda topica mostrano una psiche divisa in zone, o sistemi, e sono pertanto concezioni mereologiche: utilizzando un linguaggio tradizionale, possiamo dire che qui Freud si concentra sulle relazioni intrapsichiche, intra-soggettive, e che qui il soggetto è *mereologicamente diviso*. In *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, invece, il soggetto

<sup>31</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia* (1914), in *Opere*, vol. VIII, Boringhieri Torino 1976, p. 108.

<sup>32</sup> S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (1921), in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino 1977, pp. 261-330. Tra *Super-io* e *Ideale dell'Io* non vi è in Freud una chiara distinzione, ma è il secondo termine a venir preferito quando si parla dell'identificazione.

appare *relazionalmente diviso*, poiché la sua identità nasce tramite la relazione con almeno un altro soggetto: siamo passati dall'*intrasoggettivo* all'*intersoggettivo*.

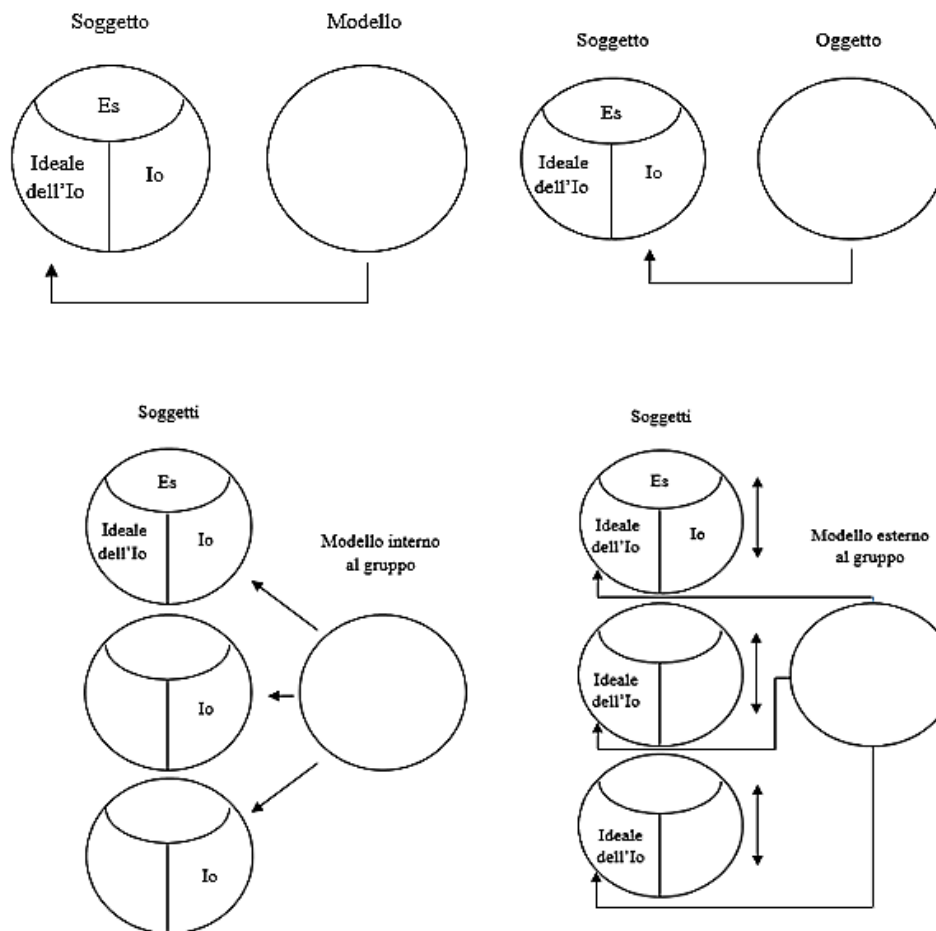
Questo passaggio non è improvviso: Freud aveva esaminato i processi di identificazione già nell'ambito del linguaggio onirico, e in seguito nell'importante saggio *Lutto e melanconia* (1914); ma soltanto nell'opera del 1921 arriva ad una elaborazione sistematica. In questa nuova prospettiva, la precedenza di un soggetto rispetto alle relazioni con l'alterità risulta impensabile.<sup>33</sup> Il modo di essere di ogni individuo è *sempre* relazionale e processuale, i confini che lo separano dagli altri individui sono porosi, la sua identità è frutto in misura determinante dell'introiezione di identità altrui. Rispetto al senso comune, che privilegia l'autonomia degli individui, questa concezione appare paradossale. Tuttavia, essa corrisponde alla celebre espressione di Rimbaud "*Je est un autre*", molto amata da Lacan. Possiamo affermare con sicurezza che l'identità come identificazione trova nella letteratura moltissime conferme. Per chiarire questa relazione sul piano concettuale, è però necessario affidarsi alla riflessione logica, e più precisamente a una logica dei legami che definisce l'identità come *non-coincidenza di un soggetto con se stesso*. Ecco una visualizzazione delle diverse possibilità, relativa al saggio freudiano del 1921:<sup>34</sup>

---

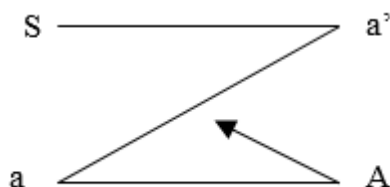
<sup>33</sup> Cfr. S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, cit., cap. 11.

<sup>34</sup> Per questi schemi, si rinvia a G. Bottiroli, *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, Sestante, Bergamo 2002, p. 209. Per la differenza tra la concezione mereologica e quella relazionale (e modale), cfr. G. Bottiroli, *La ragione flessibile. Modi di essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino 2013 e Id., *La prova non-ontologica. Per una teoria del nulla e del "non"*, Mimesis, Milano 2020.





Uno sviluppo decisivo della concezione relazionale viene poi compiuto da Jacques Lacan. Lo psicanalista francese, infatti, mostra in maniera non più fraintendibile come l'identità di un soggetto risulti da un processo dinamico, che comprende i rapporti del soggetto con diversi modi dell'alterità. Lo schema riportato qui sotto, in forma semplificata, e che verrà presentato sinteticamente, è noto come *schema L*:



Il processo di costituzione dell'identità avviene fondamentalmente in due fasi. La prima consiste nell'identificazione del soggetto (*S*), ancora non unitario, e definito perciò "corpo in frammenti", con un'alterità (l'altro chiamato *a'*), cioè con l'immagine generata dalla funzione-specchio (empiricamente, uno specchio vero e proprio, oppure un altro

bambino, oppure la madre). Da questa relazione risulta una prima stabilità morfologica, vale a dire l'Io (indicato con *a*). Si ricordi che la lettera "a" minuscola indica il simile, e dunque una relazione paritaria.

Nella teoria dei registri, su cui torneremo tra poco, la relazione tra *a* e *a'*, vale a dire tra l'Io e l'Io ideale, indica l'Immaginario. È la dimensione dei simili, quindi dei "doppi", e il primo doppio per l'Io è la sua immagine narcisistica. Se lo consideriamo dal punto di vista intersoggettivo, l'Immaginario è un campo di rivalità interminabili, come quelle descritta da Hobbes nel *Leviatano*: perché abbia fine la guerra di tutti contro tutti, è necessario l'intervento di un Terzo.

La seconda fase consiste nell'ingresso dell'Io nel luogo dell'Altro (A), cioè del Simbolico, che equivale al linguaggio come istituzione sociale e più ampiamente alla cultura. Il Simbolico è anche il Terzo che può interrompere le rivalità che sono state appena indicate: perciò è scritto con una "A" maiuscola. Rappresenta la Legge in tutte le sue accezioni, l'autorità, la gerarchia. Ad un primo sguardo, può essere difficile comprendere come l'Altro generi un secondo tipo identificazione: non si tratta forse di un luogo impersonale? E l'identificazione non dovrebbe avvenire sempre tra soggetti, eventualmente collettivi? In effetti è così: ma il primato della Legge non esclude la presenza di individui, che se sono i "portatori", e che permettono l'identificazione.

Ci sono sempre individui che rappresentano la sfera normativa: i genitori, gli insegnanti, i leader politici, ecc. Fondamentale è la però differenza tra chi *esemplifica* la Legge, cioè la rappresenta in una forma tendenzialmente anonima, e chi la *interpreta*, e dunque la incarna nella propria singolarità: ad esempio, per Recalcati, il padre che è testimone della relazione tra il desiderio e la Legge, il padre che sa trasmettere al figlio la forza generativa del desiderio, e quindi evita che la Legge assuma un volto punitivo.<sup>35</sup> Un passo ulteriore viene compiuto nella lettura lacaniana di Bottioli, che distingue due versioni del Simbolico, impennate rispettivamente sulle regole e sui modelli: oltre agli individui che interpretano la Legge, esistono quelli che interpretano i conflitti interni al Simbolico, e che sono rappresentati principalmente dagli artisti. In questa prospettiva, il Simbolico non è semplicemente il registro della normatività, e della concezione del

---

<sup>35</sup> M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012 e Id., *Il complesso di Telemaco*, Feltrinelli, Milano 2013.

linguaggio come codice (cfr. lo strutturalismo jakobsoniano), bensì il registro della complessità intellettuale, e degli stili di pensiero.<sup>36</sup>

L'intreccio dei registri costituisce il vero cuore della teoria lacaniana. All'Immaginario e al Simbolico bisogna aggiungere il Reale. La sua assenza nello schema L non è immotivata, in quanto esso è il registro del "non rappresentabile". E volendo introdurre una definizione minima, si potrebbe designarlo come "la realtà meno il Simbolico": con *realtà* si indica tutto ciò che è articolato grazie al Simbolico, anche soltanto in senso istituzionale, dunque ogni mondo disponibile alla nominazione, a partire dalla sfera quotidiana. Vi è un secondo modo - non discordante dal primo - di pensare il Reale: lo si può considerare un buco all'interno del linguaggio, un vuoto che lo abita e lo modella dall'interno, un'esteriorità intima, che Lacan chiama *estimità*.

Tutti e tre i registri sono modi dell'esperienza; soltanto all'Immaginario e al Simbolico, tuttavia, si può attribuire un'azione formante, e lì si può tradurre in una prospettiva, in un modo di guardare, e dunque in una *logica*. Come si è anticipato, quella dell'Immaginario è una logica degli specchi, dei riflessi, dei doppi, dalla quale il soggetto deve uscire perché se ne restasse imprigionato andrebbe incontro a esiti distruttivi: si pensi al mito di Narciso, da un lato, al *bellum omnium contra omnes* dall'altro. Il Simbolico è dunque, anzitutto, una costruzione difensiva: introducendo delimitazioni, istituendo confini e barriere, rende possibile una vita relativamente stabile e non sottoposta a continue minacce di dissoluzione. Per contro, un dominio eccessivo di questo registro può irrigidire il soggetto in un'identità stereotipata, in quella condizione di "medietà" e di conformismo che Heidegger ha descritto in *Essere e Tempo* come il dominio del Si". Per uscire da questa alternativa, è necessario pensare a una terza via, una via della *flessibilità* che permetta al soggetto di mantenere il proprio dinamismo, anziché irrigidirsi in una forma fissa e asfittica.

Tale via va cercata all'interno del Simbolico, che Lacan aveva già definito un registro intricato, e che nella lettura che ne ha proposto Bottioli può venire pensato come una dimensione di pluralismo: il linguaggio appare così l'insieme conflittuale, e sempre potenzialmente fecondo, tra stili di pensiero. È necessario distinguere tre possibilità fondamentali, che sono anche modi della logica o regimi di senso: il *separativo*, che introduce barriere rigide e crea stabilità; il *confusivo*, che tende ad abolire invece i confini

---

<sup>36</sup> Si rinvia a G. Bottioli, *La prova non-ontologica*, cit., in particolare il terzo capitolo.

e può giungere a sovrapporli; il *distintivo*, che congiunge senza creare confusione, e che è caratterizzato dalla flessibilità, e dal desiderio di interpretazione: dunque da soggetti interpretanti.

#### 6. *Modi dell'identità a partire da Heidegger*

La concezione relazionale dell'identità, elaborata da Freud, rappresenta una novità radicale, ed è una sfida per la tradizione filosofica: anche quando si è messo l'accento sulla tendenza dell'uomo a vivere in società, i confini identitari dei singoli individui non sono stati messi in discussione. Soltanto nella modernità si fa strada una nuova visione, in cui i rapporti diventano essenziali: si pensi all'importanza che svolgono in Hegel le relazioni intersoggettive, come nella dialettica di servo e padrone, riscoperta da Kojève, e che, per suo tramite, è penetrata ampiamente nella cultura francese. Lacan la riprenderà nel *Seminario I*. Non è possibile sintetizzare qui le riflessioni di Nietzsche nella *Genealogia della morale*, dove il problema dell'educazione e della formazione di grandi masse è cruciale. Si può tuttavia rilevare una convergenza significativa con Freud in un'opera decisiva per la filosofia del Novecento, e cioè *Essere e tempo*.

La storia della filosofia occidentale, afferma Heidegger, è la storia dell'oblio della differenza ontologica, cioè della differenza tra l'essere e l'ente. Come pensare tale differenza? E chi potrebbe condurre l'indagine, se non l'ente che Heidegger decide di non chiamare più con un nome "antropologico"? Per Aristotele, l'uomo è l'animale razionale, in Heidegger diventa l'ente per cui l'ontologia costituisce un problema e che, tuttavia, può anche dimenticarlo. Così è accaduto nella metafisica, in tutte le sue versioni: il filosofo «nel definire l'essenza dell'essere uomo si è dimenticato il problema del suo essere, considerandolo per se stesso ovvio nel senso dell'esser semplicemente-presente comune a tutte le altre cose create». <sup>37</sup> Ma l'uomo non è una semplice-presenza come tutte le altre cose: nel linguaggio di Heidegger, dobbiamo distinguere il *Dasein* (l'Esserci) e l'ente *intramondano* (ad esempio, una scrivania e gli oggetti che vi sono posati sopra). La differenza fondamentale consiste nei "modi d'essere", una nozione che diventa irrinunciabile nel momento in cui l'essere non viene più concepito come un ente: un ente intramondano può venir definito adeguatamente dalle sue *proprietà*, mentre il *Dasein* va

---

<sup>37</sup> M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), Longanesi, Milano 2005, p. 69.

pensato come “poter essere”, come un ente che, quali che siano le sue decisioni, è definito dal primato delle *possibilità*.<sup>38</sup>

Appare indispensabile, per una comprensione minima della filosofia heideggeriana, un’ultima precisazione: le possibilità dell’Esserci differiscono da quelle intramondane (ad esempio, l’eventualità che domani piova); non equivalgono al “non-ancora effettuale” e al “non mai necessario”. Sono possibilità di cui l’Esserci dispone, e che deve interpretare se vuole cercare di vivere una vita autentica.<sup>39</sup> L’Esserci è dunque il luogo di un conflitto tra il modo d’essere che non ha scelto (ad esempio, essere italiano, vivere nel XX secolo, avere una madre anaffettiva, ecc.) e quello che potrà elaborare a partire dal suo poter-essere. Con il pensiero di Heidegger e di Lacan ci siamo dunque spostati da una *prospettiva fattuale* a una *prospettiva modale*.

### 7. *Relazionalità interna: l’identità dell’eroe tragico*

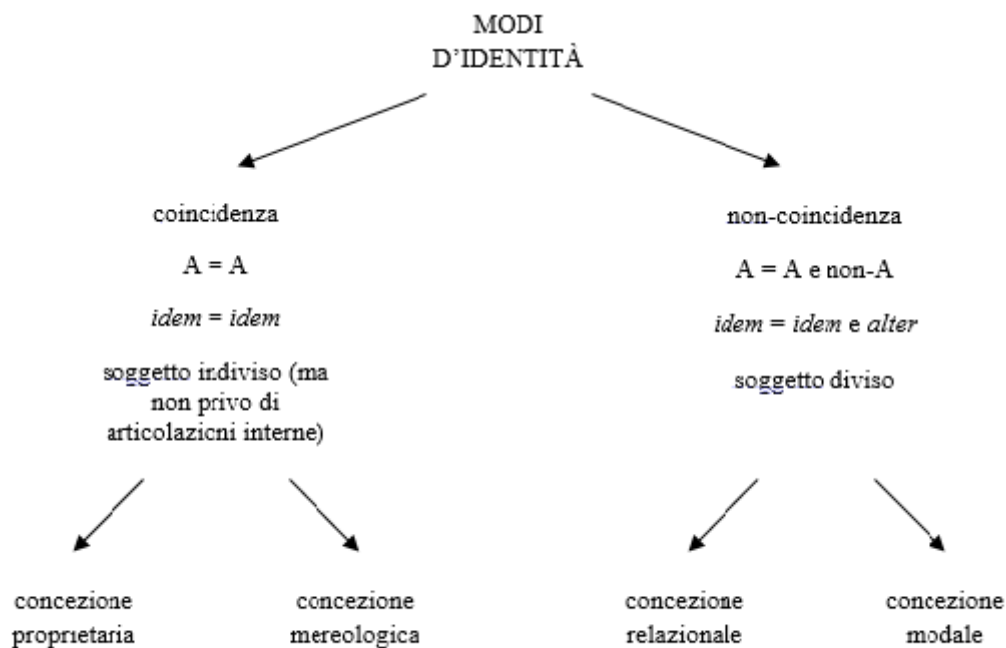
Riassumiamo ora i diversi modi di concepire l’identità, in quanto determinati da un modo di pensare, cioè da un modo della logica: lo *zerostilismo* logico è un’illusione. Le concezioni fondate sulla possibilità che un individuo coincida con se stesso sono espressioni di una logica separativa o disgiuntiva. All’interno di questa posizione, possiamo distinguere ulteriormente tra concezione proprietaria e mereologica: la prima definisce l’identità tramite un elenco di proprietà (si pensi alla definizione aristotelica dell’uomo in quanto “animale razionale”), la seconda come un insieme di parti (si pensi a Platone, nella definizione tripartita dell’anima, e alle due topiche freudiane). Invece le concezioni che contemplanò la possibilità che un soggetto non-coincida con se stesso, bensì con un altro soggetto, sono espressioni di una logica congiuntiva o scissionale. Si dovrà distinguere ancora tra concezione relazionale (quella proposta da Freud in *Psicologia delle masse*, ma anche da Lacan nello schema L) e concezione modale (introdotta da Lacan con la teoria dei registri, propria dell’ente che Heidegger chiama *Dasein*):<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Naturalmente, come osserva Heidegger, anche l’Esserci in una certa misura è un ente intramondano ed è quindi suscettibile di una descrizione proprietaria (si pensi alle informazioni fornite dalla carta d’identità).

<sup>39</sup> Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., in particolare il par. 31.

<sup>40</sup> G. Bottioli, *La ragione flessibile. Modi di essere e stili di pensiero*, cit., p. 354.



Come si è accennato, l'eroe tragico non sembra trovare posto all'interno di questo schema. Tuttavia, il Dioniso delle *Baccanti* non sembra coincidere con se stesso: la tesi di Bachtin relativa all'uomo dei romanzi di Dostoevskij, «non gli si può applicare la formula dell'identità: A uguale A»,<sup>41</sup> potrebbe dunque venir estesa anche a questo personaggio? Sussiste, tuttavia, un'importante differenza tra la non-coincidenza dell'eroe dostoevskiano (si pensi a Raskol'nikov) e quella che caratterizza l'eroe tragico: nel primo è riconoscibile una non-coincidenza che nasce dal rapporto con altre identità, mentre il secondo non intrattiene rapporti modellizzanti con gli altri partecipanti alla trama. Come si è già accennato, questa differenza trova una spiegazione plausibile nella differenza tra generi letterari, vale a dire tra il tempo tragico, con il suo ritmo precipitoso, e il tempo romanzesco, molto più diluito.<sup>42</sup>

Senza dubbio il Dioniso di Euripide non è un personaggio descrivibile mediante un elenco "coerente" di attributi. Dobbiamo chiederci se risulti adeguata, però, una descrizione fondata su coppie di proprietà paradossalmente riunite: "Dioniso è il dio della contraddizione, di tutte le contraddizioni (...) Dioniso è vita e morte, gioia e dolore, estasi e spasimo, benevolenza e crudeltà, cacciatore e preda, toro e agnello, maschio e femmina,

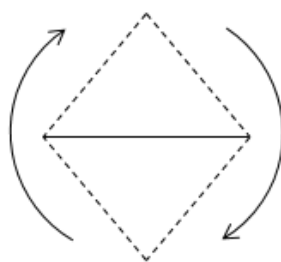
<sup>41</sup> M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 2002, p. 81.

<sup>42</sup> Ciò non esclude, naturalmente, l'intreccio tra i due tipi di temporalità, come accade proprio in Dostoevskij.

desiderio e distacco, giuoco e violenza ...<sup>43</sup> Dioniso è il dio degli opposti: lo si è detto molte volte, e Giorgio Colli lo ribadisce. Non si è riflettuto, però, e in ogni caso non abbastanza, sulle possibili *relazioni* tra gli opposti. La descrizione di Vernant e Vidal-Naquet sottolinea il conflitto, ma non il legame tra le forze, *ethos* e *daimon*; la loro concezione rimane mereologica. Nell'articolo già citato, Bottirolì analizza la figura di Dioniso a partire dal legame tra gli opposti, problematizzando però la nozione di paradosso: quando c'è un'interdipendenza, siamo in presenza di una relazione tra *correlativi*. Ma bisogna distinguere ancora tra due esiti possibili, cioè il legame *aporetico*, in cui gli opposti si paralizzano reciprocamente, e il legame *non aporetico*, in cui arrivano invece a stimolarsi l'un l'altro.

Che cosa accade in Dioniso, e più precisamente nell'interpretazione che ne dà Euripide nelle *Baccanti*? Come si è già osservato nel par. 4, da un lato Dioniso rappresenta la spinta alla metamorfosi, dunque a una “non coincidenza” non sé, dall'altro, però, agisce come un vendicatore, e con una crudeltà eccessiva. Anche l'impulso alla dissoluzione presenta due versanti opposti: da un lato la sospensione delle identità rigide, le donne che fuggono dalla polis creano una comunità, dall'altro la follia omicida, lo *sparagmós*, diretto prima verso una mandria di bovino, infine contro Penteo, fatto a pezzi dalla sua stessa madre. Si comprende allora perché Bottirolì non si limiti all'opposizione tra apollineo e dionisiaco, ma proponga di scindere anche il dionisiaco in una forma superiore (dinamica) e in una forma inferiore (che sfocia in una nuova rigidità):

Vertice superiore: il Dioniso dell'impulso alla forma, alla metamorfosi continua, della spinta alla non coincidenza.



Medietà: dominio delle identità definite attraverso il *principium individuationis*, in cui vive il cittadino della *polis*, caratterizzato dall'equilibrio, dalla moderazione, dall'*ethos*.

Vertice inferiore: il Dioniso dell'impulso all'informe, del collasso dei confini identitari, della spinta alla coincidenza con l'Uno originario.

<sup>43</sup> G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, Adelphi, Milano 1977, p. 15.

Lo schema qui riportato <sup>44</sup> indica le due possibilità del dionisiaco, legate tra loro non arbitrariamente: la relazione aporetica consiste infatti nel legame inesorabile tra i correlativi, con prevalenza della forma (o della forza) inferiore. Che cosa manca nel processo qui raffigurato? Manca l'apollineo, evidentemente.

In questa assenza si può cogliere la peculiarità della tragedia di Euripide: Prometeo, Edipo, Antigone, ecc., differiscono da Dioniso perché la loro identità, in parte aporetica, non respinge l'apollineo. Perciò essi rappresentano un'indagine sulla natura umana in quanto caratterizzata dagli estremi. Per esempio, Edipo è un eroe della conoscenza, e non solo un mostruoso criminale; Antigone incarna la singolarità contro la legge della polis, e non è casuale che nell'epoca romantica sia stata celebrata come una figura positiva;<sup>45</sup> e pur indicando il suo legame con la pulsione di morte, Lacan ne coglie tutto il fascino.<sup>46</sup> Persino in Medea, signora della parola e della *metis*, è riconoscibile l'azione dell'apollineo. Ed è grazie all'apollineo che ciascuna di queste figure raggiunge un'identità singolare e complessa.

Non è così nel Dioniso delle *Baccanti*, le cui metamorfosi rimangono funzionali alla trama della vendetta, e la cui potenziale non-coincidenza naufraga alla fine nello stereotipo del vendicatore. A questo punto appare legittimo applicare la "divisione" anche alla divinità della forma: per il giovane Nietzsche, l'apollineo corrispondeva solamente al *principium individuationis*, all'identità come chiusura dei confini; adesso possiamo cercare di pensarla nella sua duplicità. La forma non è necessariamente un contorno separativo, può consistere nell'elaborazione stilistica.

Nello schema che segue, e che va collegato al precedente, si offre una risposta al problema generato dal personaggio tragico: in effetti, anch'esso è caratterizzato dalla non-coincidenza, ma nel senso di un doppio sconfinamento rispetto alla medietà. Non vi è relazione con un modello superiore, da imitare mimeticamente (Don Chisciotte) o come fonte di ispirazione (Napoleone per Julien Sorel e Raskol'nikov); vi è però una *relazione tra gli estremi*, che giustifica la percezione di non-coincidenza:

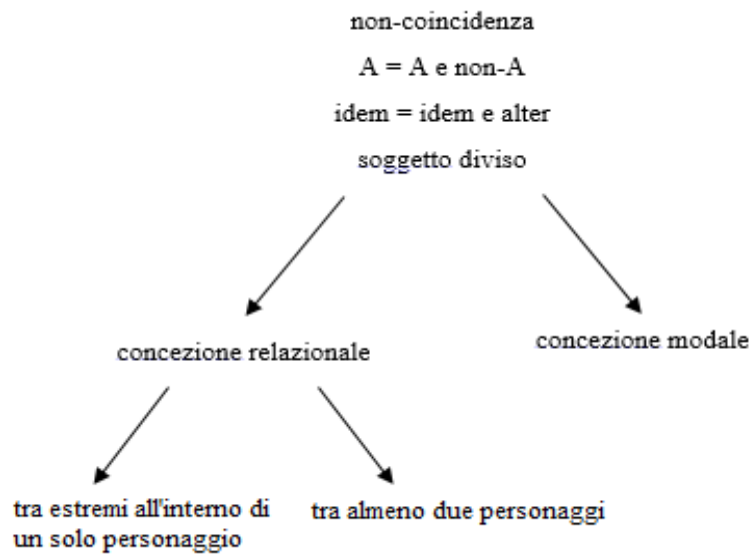
---

<sup>44</sup> Riprendo tale schema, applicandolo solamente alla figura di Dioniso, da G. Bottiroli, *Liberatore e incatenato: le aporie di Dioniso (e del dionisiaco) da Euripide a Nietzsche*, cit., p. 66.

<sup>45</sup> Cfr. G. Steiner, *Le Antigoni* (1984), Garzanti, Milano 2003.

<sup>46</sup> Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino 2008.





#### 8. *Pluralismo logico e stili di pensiero: una breve digressione.*

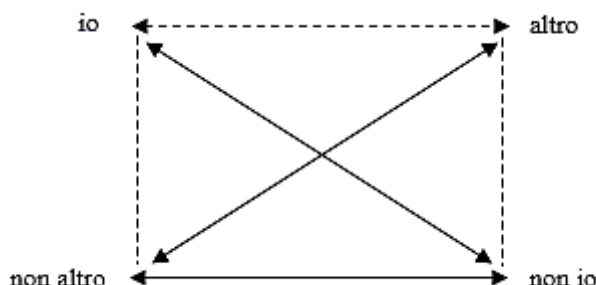
Sembra opportuno a questo punto mettere rapidamente a fuoco le differenze tra relazioni oppositive. Il punto di partenza, che rimane straordinariamente valido, è Aristotele. La sua tipologia distingue quattro casi fondamentali: i *contraddittori* (ad esempio «sono seduto e non sono seduto, contemporaneamente»), *privazione/possesso* (ad esempio «vedere» e «essere cieco»), i *contrari*, opposti che ammettono casi intermedi (ad esempio il grigio come misto tra bianco e nero) e i *correlativi*: quest'ultimo caso, esemplificato dalla relazione tra padrone e servo, riguarda gli opposti che si implicano reciprocamente;

Da questa tipologia la logica medioevale deriverà il quadrato degli opposti: una costruzione ripresa nella moderna logica simbolica, e che prevede soltanto due relazioni, tra contraddittori e tra contrari. Tali relazioni sono essenziali in una versione della logica che possiamo chiamare *disgiuntiva o separativa*,<sup>47</sup> e per la quale gli opposti sono incompatibili (contraddittorietà) oppure sono suscettibili di una sintesi, che rappresenta però un processo secondario e non annulla il carattere separativo dell'opposizione (contrarietà).

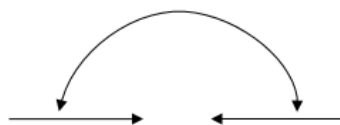
Ancora due osservazioni: anzitutto, gli esempi di Aristotele comprendono sia nozioni («bianco») sia proposizioni («sono seduto»): la differenza è importante perché soltanto le proposizioni possono venire giudicate vere o false. Il quadrato logico è costruito su

<sup>47</sup> Per quanto riguarda i concetti e la terminologia qui adottata, rinvio a G. Bottioli, *La ragione flessibile*, cit., e Id., *La prova non-ontologica*, cit.

proposizioni; esiste però una variante contemporanea, il quadrato semiotico di Greimas, che si serve invece di nozioni; ecco una visualizzazione, in cui abbiamo utilizzato la nozione di identità:



Seconda osservazione: il quadrato logico (e così pure quello semiotico) trascura sia la relazione “privazione/possesso” sia quella tra correlativi. La prima esclusione non sembra di grande importanza, perché “privazione/possesso” può venire inclusa nella relazione tra contrari. Invece l’esclusione dei correlativi va compresa nel suo preciso significato, nella sua vera motivazione: vale a dire, la necessità di ammettere, con i correlativi, un’altra versione della logica, che Bottioli ha definito *coniuntiva*. O meglio, *coniuntivo-scissionale*, perché la relazione tra correlativi non ammette la sintesi (come accade invece per la più celebre delle logiche congiuntive, la dialettica hegeliana). I correlativi sono opposti interdipendenti, ma *non sintetizzabili*. Si può rappresentare così questa relazione:<sup>48</sup>

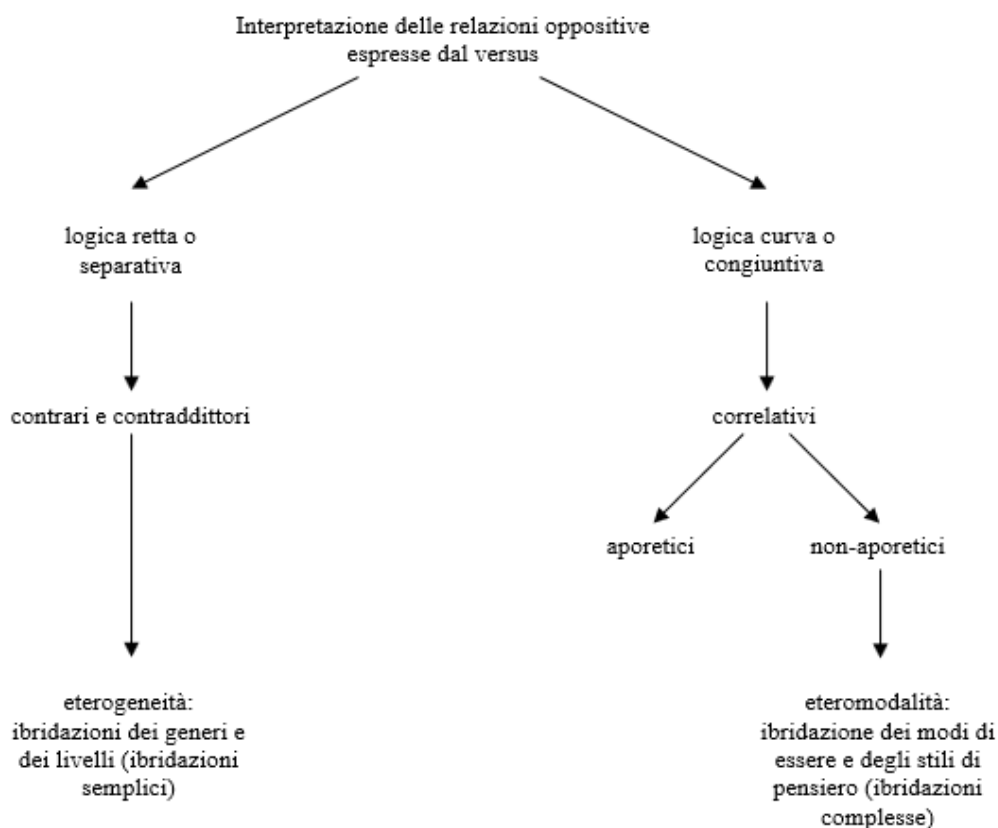


La convergenza delle frecce indica un’opposizione che rimane tale, anche se comprende casi *irenici* (“la metà e l’intero”) oltre ai casi *non irenici* (“padrone e servo”, per citare i due esempi di Aristotele). La linea curva che unisce la coppia di correlativi rappresenta invece la loro interdipendenza.

<sup>48</sup> G. Bottioli, *La ragione flessibile*, cit., p. 183. Si ricordi che la scissione riguarda i processi di identificazione, dove un soggetto è nello stesso tempo *identico e non-identico* a se stesso.

Queste precisazioni servono anzitutto a confermare la possibilità di intendere il rapporto tra apollineo e dionisiaco come un rapporto tra correlativi, e non tra contrari: una stimolazione reciproca, e non una sintesi. Si ricordi il passo già citato di Nietzsche: «i due istinti (*Triebe*) così diversi [apollineo e dionisiaco], infatti, «procedono l'uno accanto all'altro, per lo più in aperta contrapposizione tra loro e stimolandosi a vicenda a reazioni sempre nuove e più vigorose, al fine di perpetuare in esse quell'antagonismo di opposti che la comune parola "arte" supera solo in apparenza».<sup>49</sup> Sembra indiscutibile che qui Nietzsche si sta riferendo, e sia pure implicitamente, ai correlativi.

Si potrà verificare anche in seguito l'importanza di queste distinzioni logiche. Indichiamo subito, però, il punto fondamentale: le ibridazioni sono una mescolanza, una sintesi tra contrari? Lo sono probabilmente in molti casi, ma non potrebbero nascere talvolta dal rapporto tra correlativi? Si può sin d'ora ipotizzare che è questa seconda via a generare i testi più complessi. Riassumiamo ancora una volta tramite uno schema, che però si estende al problema delle ibridazioni:



<sup>49</sup> Ivi, p. 24.

## 9. Le interpretazioni dell'estetica di Nietzsche

Torniamo a Nietzsche, e alle sue riflessioni estetiche, che a un primo sguardo possono apparire poco coerenti. Innegabilmente, in molte occasioni Nietzsche pone l'arte sotto il segno dell'ebbrezza; questo ha favorito interpretazioni fondate su un punto di vista fisiologico, energetista, vitalista, e che hanno ricondotto anche la *Nascita della tragedia* al primato unilaterale del dionisiaco come forza vitale e creativa. Una svolta è giunta tuttavia dall'interpretazione di Heidegger: in una serie di corsi universitari, poi raccolti nella monumentale opera del 1961,<sup>50</sup> l'opera d'arte viene presentata come una potenza, agonismo, conflitto. Ciò emerge in particolare nelle pagine dedicate al *grande stile*, un concetto di cui Nietzsche parla ripetutamente, ma attraverso indicazioni concise, e che tuttavia, secondo Heidegger, getta luce su tutta l'estetica nicciana. Nelle parole di Nietzsche, il grande stile è «disprezzo della bellezza piccina e breve, esso è il senso del poco e del lungo»,<sup>51</sup> in quelle di Heidegger, esso è ciò in cui l'arte perviene alla sua vera essenza:

L'arte in grande stile è la semplice calma del dominare, conservandola, la somma pienezza della vita. A essa appartengono l'originario scatenamento della vita, ma domato; la più ricca antiteticità, ma nell'unità del semplice; la pienezza della crescita, ma nella durata del lungo e del poco. [...] L'unità di questi opposti, concepiti in tutta la loro pienezza essenziale, dà un'idea di quanto Nietzsche sapeva – cioè: voleva – dell'arte, della sua essenza e della sua determinazione essenziale.<sup>52</sup>

Come si vede, in questa interpretazione l'accento cade sulla *conflittualità* che genera l'oggetto artistico. Non c'è arte senza lotta tra calma e pienezza della vita, tra semplicità e ricca antiteticità, tra durata e pienezza della crescita. L'esito dell'agonismo tra gli opposti non è mai rappresentato da una sintesi pacificatrice: l'arte in grande stile è conflitto che mira alla propria conservazione, che non desidera il proprio spegnimento, bensì la propria costante alimentazione. Il suo fine è il conflitto stesso, il proprio rimanere in essere. Il grande stile è capacità di legare gli opposti così che non tendano alla reciproca sopraffazione, bensì all'intensificazione vicendevole: tale visione sottolinea come l'arte sia una potenza mai paga di se stessa, un'attività che dà forma al caos senza cercare di

---

<sup>50</sup> M. Heidegger, *Nietzsche* (1961), Adelphi, Milano 2018.

<sup>51</sup> F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1884*, in *Opere*, Vol. VII, tomo II, Adelphi, Milano 1976, p. 83.

<sup>52</sup> M. Heidegger, *Nietzsche*, op. cit., p. 132.

metterlo a tacere. Gli opposti del caos e della forma, infatti, non intrattengano un rapporto gerarchico: ciò che ha il proprio contrario sotto di sé o addirittura fuori di sé, come ciò che va combattuto e negato, non può essere grande nel senso del grande stile: esso, infatti, «rimane dipendente e si lascia guidare da ciò che nega; rimane ancora re-attivo. Nel grande stile, invece, la legge che si sta formando cresce dall'azione originaria, che è già il giogo stesso. [...] Il grande stile è la volontà attiva di essere, e precisamente in modo da superare e conservare in sé il divenire». <sup>53</sup>

Pur essendo condizione necessaria per la nascita dell'arte, il conflitto non è tuttavia sufficiente. La seconda caratteristica che l'interpretazione heideggeriana ha il merito di mettere in luce è *la forma* che l'opera d'arte deve assumere al fine di essere fruibile. Non c'è arte senza conflitto, ma non c'è arte nemmeno senza forma. Si noti che la forma non è ciò di cui si serve l'artista al fine di veicolare contenuti: non è un contenitore dell'ebbrezza alla quale si oppone, poiché nell'oggetto artistico *tutto è forma*. Essa non rappresenta il contrario del caos, ma la capacità di includerlo e conservarlo:

la condizione fondamentale è però la libertà, parimenti originaria, rispetto agli estremi opposti del caos e della legge; non la mera costrizione del caos in una forma, ma quel dominio che fa sì che la primordietà del caos e l'originarietà della legge vadano l'una contro l'altra e, secondo la stessa necessità, vadano sotto un giogo: il libero disporre di questo giogo, che è ugualmente distante sia da un irrigidimento della forma nel pedante e nel formale, sia da un puro delirare nell'ebbrezza. Dove il libero disporre di questo giogo è la legge, che si sta costituendo, dell'accadere, qui c'è il grande stile; dove c'è il grande stile, qui l'arte è reale nella purità della sua pienezza essenziale. <sup>54</sup>

L'ebbrezza, stato fisiologico del corpo che è la condizione della creazione artistica, è dunque ciò che nell'atto stesso della creazione viene domato. Nel grande stile, l'ebbrezza va oltre se stessa sottoponendosi al comando della propria legge e della propria misura. Si capisce così in che senso l'arte rappresenti la massima espressione della vita, che secondo Nietzsche è volontà di potenza, ovvero capacità di porsi ai propri comandi:

l'arte non sottostà soltanto a regole, non ha soltanto leggi da seguire, ma è in se stessa legiferazione e soltanto come tale è veramente arte. L'inesauribile, e ciò che va creato, è la legge. Ciò che l'arte dissolve lo stile interpreta,

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 140.

<sup>54</sup> Ivi, p. 134.

fraintendendolo, come mero ribollire dei sentimenti, è essenzialmente l'inquietudine della ricerca della legge, che diventa reale nell'arte soltanto quando la legge si cela nella libertà della forma per entrare così nel gioco aperto.<sup>55</sup>

L'arte, dunque, per Nietzsche come per Heidegger, non è *mimesis* in senso aristotelico, non è nemmeno rappresentazione di un oggetto di contemplazione disinteressata, come vorrebbe Kant, e non è il quietivo dell'esistenza di cui parla Schopenhauer: l'arte è piuttosto «lo stimolante della vita, ciò che eccita e potenzia la vita»<sup>56</sup> intesa come espressione della volontà di potenza. Perciò essa rappresenta agli occhi di Nietzsche un contromovimento, capace di opporsi al nichilismo inteso come epoca storica in cui i valori supremi si svalutano, i fini vengono annientati e le valutazioni stanno l'una accanto l'altra, in una sterile molteplicità. Se il nichilismo rappresenta la perdita di valori universali e di obiettivi comuni, un'epoca in cui vigono il relativismo totale e la scettica paralisi della volontà descritta in *Al di là del bene e del male*, l'arte in grande stile rappresenta l'unico mezzo rimasto all'uomo per dire sì alla vita e combattere la paralisi della volontà di potenza.

Un'interpretazione dell'estetica di Nietzsche assai distante da quella proposta da Heidegger è rappresentata dalle riflessioni di Gilles Deleuze.<sup>57</sup> Qui la dimensione del conflitto risulta quasi del tutto assente. Deleuze definisce il tragico nei seguenti termini:

L'affermazione molteplice e pluralistica costituisce l'essenza del tragico [...]. Il tragico non consiste né nell'angoscia, né nel disgusto o nella nostalgia di una unità perduta, ma soltanto nella molteplicità, nella diversità dell'affermazione come tale, e si definisce come gioia della molteplicità e della pluralità. [...] Tragico designa la forma estetica della gioia [...]. Il tragico è gioia; il che significa che la tragedia è immediatamente gioiosa e suscita paura e compassione solo nello spettatore ottuso.<sup>58</sup>

Vi sarebbe, secondo Deleuze, un'evoluzione nel pensiero di Nietzsche, il quale, nel corso degli anni, accantona o comunque modifica le tesi presentate nella *Nascita della tragedia*. Qui, in particolare, Dioniso viene interpretato nella prospettiva della contraddizione tra l'unità primitiva e l'individuazione, tra il volere e l'apparire, tra la vita

---

<sup>55</sup> Ivi, p. 136.

<sup>56</sup> Ivi, p. 43.

<sup>57</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia e altri testi* (1962), Einaudi, Torino 2002.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 26-27.

e la sofferenza. Tale contraddizione interna all'esistenza dell'uomo greco rende necessaria una giustificazione, un riscatto dalla sofferenza, e la tragedia fa questo attraverso Apollo e Dioniso, i quali

non sono in opposizione come termini interni a una contraddizione, ma semmai come due modi antitetici di risolverla: Apollo, attraverso la mediazione, nella contemplazione dell'immagine plastica; Dioniso, senza mediazioni, nella riproduzione, nel simbolo musicale della volontà. Dioniso è quasi lo sfondo sul quale Apollo ricama la bella apparenza; al di sotto di Apollo però gorgoglia Dioniso: l'antitesi ha dunque bisogno di essere trasformata, risolta in unità.<sup>59</sup>

Emerge da queste righe come la dimensione del conflitto venga meno nell'interpretazione deleuziana. Apollineo e dionisiaco smettono di rappresentare i due principi stilistici, il cui nobile agonismo genera il tragico: «la *tragedia* è conciliazione, mirabile e precaria alleanza dominata da Dioniso che, nella tragedia, esprime la profondità del tragico». <sup>60</sup> Non solo le due divinità smettono di lottare per allearsi, ma tra di esse si instaura un rapporto di tipo gerarchico e Dioniso viene fatto coincidere con l'essenza del tragico:

Egli è l'unico personaggio tragico, [...]; le sue sofferenze sono l'unico soggetto tragico: sofferenze dell'individuazione che vengono riassorbite nel piacere dell'essere originario; e l'unico spettatore tragico è il coro dionisiaco, che vede in Dioniso il proprio signore e padrone, mentre sul versante opposto la funzione apollinea consiste nello sviluppare il tragico in *dramma*.<sup>61</sup>

Come è evidente, questa interpretazione non rende conto delle aporie del dionisiaco che emergono nelle *Baccanti* e di cui abbiamo parlato: anzi, le ignora completamente. Secondo Deleuze, il Dioniso della *Nascita della tragedia* viene progressivamente sostituito da un Dioniso «*affermativo e affermatore*», il quale

più che risolversi in essere originario o assorbire il molteplice in un fondamento primo, si *trasforma* in molteplici affermazioni. Più che riprodurre le sofferenze *dell'individuazione*, egli afferma i dolori *della crescita*; è il dio

---

<sup>59</sup> Ivi, pp. 18-19.

<sup>60</sup> Ivi, p. 19.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

che afferma la vita, il dio in nome del quale la vita deve essere affermata, e *non* giustificata o riscattata.<sup>62</sup>

A questo Dioniso affermatore della vita non si oppone, nella *Nascita della tragedia*, Apollo, bensì Socrate, unico vero avversario, secondo Deleuze, dell'uomo tragico. Questo è senz'altro vero, e tuttavia se Socrate riesce a parlare per bocca di Euripide e a uccidere il genere tragico è perché il conflitto tra dionisiaco e apollineo viene a mancare: poiché risulta incomprensibile alla razionalità socratica che va affermandosi come principio estetico della tragedia euripidea, il primo viene infatti espulso da quest'ultima, determinando l'abbandono del secondo, che non può generare, né da solo né insieme al socratico, il tragico. Nella lettura deleuziana dell'estetica nicciana, il fatto che il vero antagonista dell'uomo tragico sia rappresentato da Socrate può rivelarsi in tutte le sue valenze solo quando l'antitesi Dioniso-Apollo viene sostituita dalla complementarità Dioniso-Arianna: agli dei che si riconciliano per togliere il dolore viene sostituita una coppia di sposi capace di affermare la vita.

Dioniso non è il dio che, riportando i propri fedeli all'unità originaria attraverso l'abolizione del *principium individuationis*, conduce al superamento del dolore: egli è piuttosto «il dio della vita che non deve essere giustificata, della vita che è giusta in modo essenziale», è «*sovraabbondanza* di vita», «affermazione senza possibilità di sottrazione».<sup>63</sup> Questa logica della pura affermazione molteplice, che non può che essere positiva e gioiosa, è la logica della tragedia, il cui eroe è gaio e leggero: «Compito di Dioniso è renderci leggeri, insegnarci a danzare, infonderci l'istinto del gioco»<sup>64</sup> ed è proprio per questo motivo che nel mito il dio compare circondato dai propri giocattoli divini. I due tempi del gioco di Dioniso sono l'affermazione del divenire e l'affermazione dell'essere.

Mentre Deleuze sostituisce al conflitto tra Apollo e Dioniso la complementarità tra quest'ultimo e Arianna, Michel Maffesoli fa subentrare all'apollineo quello che chiama *il prometeico*. Come nota Francesco Alberoni nella presentazione dell'edizione italiana di *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Maffesoli utilizza il lessico nicciano in maniera piuttosto libera, e arriva ad attribuire a Dioniso un significato

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 20.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 24-25.

<sup>64</sup> Ivi, p. 28.



assai più ampio rispetto a quello assegnatogli da Nietzsche. Per il sociologo francese, infatti,

Dioniso sembra piuttosto simile all'*es* freudiano, al *caos* originario prima della separazione dei due spiriti gemelli, eros e thanatos. Quindi è impulso contro la norma, passione contro ragione, impersonalità collettiva contro individuazione, politeismo contro monoteismo, promiscuità contro monogamia, divertimento rispetto al lavoro, consumo e spreco rispetto alla produzione e all'accumulazione e, quindi, principio del piacere contro il principio di prestazione.<sup>65</sup>

Maffesoli vuole indicare le grandi evoluzioni della società, causate a suo avviso da continue oscillazioni tra momenti razionalistici e momenti dionisiaci. Se nella modernità a prevalere sono stati i primi, nella postmodernità, epoca nella quale viviamo, si assiste a un riemergere dei secondi perché la società razionalista moderna ha voluto negare e reprimere l'elemento dionisiaco, il quale torna nel postmoderno a riprendersi lo spazio che gli è stato negato con un'energia che la società contemporanea non riesce a dominare. La società moderna, in altre parole, non ha saputo trarre profitto dalla *coincidentia oppositorum* e ha scelto come proprio principio guida Prometeo anziché Dioniso, il quale, tuttavia, rappresenta anch'esso un aspetto necessario della socialità. Accade così che nella postmodernità Dioniso fa ritorno per rigenerare la società dalle catene del *principium individuationis* e dall'atomizzazione dei soggetti, ridotti a strumento di produzione dal prometeismo e dal produttivismo moderni, responsabili di aver assegnato al lavoro e al progresso lo statuto di imperativi categorici, che hanno reso l'uomo moderno «assai stanco». Nella postmodernità egli prova così a sfuggire all'imposizione produttivistica trasformandosi in corpo erotico che gode del presente e fa del *carpe diem* un valore inconfutabile. Il dionisiaco altro non è che «un riscatto dell'esistenza che si è lasciata andare, che si è lasciata avvincere, un'esistenza che si sente minacciata»<sup>66</sup> e che all'etica del progresso propria del produttivismo contrappone un'etica dell'istante che si esprime in diverse forme di orgiasmo. Come i molteplici volti che il dio può assumere, queste sono assai differenti tra loro e tuttavia frutto del riproporsi della medesima struttura: la dispersione dell'individuo in un soggetto collettivo. L'orgia, infatti, «è una condensazione

---

<sup>65</sup> F. Alberoni, *Presentazione*, in M. Maffesoli, *L'ombra di Dioniso. Una sociologia delle passioni* (1988), Garzanti, Milano 1990, p. 11.

<sup>66</sup> Ivi, p. 160

dell'accordo simpatico con il cosmo e con gli altri [...] un fattore di socialità [...] una iniziazione per i giovani e una anamnesi per tutti, che sprona a vivere l'esplosione nel grande tutto cosmico e nella comunità societaria». <sup>67</sup>

Maffesoli sa distinguere all'interno del dionisiaco un impulso alla dissoluzione del *principium individuationis* e un impulso alla metamorfosi che rigenera il corpo sociale restituendogli la vitalità che il prometeico sembra avergli sottratto; per quanto riguarda invece l'apollineo, ne coglie solamente il vertice inferiore:

possiamo intravedere l'orgiasmo come la respirazione del mondo, una respirazione che ha maggiore o minore ampiezza, ma che consente in ogni caso lo sviluppo del mondo. Certo è proprio qui che lo psicologismo inciampa, poiché, nella prospettiva di ciò che concordemente chiamiamo dionisiaco, la coscienza di sé si indebolisce o si distrugge. Per essere più esatti, non ha più senso. L'apollineo, se ci rifacciamo a Nietzsche, si fonda sulla coscienza e il dominio di sé; il dionisiaco, invece, è la parte oscura, distruttiva e destrutturata, una «orribile mescolanza di sensualità e di crudeltà» (Nietzsche). Ma, come nella buona tradizione libertaria (l'anarchia è ordine senza stato), il caos che prevale nel dionisiaco rinvia a una solidità organica che, come dice Goethe, possiamo chiamare un «ordine mobile» (*beweglicher Ordnung*). <sup>68</sup>

Queste affermazioni appaiono criticabili principalmente per due motivi. In primo luogo, Maffesoli sovrappone l'apollineo al razionale, cioè, nella sua terminologia, al prometeico. Per Nietzsche, tuttavia, il razionalismo, che mette fine al rapporto fecondo tra apollineo e dionisiaco, è un impulso di origine socratica, estraneo tanto ad Apollo quanto a Dioniso. Razionalismo e apollineo sono sovrapponibili solo se si rinuncia a distinguere un apollineo superiore (impulso alla forma artistica, capacità di interpretazione delle possibilità più alte dell'essere umano) e un apollineo inferiore (identità intesa come *principium individuationis*), a causa di quella logica che Socrate ha contribuito in maniera decisiva a introdurre nel pensiero occidentale e che abbiamo chiamato *separativa*. Per questa logica l'apollineo non può che essere "coincidenza con sé".

In secondo luogo, il fatto che l'uomo dionisiaco unisca ciò che il prometeico ha disunito sembra conferire al primo una pienezza che rende l'intervento del secondo un

---

<sup>67</sup> Ivi., p. 31.

<sup>68</sup> Ivi., p. 90.

mero ostacolo da evitare. Il prometeico, infatti, sembra venire considerato semplicemente come il responsabile della negazione della *coincidentia oppositorum*, «l'unità degli elementi contraddittori»<sup>69</sup> che il dionisiaco, *ovvero il tragico*, è capace di realizzare. L'orgia, nel quale esso si esprime, rappresenta «il processo essenziale per mezzo del quale si raccolgono e si organizzano tutti gli elementi del cosmo», l'integrazione di tutte le differenze. Secondo Maffesoli,

il microcosmo individuale e sociale si organizza, mediante il gioco della differenza incanalata, sull'immagine del cosmo che ci circonda. Trascendendosi, l'individuo si aggrega ad altri elementi contraddittori per formare un tutto che, di rimando, valorizza la sua esistenza. [...] Non possiamo esistere se non nella misura in cui rientriamo in un ordine in cui integriamo la nostra differenza assunta in un tutto che ci supera.<sup>70</sup>

Secondo Maffesoli, all'interno della pluralità eterogenea che caratterizza l'orgia dionisiaca è inevitabile che si inneschino quel gioco e quell'accordo delle differenze che stanno alla base di ogni società umana. Il movimento che si instaura tra gli elementi partecipanti all'orgia permette agli opposti di affermarsi l'uno contro e all'interno dell'altro, rendendo l'intervento del principio apollineo/prometeico non solo superfluo, ma anche indesiderato.

Nell'interpretazione di Massimo Fusillo il dionisiaco diventa la categoria estetica che meglio esprime la crisi dei binarismi rigidi e mistificanti propri del pensiero occidentale, i quali, lo abbiamo visto, rappresentano l'obiettivo polemico della tradizione culturalista. Nel suo libro *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento* Fusillo riprende le categorie del mondo dionisiaco per leggere alcuni fenomeni della contemporaneità, quali

la riflessione sul genere sessuale, le teorie del *queer* sul travestimento come superamento delle differenze e dei rigidi binarismi, la sperimentazione teatrale e il suo lavoro sull'intreccio fra corpo e mente; le ricerche sui temi dello straniero e delle immagini etniche, l'arte *post-human* e la sua ibridazione continua con l'universo dell'animalità; la contaminazione fra alto e basso, fra comico e tragico; e altro ancora.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Ivi, p. 143.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 115-117.

<sup>71</sup> M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, il Mulino, Bologna 2006, p. 11.

Se nel Novecento Dioniso ritorna su tutte le scene artistiche è a causa del suo grande potere destabilizzante, della sua capacità di mettere in discussione le polarità su cui si basa la lettura razionale del mondo e di oltrepassare i confini che questa ha stabilito. Dioniso è in primo luogo il dio dei fenomeni di ibridazione, della fluttuazione dell'identità, un modello mobile e metamorfico che rivela l'inconsistenza delle essenze rigide: «un modello di identità molteplice, che mantiene le proprie caratteristiche pur mutando di continuo a contatto con l'altro, e pur contenendo sempre elementi di dissonanza e di conflitto».<sup>72</sup> Come negare, in effetti, che l'epifania di Dioniso incrina tutte le opposizioni nette, rendendo possibile l'emersione di una logica altra rispetto a quella apollinea, basata sul *principium individuationis* e sulla separazione delle categorie attraverso le quali facciamo esperienza della realtà che ci circonda? Questa capacità del dionisiaco di incrinare le polarità di cui si è servita l'epoca moderna è ciò che determina il suo grande successo nella cultura contemporanea e rappresenta il tratto essenziale del dionisismo. Tali polarità sono:

1. «Io» *versus* «altro». Tale binarismo, che rappresenta la base di ogni definizione dell'identità individuale, viene messo in crisi dall'esperienza dionisiaca, la quale comporta sempre un oltrepassamento dei limiti della propria persona. Sotto l'effetto del dionisiaco gli uomini abbandonano i propri confini identitari per dissolversi nella comunità dei fedeli del dio. Di tale processo di sovversione dell'io le *Baccanti* offrono più di un esempio: Dioniso dissolve le identità delle tebane che fuggono sul Citerone e quelle delle sue seguaci giunte dall'Asia nell'estati comunitaria, ma anche quella di Penteo, che in preda alla *lyssa* che il dio gli ispira inizia a vedere doppio, poi si traveste, e infine manifesta desideri che fino a quel momento sembravano essere stati repressi. L'incrinarsi della polarità «io» *versus* «altro» espresso nelle *Baccanti* dai temi del doppio e della metamorfosi permette di sottolineare come l'identità sia un processo performativo, che dipende dai contesti all'interno dei quali si attua e, soprattutto, dalla proiezione e assimilazione dell'alterità.
2. «Maschile» *versus* «femminile». Dioniso è un dio androgino, caratteristica che ha fatto sì che si parlasse da un lato della sua bisessualità, dall'altro della sua asessualità. Il suo culto è capace di spezzare la separazione rigida fra i sessi tipica delle società

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 13.

antiche, in nome di una promiscuità panica e cosmica: come mostrano le *Baccanti*, Dioniso è responsabile dell'oscillare dell'identità sessuale tanto di Penteo quanto delle sue seguaci. I riti dionisiaci minano inoltre alle basi la consolidata prassi della segregazione femminile e la polarità fra maschile e femminile, cosa che li accomuna alla critica contemporanea della natura della sessualità, ritenuta culturale e non biologica. Il tema del *crossdressing* presente nelle *Baccanti* è inoltre diventato oggetto privilegiato dei *queer studies*, che considerano il travestitismo una conferma della mobilità e della liminarietà del concetto di sessualità, che tende a sfuggire alle logiche binarie con evidenza sempre maggiore.

3. «Gioventù» *versus* «vecchiaia». Nel culto dionisiaco è presente un forte ideale comunitario che tende a rompere le gerarchie sociali e che mira a una fusione degli individui nella totalità del gruppo. Tiresia e Cadmo, i vecchi delle *Baccanti*, si sentono giovani e come tali si comportano per influsso di un dio democratico, che non distingue livelli all'interno della popolazione e desidera solamente essere celebrato.
4. «Corpo» *versus* «mente». Il culto dionisiaco è il culto della danza sfrenata e contagiosa, un rituale in cui il corpo e la sessualità giocano un ruolo di primo piano. Nelle *Baccanti* questo lato del dionisismo è rappresentato in maniera evidente dalle tebane e dalle menadi venute dall'Asia, alla cui estasi tuttavia si oppone la lucidità mentale del dio che esse venerano. In effetti Dioniso è venuto a scatenare il caos nella città di Penteo, ma dimostra uno straordinario controllo della situazione, evidenziato dal dominio retorico con il quale persuade il suo antagonista. Nel dionisiaco all'energia corporea e alla rottura dei codici della realtà fanno da contraltare l'autocontrollo mentale e il ripristino dell'ordine.
5. «Nativo» *versus* «straniero». Il dionisismo, lo abbiamo visto, non scuote soltanto le identità individuali, ma anche quelle collettive, mettendo in crisi la polarità fra nativo e straniero. La sua figura è legata all'incontro fra Oriente e Occidente, il che lo rende il dio del nomadismo e dell'ibridazione delle culture. Nelle *Baccanti* Dioniso si finge straniero per tornare nella città natale e punire i propri famigliari, colpevoli di non credere alla sua natura divina e di non accettare il suo culto. La sua appartenenza ed estraneità alla comunità tebana è l'emblema dello straniero che è in ognuno di noi e di cui ogni comunità ha bisogno per la costruzione della propria identità. Anche lo straniero interpretato da Dioniso supera un binarismo rigido, quello fra interno ed

esterno, trovandosi al confine tra due culture e partecipando contemporaneamente ad entrambe. Egli è visto da Penteo come un pericoloso perturbatore dei costumi della città di Tebe, ma diverrà perturbante nel senso freudiano del termine, portando alla superficie lo straniero che vive in Penteo stesso. Dioniso risveglia infatti nel proprio nemico il desiderio di abbandonare la città travestito da donna per spiare le attività sessuali della madre e delle menadi che sono con lei. L'idea dello straniero che è dentro di noi permette di superare le dicotomie di etnocentrismo e relativismo, universalismo e particolarismo, mettendoci in ascolto delle altre culture.

6. «Umano» *versus* «animale». Il culto di Dioniso rappresenta un ritorno istituzionalizzato a uno stadio selvaggio, a una fase dell'umanità anteriore alla civilizzazione. Dioniso ha infatti un rapporto privilegiato con il mondo animale, non solo a causa delle sue frequenti metamorfosi in toro e serpente, ma anche per il contatto diretto che realizza con esso nelle pratiche dell'orgiasmo e dell'omofagia. La mimesi dell'animalità a fini rituali spinge l'adepto di Dioniso verso una animalizzazione molto in sintonia con le rotture epistemologiche del Novecento che hanno messo in discussione la soggettività e la razionalità classica. L'ibridazione dionisiaca tra umano e animale rivive nel Novecento attraverso l'arte *post-human*, che vede nell'umanità un sistema aperto, che si alimenta di continui scambi con l'alterità non umana, in primis quella animale. Secondo questo orientamento, la cultura umana non rappresenterebbe un allontanamento dal mondo animale, ma un avvicinamento attraverso il quale essa ne acquisisce tratti comportamentali.
7. «Umano» *versus* «divino». Nelle *Baccanti* Cadmo rimprovera a Dioniso di dimostrarsi pericolosamente simile agli esseri umani nella crudeltà delle punizioni che infligge a chi rifiuta di accettare il suo culto. In effetti, Dioniso e Penteo diventano quasi due doppi nel corso della vicenda, rispecchiando l'uno i comportamenti dell'altro. Anche le adepte di Dioniso oscillano tra l'innalzamento a una condizione quasi divina e lo sprofondamento nel caos primigenio.

Nel discorso di Fusillo l'ideologia del dionisiaco di matrice filosofica incontra quella dell'ibridazione propria della critica culturalista: comune ai due orientamenti è la tendenza a non distinguere tra le buone ibridazioni, che stimolano l'elaborazione di forme identitarie originali, e quelle cattive, che invece la paralizzano. Questa è la

semplificazione più evidente in un discorso che si può definire *ideologico*, e non teorico, a causa del suo schematismo.

Si potrebbe obiettare che il dionisismo intende superare gli schemi, e che li richiama soltanto per dissolverli. D'altronde, le coppie oppositive di cui Fusillo si serve sono precisamente quelle di cui Giorgio Colli, nella sua raffigurazione di Dioniso, aveva affermato l'oltrepassamento (cfr. par. 6). Che questa sia l'intenzione, sarebbe difficile negarlo: ma il punto non è questo. Ciò che a mio avviso merita di venire messo in discussione è il carattere ideologico di un discorso che cerca il suo fondamento in una lettura parziale di Nietzsche, e che ha la sua maggiore *auctoritas* nell'energetismo di Deleuze. Naturalmente un'ideologia "congiuntiva" differisce da un'ideologia "separativa": ma ciò che le riunisce è l'insufficienza, per non dire la povertà, dell'impianto concettuale.

Dovremmo abbandonare tutte le distinzioni che sono state enunciate, e di cui abbiamo sentito la necessità? Dovremmo pensare che ogni dissoluzione dei confini produce una crescita della singolarità? La psicoanalisi, come teoria del soggetto diviso, mostra l'inferiorità dell'indiviso: e l'indiviso si dice in almeno due modi diversi, come autonomia rigida e come alterizzazione che conduce verso l'informe. Non è questa la lezione delle *Baccanti*? Un invito all'analisi, alla scoperta delle aporie che si celano in un messaggio semplicistico di liberazione. Diversamente da quanto ha ritenuto Nietzsche, le *Baccanti* non sono una ritrattazione, bensì l'atto di accusa opù radicale che sia mai stato rivolto alla divinità dell'indiviso.

#### *10. Due critiche alla concezione culturalista dell'identità*

Sono rimaste in sospeso le due domande formulate nel primo capitolo, alle quali siamo ora in grado di rispondere: 1. Quali sono le conseguenze del considerare l'identità come il prodotto del contesto dal quale ha origine? 2. Che cosa consegue dal considerare l'interdipendenza "io-altro" come una relazione negativo-differenziale?

1. Alla prima domanda si può rispondere che la principale conseguenza dell'atteggiamento contestualista è quella di impedire lo studio dell'identità nel suo funzionamento, di negarle il dinamismo che invece le è proprio e che la caratterizza. Pensare l'identità dell'essere umano come il risultato dell'ambiente che l'ha prodotta è possibile, ma solo a condizione di inchiodarla al modo di essere della realtà

effettuale, proprio dell'ente intramondano, per richiamare la terminologia heideggeriana. In altre parole, il contestualismo dimentica che esiste una differenza ontologica tra l'Esserci e la semplice presenza: quanto assume il modo d'essere della semplice-presenza, ad esempio quando si autopercepisce come un individuo "proprietario", l'Esserci vive sprofondato nella coincidenza con sé (che equivale all'alterità in cui è stato "gettato" o in cui vuole immedesimarsi).

Non si dimentichi che la non-coincidenza è una scelta. L'ente che io stesso sono, se aspira a una vita autentica, è chiamato a comprendere le proprie possibilità: ma questo è il risultato di una decisione. Scegliere il poter essere, interpretandolo, significa rompere le chiusure del tempo empirico, cioè del contesto in cui si vive, trasformarlo da contesto *referenziale* in contesto *ermeneutico*.<sup>73</sup>

Facciamo un esempio: se l'identità di Francesca da Polenta e di Paolo Malatesta fosse semplicemente il frutto del contesto sociale, politico e culturale della Ravenna del XIII secolo, a che scopo farne dei personaggi della *Commedia* dantesca? Che altro avrebbero da dire ai lettori oltre a ciò che hanno già detto in vita? È evidente che Paolo e Francesca sono personaggi complessi, personaggi che non coincidono con se stessi e che, pertanto, risultano aperti alle interpretazioni che riguardano la loro identità, cioè i loro modi di essere. Riassumiamo velocemente la loro vicenda: Francesca, figlia di Guido da Polenta, signore di Ravenna, va in sposa a Gianciotto Malatesta, signore di Rimini, uomo zoppo, deforme e dai modi rozzi, stando a quanto riportano i commentatori dell'epoca. Il matrimonio è dettato da ragioni politiche, è il mezzo per sancire la pace dopo lunghe contese. Francesca si innamora di Paolo, fratello di suo marito, ed è da questi ricambiata. Sorpresi da Gianciotto, i due vengono trucidati.

Dante incontra i due amanti nel secondo cerchio dell'Inferno, nel quale si trovano le anime dei lussuriosi, peccatori carnali che hanno sottomesso le ragioni della razionalità a quelle della passione. A differenza delle anime di Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena di Troia, Achille, Paride e Tristano, che vanno sole, quelle di Paolo e Francesca sono insieme: l'amore, che li ha indotti a compiere un peccato, ancora li tiene legati in un comune tormento. Francesca racconta a Dante di come un giorno, leggendo insieme a Paolo la storia dell'amore illecito tra Lancillotto del Lago e la

---

<sup>73</sup> Riprendo questa terminologia da G. Bottiroli, *Lost in styles. Perché nel cognitivismo non c'è abbastanza intelligenza per capire l'intelligenza figurale*, in "Lo sguardo", no. 17, 2015, pp. 153-193.



regina Ginevra, moglie di Artù, lei e Paolo siano stati presi da una passione violenta, alla quale Gianciotto Malatesta ha messo fine attraverso l'assassinio di entrambi.

Cercare una definizione dell'identità di Paolo e Francesca interrogando il contesto storico, culturale e politico al quale appartengono risulta quanto mai riduttivo, oltre che insufficiente a spiegare il fascino inesauribile di questi due personaggi. Il contesto storico e culturale potrebbe al più spiegare la reazione di Gianciotto Malatesta, che vendica il proprio onore, leso dal tradimento della moglie, attraverso un omicidio particolarmente cruento.

Paolo e Francesca sono personaggi, il cui potenziale interpretativo non si esaurisce all'interno del contesto nel quale sono vissuti, ma lo trascende per consegnarli a una dimensione eterna: quella dell'Inferno inteso come luogo di punizione, ma anche di un'opera letteraria che, per riprendere Bachtin, non appartiene al tempo empirico bensì al tempo grande. Essi sono in grado di parlare alla contemporaneità, perché nella loro storia scorgiamo in filigrana una verità che riguarda l'essere umano di ogni tempo e di ogni luogo: sono soggetti divisi, dall'identificazione con un libro e dall'identificazione reciproca nell'amore.

È questa verità che Dante scorge in Francesca, moglie infedele nella vita terrena e colomba nel mondo infero,<sup>74</sup> e che permette al poeta di essere mosso a compassione dalla sua storia nonostante il peccato che ha commesso, peccato dal quale né Dio né Dante possono assolverla e per il quale entrambi la collocano all'Inferno. Lo svenimento del poeta alla fine del canto è il risultato di un conflitto: da un lato egli si identifica con Francesca, comprendendo l'inevitabilità del suo comportamento, dall'altra non può assolverla e andare contro il giudizio divino. Non avvertendo il conflitto tra legge divina e legge del desiderio, il lettore contemporaneo non solo non sverrà come ha fatto Dante, ma non capirà nemmeno i motivi di un turbamento così forte, dal momento che il giudizio divino è davvero molto lontano dalle preoccupazioni del credente odierno. Resta il fatto che, riprendendo uno dei *Saggi danteschi* di Jorge Luis Borges, chi ha letto il canto V dell'*Inferno* è stato in qualche modo Francesca e sa che il suo adulterio non è libero, perché una rete inevitabile di

---

<sup>74</sup> Non credo sia un caso l'accostamento tra le colombe e i due amanti operato da Dante ai versi 82-87 del canto V dell'*Inferno*: le colombe sono animali famosi per la loro monogamia.

circostanze l'ha imposto.<sup>75</sup> Il lettore coglierà la necessità della scelta dei due amanti e il paradosso che si trovano a vivere. Perché ciò avvenga non è necessario comprendere il contesto empirico in cui tale vicenda si svolge: le emozioni del lettore non derivano da informazioni di questo tipo, ma solo dalla scrittura di Dante.

2. Alla seconda domanda possiamo rispondere come segue. Affermare che l'identità non ha un significato positivo, ma deriva il proprio carattere distintivo da ciò che non è, significa affermare che essa si costituisce per via negativa e differenziale. Questa definizione non può non ricordare quanto dice Saussure nel *Corso di linguistica generale* a proposito dell'identità del segno linguistico.<sup>76</sup> La posizione saussuriana e quella culturalista condividono con quella freudiana e lacaniana la convinzione che l'identità vada intesa come *relazione*, cioè come reciprocità e interdipendenza di due elementi (all'interno di un sistema, per Saussure). In entrambe le prospettive, l'identità non viene descritta attraverso un elenco di tratti o di proprietà, ma attraverso la relazione di elementi che si presuppongono (l'io esiste solo se esiste l'altro) per distinguersi (l'io deriva le proprie caratteristiche dalla differenza che lo separa dall'altro).

Bisogna però sottolineare un contrasto fondamentale tra le relazioni saussuriane-culturaliste e quelle freudiane-lacaniane: il conflitto tra modi di essere (e in particolare tra coincidenza e non-coincidenza), reso possibile dai processi di identificazione, è del tutto assente sia in Saussure che nei culturalisti. C'è una distanza incolmabile tra l'identità che nasce da un gioco di differenze o di opposizioni, governato da una logica separativa, e l'identità generata dagli sconfinamenti.

Questo punto va chiarito con grande attenzione. Come si è appena detto, la concezione relazionale dell'identità del segno linguistico proposta da Saussure risponde ancora a una *logica separativa*. È vero che l'esistenza della *t* presuppone quella della *l* e che l'identità della prima deriva dalle differenze che la distinguono dalla seconda (e così via per tutti gli elementi del sistema). Tuttavia, una concezione relazionale in senso ampio saprà definire l'identità non solo nei termini dell'alterità che non si è, ma anche e soprattutto come *l'alterità che si è*. Nella teoria linguistica saussuriana questo

---

<sup>75</sup> J.L. Borges, *Il carnefice pietoso* (1982), in *Tutte le opere*, vol. II, Mondadori, Milano 1986, pp. 1284-1287.

<sup>76</sup> Il valore del segno linguistico, per Saussure, «è puramente negativo e differenziale [...] nella lingua non vi sono se non differenze» (F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, (1916), Laterza, Roma 1970, p. 145).

legame paradossale è impensabile perché non ci deve essere sconfinamento tra le identità segniche, che devono rimanere ben distinte affinché non si creino sovrapposizioni confusive.

Lo stesso si può dire per quanto riguarda la posizione culturalista. Riprendiamo l'esempio fatto nel paragrafo 1: il mio enunciato «Sono Martina, non sono Lorenzo» appartiene a una logica diversa da quella che si può riscontrare in «Io sono Heathcliff» (*Cime tempestose*). Nel primo caso, la mia identità viene definita sulla base della differenza che mi permette di distinguermi da mio fratello attraverso la demarcazione di un confine netto: in questo enunciato, Io resto Io. Nel secondo, invece, l'identità di Cathrine viene definita attraverso l'introiezione dell'identità dell'uomo amato, che modifica profondamente quella della protagonista. Si verifica qui uno sconfinamento, che nella concezione "relazionale" dell'identità saussuriano-culturalista resta impossibile e impensabile.

Il merito della concezione elaborata da Saussure e ripresa dal culturalismo resta comunque grande, essendo la sistematizzazione di un pensiero capace di concepire l'identità non più nei termini di un elenco di tratti o proprietà (e che il culturalismo, lo abbiamo visto, chiama posizione essenzialista), ma in quelli di un rapporto che lega più elementi (posizione antiessenzialista). Concezioni relazionali dell'identità in senso stretto sono quelle elaborate da Freud in *Psicologia delle masse e analisi dell'io* e da Lacan, espressioni di una logica congiuntiva, che non teme il paradosso insito nello sconfinamento tra identità diverse.

### *11. Un esempio di ibridazione: «I sommersi e i salvati» di Primo Levi*

Nel momento in cui, leggendo un testo, si percepisce una relazione tra gli opposti, occorre chiedersi di quale relazione si tratta: la tipologia che è stata presentata offre la possibilità di un'analisi precisa. Le mescolanze sono sempre esposte agli equivoci, perché in una mescolanza si coglie una qualche forma di unità: tuttavia esiste un'enorme differenza tra una sintesi tra contrari e un legame tra correlativi. Nel primo caso, si procede verso una pacificazione che può consistere in una attenuazione degli opposti oppure verso una combinazione rafforzata ma coerente: ad esempio Harry Potter possiede capacità che rafforzano la sua indole. Questa osservazione sembra potersi estendere a tutti i supereroi dei fumetti e del cinema: la loro condizione ibrida è un "più" e non un meno. Comunque,

in questi personaggi non vi è nulla di paradossale: la paradossalità appartiene alla logica congiuntiva e ai correlativi.

Fare distinzioni non è sempre semplice. Riprendiamo l'esempio del *grigio* come mescolanza del bianco e del nero (in Aristotele). Come definire però la zona grigia del Lager in *Sommersi e salvati*? Primo Levi la descrive come quella zona di cui fanno parte gli individui nei quali, in misura maggiore o minore, si trovano a convivere i ruoli di vittima e carnefice, di servo e padrone. Osserva Levi a proposito del Lager: «la classe ibrida dei prigionieri-funzionari ne costituisce l'ossatura, ed insieme il lineamento più inquietante. È una zona grigia, dai contorni mal definiti, che insieme separa e congiunge i due campi dei padroni e dei servi». <sup>77</sup> Da un punto di vista logico, la zona grigia rappresenta uno spazio che separa e unisce, uno spazio che dissolve i confini netti, cioè uno *spazio congiuntivo*, in cui il nemico «era intorno ma anche dentro, il noi perdeva i suoi confini, i contendenti non erano due, non si distingueva una frontiera». <sup>78</sup>

La zona grigia è uno spazio paradossale, in cui l'unità tra gli opposti si incarna nei *Sonderkommandos*, il gruppo di prigionieri ai quali era affidata la gestione dei crematori. Ci informa Levi che «le Squadre Speciali, in quanto portatrici di un orrendo segreto, venivano tenute rigorosamente separate dagli altri prigionieri e dal mondo esterno» e che «ognuna rimaneva in funzione qualche mese, poi veniva soppressa, ogni volta con un artificio diverso per prevenire eventuali resistenze, e la squadra successiva, come iniziazione, bruciava i cadaveri dei predecessori». <sup>79</sup> Che cosa rende i *Sonderkommandos* così inquietanti? Qual è il tremendo segreto di cui sono portatori, che rende necessaria la loro ciclica soppressione? I membri della zona grigia oscillano tra un vertice superiore (quello di vittime innocenti) e un vertice inferiore (quello di collaboratori dei propri stessi carnefici), il che li rende personaggi che annodano, anziché escluderli, due modi di essere opposti. Sono personaggi la cui identità smentisce l'organizzazione di un luogo, il Lager nazista, che vorrebbe essere il regno dei confini netti: tra dentro e fuori, tra oppressori e oppressi, tra coloro che sono degni di perpetuare la razza umana e quelli che non lo sono. La razionalità del regime nazista (e più in generale dei regimi totalitari) è una razionalità separativa, che non può concepire l'identità se non come coincidenza con sé, in base a proprietà intese nella loro "purezza": in quest'ottica, le etichette «ebreo», «avversario

---

<sup>77</sup> P. Levi, *I sommersi e i salvati*, 1986, Einaudi, Torino 2007, p. 29. Il corsivo è mio.

<sup>78</sup> Ivi, p. 25.

<sup>79</sup> Ivi, pp. 36-38.

politico», «omosessuale» risultano perfettamente adeguate e sufficienti a descrivere i prigionieri del Lager, nella convinzione che di loro non ci sia nient'altro da dire. I membri della zona grigia, però, oscillano tra due vertici opposti e oltrepassano in questo modo la logica che concepisce l'identità come coincidenza separativa: se si cerca di definirli, il risultato è l'annodarsi degli opposti. Ma questa mescolanza, questa "unità", non è una sintesi: i contrari non si saldano. La zona grigia rimane il luogo di un conflitto scandaloso sul piano della logica e non solo dell'etica: qui i correlativi sono aporetici.

Primo Levi ha descritto tutto questo con estrema lucidità. A rendere mostruosa la condizione dei membri del *Sonderkommandos* concorrono due principali motivi: il fatto che per mezzo di loro viene alla luce la verità propria di ogni essere umano, quella di essere un paradosso vivente: «Fatti come questi stupiscono, perché contrastano con l'immagine che alberghiamo in noi, dell'uomo concorde con se stesso, coerente, monolitico; e non dovrebbero stupire, perché tale l'uomo non è. Pietà e brutalità possono coesistere, nello stesso individuo e nello stesso momento, contro ogni logica; e del resto, la pietà stessa sfugge alla logica»;<sup>80</sup> ma anche il fatto che «attraverso questa istituzione si tentava di spostare su altri, e precisamente sulle vittime, il peso della colpa, talché, a loro sollievo, non rimanesse neppure la consapevolezza di essere innocenti».<sup>81</sup> A queste motivazioni se ne può aggiungere una terza: «nella enorme maggioranza dei casi, il loro comportamento è stato ferreamente obbligato».<sup>82</sup> I membri della zona grigia del Lager nazista, infatti, non hanno deciso di avviare la ricerca che riguarda la loro identità: entrambi i loro modi di essere (vittime e carnefici) non sono il frutto dell'interpretazione delle proprie possibilità: in quanto prigionieri del campo, tale libertà, la più importante di tutte per un essere umano, è stata loro negata.

## *12. Due modi di leggere a confronto: ideologia e teoria*

Dovrebbero ormai essere evidenti almeno due differenze fondamentali tra l'approccio proposto nel mio lavoro e quella culturalista. Come si è appena visto, nella mia prospettiva i casi ibridi sono il punto di partenza per un'analisi, e non un risultato da enfatizzare positivamente sul piano ideologico. Analizzare significa cogliere i conflitti, nelle loro differenti modalità, cercare di comprendere se sono oppure no occasioni di

---

<sup>80</sup> Ivi, pp. 41-42.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Ivi, p. 35.

crescita. Ne risulta, e questa è la seconda differenza, il rifiuto dell'ideologia, cioè di un discorso schematico che si accontenta di una sola distinzione, non troppo diversa da uno slogan: *la purezza è cattiva, l'ibridazione è buona*.

In prima istanza, si può certamente concordare: come non condividere l'apertura all'altro, al diverso, all'eterogeneo? Ma una condivisione sul piano dell'etica non deve condurre alla perdita di altre differenze essenziali, quando si entra nella dimensione dell'estetica: qui la differenza tra semplice e complesso, tra opere di grande valore estetico e opere che si limitano a testimoniare e a documentare una determinata condizione sociale, appare irrinunciabile.

Affinché risulti più chiara la differenza tra *ideologia* e *teoria* dell'ibridazione, facciamo ancora un esempio e vediamo come due autori di differente approccio, Roberto Fernández Retamar, culturalista, e Giovanni Bottioli, teorico della letteratura, affrontano lo stesso testo, *La tempesta* di William Shakespeare. Protagonista del dramma è il mago Prospero, un tempo duca di Milano, che da dodici anni regna su un'isola sulla quale è giunto dopo essere stato deposto da suo fratello Antonio, alleato con Alonso, Re di Napoli. L'isola era in precedenza abitata dal figlio della strega Sicorace, Calibano, una creatura mostruosa con la quale inizialmente Prospero stringe amicizia. Calibano si ritiene padrone legittimo del luogo:

CALIBAN I must eat my dinner.  
This island's mine, by Sicorax my mother,  
Which thou tak'st from me. When thou cam'st first,  
Thou strok'st me and made much of me, wouldst give me  
Water with berries in't, and teach me how  
To name the bigger light, and how the less,  
That burn by the day and night; and then I loved thee,  
And showed thee all the qualities o' th'isle,  
The fresh springs, brine-pits, barren place and fertile.  
Cursed be I that did so! All the charms  
Of Sycorax, toads, beetles, bats, light on you!  
For I am all the subjects that you have,  
Which first was mine own king; and here you sty me  
In this hard rock, whiles you do keep from me

The rest o' th' island.<sup>83</sup>

L'amicizia si interrompe quando Calibano tenta di insidiare la bellissima figlia di Prospero, Miranda, che gli aveva insegnato a parlare e ad esprimere le proprie idee attraverso il linguaggio; ora, però, Calibano lo usa per maledire i suoi padroni:

MIRANDA [...] I pitied thee,  
Took pains to make thee speak, taught thee each hour  
One thing or other. When thou didst not, savage,  
Know thine own meaning, but wouldst gabble like  
A thing most brutish, I endowed thy purposes  
With words that made them know. [...]  
CALIBAN You taught me language, and my profit on't  
Is I know how to curse. The red plague rid you  
For learning me your language!<sup>84</sup>

A causa del risentimento che prova nei confronti di Prospero, Calibano cerca vendetta con l'aiuto di Stefano, cantiniere ubriaccone, e Trinculo, buffone, entrambi approdati sull'isola in seguito al naufragio della nave di Antonio, e che Calibano crede venuti dalla luna. Il naufragio è stato provocato da una tempesta scatenata da Ariele, altro schiavo di Prospero, per volere di quest'ultimo. Nel corso del dramma, non solo il tentativo di vendetta di Calibano fallisce, ma Miranda si innamora di Ferdinando, figlio di Alonso e futuro re di Napoli: il loro matrimonio mette fine alla contesa tra Prospero e Antonio e induce Prospero ad abbandonare finalmente la magia.

Nel saggio *Calibano*,<sup>85</sup> Retamar legge il testo di Shakespeare in chiave allegorico-politica: il protagonista del dramma è «uno schiavo selvaggio e deforme per il quale le ingiurie non sono mai troppe», presentato come un animale al quale viene rubata la terra,

---

<sup>83</sup> «CALIBANO Devo mangiare il mio pranzo. / Quest'isola è mia, me l'ha lasciata mia madre, / Sycorax, e tu me l'hai presa. Appena arrivasti, / mi accarezzavi e mi tenevi caro: / mi davi l'acqua con dentro i mirtilli / e mi insegnavi come chiamare / il lume più grande e quello più piccolo / che bruciano di giorno e di notte. E allora ti amai / e ti mostrai tutti i vari aspetti dell'isola, / le sorgenti d'acqua dolce, le pozze salate, / i terreni sterili e quelli fertili. / Maledetto me che lo feci! Ti cadano addosso / tutti i sortilegi di Sycorax, rospi, scarafaggi, / pipistrelli! Perché ora io, che prima ero il re / di me stesso, sono l'unico suddito che hai. / E qui tu mi confini in questa dura roccia, / mentre mi togli tutto il resto dell'isola» (W. Shakespeare, *The Tempest*, 1611, trad. it. di A. Serpieri, Marsilio, Venezia 2006, pp. 66-69).

<sup>84</sup> «MIRANDA [...] Io ebbi pietà di te, / mi affannai a farti parlare, ti insegnai, / ora dopo ora, questa e quell'altra cosa. / Quando tu, selvaggio, non sapevi neanche / che cosa volevi dire, ma farfugliavi / come un brutto, io fornii le parole / alle tue intenzioni, che te le facessero conoscere. [...] CALIBANO Voi mi avete insegnato il linguaggio, / e il profitto che ne ho tratto è che so / come maledire. Vi colga la peste rossa / per avermi insegnato il vostro linguaggio!» (ivi, pp. 68-71).

<sup>85</sup> R. Fernández Retamar, *Calibano* (1971), in Id., *Calibano. Saggi sull'identità culturale dell'America Latina*, Sperling & Kupfer, Milano 2002.

ridotto in schiavitù «per vivere del suo lavoro ed eventualmente sterminarlo: quest'ultima cosa naturalmente, nel caso in cui si riesca a trovare qualcuno che prenda il suo posto nei lavori pesanti». Insomma, «Che *La tempesta* alluda all'America, che la sua isola sia la mitizzazione di una delle nostre isole, a questo punto non suscita alcun dubbio».<sup>86</sup> Più avanti, quest'opinione viene ulteriormente ribadita:

Il nostro simbolo, dunque, non è Ariel, come pensava Rodó, ma Calibano. Lo vediamo con particolare chiarezza noi meticci, abitanti di queste stesse isole dove visse Calibano: Prospero invase le isole, uccise i nostri antenati, ridusse in schiavitù Calibano e gli insegnò la propria lingua per potersi intendere con lui. Che altro può fare Calibano se non utilizzare questo stesso idioma – oggi non ne possiede un altro – per maledirlo, per augurargli che gli ricada addosso la «peste rossa»? Non conosco una metafora più appropriata alla nostra situazione culturale, alla nostra realtà.<sup>87</sup>

Calibano, rude e indomabile padrone dell'isola, lotta per la sua libertà e per questo rappresenta meglio di Ariel, il servo timoroso di Prospero, la condizione dell'America Latina.<sup>88</sup> Un'interpretazione di questo tipo presuppone che il testo letterario veicoli un determinato messaggio, che sia il portatore di un determinato significato, recepito dal lettore attraverso un'operazione di decodifica, cioè di comprensione grammaticale e culturale (nel senso del contesto storico in cui è stato scritto).

Chi conosce la teoria della letteratura nella sua versione più ampia non può non riscontrare qui una posizione arretrata. Il testo – lo abbiamo imparato da Bachtin, da Heidegger, e dalla psicoanalisi - non è un'entità statica: il suo significato non è stato impacchettato perché noi possiamo spacchettarlo attraverso una comprensione linguistica. Al contrario, il testo è un'entità processuale, il cui dinamismo è dovuto al conflitto tra i modi del significato. L'operazione che mette in luce tali conflitti è l'interpretazione. Esaminiamo dunque una lettura non veicolare, bensì modale della *Tempesta*. In *Ibridare, problema per artisti*,<sup>89</sup> Bottiroli abbandona il pregiudizio secondo cui il mago Prospero è il padrone assoluto dell'isola. Il fatto che egli tema l'alleanza di

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 12.

<sup>87</sup> Ivi, pp. 21-22.

<sup>88</sup> Le letture postcoloniali, anticoloniali, di genere, le transcodificazioni e transnazionalizzazioni contemporanee nei vari media di questo testo shakespeariano sono numerose. Per una ricognizione, che andrebbe aggiornata, si veda L. Di Michele (a cura di), *Shakespeare. Una «Tempesta» dopo l'altra*, Liguori, Napoli 2005.

<sup>89</sup> G. Bottiroli, *Ibridare, problema per artisti. Alcune tesi*, in "Enthymema", no. 1, 2010, pp. 154-163.



cui è venuto a conoscenza tra Stefano, Trinculo e Calibano è indice della sua vulnerabilità. Sull'isola, lo sa bene anche Calibano, non esistono padroni assoluti: per questo motivo essa viene descritta nei termini di un labirinto, costruzione spaziale e strategica nella quale le identità divengono instabili e si trasformano. Se Calibano, con l'arrivo di Prospero, ha perso il titolo di padrone dell'isola, ha però guadagnato la capacità di esprimere le proprie idee attraverso il linguaggio e di parlare in versi: «l'ibridazione con l'altro ha implicato un arricchimento e non solo una perdita».<sup>90</sup> Tuttavia, Calibano fallisce nel suo tentativo di ribellione. Come mai? Che cosa gli manca? I libri di Prospero, di cui Calibano intuisce l'importanza e che tuttavia vorrebbe distruggere. Prospero, infatti, si presenta sin dall'inizio del dramma come un uomo talmente dedito allo studio delle arti da non curarsi del ducato di cui è il sovrano:

PROSPERO [...] Prospero [was] the prime Duke, being so reputed  
 In dignity, and for the liberal arts  
 Without a parallel; those being all my study,  
 The government I cast upon my brother  
 And to my state grew stranger, being transported  
 And rapt in secret studies. [...]  
 I thus neglecting worldly ends, all dedicated  
 To closeness and the bettering of my mind  
 With that which, but by being so retired,  
 O'er-prized all popular rate, in my false brother  
 Awaked an evil nature; [...]  
 Me, poor man, my library  
 Was dukedom large enough.<sup>91</sup>

Quando suo fratello Antonio lo tradisce alleandosi con Alonso, Prospero è costretto a imbarcarsi per quella che si rivelerà essere l'isola di Calibano; oltre al cibo e ai vestiti, riesce ad ottenere di portare con sé ciò che veramente gli è necessario:

PROSPERO [Gonzalo] of his gentleness,

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 162.

<sup>91</sup> «PROSPERO [...] Prospero [era] / il più importante Duca, poiché tale / era stimato per dignità e per le arti liberali / in cui non aveva rivali; poiché quelle assorbivano / tutti i miei studi affidai il governo a mio fratello, / e mi estraniai dal mio stato, trasportato / e rapito in segreti studi. [...] / Trascurando così gli affari del mondo, / tutto dedito al mio mondo privato / e a elevare la mia mente con cose che, / in un simile ritiro, non potevano / essere apprezzate dal popolo, / io risvegliai nel mio falso fratello / una natura malvagia; [...] / Quanto a me, pover'uomo, la mia biblioteca / era già un ducato grande abbastanza» (W. Shakespeare, *The Tempest*, cit., pp. 46-51).

Knowing I loved my books, he furnished me  
From mine own library with volumes that  
I prize above my dukedom.<sup>92</sup>

Quando Calibano si allea con Trinculo e Stefano per vendicarsi di Prospero, raccomanda loro caldamente di sottrarre al suo padrone ciò di cui ha capito potere:

CALIBAN Why, as I told thee, 'tis a custom with him  
I' th' afternoon to sleep; there thou mayst brain him,  
Having first seized his books; or with a log  
Batter his skull, or paunch him with a stake,  
Or cut his weasand with thy knife. Remember  
First to possess his books; for without them  
He's but a sot, as I am, nor hath not  
One spirit to command. They all do hate him  
As rootedly as I. Burn his books.<sup>93</sup>

Come si vede, «il potere di Prospero appare collocato, in misura determinante, in una dimensione esterna alla persona; e ciò lo rende vulnerabile; [...] una ribellione potrebbe aver successo se non puntasse alla distruzione dei suoi libri [...] ma ad una assimilazione». <sup>94</sup> Prospero viene spodestato dal ducato di Milano a causa dell'isolamento in cui si era chiuso, e trova il modo di ripristinare la propria posizione solo grazie all'incontro con Calibano, cioè grazie all'ibridazione con quest'ultimo. Infatti, se la condizione di ibrido che caratterizza Calibano appare evidente (egli non solo parla la lingua del suo padrone, ma viene anche descritto come mezzo uomo e mezzo animale, ma anche mezzo diavolo, mostro, essere deforme), quella di Prospero non lo è affatto. La purezza e il monostilismo di Prospero, che determinano la sua cacciata dall'Italia, lasciano spazio al pluristilismo e all'ibridazione, che ne determinano la vittoria sui suoi avversari. Dall'incontro con Calibano deriva a Prospero una ricchezza maggiore di quella che deriva a Calibano da Prospero, ma resta il fatto che entrambi i personaggi sono ibridi: la loro identità deriva dal rapporto con l'alterità, anche se questo rapporto assume forme

---

<sup>92</sup> «PROSPERO [Gonzalo] sempre per gentilezza, sapendo / quanto amavo i miei libri, mi rifornì, / dalla mia stessa biblioteca, di volumi / che per me valgono più del mio ducato» (ivi, pp. 54-55).

<sup>93</sup> «CALIBANO Be', come ti ho detto, lui ha l'abitudine di dormire / nel pomeriggio. Allora puoi ammazzarlo, / dopo avergli prima preso i suoi libri: / spacchigli la testa con un ceppo / o squarciagli il ventre con un palo / o tagliagli la gola col pugnale. Ma, prima, / ricordati di prendere i suoi libri, / perché senza quelli lui è uno scemo / come me, e non può più comandare / neanche a un solo spirito. Tutti lo odiano / dal profondo come me. Devi solo bruciargli / i libri» (ivi, pp. 132-135).

<sup>94</sup> G. Bottioli, *Ibridare, problema per artisti*, cit., p. 162.

diverse e ha dunque esiti assai differenti. Il vero regno di Prospero è la sua biblioteca ed è di quella che Calibano dovrebbe impossessarsi per vincere il suo avversario: la forza del mago gli deriva dai suoi libri e dal loro studio. Calibano ha appreso la lingua nella quale sono scritti, ma rifiuta di leggerli e di interpretarli; anzi, vorrebbe addirittura distruggerli! Calibano rifiuta cioè di comprendere e di interpretare l'alterità rappresentata da Prospero e, per questo motivo, la sua rivolta è destinata a fallire.

Calibano appare destinato a passare di padrone in padrone (non si dimentichi che, in cambio di aiuto, accetterà di divenire il servo di Trinculo e Stefano: la sua posizione resterà quella di un sottomesso), e non otterrà mai la libertà alle quali aspira. Bisogna aggiungere che se nei confronti dell'alterità rappresentata da Prospero l'atteggiamento di Calibano è quello del rifiuto, nei confronti dei suoi nuovi potenziali padroni si verifica addirittura un misconoscimento: Calibano crede che Trinculo e Stefano siano delle divinità lunari e non riesce a vedere che in realtà sono soltanto due ubriachi. Fraintendimento e negazione sono dunque i modi di rapportarsi all'alterità da parte di Calibano; accettazione e inclusione sono invece quelli che caratterizzano Prospero. È chiaro che da un punto di vista etico il suo comportamento appare condannabile: il mago si è servito di Calibano per impossessarsi dell'isola e ridurlo in schiavitù. Tuttavia, se ci limitassimo a considerare la vicenda da quest'angolazione, dovremmo affermare che tutte le ibridazioni che non implicano un conflitto sono positive, ricadendo nel modo di pensare ideologico. Per capire le ragioni della vittoria di Prospero dobbiamo imparare a vedere nelle ibridazioni che sfociano nel conflitto una possibilità di fecondità e a rinunciare dunque al primato dell'etica.<sup>95</sup>

Si può aggiungere che la fecondità dell'ibridazione che Prospero rappresenta trova una conferma nella fecondità della sua prole: Miranda sposerà Ferdinando, mettendo fine al conflitto tra i regni di Milano e Napoli, e i suoi figli saranno sovrani di un regno nuovo. Al contrario, Calibano non avrà successo nel suo tentativo di popolare l'isola dei Calibani che vorrebbe avere da Miranda:

PROSPERO [...] [I] lodged thee

---

<sup>95</sup> Lo capisce bene Todorov, che spiega come il successo degli europei nei confronti dei popoli colonizzati sia stato il frutto della loro maggiore capacità di capire gli altri, caratteristica che ne ha determinato la superiorità e che li ha resi in grado di imporre il proprio modo di vita nelle colonie americane. Il campione di questo atteggiamento è Hernán Cortés. Cfr. T. Todorov, *La conquista dell'America*, cit., pp. 300-301.

In mine own cell, till thou didst seek to violate  
The honour of my child.  
CALIBAN O ho, O ho! Wouldn't had been done.  
Thou didst prevent me; I had peopled else  
This isle with Calibans.<sup>96</sup>

Il suo desiderio di moltiplicarsi, che, come nota giustamente Lauren Eriks Cline, assume il modo dell'espansione, del contagio, della propagazione, non avverrà perché tante cattive ibridazioni non saranno mai meglio di una sola.<sup>97</sup> Qui abbiamo una prova importante del fatto che il molteplice non è sempre automaticamente positivo, il che rivela di nuovo l'importanza di introdurre distinzioni e di non accontentarsi dei binarismi dell'ideologia. Il testo di Shakespeare suggerisce che l'opposizione fra l'uno e il molteplice non è la più feconda: molti Calibani non aiuteranno Calibano a prendere possesso dell'isola e non lo libereranno da Prospero. La semplice moltiplicazione numerica non determinerà un aumento della complessità intellettuale di Calibano, il quale, propriamente per questo motivo, non riuscirà ad attuare la sua vendetta. La fecondità, ci insegna invece Prospero, andrà cercata nell'ibridazione tra stili di pensiero.

---

<sup>96</sup> «PROSPERO [...] Ti ho dato alloggio / nella mia stessa grotta finché non hai cercato / di violare l'onore della mia bambina. / CALIBANO Oh! Oh! Vorrei esserci riuscito! / Ma tu me lo impedisti, altrimenti / avrei popolato l'isola di tanti Calibani» (W. Shakespeare, *The Tempest*, cit., pp. 68-69).

<sup>97</sup> L. Eriks Cline, *Becoming Caliban. Monster Methods and Performance Theories*, in V. Traub (a cura di), *The Oxford Handbook of Shakespeare and Embodiment: Gender, Sexuality, and Race*, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 709-723. Tuttavia, Cline pone la questione nei termini del tentativo da parte di Calibano di interferire con la riproduzione binaria propria di Prospero attraverso il suo proliferare che ricorda il divenire rizomatico teorizzato da Gilles Deleuze e Félix Guattari in *Mille piani*.

## CAPITOLO III. *Yes, meaning.* Problemi del realismo magico

### 1. *Introduzione al dibattito sul realismo magico*

#### 1.1. *Origine dell'espressione e difficoltà di definizione del genere*

L'espressione "realismo magico" venne utilizzata per la prima volta dal critico d'arte tedesco Franz Roh nel celebre saggio *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* (1925),<sup>1</sup> per riferirsi al modo di guardare alla realtà introdotto dalla pittura postespressionista europea, che raffigurava il mondo in maniera straniata, come visto attraverso gli occhi di chi, risvegliatosi da un lungo sogno, torni ad osservare quanto lo circonda sotto una luce nuova. In origine, dunque, il termine non aveva nulla a che vedere con il genere letterario che tanta fortuna critica ebbe, soprattutto nel contesto sudamericano, a partire dalla metà del Novecento. Fu solamente grazie a Angel Flores e al suo intervento *Magical Realism in Spanish American Fiction* (1954)<sup>2</sup> che l'espressione iniziò a diffondersi nell'ambito degli studi letterari, per poi raggiungere una grande popolarità grazie al premio Nobel per la letteratura Miguel Angel Asturias, che la utilizzò per riferirsi al suo romanzo *Uomini di mais* (1949).<sup>3</sup>

A partire da quel momento, sotto l'etichetta di "realismo magico" sono stati raccolti i lavori di numerosi autori non solamente sudamericani (come Alejo Carpentier, Gabriel García Marquez, Julio Cortázar, Mario Vargas-Llosa, Jorge Luis Borges, Isabel Allende, Miguel Angel Asturias, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Laura Esquivel ed Elena Garro), ma anche europei ed extra-europei (come E. T. A. Hoffmann, Franz Kafka, Patrick Süskind, Angela Carter, Massimo Bontempelli, Tommaso Landolfi, Dino Buzzati, Italo Calvino, ma anche Kurt Vonnegut, Paul Auster e Salman Rushdie).

La comune presenza di un elemento magico, onirico o sovranaturale all'interno di una cornice narrativa realista ha permesso di superare le differenze, talvolta anche molto profonde, tra le opere di questi autori e ha favorito l'estendersi dell'espressione a tradizioni lontane nel tempo e nello spazio. Da un lato quest'operazione ha consentito di

---

<sup>1</sup> Cfr. F. Roh, *Magic Realism: Post-Expressionism* (1925), oggi in L. Parkinson Zamora e W. B. Faris (a cura di), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham 1995, pp. 15-32.

<sup>2</sup> Discorso pronunciato a New York nel dicembre 1954, in occasione del 69° incontro annuale della Modern Language Association, poi in A. Flores, *Magical Realism in Spanish American Fiction*, in "Hispania", vol. 38, no. 2, 1955, pp. 187-192.

<sup>3</sup> M.A. Asturias, *Uomini di mais* (1949), trad. it. di C. Vian, Dalai editore, Milano 2010.

superare quella che Rawdon Wilson ha chiamato “fallacia geografica”,<sup>4</sup> dall’altro essa ha suscitato perplessità e critiche; la nozione di realismo magico è sembrata priva di specificità teoretica,<sup>5</sup> destinata alla vaghezza ermeneutica,<sup>6</sup> a insormontabili difficoltà di definizione.<sup>7</sup>

Ciononostante i tentativi di definizione non sono mancati, tanto nell’ambito della critica postcolonialista, quanto nel campo della teoria letteraria, che si è interrogata sulle caratteristiche in grado di distinguere questo genere da quelli limitrofi del *fantasy*, della fiaba, della fantascienza, etc. Vediamone dunque alcune.

### 1.2. *Definizioni postcolonialiste*

Il realismo magico è un genere narrativo che gode di grande fortuna nel panorama degli studi postcoloniali: se da un lato è vero che non può essere ridotto a un’espressione propria dei paesi un tempo soggetti al dominio degli imperi occidentali, dall’altro è altrettanto vero che esso sembra sorgere con maggiore frequenza proprio nel loro contesto. Per questo motivo, qualsiasi dizionario di Postcolonial Studies (ve ne sono diversi) offre una definizione di questo concetto. Mettiamo a confronto alcuni esempi. Nel loro *Post-Colonial Studies. The Key Concepts* Bill Aschcroft, Gareth Griffith e Heven Tiffin definiscono il realismo magico nel seguente modo:

---

<sup>4</sup> Con quest’espressione Rawdon Wilson si riferisce a un errore di prospettiva che colloca il romanzo realista magico unicamente nel panorama letterario latinoamericano, considerandolo un genere a se stante in virtù del contesto storico e politico che lo avrebbe generato. Cfr. R. Wilson, *The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism*, in L. Parkinson Zamora e W.B. Faris (a cura di), *Magical Realism*, cit., pp. 209-233.

<sup>5</sup> Stephen Slemon nota come il realismo magico sembri essere più operativo nel contesto di culture situate ai margini delle tradizioni letterarie *mainstream*: in quanto “contratto sociale simbolico”, esso sembra comportare una certa capacità di resistenza nei confronti del potere centrale e del suo sistema di classificazione dei generi, contribuendo a sottolinearne la complicità con l’impulso centralizzante della cultura dominante. L’utilizzo critico del concetto di “realismo magico” può dunque assumere una funzione di resistenza nei confronti di tali teorie. Cfr. S. Slemon, *Magic Realism and Postcolonial Discourse*, in L. Parkinson Zamora e W. B. Faris (a cura di), *Magical Realism*, cit., pp. 407-426.

<sup>6</sup> Il diffuso rifiuto di definire il realismo magico in termini formali e di affrontare le difficoltà teoretiche associate a questo processo portano Christopher Warnes a suggerire che la confusione che circonda questo genere letterario sia il risultato di un utilizzo più o meno consapevole di quella che l’autore definisce un’“ermeneutica della vaghezza”, che consente al realismo magico di funzionare come una sorta di termine ombrello capace di ospitare testi che altrimenti avrebbero poco o nulla in comune. C. Warnes, *The Hermeneutics of Vagueness. Magical Realism in Current Literary Critical Discourse*, in “Journal of Postcolonial Writing”, vol. 41, no. 1, 2005, pp. 1-13.

<sup>7</sup> Cfr. in particolare M.A. Bowers, *Magic(al) Realism*, Routledge, London 2004, p. 2 e S. Sieber, *Magical Realism*, in E. James e F. Mendlesohn (a cura di), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 165-178.

This term, which has a long and quite distinctive history in Latin American criticism, was first used in a wider post-colonial context in the foundational essay by Jacques Stephen Alexis, 'Of the magical realism of the Haitians' (1956). Alexis sought to reconcile the arguments of post-war, radical intellectuals in favour of social realism as a tool for revolutionary social representation, with a recognition that in many post-colonial societies a peasant, pre-industrial population had its imaginative life rooted in a living tradition of the mythic, the legendary and the magical. [...]. Mythic and magical traditions, Alexis argued, far from being alienated from the people or mere mystifications, were the distinctive feature of their local and national cultures, and were the collective forms by which they gave expression to their identity and articulated their difference from the dominant colonial and racial oppressors. They were, in other words, the modes of expression of that culture's reality. [...] More recently, the term has been used in a less specific way to refer to the inclusion of any mythic or legendary material from local written or oral cultural traditions in contemporary narrative. The material so used is seen to interrogate the assumptions of Western, rational, linear narrative and to enclose it within an indigenous metatext, a body of textual forms that recuperate the pre-colonial culture. In this way it can be seen to be a structuring device in texts [...] [where] the rational, linear world of Western realist fiction is placed against alter/native narrative modes that expose the hidden and naturalized cultural formations on which Western narratives are based.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> «Questo termine, che ha una storia lunga e particolare all'interno della critica latinoamericana, fu utilizzato per la prima volta in un contesto ampiamente postcoloniale nel saggio fondativo di Jacques Stephen Alexis, 'Of the magical realism of the Haitians' (1956). Alexis tentò di conciliare le argomentazioni degli intellettuali radicali del dopo guerra in favore del realismo sociale come strumento di rappresentazione rivoluzionaria della società, riconoscendo che in molte comunità postcoloniali l'immaginario della popolazione contadina o pre-industriale era radicato in una viva tradizione di miti, leggende ed elementi magici. [...] Le tradizioni mitiche e magiche, sosteneva Alexis, lungi dall'essere mere mistificazioni, rappresentavano la caratteristica distintiva delle culture locali e nazionali ed erano le forme collettive attraverso le quali la popolazione dava espressione alla propria identità e articolava la propria differenza rispetto al dominio coloniale e all'oppressione razziale. In altre parole, tali tradizioni erano i modi di espressione della realtà di quelle culture. [...] Più recentemente, il termine è stato utilizzato in maniera meno specifica per riferirsi all'inclusione di qualsiasi materiale mitico o leggendario proprio delle tradizioni culturali locali, scritte o orali, all'interno della narrativa contemporanea. Un simile utilizzo di questo materiale viene considerato un modo di sottoporre a un'indagine critica gli assunti della narrativa razionale e lineare propria dell'Occidente, e di includerla in un metatesto indigeno, un corpus di forme testuali in grado di recuperare la cultura precoloniale. In questo modo, esso può essere visto come dispositivo che struttura testi [nei quali] il mondo razionale e lineare del romanzo realista occidentale viene contrapposto ai modi della narrazione alter/nativi che rivelano l'artificiosità delle formazioni culturali sulle quali le narrative occidentali sono basate» (B. Aschcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, cit., pp. 118-119. La traduzione è mia).

Oltre all'ovvia mescolanza tra generi, e al superamento dei binarismi, questa definizione sottolinea l'importanza e la vitalità delle tradizioni locali, in parte affidate all'oralità: un patrimonio di miti e di leggende che è sopravvissuto al dominio coloniale e che, ripresentandosi nella letteratura, suggerisce un'alternativa alle convenzioni estetiche e anche al razionalismo dell'Occidente.

Nella stessa direzione sembra andare la definizione proposta da Pramod Nayar, che individua nel realismo magico

a kind of literary writing where dreams, supernatural elements, and magic are part of the everyday life of a tribe, community and individual. [...] Critics see magical realism (or magic realism) as the postcolonial representation of two worldviews, histories, and even ideologies. The magical world represents the pre-colonial, pre-capitalist past whereas the everyday represents the colonial present. Thus magical realism is *the mixing of opposites*, whether in terms of beliefs or politics. The everyday reality of a colonized life is imbued with moments when the pre-colonial past creeps in, or when fantasies and dreams enable an escape from this present. Attempting to negotiate the continued presence of the pre-colonial past and native beliefs with the massively altered present, the postcolonial shows reality itself like a breaking down. [...] Magical realism enables an escape from the limits of European norms of writing in terms of linearity or realism. By mixing worlds, timeframes, spaces and human/animal/non-human characters these postcolonial authors call attention to their brand of storytelling, and of the need to develop forms that connect with the pre-colonial, folk, tribal and communitarian pasts and worldviews.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> «Un tipo di scrittura letteraria in cui sogni, elementi sovranaturali e magia sono parte della vita quotidiana di una tribù, di una comunità o di un individuo. [...] La critica considera il realismo magico come la rappresentazione postcoloniale di due visioni del mondo, storie e perfino ideologie. Il mondo magico rappresenta il passato pre-coloniale, pre-capitalista, mentre la quotidianità rappresenta il presente coloniale. Così il realismo magico è la mescolanza di opposti, sia in termini di credenze che di politica. La realtà quotidiana della vita di un colonizzato è pervasa da momenti in cui penetra il passato pre-coloniale o in cui le fantasie e i sogni rendono possibile una fuga dal presente. Cercando di negoziare la continua presenza del passato pre-coloniale e delle credenze native con il presente drasticamente alterato, il postcoloniale ci mostra una realtà collassata. [...] Il realismo magico permette una fuga dai limiti delle norme di scrittura europee nei termini di linearità o realismo. Mescolando mondi, orizzonti temporali, spazi e personaggi umani, animali e non umani gli autori postcoloniali richiamano l'attenzione sul loro stile narrativo e sul bisogno di sviluppare forme che connettano con il passato e le visioni del mondo precoloniali, popolari e tribali» (P. K. Nayar, *The Postcolonial Studies Dictionary*, Wiley Blackwell, Hoboken 2015, pp. 100-101. La traduzione e il corsivo sono miei). A differenza di Nayar, Bowers propone di distinguere non solamente tra le espressioni *magical realism* e *magic realism*, ma anche tra quelle di *marvellous realism* e di *magic(al) realism*, termine ombrello, quest'ultimo, che ricomprende i tre precedenti. Cfr. M.A. Bowers, op. cit., pp. 1-6.



Questa seconda definizione rende ancora più esplicita la prospettiva logica che ispira il discorso postcolonialista. Il realismo magico consisterebbe nella mescolanza tra opposti: per l'autore di questa definizione, l'espressione *the mixing of opposites* sarebbe concettualmente adeguata per descrivere i processi ibridazione. Che in questo caso gli *opposites* corrispondano a una relazione tra contari, dunque disponibili al compromesso, è confermato dal verbo *to negotiate*.

Ad accomunare le definizioni di matrice postcolonialista è dunque la tendenza ad attribuire allo sfondo storico-culturale un'importanza fondamentale al fine di indicare la specificità del realismo magico. Accanto a questa prospettiva, tuttavia, ne esistono altre, meno inclini a considerare il contesto e più orientate allo studio del testo come forma espressiva dotata di una certa autonomia.

### 1.3. Definizioni della teoria letteraria

Tra i maggiori teorici del genere letterario va senz'altro menzionata Wendy Faris, che in un famoso saggio<sup>10</sup> individua nella narrativa realista magica cinque caratteristiche principali:

- a) Il testo contiene un elemento magico irriducibile, qualcosa che non può essere spiegato secondo le leggi dell'universo per come le conosciamo e che non viene assimilato all'interno del tessuto narrativo realista. L'elemento magico, in altre parole, coesiste come *elemento disturbatore* in una cultura testuale che gli è estranea;
- b) Gli elementi magici vengono presentati attraverso minuziose descrizioni realistiche, creando un mondo narrativo che assomiglia a quello in cui viviamo e liberando al contempo la pratica della descrizione del dettaglio dal proprio tradizionale ruolo mimetico;
- c) Il lettore esita tra due modi, tra loro contraddittori, di interpretare gli eventi narrati. Nella maggior parte dei casi il dubbio riguarda l'intendere l'evento come un'allucinazione del personaggio o come un miracolo;
- d) Nel romanzo realista magico facciamo esperienza dell'emersione di due mondi, tra i quali si crea una sorta di intersezione;

---

<sup>10</sup> W.B. Faris, *Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*, in L. Parkinson Zamora e W.B. Faris (a cura di), *Magical Realism: Theory, History, Community*, cit., pp. 163-190.

e) I romanzi realisti magici mettono in discussione i luoghi comuni su tempo, spazio e identità.

A queste caratteristiche se ne aggiungono altre, meno importanti e tuttavia utili, secondo l'autrice, a collocare il realismo magico nell'ambito della narrativa postmoderna: la forte presenza della dimensione metanarrativa, la letteralizzazione di metafore di uso comune, la presentazione di elementi meravigliosi come semplici dati di fatto, la ripetizione come principio narrativo, la frequenza di episodi di metamorfosi, la presa di posizione contro l'ordine sociale costituito, il riaffiorare di antiche credenze, l'emergere di un inconscio collettivo e la presenza di uno spirito carnevalesco.

Faris sottolinea inoltre come l'elemento magico e quello realista, lungi dal fondersi in una sintesi pacificatoria, convivano senza mai integrarsi: essi agiscono piuttosto come disturbatori l'uno dell'altro, aprendo sulla realtà narrata due prospettive differenti e *tra loro in conflitto permanente*. In questa direzione sembrano avanzare anche le riflessioni sui tipi di spazio, proposte da Rawdon Wilson:

In narratives that have come to be called magical realist, a third kind of space unfolds. One way to describe this space is to borrow a phrase that Lubomír Doležel uses to characterize the world of Kafka's fiction: in magical realism space is *hybrid* (opposite and conflicting properties coexist).<sup>11</sup>

La dimensione del conflitto assume una grande rilevanza anche nelle riflessioni di Stephen Slemon:

The term "magic realism" is an oxymoron, one that suggests a binary opposition between the representational code of realism and that, roughly, of fantasy. In the language of narration in a magic realist text, *a battle between two oppositional systems takes place*, each working toward the creation of a different kind of fictional world from the other. Since the ground rules of these two worlds are incompatible, neither one can fully come into being, and each remain suspended, locked into a continuous dialectic with the "other", a

---

<sup>11</sup> «Nelle narrazioni che sono state denominate realiste magiche si apre un terzo tipo di spazi, che può essere descritto prendendo in prestito un'espressione che Lubomír Doležel utilizza per descrivere l'universo letterario di Kafka: nel realismo magico lo spazio è ibrido (proprietà opposte e tra loro in conflitto coesistono)» (R. Wilson, *The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism*, cit., p. 220. La traduzione e il corsivo sono miei).

situation which creates disjunction within each of the separate discursive systems, rending them with gaps, absences, and silences.<sup>12</sup>

Slemon coglie la dimensione ossimorica dell'espressione "realismo magico", che suggerisce un'opposizione forte tra due codici di rappresentazione: quello della tradizione letteraria realista e quello della letteratura fantastica. Tra di essi si svolgerebbe una vera e propria battaglia che favorisce la creazione di mondi narrativi diversi e incompatibili, nessuno dei quali riesce veramente ad affermarsi. Entrambi rimarrebbero come sospesi, bloccati in una dialettica continua che attraverso lacune, assenze e silenzi lacera i due sistemi narrativi.

Se nelle definizioni postcolonialiste il realismo magico appariva come genere testuale capace di sintetizzare generi opposti, per Faris, Wilson e Slemon esso sembra piuttosto nascere da una frizione tra due principi incompatibili che creano mondi narrativi separati e inconciliabili, correndo su binari paralleli. A questa interpretazione del realismo magico, basata sulla lotta tra codici di rappresentazione che si escludono a vicenda, Ato Quayson ne oppone una che individua il tratto distintivo di questo genere narrativo in quello che gli chiama il *principio di equivalenza* tra reale e fantastico: più che di lotta, secondo Quayson, «si dovrebbe parlare di interazione fra reale e fantastico, con pari insistenza su entrambe le parti in gioco. La chiave, qui, è appunto l'idea di equivalenza»<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> «L'espressione realismo magico è un ossimoro che suggerisce il binarismo oppositivo tra il codice di rappresentazione proprio della tradizione letteraria realista e quello, grossomodo, della letteratura fantastica. Nel linguaggio narrativo di un testo realista magico si svolge una battaglia tra due sistemi opposti, ognuno dei quali lavora per la creazione di un mondo narrativo diverso dall'altro. Poiché le regole di base di questi due mondi sono incompatibili, né l'uno né l'altro riesce completamente ad affermarsi, sicché entrambi rimangono sospesi, bloccati in una dialettica continua che crea disgiunzioni all'interno di ognuno dei due sistemi discorsivi, lacerandoli attraverso lacune, assenze e silenzi» (S. Slemon, *Magic Realism as Postcolonial Discourse* in L. Parkinson Zamora e W. B. Faris, a cura di, *Magical Realism*, cit., p. 409. La traduzione e il corsivo sono i miei). Si noti che, nonostante queste affermazioni, Slemon non rinuncia a una lettura del realismo magico nei termini di un'espressione del discorso postcoloniale che sarebbe capace di liberare la storia imperiale dalla sua eredità di lacerazione e frammentazione. Integrando una serie di binarismi oppositivi all'interno del loro linguaggio letterario, i testi realisti magici suggerirebbero che la formulazione di strategie per il futuro passa necessariamente per la revisione di un passato coloniale tirannico. Solamente questo processo sarebbe in grado di trasformare il prodotto dalla violenza coloniale in nuovi codici di riconoscimento nei quali i diseredati, i ridotti al silenzio e i marginalizzati possono ritrovare voce ed entrare in dialogo con la comunità e del luogo.

<sup>13</sup> A. Quayson, *Realismo magico, narrativa e storia*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. II, Einaudi, Torino 2002, p. 617.

#### 1.4. Alcune osservazioni

Queste definizioni non hanno la pretesa di riassumere per intero il dibattito sul realismo magico, ma dovrebbero essere sufficienti per Vorrei ora far emergere alcuni limiti e criticità delle riflessioni esposte in queste pagine, utilizzando tre punti di vista:

- a) La logica implicita: le definizioni postcolonialiste scelgono sempre come punto di partenza una serie di opposti (colonizzatore *versus* colonizzato, oppressore *versus* oppresso, occidente *versus* oriente, storia *versus* leggenda, realtà *versus* magia, etc.), che in prima istanza si escludono a vicenda, ma che non escludono la possibilità di sintesi. E così è avvenuto nei paesi colonizzati dall'Occidente. Nondimeno, sia l'inclusione di elementi mitico-legendari delle tradizioni culturali locali in una cornice narrativa contemporanea (Aschcroft, Griffith, Tiffin), sia la mescolanza di credenze e politiche eterogenee (Nayar), non mettono in discussione la parzialità di una logica separativa;
- b) Il conflitto e l'ibridazione. La critica letteraria è stata più propensa a considerare la dimensione conflittuale dei testi e a indagarne il carattere ossimorico. Wendy Faris sottolinea come l'elemento magico non venga assimilato all'interno della narrazione realista, ma vi agisca piuttosto in qualità di "disturbatore", e come i modi di interpretazione degli eventi narrati si contraddicano reciprocamente. Attraverso la riflessione di Wilson il realismo magico perviene esplicitamente alla dimensione del conflitto tra proprietà opposte, che danno vita a un terzo spazio, definito "ibrido". Anche Slemon parla di "battaglia tra sistemi opposti" che lavorano per la creazione di mondi narrativi differenti. Queste proposte di definizione, meno inclini all'irenismo della sintesi, sembrano esprimere quantomeno l'esigenza di una logica diversa da quella separativa, una logica in grado di annodare gli opposti e cogliere la dimensione feconda del loro conflitto. Le riflessioni della teoria letteraria hanno anche il merito di non vincolare il realismo magico alle sue presunte origini coloniali e di evidenziarne una serie di peculiarità. Si noti tuttavia che, per quanto valorizzata, la dimensione del conflitto viene ridotta all'antagonismo tra *proprietà opposte*. Tuttavia, come si è detto nel Capitolo 2, la concezione "proprietary" risulta inadeguata e insufficiente per descrivere lo statuto degli oggetti semantici, oltre che per l'identità dei soggetti. Per questo motivo proveremo ad utilizzare la prospettiva dei modi e più

precisamente del conflitto *tra principi narrativi*: il *diegetico* (o fattuale), che si manifesta nello svolgimento della trama come un seguito di azioni connesse dalla causalità o dalla successione temporale, e il *semantico*, che si esprime in un'attività di articolazione del significato degli eventi narrati, in un lavoro di plasmazione del caos che essi rappresentano. Questa prospettiva ci consentirà di individuare le differenze di famiglia che possono sorgere all'interno di un medesimo genere (cfr. l'Appendice all'Introduzione metodologica).

- c) L'ontologia (non in una accezione generica, riscontrabile purtroppo in molta critica letteraria). Le definizioni proposte nell'ambito degli studi postcoloniali sono espressioni della stessa fallacia: il *contestualismo*. Se fosse generato dalla semplice commistione di elementi onirici e sovranaturali propri della tradizione folklorica di un determinato paese con gli elementi realistici propri di una tradizione letteraria "alta", il realismo magico non si distinguerebbe da altri tipi di letteratura, come quella favolistica o fiabesca. L'elemento discriminante non può nemmeno essere individuato nell'instaurarsi di un dominio coloniale che impone, anche attraverso il romanzo realista, concezioni del tempo e dello spazio avvertite come estranee dalla cultura colonizzata, che le combatterebbe attingendo al repertorio della propria tradizione letteraria "bassa": esistono diversi casi di scrittori che, come Calvino o Süskind, vengono spesso annoverati tra gli autori del realismo magico e che tuttavia non operano all'interno di contesti coloniali o postcoloniali. Come detto nel Capitolo 1, il contestualismo è un errore prospettico nel quale bisogna evitare di cadere se si desidera apprezzare il testo letterario in tutte le sue potenzialità. La fallacia geografica (Wilson), infatti, impedisce non solamente di stabilire eventuali parallelismi tra la letteratura sudamericana e quella europea ed extra-europea, ma anche di espandere semanticamente i testi letterari che ne sono l'espressione: un'impostazione di tipo storico-geografico riduce l'analisi testuale al rinvenimento di una serie di elementi appartenenti alla tradizione culturale indigena all'interno di una cornice narrativa propria della cultura dominante, con l'effetto di impedire lo studio del testo nel suo funzionamento, negando il dinamismo che invece gli è proprio. Pensare l'opera letteraria come il risultato del contesto che l'ha prodotta è possibile, ma solo a condizione di inchiodarla alla realtà effettuale, come se l'opera fosse semplicemente

un ente intramondano (per richiamare la terminologia di Heidegger), e non il risultato di un conflitto, mai destinato a spegnersi, e che la apre all'interpretazione.<sup>14</sup>

## 2. Introduzione metodologica

### 2.1. Il testo letterario come grandezza dinamica – Le estetiche conflittuali

Come si è detto (Introduzione), la mia ricerca trova il suo punto di partenza in una nozione generica di “ibridazione” e in un campo lessicale di sinonimi o quasi-sinonimi (mescolanza, meticciano, ecc.): il mio obiettivo non è tanto quello di districare questo insieme, che viene applicato da molti studiosi all'ambito sociologico e culturale nella sua ampiezza, quanto di indirizzarlo al campo della letteratura nella sua specificità. Ma la necessità di porre delle distinzioni si ripresenta subito, non appena si constata la diffusione del lessico che il termine *ibridazione* forse rappresenta meglio di tutti gli altri. Resta però da chiedersi: perché l'esigenza di concetti più precisi viene sentita così raramente, soprattutto quando ci si riferisce all'esperienza estetica?

Una spiegazione può essere indicata riflettendo sul paradigma che domina oggi negli studi letterari, cioè quello culturalista: se viene considerato prevalentemente come espressione di una cultura e di una società, il testo letterario diventa una sorta di *veicolo*, che esemplifica e trasmette una concezione ideologica (in senso lato). Insomma, l'attenzione viene rivolta soprattutto ai contenuti, ai temi, e ai valori che l'opera trasmette – e approva – consapevolmente o meno. L'esperienza estetica viene ignorata, e in ogni caso passa in secondo piano. Evidentemente, si ritiene che la dimensione estetica riguardi la “forma”, in un senso riduttivo.

Mi sembra necessario, allora, mettere in evidenza alcuni aspetti che caratterizzano l'impostazione del mio lavoro, e definire *che cos'è un testo*, a partire dalle posizioni più avanzate del XX secolo:

- chi studia la letteratura dovrebbe attribuire una fondamentale importanza alla differenza tra due tipi di testo: quelli che possiamo considerare *grandezze costanti*, in quanto governate da uno o più codici (in senso jakobsoniano) e quelli che sono invece *grandezze dinamiche*, vale a dire che sono la combinazione di un artefatto e di un

---

<sup>14</sup> Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1936), in Id., *Sentieri interrotti* (1950), La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69.

oggetto virtuale.<sup>15</sup> I testi di questo tipo sono in grado di espandersi, tramite nuove interpretazioni. Per indicare questo dinamismo, Bachtin ha detto che le opere d'arte appartengono al *tempo grande*.<sup>16</sup> La differenza tra testi che si esauriscono in processi di *comprensione* contestuali e testi che sono disponibili all'*interpretazione* è stata affermata, con linguaggi diversi, da Wittgenstein e da Heidegger, così come da tutta la corrente ermeneutica.

- contrariamente a ciò che ritengono alcuni, questa distinzione non deriva da differenze puramente soggettive, legate cioè al gusto individuale, e forse condizionate da pregiudizi: si tratta di una differenza che può venire messa alla prova, cioè *sperimentata*. Essa non corrisponde semplicemente a quella tra linguaggio quotidiano e linguaggio letterario (una tesi fortemente sostenuta dai formalisti russi); concerne anche il campo letterario (e artistico in genere). Vi sono testi che consideriamo letterari e che tuttavia, per quanto godano di un consenso stabile da parte del pubblico, non vengono quasi mai interpretati. Come mai? Da autori sia pure assai diversi come Bachtin, Heidegger, ecc., si può derivare l'ipotesi che siamo di fronte a *modi di funzionamento testuale* diversi: soltanto i testi caratterizzati da densità semantica sono interpretabili, e quindi suscettibili di espandersi.<sup>17</sup>
- ecco perché ritengo legittimo distinguere tra *forme semplici* e *forme complesse* di ibridazione nel campo letterario. I testi complessi sono quelli *più densi* e dunque più disponibili all'interpretazione. Non intendo tracciare una frontiera rigida, tuttavia ritengo che la differenza tra semplice e complesso sia di grande rilevanza: essa ci permette di riconoscere la distanza che separa un testo "ideologicamente corretto", e tuttavia mediocre, da un testo che può contenere qualche pregiudizio di carattere etico e politico, ma che ha un grande valore estetico.

Non intendo neanche esaltare la misteriosa "aura" (per citare Benjamin) che avvolgerebbe le autentiche opere d'arte; vorrei piuttosto sottolineare che le opere complesse offrono possibilità di esperienze emotive e cognitive irrinunciabili.

---

<sup>15</sup> J. Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* (1936), in Id., *Il significato dell'estetica* (1966), Einaudi, Torino 1973, pp. 5-80.

<sup>16</sup> M. Bachtin, *Risposta a una domanda del 'Novyj mir'* (1970), in Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (1979), Einaudi, Torino 1988, pp. 344-345.

<sup>17</sup> G. Bottioli, *Teoria dello stile*, La Nuova Italia, Firenze 1997.

A questo punto dobbiamo compiere un altro passo: in che senso viene utilizzato qui il termine *estetica*? La tradizione filosofica comprende molte posizioni, diverse tra di loro. Il mio lavoro si ispira a quelle che sono state chiamate estetiche conflittuali, e che hanno trovato la prima enunciazione consapevole nella *Nascita della tragedia* di Nietzsche (1872).<sup>18</sup> Un altro momento fondamentale è il saggio di Heidegger sull'*Origine dell'opera d'arte*.<sup>19</sup> Anche la psicoanalisi, però, converge in questa direzione; dal punto di vista di Lacan, nella lettura che ne ha offerto Bottirolì,<sup>20</sup> un testo può essere governato dal Simbolico rigido e separativo (dunque dal codice o dai codici in senso jakobsoniano) oppure dall'intreccio conflittuale dei tre registri.

La tesi condivisa da questi autori potrebbe venir formulata così: *l'opera d'arte vive grazie a un dinamismo conflittuale tra stili eterogenei*. Ho adottato il termine *stile* per indicare quelli che per Nietzsche sono i due impulsi estetici fondamentali, l'apollineo e il dionisiaco, e che Heidegger denomina il Mondo e la Terra. Perciò lo stile è una *modalità di organizzazione* che riguarda sia il linguaggio sia il pensiero.

## 2.2. *Ibridazione come intreccio e come conflitto – Come analizzare un testo: l'esperimento di S/Z*

Dunque, la mia analisi di *Midnight's Children* si ispirerà alle estetiche conflittuali, perché solamente in questa prospettiva potrà essere compresa la complessità di quest'opera, e delle sue ibridazioni. Ho usato il plurale perché le ibridazioni sono numerose: a poco a poco le scopriremo. C'è un punto da chiarire subito: nel suo uso quotidiano e pre-teorico, la nozione di "ibrido" fa pensare a processi di unione, di sintesi, e così via. Ebbene, le estetiche conflittuali non descrivono il conflitto come una negazione completa dell'unità; se così fosse, l'opera non esisterebbe nemmeno. Si pensi piuttosto a come Nietzsche presenta il rapporto tra apollineo e dionisiaco: sono due impulsi opposti, in lotta tra di loro, ma proprio dalla loro lotta nasce il loro intreccio. In tutto ciò vi è qualcosa di paradossale, per chi è abituato all'estetica dell'armonia. Ma l'idea del giovane Nietzsche è questa: *gli opposti sono tenuti insieme dalla loro lotta*, da una lotta permanente, ed è la lotta a generare l'opera. Quando la lotta si attenua, o si spegne, la tragedia greca inizia a morire, e poi muore del tutto.

---

<sup>18</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit.

<sup>19</sup> M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit.

<sup>20</sup> G. Bottirolì, *La ragione flessibile*, cit. e Id., *La prova non-ontologica*, cit.



Per indicare questa “strana” relazione tra gli opposti, Heidegger ha utilizzato con grande frequenza il termine *co-appartenenza* (*Zusammengehörigkeit*). Una teoria delle relazioni oppositive, in cui i diversi casi vengono definiti con precisione, chiamerebbe *correlativi* gli opposti che si combattono, ma proprio per questo continuano a presupporre reciprocamente. Nel corso del mio lavoro, avrò occasione di tornare su questo concetto.

Finora abbiamo enunciato un principio generale: adesso dobbiamo renderlo più esplicito e articolato. Il romanzo di Salman Rushdie viene collocato nell’ambito del “realismo magico”: quale valore può venire attribuito a questa etichetta? Senza dubbio, essa coglie un aspetto rilevante – forse dovremmo dire “vistoso” – del romanzo, un aspetto che lo rende riconoscibile e permette di accomunarlo ad altri romanzi come *Cent’anni di solitudine*, ecc. Dunque, questa etichetta possiede una certa efficacia descrittiva. Ma ciò che funziona sul piano descrittivo più immediato può rivelarsi inefficace, e sterile, quando si tenta di analizzare il testo, e di comprenderne la ricchezza. Abbiamo appena parlato di conflitti, e di legame tra gli opposti: sembra che questi concetti siano più che pertinenti per l’espressione “realismo magico”, che si presenta come un ossimoro. In effetti, il realismo (soprattutto per noi, che viviamo nell’epoca della scienza) dovrebbe escludere ogni forma di soprannaturale, dunque la magia. L’etichetta che stiamo considerando riunisce due opposti: non è forse una conferma della possibilità che gli opposti vengano unificati, sino a generare un’opera? Ma non possiamo accontentarci di questa semplice constatazione.

Perché l’ibridazione tra realismo e magia produce effetti estetici così rilevanti – accettiamo come punto di partenza gli elogi della critica – in *Midnight’s Children*, e non in altri romanzi che pure appartengono al medesimo genere? Evidentemente, le etichette di genere hanno scarso valore, se la prospettiva è quella estetica. Ma come procedere? Abbiamo bisogno di proporre una teoria del testo, di cui sinora abbiamo enunciato solo i principi più generali.

Non c’è dubbio, la teoria del testo letterario ha trovato la sua più ampia elaborazione negli anni dello strutturalismo, che peraltro riprendeva le due grandi domande del formalismo russo: com’è fatto un testo? Come funziona? Per la prima volta si sentiva l’esigenza di non considerare il testo come un veicolo di contenuti, ma come un’organizzazione formale e semantica. Era fortemente sentita un’esigenza di completezza: così si spiegano due analisi particolarmente accurate come *S/Z* di Barthes

(1970)<sup>21</sup> e *Maupassant. La semiotica del testo* di Greimas (1976).<sup>22</sup> Nel primo caso, un saggio di oltre 200 pagine per analizzare un racconto di 30 pagine (*Sarrasine* di Balzac), nel secondo un saggio altrettanto lungo per analizzare un racconto ancora più breve, un racconto di poche pagine, *I due amici*, di Maupassant.

Si trattava di due esperimenti, basati su principi teorici che occorre mettere in luce: anzitutto, il *primato della semantica* rispetto alla diegesi, allo svolgimento narrativo. Non è un caso che tre dei cinque codici (termine usato in un'accezione non proprio canonica) di cui Barthes si serve in *S/Z* riguardino il piano del significato: il codice (o meglio il punto di vista) semantico, per l'appunto, quello simbolico, quello del riferimento (cioè degli stereotipi). Soltanto il codice proairetico concerne strettamente la diegesi e, a ben vedere, svolge il ruolo meno importante. Ciò che Barthes chiama "ermeneutico" allaccia la trama (e la curiosità narrativa) ancora alla dimensione del senso. Il secondo principio è quella della *lettura rallentata*, quasi "alla moviola": il che permette di scomporre il significato, cioè i sememi, in unità più piccole, i semi. La lettura rallentata presuppone dunque la semantica componenziale, avviata da Hjelmslev e poi ripresa e sviluppata dagli strutturalisti: è come se si passasse da una visione del significato "a occhio nudo" a una visione tramite un microscopio. In tal modo le potenzialità semantiche del testo trovano possibilità di espansione numerose e imprevedute. Il terzo principio è quella della *suddivisione del testo in unità* dotate di una certa autonomia: l'analisi si sofferma su ciascuna di esse. Come chiarisce Barthes, questo esercizio di suddivisione in unità di lettura (chiamate *lessie*) presenta un certo grado di arbitrarietà: certamente sarebbero plausibili altre suddivisioni, o articolazioni. Bisogna tuttavia guardare ai risultati.

Il mio intento è quello di riprendere questi tre principi metodologici (primato della semantica, lettura rallentata, suddivisione in unità), tenendo conto però, com'è ovvio, della difficoltà di applicarli a un testo di grandi dimensioni. Imitare Barthes per studiare *I figli della mezzanotte* vorrebbe dire dedicarsi a un compito insostenibile! Esaminiamo di nuovo queste indicazioni metodologiche con l'obiettivo di renderle praticabili. Ho deciso di adottare questi principi perché ritengo che per mostrare in maniera convincente la differenza tra il semplice e il complesso sia necessaria una vera analisi del testo. Non ho difficoltà ad ammettere che nessuna analisi o interpretazione è in grado di esaurire le

---

<sup>21</sup> R. Barthes, *S/Z* (1970), Einaudi, Torino 1973.

<sup>22</sup> A.J. Greimas, *Maupassant. La semiotica del testo: esercizi pratici* (1976), Centro Scientifico Editore, Torino 1995.

potenzialità di un'opera destinata a vivere nel "tempo grande"; tuttavia mi sembra necessario giungere a una prospettiva d'insieme.

Cominciamo con il terzo principio. Proverò ad articolare il romanzo in unità di lettura che chiamerò *macrosequenze*: si tratta infatti di porzioni testuali che possono comprendere anche decine di pagine. La scansione avverrà in modo prevalentemente lineare, seguendo cioè lo sviluppo del romanzo come Rushdie lo ha scritto; in alcuni casi, però, una macrosequenza potrebbe riunire segmenti di testo non vicinissimi: lo vedremo, ad esempio, nella prima macrosequenza, l'autoritratto di Saleem Sinai. Questa suddivisione non è paragonabile a un riassunto tradizionale, basato cioè fondamentalmente sulle azioni. In ogni macrosequenza cercherò di individuare delle *isotopie*, dei percorsi di senso. Tornerò tra poco su questo concetto.

La lettura rallentata potrà venire utilizzata solo per alcuni brani in cui la densità semantica appare rilevante. Questo principio si collega strettamente agli altri: senza una lettura rallentata, potrebbero sfuggire lessemi e tratti semantici indispensabili per costruire le isotopie, di cui bisogna saper cogliere il tessuto. Quanto alla supremazia semantica, essa merita un discorso più ampio.

### 2.3. *Principio diegetico (fattuale) e principio semantico*

Farò riferimento adesso a come Bottirolì ha ripreso la lezione dello strutturalismo, collegandola alle estetiche conflittuali. La supremazia del significato non viene intesa semplicemente come la ricchezza del senso, la possibilità di debordare, suscitando sempre nuove interpretazioni (infinite, secondo una certa ermeneutica e secondo Derrida). Questa è la visione irenica, che è stata diffusa, soprattutto da Derrida, per far "esplodere" le strutture chiuse su cui lo strutturalismo classico concentrava la sua attenzione: viene enfatizzata la molteplicità del senso, la sua proliferazione incessante. Se non si vuole smarrire la prospettiva delle estetiche conflittuali, il senso, nella sua eventuale densità, va invece a costituire un principio di costruzione.

Il testo letterario può venir studiato, allora, in base al *conflitto tra principio semantico e principio diegetico*.<sup>23</sup> Da un lato, lo svolgimento della trama, come un seguito di azioni connesse dalla causalità, o anche solo dalla successione temporale. In un testo narrativo, o che ha comunque una dimensione narrativa, le trame possono alternarsi e intrecciarsi:

---

<sup>23</sup> G. Bottirolì, *Teoria dello stile*, cit.

quando a dominare è il principio diegetico, lo svolgimento tende ad essere lineare, e in ogni caso a confluire verso ciò che sta per accadere, ciò che accadrà dopo. In questo tipo di testo, il motore narrativo funziona per soddisfare quella che Forster, in *Aspects of the Novel*, ha chiamato “curiosità ancestrale” (*primeval curiosity*).<sup>24</sup> Il desiderio di ascoltare una storia (*a story*, nel lessico di Forster, che però indica il principio diegetico) viene così presentato:

Noi siamo tutti come il marito di Sharazade, in quanto pretendiamo di sapere che cosa succederà poi. È un fatto universale e per questo la spina dorsale di un romanzo deve essere una storia. Parecchi fra noi non vogliono sapere altro: non c'è in noi che una curiosità ancestrale, e di conseguenza gli altri nostri giudizi letterari sono ridicoli. A questo punto possiamo definire la storia (*the story*). È la narrazione di eventi esposti secondo il loro ordine cronologico: il pranzo che viene dopo la colazione, il martedì dopo il lunedì, la decomposizione dopo la morte, e così via. In quanto storia, può avere un solo pregio: quello di accendere nell'uditorio il desiderio di sapere che cosa succederà. E per contro non può avere che un difetto: quello di non accendere il desiderio di sapere che cosa succederà.<sup>25</sup>

Nei *Figli della mezzanotte* vi è un personaggio che sembra incarnare perfettamente l'ascoltatore/ascoltatrice descritta da Forster. Chi conosce il romanzo non può avere dubbi: si tratta di Padma. Un personaggio minore, nella sua estraneità alla serie di vicende raccontata da Saleem Sinai: ma, a ben vedere, un personaggio di notevole importanza, in quanto si oppone frequentemente al modo di narrare del protagonista. Saleem è un narratore divagante, e “alternante” (che può saltare bruscamente da un plot a un altro: lo vedremo). In ogni caso, non è un buon narratore dal punto di vista della sua ascoltatrice: «Ma qui al mio fianco c'è Padma, che mi spinge con prepotenza a tornare al mondo della narrazione lineare di ciò-che-accadde-dopo (*into the world of linear narrative, the universe of what-happened-next*)» (MC 38; 50).<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> E.M. Forster, *Aspetti del romanzo* (1927), Garzanti, Milano 2000, p. 41.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Si cita *I figli della mezzanotte* con la sigla MC, seguita dal numero di pagina dell'edizione inglese (Penguin Books, New York 1991) e da quello della traduzione italiana a cura di Ettore Capriolo (Mondadori, Milano 2014).

Nella *storia*, cioè nell'insieme delle vicende, l'antagonista di Saleem è Shiva; ma nel *discorso*, cioè nella presentazione dei fatti,<sup>27</sup> è Padma che si contrappone alla voce narrante: anche questa è una versione del conflitto tra semantico e diegetico.

Se dovessimo chiederci: “quanti conflitti (rilevanti) ci sono nei *Figli della mezzanotte?*”, la risposta potrebbe iniziare dal piano diegetico. Che ogni narrazione si regga sull'antagonismo, è una tesi riscontrabile in molti studiosi: si pensi all'importanza che Propp attribuisce alle prove, e in particolare alla lotta tra l'eroe e l'antagonista; questa tesi è stata ripresa e perfezionata da Greimas. Possiamo dire che è stata accolta da tutta la narratologia. Nella concezione del testo a cui mi riferisco, è fondamentale però non solo il conflitto che sta all'interno del diegetico, ma anche quello che oppone il diegetico e il semantico. Come si è accennato, la curiosità diegetica è incarnata da Padma; quanto a Saleem, egli rappresenta un altro modo di narrare, non soltanto per quanto riguarda l'esposizione dei fatti. *Saleem rappresenta la ricerca del significato come necessità vitale*. Consideriamo alcune delle sue affermazioni: «Devo lavorare in fretta, ancor più in fretta di Shahrazad, se voglio chiudere significando – sì, significando (*if I am to end up meaning - yes, meaning*) – qualcosa» (MC 4; 10); «nel mio disperato bisogno di un significato (*in my desperate need for meaning*), sono ormai al punto da essere disposto ad alterare qualsiasi fatto pur di porre me stesso al centro delle cose?» (MC 198; 231).

La prima affermazione deve venire ricollocata nel contesto: perché Saleem ha un così intenso bisogno di “significare”, di mettere in moto processi semantici? Si noti che qui *meaning* è un verbo, indica un'attività, e non un'entità astratta. Siamo all'inizio del romanzo, nella prima pagina: qui Saleem esprime la sua angoscia: «il tempo si sta esaurendo», dice; «Tra poco avrò trentun anni. Se lo permetterà il mio corpo sgretolato, supersfruttato (*my crumbling, over-used body*)» (MC 4; 10). Non sappiamo ancora nulla del protagonista, egli ha appena iniziato ad autodescrivere: ma non possiamo non rilevare la drammaticità della sua confessione, che verrà riproposta più volte: «Credetemi, per favore: io sto cadendo a pezzi (*Please believe that I am falling apart*)» (MC 37; 49).

Ecco un altro conflitto, interno al protagonista: quello tra la tendenza a incrinarsi, a frantumarsi, dunque a cadere nell'*informe*, e quello a mantenere o ristabilire un'identità, una *forma*. Appare di nuovo pertinente la prospettiva delle estetiche conflittuali, e non si

---

<sup>27</sup> La distinzione è largamente diffusa negli studi narratologici: cfr. per esempio, S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* (1978), Pratiche, Parma 1982.

può fare a meno di ricordare Nietzsche: l'apollineo non è forse l'impulso alla forma, e il dionisiaco all'informe? Nel romanzo di Rushdie, al principio semantico viene affidata una funzione di salvezza, l'unica possibile, se dobbiamo prendere sul serio le parole di Saleem: «non ho nessuna speranza di salvarmi la vita, e non posso neanche contare su mille e una notte» (MC 4; 10). Dunque, per riprendere la tesi che stiamo proponendo, quando parliamo dell'esigenza di significato non dobbiamo pensare a delle entità mentali statiche, ma a un processo di costruzione. Il principio semantico può indicare un'attività, un lavoro di plasmazione. Saleem Sinai cerca di organizzare, tramite la ricerca del significato, un insieme di eventi che altrimenti resterebbero caotici.

La lotta tra semantico e fattuale si presta dunque a venire riletta come *lotta tra la forma e il caos*.

#### 2.4. *Le isotopie e l'allegoria*

Sono state indicate diverse versioni di conflitto, che si rafforzano vicendevolmente, e spesso si sovrappongono: nel corso dell'analisi, le riprenderemo. Bisogna considerare ulteriormente, sul piano teorico, la dimensione semantica a partire da due nozioni: *le isotopie e l'allegoria*.

Le isotopie sono “percorsi di senso”, riconoscibili tramite una coerenza non sempre visibile facilmente o immediatamente.<sup>28</sup> Possiamo individuarle grazie alla ricorrenza di determinati lessemi, e al campo di sinonimi che si diparte da ciascuno di essi. Però l'isotopia non va ridotta a un *Leitmotiv*, alla ricomparsa di un tema esplicito (a questo si limitava la critica tradizionale). La novità introdotta dallo strutturalismo riguarda la possibilità di una composizione in tratti semantici minimi, o *sèmi*: ad esempio, nell'analisi di *Sarrasine*, Barthes mette in evidenza l'isotopia del “lubrificato”, che a livello lessicale non si manifesta con particolare frequenza, anzi ricorre una sola volta: «I sensi del giovane scultore furono, per così dire, lubrificati dagli accenti della sublime armonia di Jomelli».<sup>29</sup> L'ampiezza di questa isotopia viene stabilita anche in rapporto a un'isotopia contraria, il “discontinuo”, il “cigolante”, il “composito”, il “bizzarro”, ecc. E diventerà percepibile, ad esempio, nel contrasto tra la voce armoniosa di Zambinella, una voce perfettamente “legata”, e quella del misterioso personaggio che si aggira nel palazzo dei

---

<sup>28</sup> Per un esame di altre definizioni si rinvia a G. Bottioli, *Teoria dello stile*, cit., pp. 138-148.

<sup>29</sup> R. Barthes, *S/Z*, cit., p. 102.

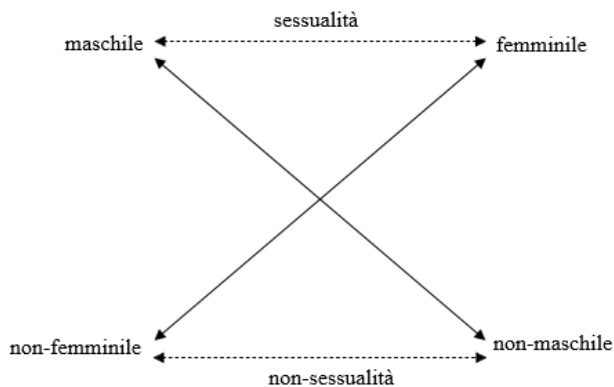
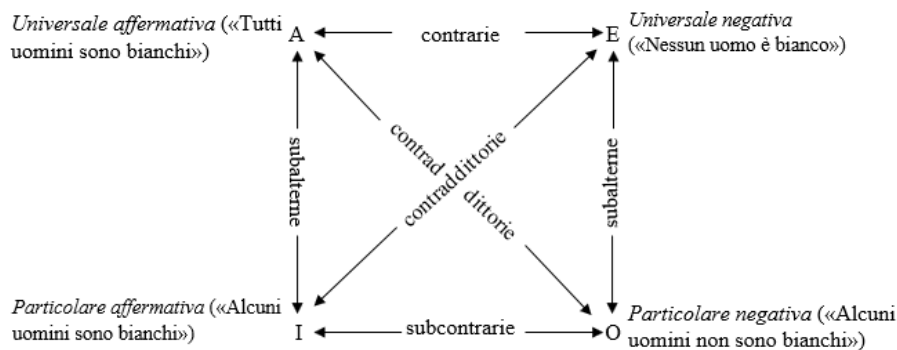
Lanty («La sua voce flebile ricordò il rumore di una pietra che cade in un pozzo»)<sup>30</sup>. Come sappiamo, si tratta della stessa persona.

Gli strutturalisti tendevano a far emergere le opposizioni semantiche con il termine *versus*. L'abuso di queste opposizioni è stato criticato, e considerato sovente come una forma di binarismo; tuttavia, esse permettevano di cogliere il carattere conflittuale dei testi. Si potrebbe allora evidenziare un altro difetto, cioè il riferimento ai due tipi di relazione tra gli opposti, consacrati dalla tradizione logica: i contraddittori e i contrari. Coerentemente con questa tradizione, Greimas riformulava il quadrato degli opposti in un *carré sémiotique*, che prevedeva termini, e non proposizioni, ai quattro estremi.<sup>31</sup> Lo strutturalismo e la semiotica di impostazione strutturalista continuavano dunque a dimenticare la possibilità di una logica congiuntiva, e la relazione tra correlativi, che sono opposti non sintetizzabili.<sup>32</sup>

Prima conclusione: la mia analisi del romanzo di Salman Rushdie si servirà del concetto di “isotopia” e descriverà il testo come un *tessuto di isotopie*. Si presterà attenzione ai loro eventuali conflitti, e anche alle tensioni contrastanti che possono sorgere

<sup>30</sup> Ivi, p. 53.

<sup>31</sup> Ripropongo di seguito il quadrato logico e quello semiotico:



<sup>32</sup> Questi concetti sono già stati presentati nel capitolo 2: qui ci si limita a ricordarli brevemente.

all'interno di un'isotopia a prima vista unitaria, come quella del "buco" o del "vuoto" o della "mancanza". Consideriamo le diverse funzioni che sono svolte dal "buco" nei *Figli della mezzanotte*:

- si inizia con un naso, quello di Aadam Aziz, che sbatte contro il suolo o meglio, riprendendo il testo alla lettera, con una valle, inguantata in un tappeto di preghiera, che gli dà un pugno sul naso (MC 5; 12). Ne risulta «un'alterazione permanente: un buco (MC 6; 13)». In queste prime pagine a essere bucata è l'identità di un individuo, che al suo ritorno dall'Europa ha difficoltà a integrarsi;
- ma subito dopo il buco si presenta in un'altra versione, come ciò che manca nel lenzuolo perforato tramite cui il dottor Aziz si costruisce un'immagine del corpo di Naseem, e se ne innamora. L'isotopia del buco va allora a intrecciarsi con quella dei frammenti, con la composizione sineddochica, che era già stata introdotta, in realtà, sin dalla prima pagina: in effetti l'identità di Saleem Sinai viene definita mediante una serie di sineddoci; Nasochecola, Facciamacchiata, Testapelata, Tirasuolnaso, Buddha e Quarto di Luna (MC 3; 9).

Come tenere insieme spinte divergenti? Il buco che frantuma l'unità, anticipando l'azione delle crepe, e il buco che non nega ogni possibile unità, ma soltanto la sua forma più immediata e compatta? Ne ripareremo; per adesso è stato delineato il problema.

La seconda nozione che risulta pertinente per la mia analisi, e che merita una considerazione preliminare, è quella di "allegoria". Ovviamente non si può ripercorrere adesso il dibattito su una nozione che, nata nel mondo classico, ha svolto un ruolo fondamentale nella cultura cristiana, soprattutto durante il Medio Evo. Per un lungo periodo, il termine *allegoria* ha sovrastato quello di *simbolo*; soltanto nella modernità si è sentita l'esigenza di distinguere le due nozioni, e ciò è avvenuto tramite una svalutazione di quella che sino ad allora aveva goduto di maggior prestigio. Com'è noto, la svolta avviene verso la fine del Settecento, con Goethe. «L'allegorico – afferma Goethe - si distingue dal simbolico perché questo designa indirettamente e quello direttamente».<sup>33</sup> Da questa prima e fondamentale contrapposizione derivano tutte le altre: l'allegoria viene definita come transitiva, arbitraria/convenzionale, e rivolta all'intelletto, mentre il

---

<sup>33</sup> J.W. Goethe, *Sull'oggetto delle arti figurative* (1797), citato in T. Todorov, *Teorie del simbolo* (1977), Garzanti, Milano 1991, p. 255. Per un'ampia presentazione del dibattito su allegoria e simbolo, rimando a quest'ultimo testo.



simbolo sarebbe intransitivo, immediato/motivato, e rivolto alla percezione. E ancora: l'allegoria usa il particolare come esempio del generale, mentre nel simbolo il generale viene percepito nel particolare (non vi è subordinazione del secondo al primo). Sostanzialmente, l'allegoria viene condannata come una tecnica meccanica e artificiosa, il simbolo viene esaltata nella sua vivente organicità.

La posizione di Goethe ha subito ricevuto grandi consensi e continua a riceverli, anche nel dibattito moderno; però non si può trascurare la successiva rivalutazione dell'allegoria, sia da parte di singoli scrittori, come Baudelaire, sia in campo estetico, grazie a Walter Benjamin. Poiché il mio obiettivo, in questa sede, è l'analisi testuale, darò per scontata la rivalutazione dell'allegoria e il suo diritto a una dignità estetica, e riprenderò la tipologia di testi delineata da Bottirolì in un breve saggio. Uno dei punti che caratterizzano questa proposta è la netta distinzione tra *operazioni figurali* (metafora, sineddoche, metonimia, negazione/rovesciamento) e *procedimenti*: mimetico, fiabesco, allegorico, simbolico. Di conseguenza, si lascia subito cadere la tradizionale definizione dell'allegoria come “metafora continuata”, e si ammette la possibilità di svariate combinazioni tra operazioni e figure. Si può accettare l'idea di un'allegorica metonimica, fondata sull'effetto di estraneità reciproca tra le parti di un'opera: tra gli esempi che Bottirolì considera paradigmatici vi sono alcune poesie di Montale, fondati sulla elencazione ellittica, e la pittura metafisica di De Chirico.<sup>34</sup>

Ogni tipologia nasce da uno o più criteri, e dunque è parziale: bisogna valutarne l'utilità. Quella che qui viene proposta nasce anzitutto dalla distinzione tra *mondi possibili* e *sensi possibili*, ed è orientata sul lettore: in sostanza, occorre distinguere tra i diversi contratti che il testo propone al lettore. La prima scelta è tra un contratto di *credenza*, che suggerisce al lettore di aderire al mondo possibile presentato nel testo, e un contratto di *interpretazione*: in questo secondo caso, non si chiede di accettare – mediante una “sospensione di incredulità” –<sup>35</sup> un mondo in cui si svolgono determinate azioni, ma di dirigere l'attenzione alla costruzione di un significato. Ad esempio, il quadro di Delacroix, *La Libertà che guida il popolo*, non pretende di rappresentare una situazione riscontrabile nella rivoluzione parigina, cioè un gruppo di insorti nell'atto di difendere

---

<sup>34</sup> G. Bottirolì, *Retorica della creatività, Per l'interpretazione e la produzione di testi*, Paravia, Torino 1987, pp. 54-58 e pp. 45-46.

<sup>35</sup> S.T. Coleridge, *Biographia literaria ovvero Schizzi biografici della mia vita e opinioni letterarie* (1817), Editori Riuniti, Roma 1991, p. 236.

una barricata. A guidarli è una figura dalle proporzioni smisurate, ma che non fa parte del loro gruppo, e personifica invece la Libertà come ideale. La percezione del dipinto deve quindi essere orientata dalla ricerca di un senso. Naturalmente anche le azioni che si svolgono in un mondo possibile sono dotate di senso, cioè di intenzionalità: ma quando si descrive un mondo, il primato – ecco il punto decisivo – spetta alle azioni, al “diegetico”.

Ritengo di poter utilizzare questo aggettivo, perché questa tipologia anticipa la distinzione tra principio diegetico e principio semantico, che verrà sviluppata successivamente in *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*.<sup>36</sup> Nel libro del 1993 non verranno riprese, però, le altre distinzioni di *Retorica della creatività*, che ritengo utili per l'analisi del romanzo di Rushdie. Vediamo dunque di presentarle. Un mondo possibile può condurre a un testo *mimetico* oppure *fiabesco*: vale a dire che il contratto di credenza può risultare compatibile con la visione del mondo di un lettore realista, il cui realismo ovviamente è legato ai progressi della ricerca scientifica; oppure con un mondo in cui non valgono le leggi della vita quotidiana e della scienza, e che ammette eventi classificabili nella sfera del soprannaturale.

Una tipologia traccia confini netti, e questa prima distinzione permette di collocare in ambiti diversi un romanzo di Zola e la fiaba di Biancaneve. Tuttavia le tipologie non escludono la formazione di casi misti: il realismo magico è per l'appunto una mescolanza di mimetico e fiabesco (entrambe le nozioni vanno intese in un'accezione ampia, dunque il “fiabesco” di questa tipologia comprende il fantastico, il fantasy, ecc.).

Quanto ai testi imperniati sui sensi possibili, Bottirolì propone di distinguere il *simbolico* e l'*allegorico*. Quali sono i segnali che invitano il lettore a comprendere il testo come un'allegoria? Ne vengono indicati due: il primo è la *rottura del mimetico*. Con ciò si indicano infrazioni esplicite e forti rispetto al “funzionamento” e alle forme di vita che caratterizzano un mondo possibile. Si potrebbe obiettare che rotture del mimetico (ad esempio, fenomeni di magia, apparizione di fantasmi, resurrezioni, ecc.) si verificano nei testi “fiabeschi”: perché non considerare la storia di Biancaneve come un'allegoria? Ma a questa obiezione sfugge un aspetto essenziale: nei testi fiabeschi (o fantastici) le infrazioni alle leggi della natura non mirano alla costruzione di un senso, non

---

<sup>36</sup> G. Bottirolì, *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

suggeriscono un contratto di interpretazione: è proprio questo che accade, invece, nei testi allegorici. Osservando un quadro di Tiziano in cui due armoniose figure femminili, l'una vestita, l'altra seminuda, sono disposte ai lati di una fontana, non pensiamo a una situazione narrativa: il pittore non sta illustrando l'episodio di una storia, ma sta raffigurando due possibilità esistenziali, due significati, mediante cui la vita può uscire dall'insensatezza.<sup>37</sup>

Dunque, un'opera verrà considerata un'allegoria in base alla combinazione tra "senso possibile" e "rottura del mimetico". Tuttavia, siamo abituati a considerare allegorici anche molti testi in cui non è percepibile alcuna infrazione alle leggi naturali, ma che contengono una svalutazione della propria apparenza mimetica. Per esempio, le prime tre strofe dell'*Albatro* di Baudelaire non contengono alcun elemento anti-mimetico; la quarta strofa, invece, costringe a rileggere il testo in una nuova prospettiva: adesso comprendiamo che l'albatro, catturato dai marinai di una nave, è una metafora del poeta, e più precisamente del suo destino nella società moderna. Le sue grandi ali, cioè la forza e l'ampiezza della sua immaginazione, lo condannano a una condizione di solitudine. In casi come questo, il segnale di allegoria va riconosciuto nell'*autointerpretazione* del testo (più o meno esplicita).

L'allegoria può dunque seguire due vie diverse, il che non esclude il loro intreccio; è comunque possibile incontrare l'una senza l'altra. Consideriamo infine il testo *simbolico*, che non presenta rotture del mimetico, e dunque potrebbe essere confuso con questo tipo: nondimeno, i segnali di riconoscimento esistono. Secondo Bottirolì, tendiamo a considerare simbolico (e non allegorico) un testo che ci presenta una scena parzialmente incompleta, parzialmente indeterminata. Perché non la giudichiamo semplicemente mimetica? In una certa misura le indecisioni del lettore sono comprensibili: ma possono venir superate se si introduce un ultimo criterio. Una descrizione mimetica, afferma Bottirolì, «è sempre il risultato di un *osservatore competente*; il racconto mimetico è proposto da un *narratore ben informato*»<sup>38</sup>; anche il Narratore di un testo fiabesco possiede tutte le informazioni necessarie, e le trasmette al lettore. Un chiarimento decisivo a questa tesi è riscontrabile negli importanti studi di Hamon: nei romanzi di Zola, per esempio, ogni descrizione dettagliata e prolungata implica un personaggio che abbia

---

<sup>37</sup> Ovviamente l'opera a cui qui si fa riferimento è *Amor sacro e Amor profano* di Tiziano.

<sup>38</sup> G. Bottirolì, *Retorica della creatività*, cit., p. 121.

tempo per osservare (magari perché è arrivato in anticipo a un appuntamento) e sia dotato delle opportune competenze. Così una locomotiva verrà descritta dallo sguardo di un ingegnere, in grado di nominarne tutte le componenti; la varietà dei colori nel mercato delle Halles è nominabile grazie allo sguardo addestrato di un pittore; e così via.<sup>39</sup> Perciò le descrizioni nei romanzi realisti corrispondono, secondo Hamon, a un vero e proprio tripudio lessicale: l'osservatore si avvale di tutte le sue risorse specialistiche. Che cosa accade invece nei testi simbolici? La descrizione viene condotta «da un osservatore parziale, reticente, inesperto o elusivo».<sup>40</sup> Si pensi a una poesia come *Cigola la carrucola nel pozzo*. Potremmo considerarla un testo mimetico? La poesia ci presenta una porzione di "realtà": ma questa porzione è così limitata, così priva di motivazioni, che siamo indotti a considerarla nella prospettiva del significato che potrebbe assumere. È l'atmosfera che l'avvolge a suggerire il miglior punto di vista.<sup>41</sup>

Perché abbiamo fatto riferimento a questa tipologia?<sup>42</sup> Che *I figli della mezzanotte* abbiano anche una dimensione allegorica è un dato su cui tutti gli studiosi concordano; per alcuni, il romanzo di Rushdie è una vera e propria allegoria, il cui significato meriterebbe almeno la medesima attenzione che viene riservata agli aspetti narrativi. Da questo punto di vista l'etichetta "realismo magico" appare decisamente parziale. In ogni caso un esame della dimensione semantica di *Midnight's Children* potrà venir condotta proficuamente soltanto dopo l'analisi testuale, articolata in macrosequenze, che stiamo per intraprendere.

---

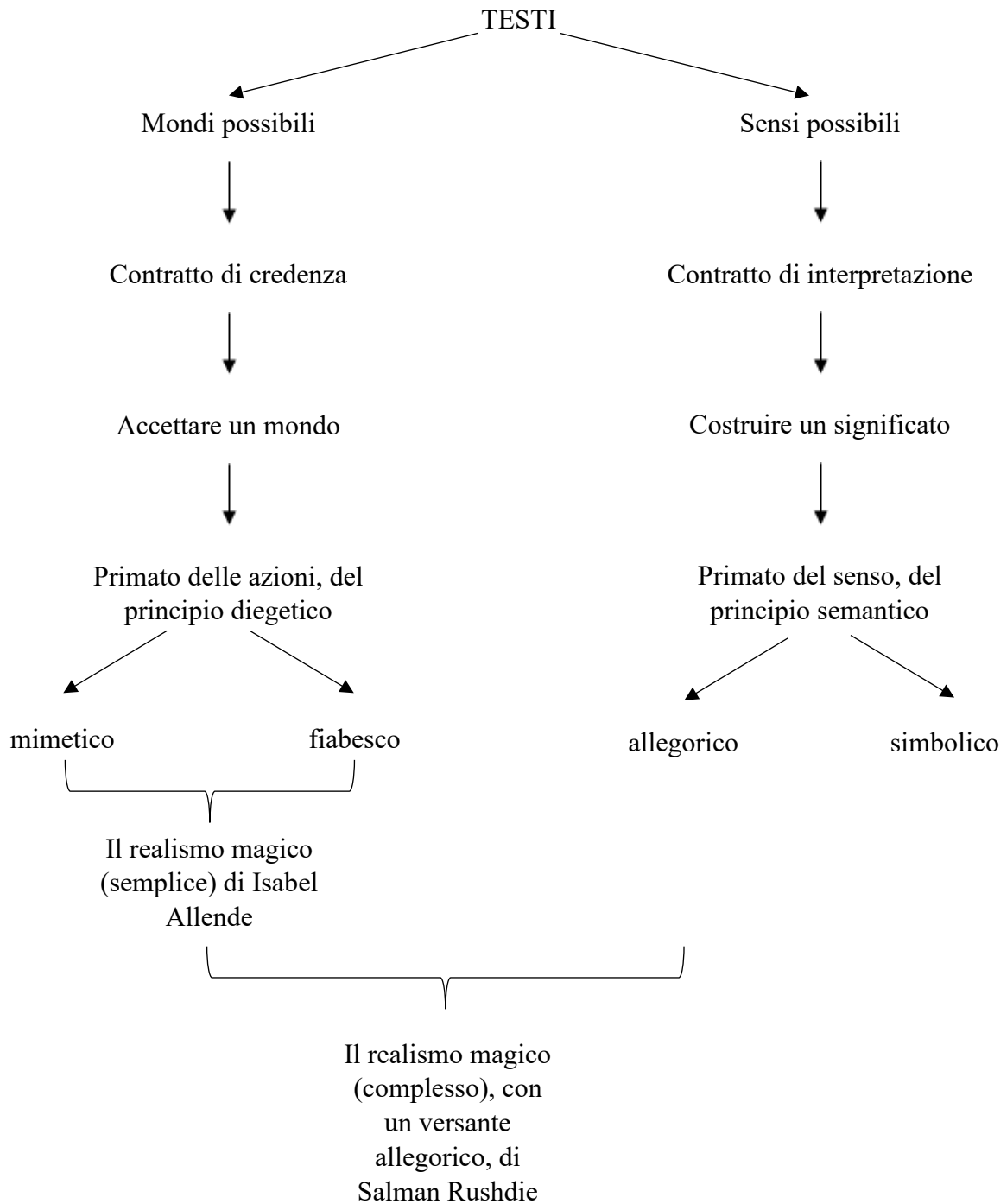
<sup>39</sup> Cfr. P. Hamon, *Che cos'è una descrizione* (1972), in Id., *Semiologia Lessico Leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977, pp. 53-83.

<sup>40</sup> G. Bottioli, *Retorica della creatività*, cit., p. 121.

<sup>41</sup> Che i testi simbolici richiedano una sorta di "fiuto", un "annusamento", è tesi sostenuta anche U. Eco in *Simbolo*, in *Enciclopedia*, vol. 12, Einaudi, Torino 1981, pp. 877-915 (ora in U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp. 199-254).

<sup>42</sup> Cfr. l'Appendice all'Introduzione metodologica, che riassume quanto detto in queste pagine e anticipa il risultato dell'analisi dei *Figli della mezzanotte* e della *Casa degli spiriti*.

2.5. *Appendice all'Introduzione metodologica*



### 3. I figli della mezzanotte<sup>43</sup>

#### Prima macrosequenza. Autoritratto di Saleem

Comprende le pp. 9-10, 30-31, 40-41, 47-51, 88-89.

In questa macrosequenza vengono messi in rilievo i primi interventi della voce narrante. Sembra opportuno riunirli, anche se sono distanziati da altri episodi (il primo dei quali è relativo alla storia del nonno materno, Aadam Aziz). Il protagonista è un personaggio che dice «io», e che offre un sintetico autoritratto nei primi cinque capoversi. L'autodescrizione prosegue anche in seguito. Cominciamo a esaminare i primi capoversi, per evidenziare i punti salienti:

a) Saleem inizia il proprio racconto a partire da precise coordinate spazio-temporali:

Io sono nato nella città di Bombay... tanto tempo fa. No, non va bene, impossibile sfuggire alla data: sono nato nella casa di cura del dottor Narlikar il 15 agosto 1947. E l'ora? Anche l'ora è importante. Be', diciamo di notte. No, bisogna essere più precisi... Allo scoccare della mezzanotte, in effetti (MC 3; 9).

Dobbiamo supporre che tanta precisione sia importante (lo verificheremo).

b) «Quando io arrivai, le lancette dell'orologio (*clock-hands*) congiunsero i palmi in un saluto rispettoso» (*ibidem*). Il momento della nascita viene nuovamente descritto, ma passando dal piano fattuale (15 agosto 1947) al piano metaforico-allegorico. Subito dopo, il legame tra nascita dell'eroe e storia dell'India reso esplicito e celebrato. Saleem nasce nell'istante preciso in cui l'India perviene all'indipendenza. La forza di questo legame, e il suo carattere indissolubile, vengono ulteriormente enfatizzati:

grazie infatti alle tirannie occulte di quelle lancette dolcemente ossequianti io ero stato misteriosamente ammanettato alla storia, e il mio destino indissolubilmente legato a quello del paese. Nei tre decenni successivi non avrei avuto scampo. Indovini mi avevano profetizzato, giornali celebrarono il

---

<sup>43</sup> Per un'introduzione al romanzo Rimando a N. Schürer, *Salman Rushdie's Midnight Children's. A Reader's Guide*, Continuum, New York 2004 e A. Gurnah, *Themes and Structures in Midnight's Children*, in Id., (a cura di), *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 91-108. Tra i più importanti studi critici sui *Figli della mezzanotte* vanno senz'altro menzionati quelli di M. Mukherjee (*Rushdie's Midnight's Children: A Book of Readings*, Pencraft International, Delhi 1999), P. K. Dey (*Salman Rushdie's Midnight's Children*, Atlantic, New Delhi 2008) e S. S. Agarwalla (*A Critical Study of Salman Rushdie's Midnight's Children*, Yking Books, Jaipur 2016), oltre alla curatela di R. Mitra, *Salman Rushdie's Midnight's Children*, Atlantic, New Delhi 2006.

mio arrivo, politici ratificarono la mia autenticità. Non mi lasciarono la possibilità di dire la mia (*ibidem*).

Affiora in queste righe un terzo piano, che si congiunge misteriosamente agli altri due, e in particolare al primo: che Saleem sia stato «ammanettato alla storia (*handcuffed to history*)» (*ibidem*) è un evento che ha anche una dimensione magica. In tutto il romanzo il *principio fattuale* si esprimerà in maniera duplice e ossimorica nel “realismo magico”, cioè in eventi non soltanto mimetici, e però si intreccerà con il *principio semantico*.

c)

Io, Saleem Sinai, in seguito di volta in volta chiamato Nasochecola, Facciamacchiata, Testapelata, Tirasuolnaso, Buddha e persino Quarto di Luna, mi trovai pesantemente impegolato nel Fato – che, nella migliore delle ipotesi, è sempre un coinvolgimento pericoloso. E allora non ero neanche in grado di asciugarmi il naso. (*ibidem*)

Saleem si sente «impegolato nel fato (*embroiled in Fate*)»; viene indicata una lotta tra destino e caso, necessità e contingenza? In effetti il termine *embroiled* non ha connotazioni nobili, in contrasto con *Fate*: viene rimarcata la passività del protagonista (che è “impegolato”, “invischiato” in una storia probabilmente più grande di lui), e la rilevanza del caso. Comunque, in tutta la vicenda Saleem cercherà di trovare nella contingenza una necessità. Non si può non essere colpiti dalla serie dei tratti mediante cui Saleem si autodescrive: per la maggior parte, si tratta di sineddoci. La sineddoche può presentarsi in diverse versioni, tuttavia la sua forma più tipica – e forse la più feconda in letteratura – è la *pars pro toto*. Ora, un personaggio prevalentemente sineddochico, non sarà forse un soggetto disgregato? Quando è avvenuta questa disgregazione? O forse essa ha un carattere “originario”, vale dire che il soggetto non ha mai avuto una vera unità, nel senso più comune della parola? Sono domande importanti, che riguardano l’identità del protagonista. In queste righe il linguaggio narrativo è particolarmente ricco di *figuralità*: oltre alle sineddoci, la denominazione di Saleem come *Buddha* (una metafora). Infine, mentre l’India ottiene la libertà, Saleem viene ammanettato: un’antitesi, di cui non possiamo ancora cogliere le risonanze.

d)

Ora, però, il tempo (non avendo più bisogno di me) si sta esaurendo. Tra poco avrò trentun anni. Forse. Se lo permetterà il mio corpo sgretolato, supersfruttato. Ma non ho nessuna speranza di salvarmi la vita, e non posso neanche contare su mille e una notte. Devo lavorare in fretta, ancor più in fretta di Shahrazad, se voglio chiudere significando – sì, significando – qualcosa. Lo riconosco: più di tutto il resto, mi fa paura l'assurdo (MC 4; 10).

Abbiamo già percepito l'estrema densità di questi primi paragrafi, che stiamo commentando lentamente, in un esercizio di *close reading*. Anche queste righe esigono grande attenzione: come già indicato nell'*Introduzione metodologica*, qui il protagonista si presenta come dominato da un processo di disgregazione. Tale processo riguarda il suo stesso corpo, e appare inesorabile: ma lo sgretolamento può riguardare anche – e forse soprattutto – la dimensione mentale, semantica, narrativa in generale. Che cos'è infatti l'assurdo se non l'esito finale di una distruzione del senso? Saleem, però, non appare rassegnato a questo esito, anzi, intende cercare proprio nel principio semantico la possibilità di contrastare il processo: egli vuole pervenire a una fine, nel duplice senso di una conclusione (diegetica) e di una "messa in forma" complessiva tramite il significato. Shahrazad, qui citata per la prima volta, poteva sopravvivere prolungando la diegesi, aggiungendo storia a storia, stimolando la *primeval curiosity* del suo ascoltatore.<sup>44</sup> Per Saleem è diverso. L'unica maniera per sopravvivere è il ricorso al *meaning*, che dovremo intendere non tanto come sostantivo quanto come verbo: come un'attività. La forma come messa in forma, plasmazione, modellatura del disordine, e dell'informe.<sup>45</sup> L'apollineo che è chiamato ad opporsi al dionisiaco, nei termini di Nietzsche.

- e) Come va inteso il caos, che Saleem deve contrastare? Un caos di forze, di pulsioni, che provengono da un mondo esterno? Questa era la situazione culturale greca, presentata da Euripide nelle *Baccanti*: un dio straniero era giunto a sconvolgere l'ordine della *polis*. In Rushdie, invece, il caos sembra rappresentato da *un eccesso di storie reali o possibili*, che non riescono a prendere forma:

---

<sup>44</sup> Il riferimento è a E.M. Forster, *Aspetti del romanzo*, cit., p. 41.

<sup>45</sup> Si ricordi che per Heidegger l'opera è "la messa in opera", cioè non un'entità conchiusa, bensì un processo che si ripropone ad ogni lettore o fruitore (che abbia compreso la lezione delle estetiche conflittuali). Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit.



E ci sono tante storie da raccontare, troppe, un tale eccesso di linee eventi miracoli luoghi chiacchiere intrecciati, una così fitta mescolanza d'improbabile e di mondano! Sono stato un inghiottitore di vite, e per conoscermi, dovrete anche voi inghiottire tutto quanto. Enormi moltitudini fanno a gomitate dentro di me (*Consumed multitudes are jostling and shoving inside me*). (*ibidem*)

Qui il termine *consumed* è stato reso dal traduttore con un aggettivo che enfatizza la molteplicità, il che è ampiamente accettabile: però in questo caso *consumed* potrebbe venir reso con “ingerite”, che riafferma la fine della frase precedente: sono stato «a swallower of lives». Un'espressione che per il momento rimane enigmatica. Se cerchiamo di cogliere la voce dell'autore in quella del suo personaggio, potremmo comunque dire: stiamo per leggere un *romanzo ingarbugliato*, dove molti fili si intrecciano fino a confondersi, dove molte identità tenderanno di affiorare.

- f) Questi capoversi si chiudono con un'indicazione precisa e concreta: è possibile che Saleem ricostruisca la sua vita. Egli ha individuato qualcosa che è molto più di un punto di partenza, e che è un talismano, un apriti-sesamo:

e con la sola guida del ricordo di un grande lenzuolo bianco, al centro del quale c'è un buco pressappoco circolare del diametro di circa diciotto centimetri, aggrappandomi al sogno di quel quadrato di tela bucato e mutilato, che è il mio talismano, il mio apriti-sesamo, devo affrontare il compito di ricostruire la mia vita dal punto in cui è realmente cominciata, circa trentadue anni prima di un fatto ovvio, presente, quale la mia nascita, dominata dall'orologio, macchiata dal crimine. (*ibidem*)

La via per una ricostruzione biografica, che potrebbe portare al conferimento di un senso, comincia dunque da un ricordo: non un ricordo del protagonista, bensì di un altro personaggio, che stiamo per conoscere. Il talismano consiste in un lenzuolo perforato: come vedremo, i buchi e in generale i vuoti svolgono una funzione di grande importanza in questa narrazione. Annotiamo, per concludere questo primo segmento, le ultime informazioni: la nascita di Saleem è stata macchiata dal crimine, e comunque dal sangue: «Anche il lenzuolo, a proposito, è macchiato, da tre gocce di un rosso vecchio e sbiadito. Come dice il Corano: “*Racconta, in nome del Signore Creatore, che ha creato l'Uomo da grumi di sangue*”» (*ibidem*). Un riferimento in cui vengono accostate la genesi del racconto e la genesi dell'uomo.

Esaminiamo ora gli altri segmenti.

Che tra vicende del testo e vicende del protagonista esista un legame, una corrispondenza, sembra suggerito anche dall'ambiguità del titolo del primo capitolo (*The Perforated Sheet*): il buco del lenzuolo del quale Saleem si accinge a presentare la storia è probabilmente la prima forma di un vuoto che riguarda l'intera narrazione, e dunque il vuoto di significato, ma anche, come vedremo a breve, di memoria), a partire da quale la narrazione di Saleem si origina. In un certo senso, esso va a perforare anche il foglio di carta sul quale egli sta scrivendo.

La disponibilità di questo buco a differenti interpretazioni viene riaffermata poche pagine dopo, quando Saleem, aprendo una lunga parentesi, interrompe il racconto della storia del nonno Adam Aziz, per illustrare un ricordo di infanzia: dovendo allestire la tradizionale recita di Capodanno per i propri parenti, egli va alla ricerca di un costume che possa fare al caso suo. Gli è stato assegnato il ruolo del fantasma: su un armadio, in una cassetta impolverata, trova un lenzuolo perforato e lo indossa per lo spettacolo, ignorandone la storia – il suo ruolo di talismano, di oggetto quasi sacro – e suscitando così l'ira dei nonni Adam e Naseem. «Dalla loro rabbia», afferma Saleem, «avevo capito che il lenzuolo era in certo qual modo molto importante» (MC 30; 40): come Saleem, limitiamoci per il momento a registrare questa rilevanza, e procediamo nell'analisi dell'autoritratto.

Credetemi, per favore: io sto cadendo a pezzi (*Please believe that I am falling apart*). Non lo dico metaforicamente, e non è neanche la mossa iniziale di una melodrammatica, oscura e abietta richiesta di compassione. Voglio semplicemente dire che ho cominciato a incrinarmi come una brocca (*I have begun to crack all over like an old jug*) – che il mio povero corpo, strano, sgraziato, investito da un eccesso di storia, soggetto a drenaggi (*drainage*) sopra e sotto, mutilato da porte, colpito alla testa da sputacchiere, ha cominciato a sfasciarsi alle giunture (*has started coming apart at the seams*). Insomma mi sto letteralmente disgregando, per ora lentamente, ma ci sono già indizi di accelerazione. Vi chiedo soltanto di accettare (come l'ho accettato io) che finirò sbriciolato (*I shall eventually crumble*) in (circa) seicentotrenta milioni di granelli di polvere anonima e inevitabilmente immemore. Per questo ho deciso di confidarmi sulla carta, prima di dimenticare. (Noi siamo una nazione di smemorati) (MC 37;49).

Questo importante passaggio ci pone dinnanzi a un soggetto che si percepisce sull'orlo del collasso. Vediamo tornare, in queste righe, l'isotopia della frattura, dell'incrinatura che si apre sulla superficie corporea di Saleem, condannandolo a una dissoluzione tanto irreversibile quanto imminente. Si noti la contrapposizione tra senso metaforico e senso letterale del processo di frantumazione, una lotta destinata ad assumere un ruolo cruciale nel romanzo.

Il disgregarsi del protagonista si condensa nell'immagine della brocca incrinata, che non può in alcun modo essere aggiustata o riasssemblata, ovvero che ha perduto per sempre la propria compattezza, la propria unità. Intuiamo che il processo descritto da Saleem è inevitabile e che egli non ha alcuna possibilità di sfuggirvi: ancora una volta, dunque, il destino sembra essere rigidamente predeterminazione, il futuro già noto: il protagonista accetta (e chiede di accettare) la propria sorte con consapevolezza e rassegnazione. La scelta di raccontare la storia della propria vita viene dunque presa con grande lucidità e non risponde al desiderio di una mera autocelebrazione: sembra che Saleem abbia qualcosa di importante da dire, qualcosa che merita di essere ricordato, fissato per mezzo del linguaggio.

Saleem ci descrive la scena della scrittura, che si svolge all'interno della sua cucina, impregnata dall'odore dei piatti che egli stesso prepara quotidianamente. In questo luogo, egli si dedica giorno e notte a mescolare ingredienti e trame con la stessa sapienza, poiché «le cose – e anche le persone – hanno un loro modo d'infiltrarsi l'una nell'altra (*of leaking into each other*), [...] come gli aromi quando si cucina. [...] Nello stesso modo, [...] il passato è gocciolato in me (*has dripped into me*)... e quindi noi non possiamo ignorarlo» (MC 38; 50-51). L'immagine del passato che si è infiltrato all'interno di Saleem, dandogli accesso alla conoscenza di fatti, delle persone e dei luoghi che egli sta presentando pur non avendone fatto esperienza in prima persona, ci suggerisce che la sua mancanza di compattezza sia originaria: Saleem sembra essere un personaggio poroso, permeabile, aperto alla contaminazione. Avremo modo di verificare questa ipotesi in seguito. In ogni caso, le attività del cucinare e dello scrivere vengono intraprese con lo stesso obiettivo:

i miei chutney e le mie kasaundy sono, dopo tutto, collegati al mio scrivere notturno – di giorno tra le tinozze di salamoia, di notte in questi fogli, io dedico la vita al grande lavoro della preservazione. La memoria, come la frutta, viene in tal modo salvata dall'azione corruttrice del tempo. (MC 38; 50)

Ma se i ricordi possono sperare di sopravvivere grazie alla messa in forma letteraria, lo stesso non si può dire del corpo di Saleem, sul quale iniziano ad apparire i segni evidenti dello sgretolamento: «ho notato che sul mio polso, sotto la pelle, è apparsa una piccola incrinatura, sottile come un capello... Non importa. Ciascuno di noi deve una vita alla morte» (MC 36; 47). Sotto la superficie cutanea, e dunque dentro di sé, Saleem scorge una sottilissima crepa (un capillare?).

Questa manifestazione concreta del processo di frantumazione in atto in Saleem desta le preoccupazioni di Padma, sua compagna (per l'analisi di questo personaggio cfr. *Integrazione A*), che chiama allarmata un medico, il dottor N.Q. Baligga (un «maledetto idiota» che «non riesce a vedere quel che ha sotto il naso», MC 72; 88), il quale fa una dichiarazione che manda Saleem su tutte le furie:

Avrei dovuto temere il peggio, e il peggio fu ciò che lui fece. Credetemi se potete: quell'imbroglione mi dichiarò integro! «Non vedo incrinature» proclamò con voce lugubre, distinguendosi da Nelson a Copenaghen per il fatto di non aver neanche un occhio buono, e perché la sua cecità non era la scelta di un genio testardo ma la maledizione inevitabile della sua follia! E ciecamente contestò il mio stato d'animo, gettò dubbi sulla mia attendibilità di testimone e Dio sa su cos'altro. «Non vedo incrinature». (*ibidem*)

Baligga non scorge alcuna crepa sulla superficie corporea di Saleem, il che potrebbe farci dubitare della veridicità di quanto afferma a proposito della sua condizione: che egli stia mentendo? Che le sue asserzioni siano il frutto di una mente sconvolta o malata? Oppure è il medico a ingannarsi a causa della sua incompetenza? Saleem è senza dubbio di questo avviso: il dottor Baligga è un «ciarlatano», uno «pseudostregone», un «wallah della medicina», che dovrebbe essere «rinchiuso, radiato, defenestrato. O peggio: vittima della propria ciarlataneria, riempirsi di pustole squamose» (*ibidem*). Se il giudizio del medico chiamato da Padma urta così tanto il protagonista è perché esso getta un'ombra di inattendibilità sulla sua testimonianza: Saleem ha un disperato bisogno di essere creduto e non può sopportare che la propria verità venga messa in dubbio da chicchessia. La richiesta esplicita («credetemi se potete») che egli rivolge al lettore è dunque di prestare fede alle sue parole, alla sua versione dei fatti, per quanto strana essa possa sembrare.

Il motivo per cui Baligga non vede le crepe di Saleem è d'altro canto molto semplice: non si tratta di incrinature fisiche, bensì psicologiche e se Saleem riesce a scorgerle sul

proprio corpo è solamente perché ha la tendenza, che manifesterà per tutto il romanzo, a letteralizzare gli enunciati metaforici.<sup>46</sup> Il suo andare in pezzi è reale, possiamo fidarci delle sue parole, ma si riferisce a uno stato d'animo e non a una condizione fisica. Si manifesta così nuovamente quell'interferenza tra principio fattuale e principio semantico a cui siamo stati introdotti sin dai primi capoversi del romanzo.

A tale interferenza si somma quella tra piano diegetico e piano extradiegetico (tra enunciazione ed enunciato): il titolo del capitolo (*Un pubblico annuncio*) si riferisce a due fatti distinti, separati nel tempo e nello spazio: il primo è interno alla narrazione che Saleem sta facendo in quanto voce narrante e riguarda la notizia della gravidanza di sua madre, Amina Sinai; il secondo è esterno alla narrazione e riguarda le lamentele di Saleem a proposito dell'incompetenza del dottor Baligga. Il racconto del protagonista, rimasto troppo a lungo sullo sfondo della storia (MC 83; 101), si avvicina velocemente al momento della sua nascita, preceduta dal pubblico annuncio di Amina Sinai. Prima ancora che al marito e ai familiari, la madre di Saleem rivela infatti la propria gravidanza al gruppo di musulmani che, credendolo un nemico, vorrebbero linciare Lifafa Das, proprietario di peep show che ha per sbaglio sistemato la sua attrazione contro un muro imbrattato da una svastica, simbolo indù del potere.

La vita di Saleem viene dunque utilizzata da Amina per salvare quella di Lifafa Das, rendendo Saleem «proprietà pubblica» (MC 86; 105) sin da prima della sua nascita. Di nuovo il protagonista sembra suggerire una certa assenza di libertà, la mancanza della possibilità di autodeterminarsi, di appartenere a se stesso. Non solo: in queste righe troviamo un'importante anticipazione del modo in cui la vita di Saleem è in grado di influenzare il corso di eventi di maggiore portata. La piccola storia sembra agire sulla grande storia, l'esistenza del protagonista eccedere la dimensione privata e avere conseguenze che riguardano una comunità intera. Le manette che legano Saleem alla storia sono già in azione.

Per ringraziare Amina di avergli salvato la vita, Lifafa Das le promette una profezia, che le potrà giungere da suo cugino Shri Ramram Seth, «veggente», «indovino», «chiromante», «astrologo» (*ibidem*), che le rivelerà il futuro di suo figlio. In attesa di venirne a conoscenza, Saleem consegna al lettore un'informazione attraverso la quale

---

<sup>46</sup> Su questo aspetto del romanzo si veda T. Huttunen, *Nasal Connections: The Possibility of Ethical Deconstruction in Midnight's Children*, in J. Kuortti (a cura di), *Critical Insights: Midnight's Children*, Salem Press, Hackensack 2014, pp. 91-105.

l'enigma relativo alla sua identità raggiunge l'apice: «mia madre, se aveva ragione quando fece il suo pubblico annuncio, aveva anche torto. Ed ecco perché: il bambino che portava in grembo non era suo figlio» (*ibidem*). Questo vero e proprio colpo di scena pone il lettore di fronte a una serie di interrogativi che troveranno risposta solo molto più tardi: come può Amina avere ragione e torto allo stesso tempo? In che senso il figlio di Amina non è suo figlio? Chi sono dunque i veri genitori di Saleem?

Ci troviamo qui in presenza di un'unità che va a comporre, insieme con altre disseminate nel testo, quello che Barthes chiama *codice ermeneutico*, il cui inventario consiste nel «distinguere i diversi termini (formali), tramite i quali un enigma viene centrato, posto, formulato, poi ritardato e infine svelato». <sup>47</sup> La funzione dell'insieme di unità a cui l'affermazione di Saleem appartiene non è semplicemente quella di confondere il lettore, bensì di avviare e stimolare la ricerca della verità sul personaggio e sulla storia della nazione indiana alla quale è ammanettato. Il buon lettore non si accontenterà dunque (come Padma, cfr. Integrazione A) di sciogliere l'ossimoro rappresentato dall'affermazione del protagonista, limitandosi a cercare di scoprire la verità sul suo concepimento, ma terrà conto dei differenti modi in cui la domanda sulla sua identità è stata articolata, per trovare una risposta che sia all'altezza di questa complessità di articolazione. Con la domanda che riguarda l'identità del protagonista e la sua verità si chiude dunque la prima macrosequenza.

#### Seconda macrosequenza. Storia di Aadam Aziz – Teoria del naso

Comprende le pp. 10-29; 31-39; 191; 261; 379-385.

Dopo aver trascorso cinque anni a Heidelberg per studiare medicina, nella primavera del 1915 Aadam Aziz ritorna sulle rive del lago di Srinagar, nel Kashmir. Dopo il lungo soggiorno in Europa, il villaggio in cui è nato gli appare un luogo estraneo e ostile, del quale non riesce più a condividere gli usi e le credenze. La comunità kashmira, un tempo vicina ad Aadam, diffida ora del giovane medico, portatore di una cultura altra e incomprensibile, rendendo difficile la sua permanenza in quel luogo. Un giorno il ricco proprietario terriero Ghani manda a chiamare il dottor Aziz affinché curi sua figlia Naseem. Essendo nubile, la ragazza non può mostrare il proprio corpo a persone estranee alla famiglia. Per questo motivo, viene visitata dal medico alla presenza del padre e di due serve, incaricate di sorreggere un lenzuolo dal centro perforato, dietro il quale Naseem rimane celata. Soltanto un frammento del suo corpo rimane visibile.

Tra il 1915 e il 1919, Naseem contrae uno straordinario numero di piccole malattie, tutte diverse, e puntualmente curate da Aadam Aziz: ogni volta è una piccola parte del corpo di Naseem a venire esposta,

---

<sup>47</sup> R. Barthes, *S/Z*, cit., p. 23.

e di volta in volta il buco del lenzuolo viene posto in corrispondenza con la porzione da visitare. Così, pur non avendola mai vista per intero, Aziz si innamora della ragazza. Quando viene a sapere di aver ottenuto un incarico ad Agra, egli chiede a Ghani di poter sposare Naseem per trasferirsi insieme a lei in questa città dell'India. Il matrimonio viene celebrato all'inizio del 1919: durante la prima notte di nozze il dottor Aziz stende sotto la sua sposa il lenzuolo perforato, che il mattino seguente viene esposto macchiato di tre gocce di sangue durante la cerimonia della consumazione. Il giorno stesso Aadam e Naseem Aziz lasciano il Kashmir alla volta di Amritsar.

La seconda macrosequenza si apre all'insegna del conflitto. Il giovane medico Aadam Aziz, è recentemente tornato dall'Europa, dove ha trascorso cinque primavere per studiare medicina presso l'Università di Heidelberg: ci viene presentato in ginocchio su un tappeto, mentre cerca di pregare. Qualcosa sembra impedirglielo. Piegandosi verso il suolo, sbatte il naso contro una zolla di terra: tre gocce di sangue cadono sul tappeto (richiamo alla citazione coranica della prima macrosequenza, segnale che il racconto può cominciare); Aadam Aziz decide che non bacerà mai più la terra né per un dio né per un uomo. Questo evento apre «un buco dentro di lui (*a hole in him*), un vuoto in una camera interna vitale (*a vacancy in a vital inner chamber*), rendendolo vulnerabile alle donne e alla storia» (MC 4; 10). Annotiamo questa doppia vulnerabilità, che a breve troverà spiegazione.

Nell'immagine di Aadam Aziz, che sbatte il naso contro il suolo e decide di smettere di pregare per sempre, vediamo prendere forma e intrecciarsi due tipi di conflitto: il primo, esterno, è quello in atto tra il dottor Aziz e la valle, che per qualche motivo si incurva contro di lui (MC 6; 13); il secondo, interno, si svolge nella coscienza del giovane medico, che risolve di abbandonare la religione musulmana. Cominciamo dal primo conflitto. Il villaggio natio al quale Aadam Aziz ha appena fatto ritorno viene descritto per mezzo di una personificazione:

Il mondo era tornato nuovo. Dopo un inverno di gestazione nel suo guscio di ghiaccio, la valle si era fatta strada a beccate in un universo umido e giallo. L'erba nuova aspettava sottoterra il momento buono; le montagne si stavano ritirando nelle loro postazioni collinari per la stagione calda. (D'inverno, quando la valle si contraeva sotto il ghiaccio, le montagne l'avvolgevano e ringhiavano come fauci rabbiose intorno alla città sul lago.) (MC 4-5; 11)

Se il mondo appare nuovo non è solamente a causa della primavera che, come ogni anno, lo sta rinnovando, ma anche tramite gli occhi del neolaureato Aadam Aziz, che

vedono ora in maniera differente. Questa «visione alterata» (*ibidem*) ha una sua precisa spiegazione: il giovane medico ha trascorso cinque anni lontano da casa,

E ora, tornato, vedeva con occhi di viaggiatore. Anziché la bellezza della piccola valle cinta da denti giganteschi, notava la limitatezza, la vicinanza dell'orizzonte; e lo rattristava essere a casa e sentirsi così totalmente accerchiato. Gli sembrava anche – inspiegabilmente – che il suo luogo di un tempo si fosse irritato vedendolo tornare laureato e munito di stetoscopio. Sotto il ghiaccio dell'inverno era rimasto freddamente neutrale, ma adesso non c'erano più dubbi: gli anni passati in Germania lo avevano restituito a un ambiente ostile. (MC 5; 11)

L'ostilità metaforica del luogo si fa letterale la mattina in cui la valle «inguantata in un tappeto da preghiera, gli diede un pugno sul naso» (MC 5; 12), incurvandosi verso di lui (MC 6; 13). Aadam Aziz si convince che la sua terra natia gli sia ostile, che abbia motivo di provare rancore nei suoi confronti. Questa irritazione si fa concreta nel personaggio del barcaiolo Tai, che traghetta turisti e abitanti del villaggio da una sponda all'altra del lago Srinagar: un tempo amico di Aadam Aziz, gli si dimostra ora ostile, non approvando la sua decisione di formarsi in Europa per poi tornare a praticare la professione di medico nel Kashmir. La rabbia di Tai trova sfogo nelle parole che rivolge ad Aadam la mattina in cui il ricco proprietario terriero Ghani manda a chiamare il giovane medico affinché visiti la figlia Naseem:<sup>48</sup>

Bell'affare. Un piccolo nakkoo senza sale in zucca se ne va che ancora non ha imparato niente e torna come un gran dottor sahib con una grossa borsa piena di macchine straniere, ed è ancora stupido come un gufo. Proprio un brutto affare, lo giuro. [...] Una grossa borsa e un pezzo grosso. Puah! Non avevamo abbastanza borse da noi senza che lei portasse qui quella roba fatta con pelle di porco che ti fa sentire impuro solo a guardarla? E dentro, Dio solo sa cosa c'è. [...] Fottuta borsa di pelle di porco venuta dall'estero gonfia di trucchi forestieri. [...] Proprio belle le idee che questi stranieri ficcano nella testa dei

---

<sup>48</sup> Nel personaggio di Ghani, che manda a chiamare un medico di formazione europea per curare la figlia, ci viene presentata una posizione diversa rispetto a quella del barcaiolo Tai: appena entrato nella casa del proprietario terriero, Aadam Aziz si accorge che questi è cieco. Ciò non gli impedisce di dirsi grande estimatore della pittura europea, come confermato dal grande quadro a olio di Diana cacciatrice appeso all'ingresso. Ghani, che ama la cultura occidentale e i suoi prodotti pur non potendoli vedere, è l'opposto di Tai, che li odia pur non conoscendoli affatto.



nostri giovani. Orribili. Con questa borsa dovrebbe arrostire all'Inferno con i testicoli dei senzadio. (MC 15-16; 24-25)

Aadam Aziz è perplesso: inizialmente non comprende perché quest'uomo anziano, con il quale ha trascorso tanta parte della sua infanzia, inveisca ora in maniera così violenta contro di lui e la sua borsa. Ma poi, mettendo in pratica le sue capacità diagnostiche, egli capisce: «Per il traghettatore, la borsa rappresenta l'Estero; è qualcosa d'alieno, è l'invasore, il progresso. Ed è vero, si è realmente impadronita della mente del giovane medico; [...] è vero, si è messa tra il dottore e il barcaiolo, e li ha resi antagonisti» (MC 16-17; 25-26). Il barcaiolo Tai, «vivente antitesi della fede [...] nell'inevitabilità del cambiamento» (MC 10; 17), etichetta Aadam Aziz come straniero, come persona della quale non è possibile fidarsi.<sup>49</sup> La sua malcelata ostilità contagia i poveri dell'intero villaggio, provocando la frustrazione del medico, che deciderà infine di abbandonare il Kashmir.

A questo conflitto esterno, che vede la valle e i suoi abitanti fare muro contro Aadam Aziz, si somma quello interno, che si svolge nella coscienza del giovane medico: il lungo soggiorno occidentale lo ha reso estraneo alla sua stessa cultura, insinuando in lui una serie di dubbi e di incertezze che hanno l'effetto di estraniarlo dal sistema di credenze nel seno del quale è stato cresciuto. Il ricordo degli amici tedeschi Oskar, Ilse e Ingrid, che lo prendevano in giro quando pregava rivolto verso La Mecca, interferisce ora con il rituale mattutino, rendendo vano lo sforzo di fingere che nulla sia cambiato, di ricongiungersi al suo Io di una volta (MC 5; 12).

Questa nuova condizione di scetticismo è irreversibile: lo strappo non si ricucirà mai, ma anzi attraverserà l'intera esistenza del medico, condizionandone la storia. Lacerato dal conflitto tra fede e incredulità, Aadam Aziz si trova scaraventato per sempre in una «terra di nessuno» (MC 6; 13), riferimento al Kashmir, naturalmente, ma anche alla coscienza

---

<sup>49</sup> L'ostilità di Tai nei confronti di Aadam Aziz è tale da impedirgli di farsi curare dal giovane medico quando, nell'inverno tra il 1918 e il 1919, il barcaiolo si ammala, contraendo una grave malattia della pelle. In quell'occasione Tai decide di affidarsi a un omeopata locale (MC 29; 39). Diverse pagine dopo veniamo a sapere che egli morirà soltanto nel 1947, e non a causa della malattia contratta, bensì per aver cercato di fermare il conflitto in atto tra India e Pakistan per il possesso del Kashmir, che secondo Tai doveva appartenere solamente ai kashmiri (MC 36; 47-48). Dobbiamo concludere che la medicina tradizionale cui il barcaiolo si affida non rappresenta qualcosa di cui è necessario liberarsi perché inutile o inefficace, bensì un'alternativa alla moderna medicina di stampo europeo. Non si tratta dunque di scegliere l'una o l'altra opzione: esse non sono incompatibili, come dimostra il comportamento dello stesso dottor Aziz, logorato dallo sforzo (vano) di fondere il meglio della medicina occidentale e dello *hakimi*. Se i suoi tentativi non hanno avuto successo, è soltanto perché gli *hakim* si sono sempre rifiutati di collaborare (MC 74; 90).

del medico, «incapace di venerare un Dio nella cui esistenza non poteva del tutto non credere» (*ibidem*). Questo secondo conflitto, fonte dell'apertura di un vuoto metafisico, mostra l'infondatezza della posizione di Tai, che è il frutto di un errore di prospettiva: il giovane medico non incarna la cultura occidentale, non coincide interamente con essa. Egli è piuttosto il frutto del doloroso e irrisolto conflitto tra Occidente e Oriente, tra futuro e passato, tra progresso e tradizione.

Sullo sfondo della vicenda che vede protagonisti Aadam Aziz, il Kashmir e il barcaiolo Tai, intravediamo l'ombra di un terzo e ben più esteso conflitto, che proprio in quegli anni sta attraversando il cuore dell'Europa: si tratta della Prima Guerra Mondiale, che si conclude (per un caso?) proprio il giorno in cui Aadam Aziz vede per la prima volta il viso di Naseem. Il racconto della guerra viene proprio dall'Europa: è infatti Ilse Lubin, collega dei tempi di Heidelberg che un giorno si presenta alla porta di Aadam, e gli porta il triste racconto di quegli anni, insieme alla notizia della morte dell'amico Oskar, investito da un'auto dello stato maggiore mentre cercava di convincere i soldati tedeschi a rinunciare al combattimento. Il conflitto mondiale non cessa di produrre i propri effetti anche dopo la sua conclusione: poche pagine dopo, Ilse Lubin si suicida buttandosi nel lago Srinagar dalla barca di Tai. Aadam Aziz ricorda allora che, quando era bambino, il barcaiolo gli aveva raccontato la storia di «tutta una razza di donne feringhee che vengono in queste acque per annegare [...]. A volte lo fanno e a volte no, ma io le riconosco appena ne sento l'odore. Vanno a nascondersi sott'acqua Dio sa da chi o da che cosa...» (MC 13; 21). Il biglietto lasciato da Ilse Lubin prima di morire («Non ne avevo l'intenzione (*I didn't mean it*)»), MC 28; 39) ci aiuta a decifrare il suo gesto: la ragazza aveva tutta l'intenzione di suicidarsi, come testimoniato dal gesto stesso di lasciare un biglietto di addio. Il suo suicidio non è l'esito di una decisione presa in un momento di mancanza di lucidità, bensì la testimonianza dell'impossibilità di superare il trauma della guerra e di continuare a vivere in un mondo in cui il significato si è irrimediabilmente sgretolato, problema che, come abbiamo visto, svolge un ruolo centrale nel processo di scrittura messo in opera dal narratore stesso.

Infine, vi è il conflitto tra metaforico e letterale, che fa sì che l'ostilità del Kashmir nei confronti di Aadam Aziz si manifesti anche nei bagni caldi ai quali la madre lo costringe a causa della sua frequentazione con il barcaiolo Tai, notoriamente portatore di pidocchi. Per comprendere questa letteralizzazione, è necessario fare riferimento al testo originale

in lingua inglese, dove si afferma che l'amicizia tra Aadam e Tai «*had plunged Aadam into hot water with great regularity. (Boiling water. Literally. While his mother said, "We'll kill that boatman's bugs if it kills you."*», MC 10; 18).

L'articolarsi del conflitto su più livelli costituisce dunque l'impalcatura sulla quale il romanzo viene costruito sin dalle prime pagine. All'interno di questa struttura il narratore apre poi due percorsi semantici che attraversano l'intero testo e che proprio in questi primi episodi hanno la loro origine: l'isotopia del buco e quella del naso.

Partiamo dalla prima. Abbiamo visto che la decisione di Aadam Aziz di non inginocchiarsi mai più, né per un uomo, né per un dio, apre in lui quello che viene definito «un buco (*a hole*)», «un vuoto (*a vacancy*)» (MC 10): qualcosa fa difetto, manca. Si tratta senz'altro della fede, che sembra aver abbandonato il giovane medico, rendendolo scettico e facendolo sentire inutile («Che figlio inutile che hai, amma; non vedi che in me c'è un buco grosso come un melone (*a hole in the middle of me the size of a melon*)?»), MC 18; 27) e fuori posto ovunque egli si trovi. Sappiamo anche che i modi per mezzo dei quali egli cercherà di colmare questo senso di vuoto saranno due: le donne e la storia.

Alcune pagine dopo, inizia la storia d'amore tra Aadam Aziz e Naseem: una storia singolare, che si svolge nei modi di una commedia maliziosa, e che ci avvicina a verità importanti. Come si è anticipato, a differenza di quanto accade normalmente, il giovane medico non entra in rapporto con un'immagine completa della donna di cui si invaghirà, ma arriva a costruirsi un'immagine mentale di lei solo accumulando tratti parziali: si innamora “per frammenti” di quello che è «un collage mal combinato (*a badly fitting collage*) delle sue parti separatamente ispezionate» (MC 23; 32). È difficile non pensare a come nella cultura occidentale, quantomeno, il corpo della donna venga desiderato in maniera feticistica: c'è sempre un divino dettaglio che rende una determinata donna irresistibile.<sup>50</sup> Uno, o più di uno: in questo caso, una serie di dettagli – la psicoanalisi parlerebbe di “oggetti parziali” – che si compongono nella memoria senza saldarsi compiutamente (*a badly fitting collage*). Tra le singole parti che vanno a formare l'oggetto del desiderio vi è anche una natica, che sembra arrossire, pudicamente (MC 24; 33-34). Nello stile della commedia – Lacan diceva che l'amore è un sentimento comico – viene mostrata la verità dello sguardo maschile (vi torneremo).

---

<sup>50</sup> Sulla bellezza feticistica, cfr. R. Barthes, *S/Z*, cit., e le pagine di Kierkegaard sulla bellezza femminile “divisibile all'infinito” (cfr. S. Kierkegaard, *Diario del seduttore*, 1843, in Id., *Enten – Eller*, tomo III, Adelphi, Milano 1978, pp. 199-201).

Il lenzuolo perforato ha tutte le caratteristiche del velo che seduce. Fa parte anch'esso di questa storia d'amore, e non c'è da meravigliarsi se viene sacralizzato: «mio nonno si era innamorato ed era giunto a considerare il lenzuolo perforato come qualcosa di sacro e di magico, perché attraverso quel lenzuolo aveva visto cose che avevano riempito il buco creato in lui quando era stato colpito al naso dalla zolla di terra e insultato dal barcaiolo Tai» (MC 24; 34).<sup>51</sup>

Rivolgiamo ora la nostra attenzione al buco. Esso ha così compiuto la prima di una lunga serie di migrazioni: ha cambiato luogo (dalla coscienza di Aadam Aziz si è spostato sul lenzuolo del proprietario Ghani) e funzione (da vuoto metafisico che getta il medico nello scetticismo e lo fa sentire perennemente fuori posto a strumento di rivelazione della sua futura moglie. Ma questo effetto dell'«incantesimo stregonesco di quell'enorme [...] panno perforato» (MC 22; 31) non durerà a lungo: dopo averla sposata, Aadam Aziz dovrà constatare che Naseem non corrisponde a quell'immagine mentale, così attraente, che si era costruito. Di questo avrebbe probabilmente avuto sentore, se solo fosse stato capace di ascoltare il suo naso, elemento centrale della seconda grande isotopia che attraversa i *Figli della mezzanotte*.

Il naso di Aadam Aziz viene descritto con una dovizia di particolari tale da renderci certi sin da subito della sua rilevanza all'interno del racconto:

la caratteristica essenziale dell'anatomia di mio nonno non era né il colore né la statura né la forza del braccio né la dirittura della schiena. Eccola lì, riflessa nell'acqua, a ondeggiare come un platano impazzito al centro del suo viso... Aadam Aziz, mentre aspetta Tai, guarda ondeggiare il suo naso. [...] Il naso di mio nonno: narici svasate, formose come danzatrici. Tra l'una e l'altra s'inturgidisce l'arco di trionfo del naso, prima in su e in fuori, poi in giù e sotto, calando dal suo labbro superiore con una superba punta attualmente arrossata. Un naso adatto a colpire una zolla di terra. Vorrei mettere agli atti la mia gratitudine per questo possente organo – senza di esso, chi mai crederebbe che io sia veramente il figlio di mia madre e il nipote di mio nonno? – per questo colossale apparato che sarebbe stato anche la mia eredità. Il naso del dottor Aziz – paragonabile soltanto alla proboscide del dio Ganesh dalla testa d'elefante – stabiliva incontestabilmente il suo diritto di diventare un patriarca. E anche questo glielo aveva insegnato Tai. Quando il giovane Adam era da

---

<sup>51</sup> Si ricordi la profanazione di Saleem, che non essendo a conoscenza della storia del lenzuolo, lo utilizza per travestirsi da fantasma durante la tradizionale recita di Capodanno (MC 30; 40).

poco entrato nella pubertà, il vecchio barcaiolo disse: «È un naso per metter su famiglia, principino. Non ci sarebbero dubbi sulla nidiata a cui appartengono. Anche gli imperatori moghul avrebbero dato la mano destra per un naso come questo. Ci sono dinastie che aspettano lì dentro» e qui Tai scivolò nella volgarità «come il moccio». (MC 8; 15-16)

L'anziano barcaiolo, «l'uomo che rivelò il potere del naso» (MC 9; 16), introduce il giovane Aadam a un primo significato-funzione dell'organo, di natura metaforica ed evidentemente sessuale:<sup>52</sup> esso sancisce il diritto del dottore a divenire il fondatore di una dinastia, i cui membri potranno venire facilmente riconosciuti proprio grazie a questa particolarità.<sup>53</sup> In ognuno di loro, il naso assumerà aspetti diversi («patriarcale», «nobile», «paziente», «snobistico», «intellettuale», ecc., *ibidem*), mutando così il proprio significato e la propria funzione, ma in ogni caso rappresenterà il tratto fisico capace di ricollegarli a un'unica dimensione. Di questa eredità Saleem afferma di essere grato, perché gli conferisce l'indubitabile certezza di essere il figlio di sua madre e il nipote del dottor Aziz. È troppo presto cogliere il significato reale di questa affermazione, ma va rilevato che il naso, nella sua polisemia, è considerato da Saleem un lascito, cioè un tratto che egli eredita in quanto discendente della dinastia Aziz.

A questa prima funzione del naso se ne aggiunge una seconda, altrettanto importante. Ancora una volta è il barcaiolo Tai a introdurre Aadam Aziz a quella che potremmo chiamare “la teoria del naso”:

---

<sup>52</sup> L'ambiguo rapporto che lega organo olfattivo e organo sessuale viene peraltro reso esplicito da Tai poco oltre, quando, rivolgendosi ad Aadam Aziz, lo apostrofa: «tu ancora non mi credi, quel grosso cetriolo che hai sulla faccia si sta dimenando come quello piccolo che hai dentro il pigiama» (MC 12; 20). Di nuovo, quando il velo tra il dottor Aziz e Naseem Ghani viene finalmente fatto cadere e i due si vedono reciprocamente a figura intera, la figlia del proprietario terriero rimane colpita proprio dall'organo del medico («“Ma, dottore, Dio mio, che *naso!*” [...] «Sì, sì, è un notevole esemplare. Mi dicono che ci sono dinastie che aspettano qui dentro...”»), MC 25; 34).

<sup>53</sup> Nell'interpretazione di Jūratė Radavičiūtė il naso costituisce, insieme alla voce e ai capelli, una triade di sineddochi legate alla sfera della sessualità le quali, migrando da un personaggio all'altro, assumono di volta in volta differenti significati. Questo processo di risemantizzazione non soltanto mette in luce le differenti connotazioni che le sineddochi possono assumere, ma anche ne sovverte i significati più tradizionali, espressione più vera della scrittura postmoderna. Cfr. J. Radavičiūtė, *The Play with the Connotations of Sexuality in Midnight's Children*, in J. Kuortti (a cura di), *Midnight's Children*, Grey House Publishing, Amenia 2014, pp. 197-210. Se le osservazioni di Radavičiūtė sono senz'altro pertinenti, è opportuno rilevare che il problema fondamentale dell'esistenza di Saleem (e del romanzo stesso) è quello della generazione del senso, dell'articolazione del significato, dell'interpretazione dei segni. La dimensione sessuale del naso in quanto metafora è subordinata a quella ermeneutica. Per questo motivo Saleem, che pure afferma di ereditare dal nonno la caratteristica fisica che gli conferisce il diritto di divenire a sua volta un patriarca, diverrà impotente: privo della capacità di articolare la propria esistenza nel significato, egli si inaridisce e diviene sterile.

Sai cos'è questo, nakkoo? È il luogo dove il mondo esterno incontra il mondo che è dentro di te. Se non vanno d'accordo, è qui che lo senti. Allora ti sfreggi il naso imbarazzato per farti passare il prurito. Un naso come il tuo, piccolo idiota, è una gran dote. Fidatene. Quando ti mette in guardia, sta' attento se non vuoi finir male. Ma se seguirai il tuo naso, farai molta strada. [...] Una volta ho conosciuto un ufficiale – nell'esercito di Iskandar il grande. Il suo nome non ha importanza. Aveva un vegetale proprio come il tuo che gli penzolava tra gli occhi. Quando il suo esercito si fermò vicino a Gandhara, lui si innamorò di una squaldrina del posto. E subito il naso cominciò a pruderli in maniera pazzesca. Se lo grattava, ma era inutile. Inalava vapori da foglie d'eucalipto sminuzzate e bollite. E ancora niente, baba! Il prurito lo faceva impazzire, ma quello sciagurato tenne duro e rimase con quella piccola strega anche quando l'esercito tornò a casa. Divenne – come dire? – una cosa stupida, né bianco né nero, un mezzo e mezzo, con una moglie bisbetica e un prurito al naso, e alla fine s'immerse la spada nello stomaco. (MC 13; 21)

Da metaforico organo sessuale, il naso diviene uno strumento di cui mettersi in ascolto, un mezzo in grado di orientare nella direzione giusta da prendere in quei momenti dell'esistenza che si rivelano essere decisivi. Secondo quanto affermato da Tai, il naso parla attraverso il sintomo del prurito, indice di un pericolo imminente, di una svolta sbagliata in vista. Ripercorrendo la storia di Aadam Aziz dall'inizio, possiamo notare che il suo naso inizia a prudere sulle sponde del lago Srinagar la mattina in cui prova a pregare senza troppa convinzione (MC 5; 11), e poi di nuovo quando riceve la visita del barcaiolo Tai, giunto ad avvisarlo che è desiderato presso la villa di Ghani per visitarne la figlia malata (MC 13; 22), e ancora a casa del proprietario terriero, poco prima di visitare Naseem per la prima volta (MC 18; 27). Il giovane medico, tuttavia, sembra essere incapace di ascoltare il proprio naso: continua a pregare, segue Tai sull'altra sponda del lago per rispondere alla chiamata di Ghani, si innamora di una donna pur non avendola mai vista. Prende così una serie di decisioni sbagliate che avranno la conseguenza di renderlo un uomo infelice e tormentato.

È ancora attraverso la stimolazione dell'olfatto di Aadam Aziz che Tai tenta di cacciare quest'ultimo dal villaggio kashmiro: dopo aver smesso di lavarsi e di cambiarsi i vestiti, il barcaiolo prende l'abitudine di passare lentamente davanti alla casa del dottore affinché i cattivi odori del suo corpo penetrino nella villa. A quanti gli chiedono ragione di questo comportamento, egli risponde irritato: «Domandalo al nostro dottore tornato dall'estero,

domandalo a quel nakkoo, a quel tedesco di Aziz». Il suo è dunque «un tentativo di offendere le narici ipersensibili del medico (dove il prurito del pericolo era stato in parte alleviato dalle cure anestetizzanti dell'amore», oppure «un gesto di stabilità, contro l'invasione del doctori-attaché di Heidelberg» (MC 25-26; 35).<sup>54</sup>

Il dottor Aziz dimostra così di avere un naso senza avere fiuto (nella lingua inglese le due espressioni coincidono nel sintagma *to have a nose for something*), ulteriore declinazione di quel conflitto tra metaforico e letterale che animerà l'intero romanzo. In ogni caso, ciò che è importante rilevare fin da queste prime pagine è che il naso sembra essere caratterizzato da quella stessa instabilità del significato, quell'apertura alla pluralità delle interpretazioni, quell'irriducibile polisemia che abbiamo visto appartenere all'immagine del buco. Entrambe si ripresenteranno nella storia narrata da Saleem, in un'anticipazione della maledizione che aleggia sulla famiglia Aziz: il fantasma della ripetizione (MC 7; 13-14 e 12; 20).<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Convinto che lo stetoscopio di Aadam Aziz sia uno strumento per sentire gli odori, il barcaiolo rimprovera il medico: «lo sapevo, adesso lei userà quella macchina invece del suo grande naso» (MC 17; 26). In effetti è proprio quanto accade: anziché dare ascolto al prurito delle sue narici, il dottor Aziz sceglie di recarsi a casa Ghani per visitare Naseem, dando inizio a una frequentazione che si concluderà con il matrimonio.

<sup>55</sup> La macrosequenza relativa alle vicende di Aadam Aziz continua a MC 191, 261 e 379-385. Nell'episodio in cui la Reverenda madre e il marito si recano a casa di Amina per aiutarla a gestire la depressione in cui Ahmed è sprofondato, i coniugi Aziz vengono descritti come due grandezze inversamente proporzionali: al rimpicciolire del medico corrisponde infatti l'aumentare delle dimensioni di Naseem, che sembra quasi assorbire dal marito il nutrimento necessario per la sua smisurata crescita (MC 163; 191). Anni dopo, in occasione di un ritrovo di famiglia ad Agra, Saleem vede in un sogno di suo nonno l'immagine che egli ha di se stesso, «un vecchio cadente al centro del quale, con la luce giusta, era possibile scorgere un'ombra gigantesca» (MC 224; 261), eredità di quel vuoto metafisico generato dal soggiorno a Heidelberg. Saleem si accorge che, all'età di sessantotto anni, Aadam Aziz ha iniziato a incrinarsi. Insieme alla vulnerabilità nei confronti delle donne e al buco al centro dello stomaco, questa caratteristica «filtrerà» (l'inglese usa il verbo *to leak*, MC 330; 380) nel protagonista: «Io vidi le incrinature negli occhi [...], la pelle di mio nonno aveva cominciato a spaccarsi e a squamarsi e a staccarsi; riusciva appena ad aprir la bocca per mangiare, tali erano i tagli negli angoli delle labbra; e i suoi denti cominciavano a cadere come mosche colpite dal flit. Ma una morte per incrinatura può essere lenta; e trascorse molto tempo prima che noi sapessimo delle altre crepe, della malattia che gli stava rosicchiando le ossa fino a ridurre in polvere il suo scheletro nel sacco della sua pelle segnata dalle intemperie» (MC 330; 381). Durante i quaranta giorni di lutto per la morte del figlio, Aadam Aziz comunica alla famiglia di aver ricevuto la visita di Gesù e di aver compreso che la colpa del suicidio di Hanif sia da attribuire alla sua mancanza di fede, per la quale è stato punito. Inizia dunque a meditare vendetta e alla fine dei quaranta giorni di lutto si rifiuta di trasferirsi in Pakistan, paese costruito per Dio. Divorato dalle incrinature e dall'odio, il 25 dicembre 1963 decide di tornare nel Kashmir per rubare la più sacra reliquia della moschea Hazratbal, il cappello del profeta Maometto; il 1° gennaio 1964, scala la collina sulla quale sorge il tempio di Sankara Acharya: giunto davanti all'edificio, «presero il sopravvento le incrinature e le sue gambe cedettero mentre le ossa si disintegravano, e l'effetto della caduta fu di sbriolare il resto del suo scheletro tanto da renderne assolutamente impossibile la ricostruzione» (MC 334; 385).

### Terza macrosequenza. La famiglia Aziz

Comprende le pp. 41-48; 51-86.

La terza macrosequenza si apre con gli eventi che hanno luogo nell'aprile 1919 ad Amritsar, città in cui il dottor Aziz e sua moglie Naseem si trovano a dover fare tappa durante il loro viaggio verso Agra. In seguito all'approvazione della Legge Rowlatt contro l'agitazione politica e su iniziativa del Mahatma Gandhi, il 7 aprile 1919 è stato indetto un giorno di *hartal*, ovvero di lutto silenzioso per piangere la persistente presenza inglese sul suolo indiano. Le intenzioni del Mahatma vengono fraintese dalla popolazione, che insorge in una serie di sanguinosi tumulti popolari. Il Aadam Aziz presta soccorso alle vittime, nonostante la disapprovazione di Naseem. Le tensioni culminano il 13 aprile, quando il brigadiere R.E. Dyer ordina ai suoi uomini di fare fuoco su migliaia di cittadini disarmati che si sono riuniti per una protesta pacifica a Jallianwala Bagh. Il nonno di Saleem, presente al massacro, si salva per miracolo (e grazie al suo naso).

Attraverso un'ellissi temporale, il racconto di Saleem giunge al 1942. In nonno di Saleem si è nel frattempo stabilito ad Agra con la moglie, dalla quale ha avuto cinque figli: Alia, Mumtaz, Hanif, Mustapha ed Emerald. È estate e il dottor Aziz è vittima della dilagante epidemia di ottimismo generata dall'ascesa di Mian Abdullah, detto il Colibrì, fondatore e presidente della Free Islam Convocation. Il movimento rappresenta la speranza di milioni di indiani di fede islamica che sono in cerca di un'alternativa alla Lega Musulmana, espressione degli interessi dei grandi proprietari terrieri che vorrebbero la spartizione dell'India e la formazione di un governo in linea con la posizione inglese. Ad Agra sono in corso i preparativi per la seconda assemblea annuale della Convocation, organizzata dal Colibrì con l'aiuto del suo segretario personale, il poeta Nadir Khan, e totalmente finanziata dalla rani di Cooch Naheen, ricca intellettuale amica di Aadam Aziz. L'evento, tuttavia, non avrà luogo: il Colibrì viene infatti assassinato negli uffici della Convocation, presso la Facoltà di storia dell'Università di Agra, da un gruppo di sicari.

Durante la loro incursione il ronzo che accompagna l'attività del Colibrì raggiunge frequenze tali da richiamare più di seimila cani in tutta la città di Agra, che iniziano a correre verso la sede dell'Università e irrompono negli uffici di Mian Abdullah quando questi è ormai prossimo alla morte. L'orda giunge tuttavia in tempo per liberare Nadir Khan dai due uomini che lo hanno immobilizzato, permettendo al poeta di fuggire da una finestra e di rifugiarsi nel campo di grano antistante la casa che il dottor Aziz affitta a Rashid, giovane conducente di risciò, e a suo padre. Con l'assassinio del Colibrì finisce l'epidemia di ottimismo che aveva travolto l'India e inizia il soggiorno segreto di Nadir Khan presso la casa del nonno di Saleem, nei cui locali sotterranei il poeta trova infatti asilo.

Nel corso dei mesi successivi Nadir e Mumtaz, secondogenita del dottor Aziz e di Naseem, si innamorano e ottengono il permesso di sposarsi. In occasione del matrimonio, la rani di Cooch Naheen regala loro una sputacchiera d'argento con lapislazzuli. Per tutelare l'ex-segretario del Colibrì, che teme che la propria vita sia ancora in pericolo, i due giovani sposi continuano a vivere nascosti nel sottosuolo. Passano circa due anni dal matrimonio e con la stagione delle piogge Mumtaz contrae una polmonite molto grave. Cercando nella sua borsa di cuoio gli strumenti per visitarla, Aadam Aziz trova il lenzuolo perforato utilizzato da lui



e dalla moglie durante la loro prima notte di nozze e passato in eredità alla nuova coppia di sposi: osservandolo, il nonno di Saleem capisce che Mumtaz è ancora vergine. Emerald, la figlia più giovane, decide allora di venire meno al giuramento fatto al padre anni prima e di rivelare al maggiore Zulfikar, aiutante di campo del brigadiere Dodson, il luogo in cui Nadir Khan si nasconde. Ma il poeta, fiutando il pericolo, fugge, lasciando alla moglie un biglietto attraverso il quale divorzia da lei. Qualche tempo dopo, durante la celebrazione del matrimonio tra Emerald e Zulfikar, Mumtaz conosce Ahmed Sinai, mercante di reccine e pelli che frequenta casa Aziz perché interessato ad Alia, primogenita del dottore. Tra i due nasce un interesse che in breve tempo li porta al matrimonio. Ahmed cambia il nome di Mumtaz in Amina e Saleem lascia al lettore alcuni indizi che lasciano intuire quale sarà il ruolo della nuova coppia all'interno della sua vita.

Durante il viaggio verso Agra il conflitto che a più livelli ha attraversato la seconda macrosequenza si ripresenta all'interno del rapporto tra i coniugi Aziz, che si rivelano essere profondamente incompatibili. Nella camera d'albergo che hanno affittato ad Amritsar, Naseem piange nel suo letto da quando, durante la seconda notte di nozze, il marito le ha chiesto «di muoversi un poco», ovvero «come una donna» (MC 32; 43). La richiesta scandalizza Naseem, che la riconduce alle volgari abitudini assunte dal marito durante gli studi in Europa:

«Dio mio, ma cosa ho sposato? Lo so come siete voi che tornate dall'Europa! Conoscete delle donne terribili e poi volete costringere noi ragazze a essere come loro! Ascoltami bene, dotto sahib, marito o non marito, io non sono... una donna oscena». Era una battaglia (*a battle*) questa che mio nonno non poté mai vincere; e diede il tono al loro matrimonio, diventato rapidamente il luogo di guerre frequenti e devastanti (*frequent and devastating warfare*), sotto i cui saccheggi la ragazza dietro il lenzuolo e il giovane medico un po' goffo si trasformarono presto in persone differenti, estranee... «E adesso, moglie?», domanda Aziz. Naseem affonda il viso nel cuscino. «Cos'altro vuoi?» dice con voce smorzata. «Che cammini nuda davanti agli estranei?» (Le aveva detto di togliersi il purdah). (MC 32-33; 43-44)

Disgustata, Naseem si rende conto di non conoscere affatto l'uomo che ha sposato: dal suo punto di vista, l'esperienza a Heidelberg ha allontanato Aadam Aziz dalla cultura kashmira a tal punto da averlo reso estraneo ad essa. Nella mente della donna, il giovane medico si è mescolato all'Europa e alla sua cultura tanto da giungere a coincidere con essa, o meglio, con l'immagine stereotipata che Naseem se ne è fatta, una posizione che replica quella già assunta dal barcaiolo Tai. L'occidente, sinonimo di corruzione dei costumi, rappresenta una dimensione che va mantenuta a distanza dalla cultura e dalle

tradizioni kashmire, pena il contagio.<sup>56</sup> In realtà, il dottor Aziz non desidera affatto che la moglie adotti uno stile di vita europeo, ma soltanto che rinunci alla rigidità di quello kashmire: «Dimentica di essere una brava ragazza del Kashmir. Comincia a pensare di essere una donna indiana moderna» (MC 33; 44), le ordina. Si vede bene come per i due personaggi il cambiamento assuma significati diametralmente opposti: mentre per Aadam si tratta di abbandonare l'antico per abbracciare il moderno, per Naseem esso rappresenta la degenerazione dei costumi causata dal contatto con la cultura occidentale. Per l'ottimista Aadam Aziz, una volta cacciati gli inglesi gli indiani sapranno condurre la loro nazione sulla strada del progresso grazie all'integrazione dei tratti europei che l'epoca coloniale ha lasciato loro in eredità: «Gli indiani hanno combattuto per gli inglesi; tanti di loro hanno visto il mondo e sono stati contaminati dall'Estero. Non torneranno tanto facilmente al vecchio mondo» (MC 32; 43). Per Naseem, al contrario, è necessario ripristinare un ordine preesistente all'arrivo della cultura occidentale.

In questi due differenti modi di interpretare la contaminazione e il cambiamento si manifesta la discrepanza di orizzonti che sarà la cifra del rapporto dei coniugi Aziz. In effetti, la figura nella quale la figlia del proprietario si è unificata appare molto diversa dall'immagine idealizzata che il nonno di Saleem si era costruito durante le visite. Passati solamente pochi giorni dalla celebrazione delle nozze, egli sembra scoprire che la donna che ha sposato non corrisponde in nulla alla somma dei pezzi nei quali l'aveva scomposta: Naseem Aziz, che il giovane medico «aveva fatto lo sbaglio di amare a frammenti» (MC 40; 53), si trasforma in un soggetto nuovo e distante, da tutti chiamato “la Reverenda madre” a causa della sua austerità. Tra il 1919 e il 1942, Naseem Aziz diviene infatti

una donna enorme e prematuramente vecchia, con due grandi porri sul viso, simili a capezzoli di strega; e viveva in un'invisibile fortezza (*invisible fortress*) che lei stessa si era costruita, una cittadella murata (*ironclad citadel*) di tradizioni e di certezze. [...] Forse era stato l'obbligo della nudità facciale, unito alle costanti richieste di Aziz perché si muovesse sotto di lui, a mandarla sulle barricate (*to the barricades*); e le regole domestiche da lei fissate costituivano un sistema difensivo (*a system of self-defence*) talmente

---

<sup>56</sup> L'esterofobia di Naseem è testimoniata da numerosi episodi. Uno fra tutti quello in cui la donna, sfogandosi con il cuoco Daoud, afferma di temere che il marito riempi la testa dei figli «di non so quali lingue straniere, comesichiamano, e sicuramente anche di altre sciocchezze. [...] Non ti meraviglia, comesichiamo, che la piccola si chiami Emerald? In inglese, comesichiamo? Quell'uomo finirà per rovinare i miei figli» (MC 42-43; 55-56).

inespugnabile (*impregnable*) che Aziz, dopo molti sforzi infruttuosi, aveva praticamente rinunciato a ogni tentativo di assaltare i suoi numerosi rivellini e bastioni (*to storm her many ravelins and bastions*), per lasciarla regnare, come un gran ragno soddisfatto, sul territorio che si era scelto. (Ma forse non era un sistema difensivo, bensì un modo di proteggersi da se stessa.)» (MC 41; 53-54)

Come si può notare in questo passo e in quello precedente, il rapporto tra Naseem e il marito inizia a venir descritto con il lessico della guerra. Lei e il marito si scoprono così due mondi separati e inconciliabili, l'incarnazione di opposte maniere di vivere le proprie radici culturali e religiose. La loro è una lotta costante, che trova espressione in tutte le dimensioni di cui la loro quotidianità familiare si compone. Ne è un esempio l'episodio in cui il nonno di Saleem mette alla porta il precettore scelto da Naseem perché i figli ricevano un'educazione religiosa di stampo musulmano: avendolo sentito incitare i figli all'odio nei confronti delle comunità religiose non islamiche, il dottor Aziz lo afferra per un orecchio e lo getta in giardino con un calcio. Allora «scagliando fulmini, la reverenda madre entrò in battaglia» (MC 43; 56), rimproverando al marito di essere un uomo senza Dio e giurando che non gli avrebbe più portato da mangiare finché non avesse chiesto scusa e reintegrato nelle sue funzioni il maulvi:

La guerra della fame (*the war of starvation*), iniziata quel giorno, rischiò davvero di diventare un duello a morte (*duel to the death*). Fedele alla sua parola, la Reverenda madre, alle ore dei pasti, non porgeva al marito neanche un piatto vuoto. Il dottor Aziz decise rappresaglie immediate (*immediate reprisals*), rifiutando di nutrirsi fuori di casa. [...] Sul visto di Aziz comparvero dei crateri. Il suo corpo era diventato un campo di battaglia (*battlefield*) e ogni giorno ne saltava via un pezzo. (MC 44; 57)

Altro esempio di conflitto nel quale vediamo opporsi i coniugi Aziz è quello originato dalla decisione, presa da Aadam, di accogliere la richiesta di asilo avanzata da Nadir Khan in seguito all'assassinio del Colibri. Poiché nella casa vivono ancora le tre figlie nubili, la Reverenda madre si oppone con forza alle disposizioni del marito, che anziché provare a far ragionare la moglie le ordina semplicemente di tacere. Naseem prende il comando alla lettera e si chiude in un mutismo che durerà tre anni e cesserà solamente in occasione della scoperta che Mumtaz, che nel frattempo ha sposato Nadir Khan, non ha consumato il matrimonio.

I conflitti della seconda macrosequenza non si limitano alle schermaglie tra marito e moglie che avvengono sotto il tetto dei coniugi Aziz, ma si estendono, ancora una volta, all'India intera: troviamo così la descrizione del massacro di Jallianwala Bagh, in cui a contrapporsi sono l'esercito inglese e la folla indiana, ma anche il racconto dell'assassinio di Mian Abdullah, frutto della tensione tra Lega Musulmana e Free Islam Convention. Si noti che questi eventi non rappresentano semplicemente lo sfondo storico sul quale le vicende dei personaggi prendono forma, ma un elemento che contribuisce in maniera determinante allo svolgersi della trama. È infatti l'episodio dell'eccidio di Amritsar a produrre nel dottor Aziz quel senso di appartenenza alla comunità indiana che lo spinge ad aderire al progetto del Colibrì prima e a offrire asilo a Nadir Khan poi. «Io all'inizio ero un Kashmiri non tanto musulmano», spiega alla rani di Cooch Naheen, «poi c'è stata quell'ammaccatura nel petto che ha fatto di me un indiano. Ora non sono ancora molto musulmano, ma sono decisamente per Abdullah. Che sta combattendo la mia battaglia (*fighting my fight*)» (MC 40; 53). Similmente, i fatti della notte in cui i sicari uccidono il Colibrì conducono all'ingresso di Nadir Khan nella famiglia Aziz, portando alla celebrazione del matrimonio tra il poeta e Mumtaz.

Anche a un livello linguistico il testo appare tutt'altro che pacificato. Il conflitto tra regime letterale e regime figurale è evidente sin dalla descrizione dell'arrivo dei coniugi Aziz ad Amritsar, che il 6 aprile 1919 puzza di escrementi a causa dello sterco «fresco e (quel che è peggio) ridondante» esalante dalla «confraternita della merda» che appesta la città (MC 30-31; 41). Il cattivo odore, metaforicamente presagio di eventi nefasti, si rivela effettivamente indizio del massacro che di lì a poco avrà luogo a Jallianwala Bagh, ma la puzza che appesta Amritsar è del tutto letterale. E ancora quando Nadir Kahn sbuca dal cesto dei panni sporchi nel quale si nasconde per chiedere asilo al dottor Aziz, questi, pur soffrendo di stitichezza, se la fa addosso dallo spavento, ricevendo «uno choc talmente violento da rivelarsi lassativo e da rendere superfluo staccare dal suo gancio il marchingegno per il clistere», MC 56-57; 70; e ancora la rani di Cooch Naheen, convinta sostenitrice degli incroci culturali tra Europa e India, ne diviene l'infelice vittima, diventando letteralmente bianca a causa di una malattia della pelle che la copre di macchie chiare, «espressione esteriore dell'internazionalismo del [suo] spirito» (MC 46; 59).

In ultimo, va menzionato il confluire di tecniche letterarie e tecniche cinematografiche utilizzato da Saleem per raccontarci di come suo nonno viene a

conoscenza del giorno di *hartal* indetto dal Mahatma Gandhi su tutto il territorio indiano per piangere la presenza inglese:

Primo piano della mano destra di mio nonno: unghie nocche dita tutte un po' più grosse di quanto ti saresti aspettato. Ciuffi di peli rossi sui bordi esterni. Pollice e indice stretti insieme, separati soltanto dallo spessore di un foglio di carta. In parole povere: mio nonno aveva in mano un volantino. Ce lo aveva messo qualcuno (taglio e campo lungo – nessuno a Bombay dovrebbe ignorare i rudimenti del vocabolario cinematografico) mentre lui entrava nell'albergo. Sgambettare di un monello attraverso la porta girevole, manifestini che cadono sulla sua scia, con il chaprassi che lo segue. Folli giri nella porta, tutt'intorno; sinché la mano del chaprassi non richiede a sua volta un primo piano, perché accosta il pollice all'indice, e le due dita sono separate soltanto dallo spessore dell'orecchio del monello. Cacciata del giovane distributore di volantini; ma mio nonno ha conservato il messaggio. Adesso, mentre guarda dalla finestra, lo vede echeggiato sul muro di fronte; e più in là sul minareto di una moschea; e nei grandi caratteri neri di un giornale sotto il braccio di uno strillone. Volantino giornale moschea e muro stanno gridando: *Hartal!* (MC 31-32; 42)

La scelta di utilizzare espressioni che avvicinano il testo letterario a una sceneggiatura cinematografica non rappresenta solamente un omaggio al mondo bollywoodiano e alla sua tradizione cinematografica: essa è piuttosto il modo in cui Saleem si mostra al lettore in quanto regista della storia che sta raccontando. Esibendo la scelta delle inquadrature, dei campi, dei tagli di montaggio, Saleem rivela il carattere artificioso della sua narrazione, che lungi dall'essere una ricostruzione oggettiva di fatti realmente accaduti, consiste nelle scene che egli ha selezionato e scelto di mostrarci, nella selezione di dettagli che egli ritiene importanti e sui quali desidera portare la nostra attenzione. In questo modo il racconto si mostra per ciò che realmente è, ovvero il frutto di un'operazione di ritaglio e di assemblamento, di segmentazione e di ricomposizione. Conseguenza implicita dell'operazione di Saleem è la messa in discussione dello statuto di veridicità della narrazione stessa, un'ipotesi che avremo il modo di verificare.

Un'ultima osservazione a proposito dei conflitti che permeano a più livelli questa seconda macrosequenza: è evidente che non sono tutti uguali. Alcuni di essi creano fratture rigide, generando processi di progressivo indurimento: è il caso della guerra domestica tra Aadam Aziz e la moglie Naseem, nonché dello scontro tra inglesi e indiani che culmina nel massacro di Jallianwala Bagh e nell'opposizione tra Lega Musulmana e

Free Islam Convocation. Ma ci sono anche contrasti positivi, che hanno effetti benefici sul testo: è la prospettiva delle estetiche conflittuali, nelle quali l'agonismo tra le parti ha l'effetto di uno stimolo reciproco a reazioni sempre nuove e più intense. Ne sono un esempio il contrasto tra regime letterale e regime figurale del linguaggio o tra montaggio cinematografico e montaggio romanzesco, il cui effetto non è quello di generare un impoverimento o un irrigidimento del testo (o dei personaggi), bensì di un arricchimento, di un accrescimento della sua complessità.

Un esempio, tratto dalla storia di Mian Abdullah, detto il Colibrì, soprannome che nell'originale inglese (*the Hummingbird*) evoca un doppio significato (*to hum* significa infatti sia "ronzare" sia "canticchiare"). In effetti, Saleem ci racconta che il fondatore della Free Islam Convocation «aveva la strana abitudine di canticchiare (*humming*) senza sosta, di canticchiare (*humming*) in un modo strano, né musicale né non musicale, ma meccanico, in un certo senso, come il ronzio (*the hum*) di un motore o di una dinamo» (MC 47; 60). Caratteristica del ronzio di Mian Abdullah è che esso «si alzava e si abbassava in proporzione diretta al ritmo del suo lavoro. Era un ronzio che poteva scendere al punto da farti venire mal di denti, ma quando saliva al livello più alto, più febbrile, aveva la capacità di provocare un'erezione in tutti quelli che si trovavano nelle vicinanze» (MC 47; 61). La notte in cui i sicari fanno irruzione negli uffici della Free Islam Convocation, dove il Colibrì sta lavorando insieme a Nadir Khan, «il ronzio era al livello più basso e a Nadir allegava i denti» (MC 49; 63). Ma una volta cominciata l'operazione,

il ronzio del Colibrì divenne più alto. Sempre sempre più alto, yara, e gli occhi degli assassini si allargarono e i loro membri eressero tende sotto le loro vesti. E allora – allora, Allah! – i coltelli cominciarono a cantare (*the knives began to sing*) e Abdullah cantò ancor più forte (*sang louder*), ronzando ancor più forte come non aveva mai ronzato (*humming high-high like he'd never hummed before*). [...] il ronzio di Abdullah salì oltre la portata delle orecchie umane e fu udito dai cani della città [...] e tutti si voltarono e si misero a correre verso l'università [...]. Passarono rumorosamente come un esercito, e sulla loro scia rimasero ossi ed escrementi e ciuffi di pelo... e intanto Abdullah continuava a ronzare, a ronzare, a ronzare (*humming, humming-humming*) e i coltelli a cantare (*and the knives were singing*). [...] Quando arrivarono i cani, Abdullah era quasi morto e i coltelli smussati... arrivarono come bestie selvagge, saltando dalla finestra, dove non c'erano più vetri, perché li aveva

mandati in frantumi il ronzio di Abdullah... urtarono contro la porta finché il legno non si spaccò... e poi erano dappertutto, baba!... alcuni senza zampe, altri spelacchiati, ma quasi tutti avevano almeno qualche dente, e ce n'erano parecchi di aguzzi... E ora sentite questa: gli assassini non potevano temere interruzioni non essendoci nessuno di guardia; e quindi i cani li colsero di sorpresa... i due uomini che tenevano fermo Nadir Khan, quel mollaccione, caddero sotto il peso delle bestie, con almeno sessantotto cani appesi al collo... e alla fine i sicari erano talmente conciati che nessuno poteva più dire chi fossero. (MC 49-50; 63-64).

Non soltanto i due significati del verbo *to hum* si sovrappongono, ma anche la metafora evocata dal soprannome di Mian Abdullah si letteralizza: il canticchiare/ronzare del Colibrì raggiunge infatti frequenze così elevate da richiamare l'orda di cani che vendica la sua morte e permette a Nadir Kahn di mettersi in salvo. La letteralizzazione opera nel testo una rottura del principio mimetico, introducendo nel romanzo quella dimensione magica che gli permette di collocarsi nel panorama del genere del realismo magico, e che proprio in questa sequenza inizia ad emergere con forza.

Riprendiamo ora alcuni degli elementi introdotti nella precedente macrosequenza per seguirne il percorso. Partiamo dal naso del nonno di Saleem. Esso inizia a prudere il 6 aprile 1919 mentre il medico si trova nella sua camera d'albergo con la moglie, intento ad osservare la città di Amritsar: «La guglia del Tempio d'oro luccicava al sole. Ma il naso gli prudeva: c'era qualcosa che non andava» (MC 31; 42); pochi giorni dopo, il 13 aprile 1919, il prurito si ripresenta quando Aadam Aziz si trova insieme a migliaia di indiani a Jallianwala Bagh: Saleem racconta che il nonno si sente molto spaventato «perché il naso gli prude come non mai; ma è un medico e cerca di non badargli; entra nel recinto» (MC 34; 46); nel 1942, dopo la morte del Colibrì, ci viene detto che il prurito del suo naso è ormai una condizione costante (MC 56; 69 e 60; 73). In queste occasioni sembra che il dottor Aziz non si accorga del proprio sintomo, oppure che decida deliberatamente di ignorarlo, prendendo decisioni che avranno conseguenze importanti nella sua vita e in quella della sua famiglia. Ad Amritsar egli rischia infatti la vita e viene paradossalmente salvato proprio da quel naso che non ha voluto ascoltare: nel preciso istante in cui il brigadiere Dyer ordina ai suoi uomini di aprire il fuoco sulla folla, un forte starnuto gli fa perdere l'equilibrio, e seguendo finalmente il suo naso («*following his nose*») egli cade in avanti, salvandosi così la vita (MC 35; 46). Nel 1942 Aadam Aziz

decide invece di accogliere Nadir Khan in casa propria, rendendo possibile l'incontro tra Mumtaz e il poeta, con conseguenze che ancora non ci è possibile cogliere appieno.

La doppia vulnerabilità (alle donne e alla storia) generata nel nonno di Saleem dal buco metafisico trova così il proprio compimento: il medico sceglie di partecipare attivamente alla vita politica della nazione indiana, nonostante i rischi e le complicazioni, per colmare il suo vuoto interiore, la sua mancanza di un senso di appartenenza, il suo disorientamento. Sposando la causa indiana prima e quella musulmana poi, egli entra a far parte di una storia che trascende la dimensione privata e familiare e getta le basi per il futuro nesso che lega Saleem all'India indipendente. Va notato che il narratore, che nella precedente macrosequenza ha affermato di aver ereditato il naso proprio dal nonno, si serve di quest'organo in maniera differente:

Servendomi del mio naso (il quale, pur avendo perso i poteri che gli permettevano, ancora di recente, di fare la storia, ha acquisito in compenso altre doti) volgendolo verso l'interno, ho inalato l'atmosfera della casa di mio nonno nei giorni che seguirono la morte della ronzante speranza dell'India; e attraverso gli anni sale verso di me una bizzarra mescolanza di odori, carichi d'inquietudine, dove la zaffata di cose nascoste si mischia agli aromi di una storia d'amore in sboccio e al fetore penetrante della curiosità e della forza di mia nonna... (MC 56; 69)

Sul narratore il naso diviene uno strumento «per fare la storia» (dovremo attendere che egli diventi il protagonista della vicenda per capire il significato di questa affermazione), che tuttavia perde i propri poteri per trasformarsi in un mezzo che consente di vedere il passato pur non avendolo vissuto, guidando Saleem nella ricostruzione dei fatti narrati.

Una seconda isotopia che continua il proprio percorso all'interno del testo è quella della crepa, dell'incrinatura, della frattura che si genera nella compattezza delle superfici mandandole in frammenti. Nell'estate del 1942, in concomitanza con il diffondersi dell'epidemia di ottimismo che contagia anche Aadam Aziz, l'India è piegata da una grave siccità: «La terra si stava spaccando (*the earth was cracking*). La polvere divorava i bordi delle strade e in certi giorni comparivano delle crepe (*fissures*) negli incroci a macadam» (MC 39; 52). Alla spaccatura del suolo si accompagnano quelle che lacerano la nazione, contesa tra inglesi e indiani, Lega Musulmana e Free Islam Convocation, e quelle che si aprono nel rapporto tra il dottor Aziz e sua moglie.



A proposito di quest'ultima, è necessario osservare come sia caratterizzata da un indurimento e da una compattezza che si contrappongono nettamente alla fragilità, all'inquietudine, alla frammentazione che caratterizzano invece il nonno di Saleem, tormentato dai dubbi in materia di fede, lacerato dalla mancanza di un senso di appartenenza, diviso tra i ricordi del passato e il tentativo di vivere il presente. L'assenza di crepe della Reverenda madre trova espressione nell'ermetismo dei luoghi che divengono «i due cuori del suo regno» (MC 41; 54), la dispensa e la cucina, ma ritroviamo il lessico dell'inaccessibilità e della chiusura anche nell'episodio in cui, prendendo alla lettera l'ordine del marito che le intima di tacere, Naseem smette di parlare e si rinserra in un mutismo che ha la compattezza di una muraglia:

All'inizio mio nonno esaminò attentamente il muro, cercandovi delle fessure (*chinks*), ma senza trovarne nemmeno una. Infine rinunciò e prese ad aspettare che qualche sua frase gli offrisse fugaci immagini di lei, nello stesso modo in cui un tempo aveva concupito i brevi frammenti del suo corpo visti attraverso un lenzuolo perforato. (MC 58; 71)

Il muro di mutismo dietro il quale si è barricata la Reverenda madre crolla quando scopre che Mumtaz è ancora vergine nonostante il matrimonio con Nadir Kahn duri ormai da due anni. Allora la sfera semantica che accompagna il personaggio di Naseem passa dalla compattezza dello stato solido alla fluidità di quello liquido: «sgorgarono da lei tre anni di parole (*three years of words poured out of her*) [...]. Mio nonno rimase assolutamente immobile accanto al Telefunken mentre gli si rovesciava addosso la tempesta (*as the storm broke over him*). [...] Quando ebbe finito le nuvole erano rimaste senz'acqua e la casa era piena di pozzanghere (*the clouds had run out of water and the house was full of puddles*)» (MC 66; 80-81). D'altronde l'episodio si svolge durante la stagione delle piogge, quando grazie ai monsoni «le crepe (*cracks*) nella terra, per tanto tempo secca, cominciarono a rimarginarsi» (MC 65; 79). Ma se la natura si ricompone grazie all'effetto benefico dell'acqua, la famiglia Aziz, al contrario, si sgretola travolta dal fiume di parole della Reverenda madre, dal tradimento di Emerald ai danni di Mumtaz e dalla fine del matrimonio di quest'ultima.

Nonostante l'apparente compattezza e l'ostentata impenetrabilità, un elemento interviene a svelare come anche il personaggio di Naseem sia caratterizzato dalla lacuna, minato dai vuoti, attraversato dalla mancanza: si tratta del suo linguaggio, nel quale si

insinua la curiosa espressione “comesichiana” (*whatsitsname*) che a poco a poco scava nelle frasi di Naseem dei vuoti destinati a divenire la cifra del suo parlare. I discorsi di Naseem si costellano di lacune lessicali, che la donna non prova a colmare con perifrasi o sinonimi, ma lascia vuote, scoperte, in un’esibizione della mancanza che a poco a poco corrode e sgretola il suo linguaggio, come suggerito dall’interpretazione dello stesso Saleem:

Non so come mai mia nonna avesse finito per fare di *comesichiana* il suo leitmotiv, ma col passare degli anni esso invase sempre più spesso le sue frasi. Mi piace considerarlo un inconsapevole grido d’aiuto... una domanda seria. La Reverenda madre ci faceva così intuire che, nonostante la sua presenza e la sua mole, era alla deriva nell’universo. Non sapeva, capite, come si chiamasse. (MC 42; 54-55)

Un’ultima osservazione a proposito della siccità: va notato come essa non veicoli solamente l’isotopia della crepa nell’immagine del terreno spaccato, ma serva anche a introdurre un nuovo percorso semantico, quello della sterilità, letterale e metaforica. La terza macrosequenza si chiude infatti con un’amara riflessione sull’esito dell’iniziativa promossa da Mian Abdullah, definito «una falsa partenza per una quantità di ottimisti» (MC 70; 86), sulla decisione di Mumtaz di sposare Nadir Kahn, «la svolta sbagliata di mia madre» (*ibidem*) e in generale sui frutti, auspicati e non raccolti, di quell’epoca in cui le giornate della famiglia Aziz «erano piene di madri potenziali e di possibili padri» (MC 56; 69 e 59; 72), di quegli anni di siccità in cui «molte piante, seminate in quel periodo, finirono in niente» (MC 70; 86). Come vedremo, le potenzialità che non troveranno il modo di diventare atto saranno numerose.

#### Quarta macrosequenza. Ahmed e Amina Sinai

Comprende le pp. 87-88; 89-101, 109-110; 112-113, 115-117, 121-135, 138-141.

Dopo il matrimonio, i coniugi Sinai si trasferiscono a Dehli nella casa di Ahmed. Amina si sforza di innamorarsi del marito, nonostante i suoi pensieri siano ancora rivolti a Nadir Khan. All’inizio del 1947, quando scopre di essere incinta, l’India britannica è vicina all’indipendenza, ovvero al trapasso dei poteri dal governo inglese alle élite politiche locali, nonché alla divisione tra i moderni stati dell’India (a maggioranza indù) e del Pakistan (a maggioranza musulmana). Gli scontri tra le due comunità religiose lacerano il paese. A Dehli la banda Ravana, movimento di fanatici antimusulmani, dà alle fiamme fabbriche, botteghe e magazzini di proprietari musulmani non disposti a pagare le somme che vengono loro richieste per mezzo di telefonate e lettere anonime. Tra le vittime del ricatto ci sono anche Ahmed Sinai e due suoi

colleghi: il signor Mustapha Kemal, negoziante di generi alimentari, e S.P Butt, fabbricante di fiammiferi. Un giorno i tre vengono convocati al Forte Vecchio da una telefonata anonima: ciascuno di loro dovrà depositare un sacco pieno di denaro in una delle torrette dell'edificio. Accade tuttavia che le scimmie che popolano il Forte attaccano gli uomini della banda incaricati di recuperare le tangenti, facendo volare le rupie contenute nei sacchi nel fossato che circonda la struttura. Ahmed, Butt e Kemal, che si erano nascosti per osservare la scena, escono dal loro rifugio per recuperare quanto riescono del loro denaro. Non avendo ricevuto la somma richiesta, la banda Ravana dà fuoco ai loro magazzini. Ahmed Sinai decide allora di abbandonare il commercio di pelli e di trasferirsi con la moglie a Bombay per dedicarsi alla compravendita di proprietà immobiliari.

A Bombay, nella località residenziale di Breach Candy, i coniugi Sinai acquistano uno degli appartamenti della Proprietà Methwold, grande complesso edilizio interamente messo in vendita dall'inglese William Methwold a un prezzo molto vantaggioso. A causa del trapasso di poteri, questi sta infatti per lasciare l'India e fare ritorno in Europa. Prima che ciò avvenga, tuttavia, egli seduce e mette incinta l'indiana Vanita, moglie del fisarmonicista di quartiere Wee Willie Winkie.

La quarta macrosequenza comprende le vicende di Ahmed e Amina Sinai, ai quali il narratore inizia a riferirsi chiamandoli esplicitamente "i miei genitori". Dopo la celebrazione del matrimonio la coppia si è trasferita a Delhi, nella casa di Ahmed. Qui Amina mostra segni di disorientamento, accusando ripetutamente il sole di essere spuntato dalla parte sbagliata (MC 72; 88-89). Naturalmente non è così: il fatto è che la casa del suo nuovo marito si affaccia a est, quindi verso il sole, mentre è la posizione della donna ad essere cambiata. Anche dopo aver compreso il suo errore di prospettiva, Amina sembra rifiutare il cambiamento che ha avuto luogo nella sua vita: come racconta Saleem, sembra rimanerle dentro «una parte di questa inquietante influenza che le impedì di sentirsi del tutto a proprio agio» (MC 73; 89).

L'episodio porta a trasparenza una caratteristica importante di questo personaggio: la madre di Saleem è una donna disposta a credere che le stelle possano cambiare posizione, che le verità scientifiche possano essere messe in discussione, che il punto di vista soggettivo possa prevalere su quello oggettivo. Veniamo inoltre a sapere che, nella nuova veste di signora Sinai, Amina non riesce a sentirsi a proprio agio. In effetti, il rapporto con il marito Ahmed non riesce a decollare: da un lato, la madre di Saleem pensa ancora al primo marito, dall'altro non riesce ad affezionarsi a quello nuovo, che ha sposato unicamente «per avere conforto, per avere figli» (MC 75; 91). Entrambi gli obiettivi stentano a realizzarsi, però Amina è un personaggio caratterizzato dalle qualità dell'assiduità, della meticolosità, della pazienza: non potendo offrire spontaneamente ad

Ahmed quella lealtà assoluta e quell'amore totale che ritiene ogni moglie debba al proprio marito, decide di «addestrarsi nell'amarlo» (MC 75; 92). A tal fine

lo suddivise mentalmente (*she divided him, mentally*) in ognuna delle sue componenti, fisiche e comportamentali, ripartendolo (*compartmentalizing him*) in labbra e tic verbali e pregiudizi e preferenze... Subendo insomma la magia del lenzuolo perforato dei suoi genitori, decise di innamorarsi del marito pezzo per pezzo (*bit by bit*). Sceglieva ogni giorno un frammento (*fragment*) di Ahmed Sinai e concentrava su di esso tutta la sua persona fin quando non le diventava completamente familiare, fin quando non sentiva crescere in sé la tenerezza e diventare affetto e, alla fine, amore. Arrivò in tal modo a adorare la sua voce tonante e la maniera in cui le assaltava i timpani e la faceva tremare; e la sua strana caratteristica di essere sempre di buon umore sin quando non si era fatto la barba [...]; e il modo in cui il labbro inferiore sporgeva oltre quello superiore; e la sua piccola statura che lo portava persino a vietarle i tacchi alti... «Dio mio,» diceva a se stessa «sembra che in ogni uomo ci siano un milione di cose da amare!» Ma non si scoraggiò. «Dopo tutto,» rifletteva «chi mai conosce completamente e veramente un altro essere umano?» e continuò imparando ad amare la sua predilezione per i fritti, la sua bravura nel citare i poeti persiani, il solco di rabbia tra le sue sopracciglia... «Con questo ritmo,» pensava «ci sarà sempre in lui qualcosa di nuovo da amare; e quindi il nostro matrimonio non potrà mai esaurirsi.» (MC 75-76; 92)

Similmente a quanto accaduto tra Aadam Aziz e Naseem Ghani, il sentimento dell'amore nasce da un processo frammentario, da una scomposizione del soggetto amato. Tra la storia dei nonni di Saleem e quella dei suoi genitori esiste tuttavia un'importante differenza: mentre nel primo caso il desiderio per un corpo *morcelé* non procede secondo la volontà di Aadam Aziz, ma è condizionato da una probabile strategia del proprietario Ghani, nel secondo essa corrisponde al preciso intento di Amina Sinai, che sceglie in maniera consapevole di amare il marito a partire dai frammenti nei quali lo ritiene scomponibile. Nel primo caso, l'immagine ideale che il dottor Aziz si fa di Naseem si rivela assai distante da quella reale che la donna assume una volta caduto il velo e celebrato il matrimonio; nel secondo caso, invece, la possibilità di costruirsi un'immagine illusoria, e destinata a deludere, non esiste nemmeno: contrariamente ad Aadam e Naseem, che una volta sposati scoprono di non conoscersi e di essere due estranei, la madre di Saleem sa benissimo chi è suo marito e proprio per questo non può amarlo. La frammentazione che mette in atto diventa allora un modo per riplasmarne l'identità, nello

sforzo di far coincidere la sua immagine con quella del poeta Nadir Khan, di cui è ancora innamorata:<sup>57</sup>

Ahmed, senza saperlo o sospettarlo, vide se stesso e la propria vita riplasmati da sua moglie, al punto che, a poco a poco, finì per assomigliare – e per vivere in una casa che assomigliava – a un uomo che non aveva mai conosciuto e a una camera sotterranea che non aveva mai visto. Sotto l’influsso di un meticoloso incantesimo, talmente oscuro che Amina era probabilmente ignara di produrlo, Ahmed Sinai vide sfolgorarsi i suoi capelli, e diventare lisci e grassi quelli che restavano, scoprì che aveva voglia di farli crescere finché non cominciarono ad arricciarsi sulla parte alta delle orecchie. Inoltre il suo stomaco cominciò ad allargarsi, sino a diventare il ventre molle e flaccido sul quale tante volte mi sarei rannicchiato e che nessuno di noi, almeno coscientemente, paragonava al corpo piccolo e tozzo di Nadir Khan. [...] a poco a poco Amina costruì nella Vecchia Delhi un mondo di morbidi cuscini e di tende alle finestre che lasciavano entrare il minimo possibile di luce... foderò di panni neri le tapparelle di stecche di bambù; e tutte queste minuscole trasformazioni l’aiutarono nella fatica erculea di accettare, pezzetto per pezzetto, che era suo dovere amare un altro uomo. (MC 76; 93)

Quando la tranquillità coniugale viene scossa dall’incendio nei magazzini di Ahmed, la strategia messa in atto da Amina per innamorarsi del marito viene bruscamente interrotta. Una volta giunta nella nuova residenza di Bombay, tuttavia, la madre di Saleem

tornò a concentrarsi sul suo segmentato progetto per imparare ad amare il marito. Arrivò a sentire un affetto profondo per quei punti interrogativi delle sue orecchie, per la singolare profondità del suo ombelico, dove il dito di lei poteva inoltrarsi sino alla prima giuntura senza neanche bisogno di spingere; arrivò persino ad amare le nodosità delle sue ginocchia; ma, per quanti sforzi facesse (e, poiché le concedo il beneficio del dubbio, non offrirò a questo punto le possibili spiegazioni), c’era una parte di lui che non poté mai amare, pur

---

<sup>57</sup> Si noti che il processo di reinvenzione è reciproco, sebbene non simmetrico: non solo Amina ha riplasmato l’identità del marito Ahmed, ma anche quest’ultimo, dando alla moglie un nuovo nome, l’ha reinventata, «diventando così in un certo senso suo padre oltre che il suo nuovo marito» (MC 73; 90). Lo stesso meccanismo viene messo in atto da William Methwold nei confronti dei nuovi abitanti della sua Proprietà, che egli riesce a poco a poco a occidentalizzare: «le cose si appianano, gli spigoli si smussano, e nessuno di loro si accorge di quel che succede: la Proprietà, la Proprietà Methwold li sta cambiando. Ogni sera alle sei sono tutti nei loro giardini per celebrare l’ora del cocktail, e quando William Methwold viene a trovarli, passano tutti con naturalezza a un accento pseudo-oxfordiano; e stanno imparando tutto sui ventilatori e sui fornelli a gas e sulla dieta migliore per i pappagallini, e Methwold, che sovrintende alla loro trasformazione, borbotta qualcosa sottovoce. [...] “Sabkuch ticktock hai” borbotta William Methwold. Va tutto bene» (MC 113; 135).

essendo l'unica cosa in suo possesso, e perfettamente funzionante, che mancava certamente a Nadir Khan; nelle notti in cui Ahmed le montava addosso – quando il bambino nel suo ventre non era più grosso di una rana – la cosa non andava per niente bene. (MC 103; 124)

È singolare che l'unica parte del corpo di Ahmed che, nonostante gli sforzi, Amina non riesce a imparare ad amare sia quella stessa che la donna non ha potuto conoscere in Nadir Khan. Come si ricorderà, infatti, il matrimonio con il poeta non è mai stato consumato: sembra dunque che l'evento del primo amore sia destinato a determinare la forma di quelli futuri, che su di esso si modellano, in una ripetizione che realizza la maledizione aleggiante sulla famiglia di Saleem e che mina alla base la possibilità di un superamento del passato in favore di nuove possibilità. Per questo motivo i coniugi Sinai resteranno sempre «male assortiti (*ill-matched*)» (*ibidem*), come dimostra il fatto che, a partire dal momento del loro matrimonio, la narrazione di Saleem procede in maniera alternata, seguendo ora la vita di Amina, ora la vita di Ahmed, quasi che i due conducano esistenze separate e parallele, che stentano ad intrecciarsi.

D'altronde è proprio Saleem a riferire che la decisione di Ahmed di sposare Amina è stata una scelta sbagliata, dettata dalla vocazione al fallimento che caratterizza il padre. I bambini del quartiere di Bombay, dove i coniugi Sinai si trasferiscono, prendono l'abitudine di riferirsi al signor Sinai non con il suo vero nome, ma con la perifrasi "l'uomo che non sa seguire il proprio naso" (*the man who can't follow his nose*) (MC 81; 99). Il padre di Saleem

possedeva infatti un senso dell'orientamento (*a sense of direction*) talmente disastroso che, abbandonato a se stesso, avrebbe rischiato di perdersi persino nei tortuosi vicoli del proprio quartiere. Molte volte nei viottoli i vagabondi lo incontravano mentre vagava smarrito e si sentivano offrire un chavanni di quattro anna perché lo accompagnassero a casa. Accenno a questo perché credo che il suo talento di prendere le svolte sbagliate (*for taking wrong turnings*) non soltanto lo afflisse per tutta la vita; ma fu anche una delle ragioni della sua attrazione per Amina Sinai (che, grazie a Nadir Khan, aveva dimostrato di saperle prendere anche lei), e, per di più, questa incapacità di seguire il proprio naso gocciolò anche in me (*dripped into me*), offuscando in una certa misura l'eredità nasale che avevo avuto da altre fonti, e rendendomi incapace, anno dopo anno, di scoprire al fiuto la mia vera strada (*incapable of sniffing out true road*)... [...] mio padre era un uomo sul quale, persino nei

momenti di trionfo, incombeva il fetore del futuro fallimento (*the stink of future failure*), l'odore della svolta sbagliata appena oltre l'angolo (*the odour of a wrong turning that was just around the corner*), un profumo (*an aroma*) che i suoi frequenti bagni non bastavano a cancellare. (*ibidem*)

Riemerge in queste righe l'elemento del naso, associato questa volta ad Ahmed e utilizzato nel suo significato traslato di strumento utile all'orientamento. Tuttavia, la mancanza di fiuto che caratterizza il padre di Saleem non ha solamente ricadute metaforiche, ma anche letterali: da un lato, egli non sa intuire quali decisioni sarebbe più opportuno prendere nei momenti cruciali della sua esistenza, incapacità che lo mette in una serie di situazioni che lo vedranno inevitabilmente fallire, dall'altro, non è capace di trovare autonomamente la strada di casa e si perde continuamente per i vicoli della città di Bombay. L'intersezione tra dimensione metaforica e dimensione letterale del naso di Ahmed viene proposta in una serie di espressioni legate alla sfera semantica dell'olfatto, che preannunciano una vita di fallimenti e di scelte errate.<sup>58</sup> La lista dei personaggi che si dimostrano incapaci di cogliere i segnali e di interpretarli per compiere le scelte più opportune si allunga: al nonno Aadam, che non ha mai saputo ascoltare il prurito del proprio naso, si aggiungono ora Amina, che ha commesso un errore sposando Nadir Khan, Ahmed, e infine Saleem: sia pure involontariamente, egli erediterà questa mancanza, con conseguenze che si ripercuoteranno sulla storia dell'India intera.

Un'ultima osservazione: l'incapacità di trovare la propria strada e la vocazione al fallimento non sono gli unici tratti che il protagonista mutua da Ahmed Sinai. Come racconta Saleem stesso, la vera aspirazione del padre sarebbe consistita nel rimettere ordine tra gli episodi del Corano, riuniti in maniera caotica ed erroneamente mescolati dai seguaci di Maometto:

Non fu mai un uomo felice. Emanava un vago odore di fallimenti futuri; maltrattava i servi; avrebbe forse voluto, invece di seguire il suo defunto padre nel commercio delle pelli, aver avuto la forza di realizzare la sua ambizione originaria, risistemare il Corano secondo un esatto ordine cronologico. (Mi disse una volta: «Quando Maometto profetizzava, la gente annotava ciò che lui diceva su foglie di palma che venivano conservate alla meglio in una cassa. Dopo la sua morte, Abu Bekr e gli altri cercarono di ricordare la giusta

---

<sup>58</sup> Tra queste, la decisione di non trasferirsi in Pakistan nonostante il suggerimento di Zulfikar (MC 94; 113).

sequenza, ma non avevano molta memoria». Un'altra svolta sbagliata: anziché riscrivere il libro sacro, mio padre se ne stava nascosto in un rudere ad aspettare i demoni. Non stupisce quindi che non fosse felice, e io non gli sarei stato d'aiuto. (MC 93; 112)

Proprio come Ahmed, anche Saleem nutre il desiderio di mettere ordine tra gli eventi della sua storia personale e di quella della nazione indiana; come vedremo, questo tentativo non sempre avrà successo, perché a volte, similmente ad Abu Bekr, Saleem non riuscirà a ricordare l'esatta cronologia degli avvenimenti: egli confonderà le date, i tempi e i luoghi degli eventi, mescolerà fatti realmente accaduti e interpretazioni personali, anticiperà episodi futuri e posticiperà il racconto di quelli passati. In ogni caso e a differenza del padre, Saleem non rinuncerà alla propria ambizione: riuscirà anzi a realizzare quel processo di articolazione attraverso il quale gli eventi storici e quelli privati troveranno finalmente un senso possibile.

Accanto al mancato rapporto tra Ahmed e Amina, e ai tratti che Saleem ritiene di aver ereditato dal padre, la quarta macrosequenza contiene un ultimo e importantissimo nucleo tematico: la descrizione dei luoghi e dei personaggi che faranno parte dell'infanzia del protagonista e in particolare della Proprietà che i coniugi Sinai acquistano ad un prezzo molto conveniente dall'inglese William Methwold prima che egli, a causa dell'imminente trapasso dei poteri, abbandoni il paese. A quei tempi, ovvero nel giugno del 1947,

la strada s'arrampicava su per una bassa collinetta, non più alta di un edificio a due piani; disegnava una curva in modo da fronteggiare il mare e da affacciarsi sul Beach Candy Swimming Club, dove le persone rosa potevano nuotare in una piscina che aveva la forma dell'India britannica senza il rischio di sfregare contro una pelle nera; e lì, nobilmente disposti intorno a un piccolo rondò, sorgevano i palazzi di William Methwold, cui erano appesi cartelli che – grazie a me – vi sarebbero ricomparsi molti anni dopo, cartelli con due parole; due soltanto, ma sufficienti ad attirare i miei incoscienti genitori nel bizzarro gioco di Methwold (*Methwold's peculiar game*): IN VENDITA.

La proprietà Methwold: quattro case identiche costruite in uno stile adatto ai loro abitanti originari (case di conquistatori! Palazzi romani; abitazioni a tre piani di dèi che vivevano su un Olimpo a due piani, un Kailas rachitico!) – grandi dimore destinate a durare con rossi tetti a due spioventi e torrette in ogni angolo, torrette angolari bianco-avorio con cappelli a punta di tegole rosse torrette alte a rinchiudervi principesse! – case con verande, con alloggi per la



servitù raggiungibili da scale a chiocciola di ferro nascoste sul retro – case cui il proprietario, William Methwold, aveva maestosamente dato il nome dei palazzi d'Europa: Villa Versailles, Villa Buckingham, Villa Escorial e Sans Souci. [...] E in quella giornata di metà giugno il signor Methwold stava vendendo i suoi palazzi vuoti a cifre ridicolmente basse – ma con delle condizioni. [...] le case dovevano essere acquistate complete sino all'ultimo oggetto che vi si trovava e i proprietari dovevano conservarne l'intero contenuto; e il trapasso sarebbe avvenuto soltanto alla mezzanotte del 15 agosto. (MC 108-109; 128-129)

La piscina a forma di India britannica, lo stile europeo nel quale sono state costruite le quattro case che compongono la Proprietà e il nome che a queste è stato assegnato suggeriscono che “il bizzarro gioco di Methwold” consista nel riprodurre un'Europa in miniatura nel quartiere residenziale di Bombay. Tuttavia, le condizioni di vendita imposte dal proprietario aggiungono un dettaglio rilevante, che cambia il significato dell'intero complesso immobiliare, nonché dell'operazione di compravendita: quello che sta andando in scena presso la Proprietà Methwold è infatti l'evento storico del trapasso dei poteri, presentato dall'inglese nei termini di uno scherzo, di un divertimento: «Un capriccio (*a whim*), signor Sinai... permetterà a un coloniale in partenza di giocare un poco (*you'll permit a departing colonial his little game*)? Non resta molto a noi inglesi, se non cerchiamo di giocare (*We don't have much left to do, we British, except to play our games*)» (MC 109; 130).

A rendere esplicita la natura figurale dell'evento è d'altronde lo stesso Methwold, che rispondendo alla domanda di Ahmed Sinai sul perché della dilazione nel passaggio di proprietà al 15 agosto 1947 afferma:

Sembra, signor Sinai, [...] che sotto questo rigido aspetto inglese si nasconda una mente con una passione molto indiana per l'allegoria. [...] In un certo senso, sto facendo anch'io un trapasso di poteri. E ho come una smania (*a sort of itch*) di farlo contemporaneamente al Raj. È un gioco (*a game*), come le dicevo. Mi diverte, capisce, Sinai? [...] La mia idea [...] è di inscenare (*to stage*) il trapasso della mia proprietà. Di lasciar qui tutto, capisce? Di scegliere le persone adatte – come lei, Signor Sinai! – e di consegnar loro ogni cosa assolutamente intatta; in condizioni di perfetto funzionamento. Si guardi attorno: è tutto in ottimo stato, non trova? (MC 110-111; 131-132).

In queste righe, in cui William Methwold ci offre la chiave di lettura necessaria a interpretare correttamente il suo gesto, riscontriamo un procedimento che caratterizza numerosi testi allegorici.<sup>59</sup> Nell'auto-interpretazione proposta dal proprietario immobiliare si manifesta infatti quel segnale esplicito, capace di rivelare la seconda dimensione della compravendita, con il quale viene affermato il primato della dimensione semantica rispetto a quella fattuale. Il confronto tra la Proprietà Methwold e lo stato indiano verticalizza l'operazione messa in atto dall'inglese, facendo in modo che l'episodio concreto acquisisca un secondo piano di lettura e divenga funzionale a una riflessione astratta sul trapasso dei poteri che in quei mesi sta conducendo l'India all'indipendenza. In altre parole, Methwold sta chiedendo al Signor Sinai di interpretare il senso del suo "gioco", offrendogli allo stesso tempo gli strumenti per farlo nella maniera corretta.

Così, mentre i nuovi abitanti della Proprietà Methwold ereditano vecchie posate e paralumi consunti, pettini sdentati e vestiti mangiati dalle tarme, tappeti macchiati e dipinti di vecchi inglesi, pappagallini parlanti e pesci rossi, vasetti semivuoti di Bovril e ventilatori da parete, materassi molli e pianole a pedali, mobili bar stipati di whiskey scozzesi e cagnolini da appartamento, fotografie di bambini grassi e fornelli a gas, all'India indipendente vengono lasciate una rete di strade asfaltate, gli edifici scolastici, il sistema ferroviario e quello parlamentare, nonché il Taj Mahal completamente restaurato. L'accostamento dei due piani dell'eredità inglese (quello domestico e quello nazionale) ha un effetto chiaramente parodico, ma mostra chiaramente come, attraverso l'acquisizione di un significato ulteriore, il carattere concreto della compravendita non venga meno, ma continui ad essere operante all'interno della narrazione. Questa caratteristica permette di individuare nell'atto compiuto da William Methwold un caso di *allegoria figurale*, un procedimento dal carattere profetico e anticipatorio, che implica uno scarto tra figura e adempimento.<sup>60</sup> Parafrasando Auerbach, la Proprietà Methwold, oggetto reale e storico, rappresenta e annuncia il trapasso di poteri che porterà alla nascita dell'India indipendente, anch'esso reale e storico.

---

<sup>59</sup> Insieme alla rottura del mimetico, l'auto-interpretazione del testo rappresenta uno dei «segnali forti e vistosi» che consentono al fruitore dell'opera d'arte di riconoscerne la dimensione allegorica. Naturalmente non vi è auto-interpretazione nelle allegorie *indeterminate*. Per una disamina di questi argomenti, rimando a G. Bottioli, *Retorica della creatività*, cit., in particolare pp. 101-128.

<sup>60</sup> Il riferimento è a E. Auerbach, *Figura* (1938), in Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 2012, pp. 176-226.

Nelle vicende di un ristretto gruppo di individui vengono così prefigurate quelle di una nazione intera: i fatti narrati da Saleem si caricano di un significato che eccede il singolo episodio per assumerne uno più grande, capace di trascendere la dimensione privata e personale. Si noti che il procedimento reso esplicito da William Methwold, derivante dalla contaminazione tra cultura inglese e cultura indiana, sembra caratterizzare anche l'operazione di scrittura di Saleem. Si ricordi l'episodio del tentato linciaggio di Lifafa Das, che conducendo il suo peepshow per le strade di Dehli grida «Venite a vedere il mondo intero, venite a vedere tutto!»: aprendo una parentesi, il narratore confessa un suo dubbio e si domanda: «che sia una malattia indiana questa spinta a incapsulare l'intera realtà? Peggio ancora: ha contagiato anche me?» (MC 83-84; 102). Le affermazioni di Methwold circa la passione indiana per l'allegoria sembrano confermare il suo sospetto.

#### Quinta macrosequenza. La profezia e la nascita di Saleem

Anticipata alle pp. 88, 91, 95; comprende le pp. 101-109, 110-112, 113-115, 117-121, 135-138, 141-144, 150-164.

Gennaio 1947. Accortasi di essere incinta, Amina Sinai si reca in cucina per comunicare la notizia al marito, ma la presenza della cugina di quest'ultimo, Zora, glielo impedisce. Durante l'ascolto del radiogiornale, Ahmed viene a sapere che una banda di fanatici antimusulmani (nota come Ravana) ha dato fuoco ad alcuni magazzini nel quartiere industriale di Delhi ed esce precipitosamente di casa per andare ad assicurarsi che l'incendio non abbia coinvolto anche il suo deposito di pelli. Zora e Amina rimangono in casa da sole. Nella strada antistante l'edificio il venditore ambulante Lifafa Das appoggia il suo peepshow, senza farvi caso, contro un muro imbrattato da una svastica, simbolo indù del potere. Vedendo un gruppo di bambini attratti da Lifafa Das, alcuni musulmani ritengono che l'ambulante sia l'induista recentemente accusato dai giornali di aggressioni sessuali ai danni di bambine musulmane. Gli uomini si avvicinano a Lifafa, minacciandolo e preparandosi a linciare, ma Amina Sinai, richiamata dalle voci e resasi conto di quanto sta succedendo, esce di casa e si frappone tra il proprietario del peepshow e la folla inferocita, dichiarando di essere incinta e offrendo asilo allo sventurato. Per sdebitarsi, Lifafa Das si offre di accompagnarla da un suo cugino, Shri Ramram Seth, un veggente in grado di rivelarle il futuro del bambino che porta nel grembo. Senza farne parola con il marito, Amina accetta la proposta e qualche giorno dopo, proprio mentre Ahmed si trova al Vecchio Forte per consegnare la tangente che la banda Ravana gli ha chiesto, si reca insieme all'ambulante al Forte Rosso, dove Ramram le rivela che partorirà un maschio. Il bambino verrà alla luce proprio allo scoccare della mezzanotte del 15 agosto 1947, nel preciso istante in cui la nazione indiana perverrà all'indipendenza.

La profezia di Ramram non è l'unico annuncio della nascita di Saleem. Il 14 agosto 1947, infatti, un santone entra nei giardini della Proprietà Methwold, nel quartiere residenziale di Bombay dove i Sinai hanno nel

frattempo acquistato un appartamento e si sono trasferiti. L'uomo afferma di essere giunto per attendere l'avvento dell'Uno, ovvero Saleem. In quel momento ad Amina si rompono le acque e il marito la porta alla Casa di cura del dottor Narlikar, il ginecologo che la aiuterà a partorire. Qui, nel reparto dedicato alle famiglie di più umile condizione, si trova anche Vanita, moglie del fisarmonicista Wee Willie Winkie rimasta incinta dell'inglese William Methwold, che il dottor Bose e l'infermiera Flory stanno assistendo da ormai ventiquattro ore in un parto molto difficile. Allo scoccare della mezzanotte, mentre Jawaharlal Nehru proclama l'indipendenza della nazione indiana, Amina e Vanita danno alla luce i loro figli, Saleem e Shiva. Nell'emozione del momento, Ahmed si rompe un alluce contro una sedia: mentre il dottor Bose, il dottor Narlikar e l'infermiera Flory si preoccupano di medicarlo, l'ostetrica Mary Pereira, che ha assistito Amina durante il parto, rimane sola con i due neonati. Decide in quel momento di scambiare i cartellini dei loro nomi, consegnando il bambino ricco, figlio di Amina e Ahmed, alla povertà e il bambino povero, figlio di Wee Willie Winkie/William Methwold e Vanita, a una vita di agi, nella convinzione che il suo gesto le guadagnerà l'amore di Joseph D'Costa, un tempo inserviente presso la clinica del dottor Narlikar e fidanzato di Mary, ora ricercato dalla polizia indiana in quanto comunista radicale ritenuto pericoloso. Vanita muore durante il parto a causa di un'emorragia. Il giorno dopo, i Sinai ricevono una lettera personale indirizzata al loro primogenito e firmata dal primo ministro dell'India. L'edizione di Bombay del "Times of India" dedica un articolo alla nascita di Saleem, "il bambino di mezzanotte".

La quinta macrosequenza contiene i segmenti che anticipano e accompagnano la nascita di Saleem allo scoccare della mezzanotte del 15 agosto 1947. C'è un primo indizio della gravidanza di Amina nell'episodio che la vede lamentarsi del sorgere del sole dalla parte sbagliata: in quell'occasione la donna appare «immobile e stabile benché grandi cose stessero accadendo sotto la sua pelle» (MC 71; 88). Poche pagine dopo, avendo scoperto di essere incinta, Amina è «eccitata da ciò che le era capitato dentro e che, per il momento, era un suo segreto» (MC 74; 91). Il giorno in cui vorrebbe dare la buona notizia al marito, la presenza della cugina Zora interviene a impedirle di realizzare la sua intenzione e così, quando apre la porta a Lifafa Das, Amina ha ancora «il ventre gonfio del suo invisibile segreto non ancora svelato» (MC 85; 104).

Nell'episodio in cui l'uomo del peepshow viene salvato, la futura nascita di Saleem passa d'un tratto dalla dimensione strettamente privata a quella pubblica; il fatto di essere incinta garantisce alla coraggiosa Amina un'autorevolezza, di cui la donna si serve per salvare la vita di uno sconosciuto:

*Ascoltate, gridò mia madre. Ascoltate bene. Io aspetto un bambino. Sono una madre che sta per avere un bambino e do asilo a quest'uomo. Venite avanti adesso, e se avete voglia d'uccidere, uccidete anche una madre e fate vedere al mondo che uomini siete! Fu così che il mio arrivo – l'avvento di Saleem*

Sinai – venne annunciato alle masse ancor prima che mio padre ne fosse stato informato. Dal momento della mia concezione, a quanto pare, sono sempre stato proprietà pubblica. (MC 86; 104-105)

Ancor prima di essere il figlio di Amina e Ahmed Sinai, dunque, Saleem è un soggetto che viene utilizzato per realizzare uno scopo. Dal privato al pubblico, dal soggetto alla funzione: in questo doppio scarto c'è tutto il destino del protagonista, la cui missione storica viene d'altronde affermata in diversi punti. Per esempio, commentando la decisione di Amina che si reca da Shri Ramram Seth per conoscere il futuro di suo figlio, il narratore afferma: «per la seconda volta nella storia, io stavo per far sentire la mia presenza. [...]: intendo dire me stesso, nel mio ruolo storico, del quale primi ministri hanno scritto “... è, in un certo senso, lo specchio di tutti noi”» (MC 98; 117).

Dopo essere stato lo strumento che ha consentito ad Amina di salvare la vita di un innocente, Saleem manifesta la sua presenza una seconda volta, per trasformare Ramram da imbroglione a vero profeta. Il cugino di Lifafa Das (chiaramente un truffatore, che finge di levitare quindici centimetri sopra il suolo, ma che è in realtà seduto sopra una mensola, che si spaccia per veggente, ma che non è altro che «un chiromante da due soldi, un fornitore di affascinanti predizioni per donne stupide», MC 98; 117-118), inizia la sua rivelazione leggendo il palmo della mano di Amina: i presenti ridacchiano e sbeffeggiano la donna, ma ad un tratto Ramram s'irrigidisce, rotea gli occhi in alto, chiede ad Amina di poterle toccare il ventre e viene percorso da una scossa elettrica che lo fa rabbrivire.

I parenti di Ramram, presenti alla scena, ammutoliscono meravigliati quando sentono uscire dalle labbra dell'indovino una voce acuta e assai diversa da quella con cui è solito profetizzare: è la presenza di Saleem, che ancora prima di venire al mondo trova il modo di manifestarsi trasformando un ciarlatano qualsiasi in un profeta e introducendo così nell'episodio quella dimensione magica che caratterizzerà tutta la sua vita. Nello stupore generale e «con le mani che giravano in cerchio, e la storia che parlava attraverso le sue labbra» (MC 99; 119), Ramram pronuncia per la prima volta nella sua vita una profezia che si rivelerà esatta:

Un maschio sahiba, che non sarà più vecchio della sua patria – né più vecchio né più giovane! [...] Ci saranno due teste – ma lei ne vedrà soltanto una – ci saranno ginocchia e un naso, un naso e ginocchia. [...] I giornali lo esaltano, due madri lo allevano! I ciclisti lo amano – ma le folle lo prenderanno a spintoni! Le sorelle piangeranno; il cobra striscerà... [...] Il bucato lo

nasconderà – voci lo guideranno! Amici lo mutileranno – il sangue lo tradirà!  
[...] Sputacchiere gli spaccheranno la testa – medici lo prosciugheranno – la  
giungla lo rivendicherà – maghi lo reclameranno! Soldati lo processeranno –  
tiranni lo friggeranno... [...] Avrà figli senza avere figli! Sarà vecchio prima  
di essere vecchio! E morirà... prima di essere morto! (*ibidem*)

Non tutto il contenuto della rivelazione è immediatamente comprensibile. Diversi punti del messaggio di Ramram, infatti, restano oscuri, ma una cosa è certa: Amina partorirà un figlio maschio allo scoccare della mezzanotte del 15 agosto 1947, nel momento esatto in cui l'India perverrà all'indipendenza. Per questo motivo, quando il "Times of India" annuncia che verrà assegnato un premio alla madre della città che riuscirà a mettere al mondo un bambino nel preciso istante della nascita della nuova nazione, Amina ha la certezza che quella donna sarà proprio lei. La premonizione si rivelerà esatta: l'ormai trentenne Saleem conserva ancora una lettera personale a lui indirizzata e firmata dal Primo ministro dell'India, insieme a un ritaglio di giornale intitolato "IL BAMBINO DI MEZZANOTTE". Il testo recita: «Una deliziosa posa del piccolo Saleem Sinai, nato stanotte nel momento esatto dell'indipendenza della nostra nazione – il figlio felice di quell'ora gloriosa!» (MC 138; 163-164). Cominciamo a comprendere la funzione pubblica del protagonista e il suo essere "ammanettato alla storia": nel personaggio di Saleem dobbiamo vedere la figura (nel senso auerbachiano del termine) dell'India indipendente, del momento storico in cui

una nazione che prima non era mai esistita stava per ottenere la libertà, catapultandoci in un mondo che, pur avendo cinquemila anni di storia, [...] era tuttavia del tutto immaginario; in una terra mitica, in un paese che non sarebbe mai esistito senza gli sforzi di una fenomenale volontà collettiva – se non in un sogno che tutti accettavamo di sognare; era una fantasia di massa condivisa in varia misura da bengalesi e da punjabi, da madrasi e da jat, e che avrebbe avuto periodicamente bisogno di quella santificazione e di quel rinnovamento che possono dare soltanto i rituali del sangue. India, il nuovo mito – una finzione collettiva in cui tutto era possibile, una favola emulata soltanto dalle altre due fantasie più potenti: il denaro e Dio. Io sono stato, nel mio tempo, la prova vivente del carattere favoloso di questo sogno collettivo. (MC 129-130; 153-154)

Saleem rappresenta allo stesso tempo il prodotto della volontà del paese e la speranza che il trapasso dei poteri conduca a un esito positivo, che esso rappresenti cioè l'inizio di

un tempo nuovo, in cui l'India saprà mettere a frutto il seme dell'indipendenza unendo popoli differenti in un progetto politico comune. Che Saleem incarni la spinta all'unificazione è un'ipotesi che sembra trovare conferma nelle parole del santone, che, entrando nei giardini della Proprietà Methwold qualche ora prima della sua nascita, afferma: «Sono venuto ad attendere l'avvento dell'Uno. Il Mubarak – Colui che è benedetto. Arriverà tra pochissimo» (MC 131; 155). L'impulso all'unità sembra contrapporsi a quella spinta alla frammentazione che a diversi livelli abbiamo visto caratterizzare i conflitti emersi nelle precedenti macrosequenze. Come vedremo, la lotta tra i due principi svolgerà un ruolo fondamentale nel personaggio di Saleem e dunque nella storia dell'India.

Il legame indissolubile tra il neonato e la storia del paese viene sottolineato anche dal procedere alternato della narrazione, che passa continuamente dagli eventi che si stanno svolgendo nella clinica del dottor Narlikar, dove Amina e Vanita stanno partorendo, a quelli che stanno avendo luogo nel Palazzo del Parlamento, dove Jawaharlal Nehru sta pronunciando il discorso di celebrazione dell'indipendenza indiana:

Molti anni fa noi prendemmo un appuntamento col destino, e ora è venuto il momento di mantenere il nostro impegno – non del tutto, e neanche in buona misura, ma in maniera molto sostanziale. [...] Allo scoccare della mezzanotte, mentre il mondo dorme, l'India si sveglia alla vita e alla libertà... [...] Viene un momento, che nella storia arriva solo raramente, in cui si passa dal vecchio al nuovo; in cui un'epoca finisce; e in cui l'anima di una nazione a lungo repressa trova la sua voce... [...] Noi oggi poniamo fine a un periodo di sventure [...] Non è tempo di critiche meschine o distruttive. [...] Non è tempo di malevolenza. Dobbiamo costruire il nobile palazzo della libera India, dove potranno alloggiare tutti i suoi figli. (MC 134-136; 159-161)

Il salvataggio di Lifafa Das, la trasformazione di Ramram in vero profeta e la celebrazione della nascita di Saleem da parte del Primo ministro e dei quotidiani rappresentano dunque i tre momenti nei quali si manifesta la dimensione pubblica del protagonista, il legame che unisce la sua sorte a quella del paese. Si noti che, in quanto figura dell'India indipendente, Saleem dovrà “costruire il nobile palazzo della libera India” anche sul piano della sua singola esistenza: le sue vicende personali dovranno anticipare e annunciare una storia più grande, quella della nazione intera. Dobbiamo dunque prestare attenzione al modo in cui questo avverrà.

È evidente che il rapporto tra il protagonista e la storia indiana ha un carattere fortemente ambiguo e paradossale: Saleem viene ad assumere la propria funzione storica per un errore, o meglio, grazie al delitto di Mary Pereira, che lo trasforma nel «figlio eletto della mezzanotte» (MC 135; 161) nel tentativo di farsi amare da Joseph D'Costa. Se Amina e Ahmed non dubitano mai dell'autenticità di Saleem (nel quale riconoscono addirittura gli occhi e il naso di Aadam Aziz), il lettore informato dei fatti sa bene che il vero figlio della mezzanotte è lo sfortunato Shiva, figlio biologico di quelli che il protagonista continua a chiamare «i miei genitori». L'azione di Mary Pereira permette così alla figura dell'India indipendente di venire a coincidere con il figlio illegittimo dell'indiana Vanita e dell'inglese Methwold, a sottolineare come il paese che ha appena visto la luce non possa evitare di fare i conti con la propria eredità coloniale e britannica.<sup>61</sup> Si noti inoltre che Saleem, involontariamente adottato da genitori indiani, rimane orfano tanto della madre, che muore di parto, quanto del padre, che torna in Europa per non fare mai più ritorno in India e che egli, infatti, non conoscerà mai.

La profezia di Ramram e quella del santone assegnano al futuro del protagonista il carattere aprioristicamente determinato del destino già scritto, una rigidità che può rappresentare tanto la promessa di quel senso di cui Saleem è disperatamente alla ricerca, quanto ciò che rende vano qualsiasi tentativo di dare alla propria esistenza una piega singolare, di modificare il corso degli eventi grazie alle proprie scelte. Di tali opzioni Saleem sembra essere piuttosto consapevole: se il caso non esiste,

allora dovremmo – ottimisticamente – alzarci ad applaudire, dato che, se tutto è pianificato in anticipo, tutti abbiamo un significato e ci è risparmiato il terrore di saperci accidentali, senza un perché; ma potremmo anche, naturalmente –

---

<sup>61</sup> La riflessione sull'eredità dell'imperialismo britannico in India è un elemento centrale del romanzo, caratteristica che ha determinato il proliferare delle letture in chiave postcolonialista dei *Figli della mezzanotte*, tra le quali segnalo D. Lipscomb, *Caught in a Strange Middle Ground: Contesting History in Salman Rushdie's Midnight's Children*, in "Diaspora: A Journal of Transnational Studies", vol. 1, no. 2 1991, pp. 163-189; M. K. BOOKER, *Midnight's Children, History, and Complexity: Reading Rushdie after the Cold War*, in M. K. Booker (a cura di), *Critical Essays on Salman Rushdie*, G. K. Hall & Co., New York 1999, pp. 283-314; R. BENNETT, *National Allegory or Carnavalesque Heteroglossia? Midnight's Children's Narration of Indian National Identity*, in "Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences (BuR)", vol. 4, no. 2, 2000, pp. 177-194; J. J., Su, *Epic Failure: Disappointments and Utopian Fantasy in Salman Rushdie's Midnight's Children*, in "Twentieth-Century Literature", vol. 47, no. 4, 2001, pp. 545-568; S. Shankar, *Midnight's Orphans, or a Postcolonialism Worth Its Name*, in "Cultural Critique", no. 56, 2004, pp. 64-95; E. L. ARVA, "Handcuffed to History": *Surviving Colonialism*, in Id., *The Traumatic Imagination. Histories of Violence in Magical Realist Fiction*, Cambria Press, Amherst 2011, pp. 173-216 e U. Katawal, *In Midnight's Children, the Subaltern Speaks!*, in "Interdisciplinary Literary Studies", vol. 15, no. 1, 2013, pp. 86-102.



come pessimisti – rinunciare a tutto qui e ora, avendo compreso la futilità della riflessione decisione azione, perché niente di ciò che possiamo pensare può cambiare alcunché; le cose saranno come saranno. Dov'è allora l'ottimismo? Nel fato o nel caos? Era ottimista o pessimista mio padre quando mia madre gli diede la notizia (dopo che nel quartiere l'avevano già sentita tutti) e lui rispose: «Te l'avevo detto; era solo questione di tempo». La gravidanza di mia madre era dunque, a quanto pare, predestinata; ma la mia nascita dovette molto al caso. (MC 89; 107)

Alla visione del futuro come destino, in cui l'intero esistente ha il carattere della necessità, Saleem si sforzerà di contrapporre quella del futuro come articolazione del significato, ovvero come elaborazione di quelle possibilità che è necessario renda attuali per rimanere fedele a sé stesso e al mandato storico di cui si sente il depositario.<sup>62</sup> Ecco dunque il senso delle sue riflessioni sul rapporto tra realtà e verità, sui fatti e le interpretazioni: «ciò che è reale e ciò che è vero non sono necessariamente la stessa cosa» (MC 90; 108), afferma Saleem rispondendo al quesito di S.P. Butt, che condannando la scelta della Lega Musulmana di rendere il Pakistan uno stato indipendente mezz'ora prima dell'India si domanda: «Se possono cambiare il tempo con tanta disinvoltura, cosa resta di reale? Cosa resta di vero, eh?» (*ibidem*).<sup>63</sup> Sembra che Saleem si senta chiamato in causa: anche lui, come i membri della Lega Musulmana, piega il tempo secondo il proprio capriccio (si ricordino le parole di Amina, che ripercorrendo gli ultimi mesi della sua gravidanza, afferma «Per me era come se il tempo si fosse completamente fermato. Il bambino che portavo in ventre fermò gli orologi. Ne sono sicura. Non ridere: ti ricordi della torre dell'orologio in cima alla collina? Be', dopo quel monsone, smise di funzionare», MC 115; 138), ricostruisce i fatti discostandosi notevolmente dalle cronache ufficiali e sconfinando continuamente nelle interpretazioni. Come per Nietzsche, anche per Saleem i fatti sono stupidi se non costituiscono il punto di partenza del processo

---

<sup>62</sup> Con l'espressione "possibilità necessarie" mi riferisco a un modo dell'esistenza introdotto da G. Bottirolì in *La ragione flessibile*, cit. A partire dalla rivoluzione modale operata da Heidegger in *Essere e tempo* e dalle riflessioni sulla volontà di potenza in Nietzsche, Bottirolì ha portato a trasparenza il pluralismo logico-ontologico implicito nel pensiero dei due pensatori tedeschi, per elaborare una teoria dell'interpretazione che individua nel conflitto tra possibilità esistenziali la caratteristica peculiare di quegli enti caratterizzati dalla flessibilità ontologica, ovvero dalla non-coincidenza.

<sup>63</sup> Che «il fatto è sempre stupido e in tutti i tempi è apparso più simile a un vitello che a un Dio» è la tesi sostenuta da Nietzsche nella seconda delle sue *Considerazioni inattuali*. Cfr. F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), Adelphi, Milano 2017, p. 73.

interpretativo. Per questo motivo, durante la narrazione, Saleem si ferma spesso per commentare gli episodi, cercandone il significato, provando ad articolarne il senso.

Facciamo alcuni esempi. Durante il racconto della profezia di Ramram è Saleem stesso a fornire tre spiegazioni diverse di un fatto indubitabilmente bizzarro: il veggente può essere un ciarlatano e la sua rivelazione non avere dunque alcun valore; oppure il cugino di Lifafa è un vero mago e in questo caso dobbiamo credere al suo potere e giudicare veritiera la profezia; oppure è proprio della madre di Saleem, unica testimone dell'episodio, che dobbiamo dubitare. Amina potrebbe aver subito il fascino dell'indovino, che somiglia in maniera incredibile a Nadir Khan, di cui la donna è ancora innamorata. L'episodio narrato da Saleem si apre così, grazie alla sua stessa attività articolante, a una pluralità di interpretazioni che confliggono tra loro, ciascuna delle quali, tuttavia, è in grado di affermare una verità (parziale) sull'episodio stesso e sui suoi personaggi.

Un ulteriore esempio del primato del semantico sul fattuale, delle interpretazioni sui fatti: quando rivela di non essere il figlio biologico di Amina e Ahmed, bensì di essere nato dalla relazione clandestina tra Vanita e William Methwold, Saleem si giustifica, affermando di aver detto la verità circa i suoi rapporti con la famiglia Sinai:

No, non sono un mostro. E non sono colpevole di imbrogli. Indicazioni ne ho date... ma c'è qualcosa di ancor più importante. Ed è questo: quando finalmente scoprimmo il delitto di Mary Pereira, ci accorgemmo tutti che *non faceva differenza!* Io ero ancora il loro figlio; e loro rimanevano i miei genitori. In una sorta di impotenza collettiva della nostra immaginazione, scoprimmo che ci era assolutamente impossibile pensare a una via d'uscita dai nostri passati... se tu avessi chiesto a mio padre (persino a lui, nonostante tutto quello che è successo!) chi era suo figlio, niente al mondo lo avrebbe indotto a puntare il dito verso lo sporco figlio del fisarmonicista e le sue ginocchia rientranti. Anche se questo Shiva era destinato a diventare una specie d'eroe. Insomma: c'erano ginocchia e un naso, un naso e ginocchia. In effetti in tutta la nuova India, il sogno che avevamo tutti in comune, nascevano bambini che erano solo in parte figli dei loro genitori – i bambini della mezzanotte erano anche figli *del tempo*; generati, capisci, dalla storia. Può succedere. Specialmente in un paese che è in sé una sorta di sogno. (MC 136-137; 162)

In queste righe non si afferma solamente la convinzione che paternità e maternità non siano meri fatti biologici, bensì *funzioni* (in questo senso Saleem ha tutto il diritto di

considerarsi il figlio legittimo di Ahmed e di Amina e di continuare a chiamarli “i miei genitori”), ma anche l’inevitabilità che lo specchio dell’India indipendente sia il frutto della relazione clandestina tra un colonialista inglese e un’indiana, nonché del desiderio di una società più giusta che si manifesta nell’atto criminoso di Mary Pereira. È proprio in questo senso che la futura balia di Saleem può essere chiamata sua madre, come giustamente intuito da Padma (MC 137; 163), poiché, in fin dei conti, è stata lei a fare del protagonista ciò che è. Il desiderio di “significare” spinge Saleem a non limitarsi mai al mero racconto dei fatti, del proprio passato e del paese: il suo obiettivo non consiste nella semplice descrizione della realtà che lo circonda, ma nell’articolazione del senso che la propria esistenza e l’esperienza indiana dell’indipendenza possono assumere grazie alla sua azione.

#### Sesta macrosequenza. L’infanzia di Saleem

Comprende le pp. 168-180, 204-206, 208-217, 221-225.

Ahmed e Amina Sinai tornano a casa dall’ospedale insieme al piccolo Saleem e all’ostetrica Mary Pereira, che ne diviene la balia. Il bambino ha il viso macchiato da diverse voglie, occhi azzurri come il cielo del Kashmir, palpebre che non si chiudono mai e un naso enorme che non smette di gocciolare. Durante i primi mesi di vita, il suo insaziabile appetito lo porta a crescere in maniera incredibilmente veloce. Mary Pereira e Amina Sinai competono nel dimostrargli il loro affetto e lo portano in visita presso le famiglie della Proprietà Methwold, ansiose di conoscere il figlio della mezzanotte. Nei giardini del complesso immobiliare torna ad esibirsi il fisarmonicista Wee Willie Winkie, che essendo rimasto vedovo della moglie Vanita è costretto a portare con sé il figlio Shiva. Questi si dimostra tuttavia un bambino talmente violento e scontroso da costringere il padre a lasciarlo a casa.

All’età di un anno, Saleem si ammala gravemente di tifo. Le cure di Aadam Aziz non sono sufficienti a guarirlo. Quando la morte del piccolo sembra ormai inevitabile, il dottor Schaapsteker, medico ultraottantenne che vive in affitto all’ultimo piano di Villa Buckingham, suggerisce di somministrare al bambino due gocce di veleno diluito di cobra reale: l’antidoto potrebbe guarirlo oppure ucciderlo, ma poiché Saleem sembra in ogni caso destinato alla morte, Aadam Aziz decide di fare un estremo tentativo. Incredibilmente, il veleno di cobra sortisce l’effetto desiderato: la febbre si abbassa e il bambino si rimette completamente. All’inizio di settembre Amina dà alla luce la sorella di Saleem, la Scimmia d’ottone, una bambina che si rivelerà difficile, dispettosa e incapace di apprezzare qualsiasi manifestazione d’amore le venga rivolta.

Attraverso un’ellissi temporale, la narrazione giunge agli eventi del 1956. Saleem ha nove anni. Consapevole di essere stato atteso e profetizzato, egli teme di deludere le aspettative e le speranze che in lui sono state riposte: contrariamente ai suoi coetanei, che sembrano avere un’idea precisa del loro futuro e

dei loro desideri, Saleem non riesce a capire quale sia il significato della propria esistenza, né a individuare lo scopo per il quale è venuto al mondo. La paura di rivelarsi inutile lo spinge a isolarsi da amici e parenti e a rifugiarsi nel cassone del bucato che si trova nel bagno dei suoi genitori. Un giorno, mentre è nel suo nascondiglio, Amina entra in bagno. Ha appena ricevuto l'ennesima telefonata da parte di uno sconosciuto che apparentemente continua a sbagliare numero, ma che la donna ascolta a lungo, prima di riattaccare. Attraverso una fessura del cassone Saleem intravede la madre piangere, mentre ripete un nome, Nadir Kahn, e compie movimenti per Saleem altrettanti misteriosi, ma che sono causa di turbamento. Consapevole di aver violato l'intimità di Amina, il ragazzo non vorrebbe tradire la propria presenza, ma il cordino dei pantaloni di un pigiama gli si è infilato nella narice sinistra. Come risucchiato dal naso, il cordino risale i condotti nasali, spingendo il muco fino al cervello, dove si produce un doloroso choc: mentre erompe in uno starnuto che lo consegna alla punizione della madre, Saleem si accorge di aver cominciato a sentire delle voci.

Viene narrata in queste pagine l'infanzia di Saleem, dal momento della sua nascita a quello dell'incidente del cassone del bucato, grazie a cui egli potrà apprendere lo scopo della sua esistenza. Il problema del significato si pone al narratore con grande precocità e insieme con estrema urgenza: profetizzato da indovini e santoni, celebrato da giornali e primi ministri, guardato con speranza dall'India intera, Saleem si sente investito di grandi responsabilità e teme di non essere all'altezza delle aspettative che in lui sono state riposte. A scatenare la ricerca di indizi che possano orientarlo nel trovare la propria strada è un quadretto appeso sopra la sua culla di neonato, in cui è stato incorniciato il messaggio inviato dal primo ministro indiano in occasione della sua nascita:

Caro piccolo Saleem, le mie tardive congratulazioni per il caso felice del momento della tua nascita! Sei il più nuovo portatore di quell'antica faccia dell'India che è anche eternamente giovane. Noi tutti seguiremo la tua vita con la massima attenzione; sarà in un certo senso uno specchio della nostra. (MC 143; 169)

La lettera di Jawaharlal Nehru ratifica la posizione di Saleem, esponendolo contemporaneamente al problema dell'articolazione del senso, che diviene l'ossessione del ragazzo, il centro intorno al quale tutto ruota e verso cui tutto converge. All'enigma della sua esistenza sembra alludere – assumendo i contorni di una possibile allegoria - anche un quadro appeso alla parete della sua camera da letto: esso mostra l'immagine di un vecchio pescatore, con il dito puntato – verso dove? In prima istanza, verso l'orizzonte marittimo che attende il giovane Walter Raleigh seduto ai piedi del pescatore. Ma per Saleem è un'indicazione del suo destino, e della relazione che lo unisce alla storia

dell'India: «l'orizzonte, oltre il quale c'era – che cosa? – il mio futuro, forse; il mio speciale destino, di cui fui consapevole sin dall'inizio, come di una grigia baluginante presenza, in quella camera azzurro-cielo, all'inizio confusa ma impossibile da ignorare...» (*ibidem*).

Dunque, il dito puntato del pescatore non indica soltanto il mare all'interno del quadro, e non si limita nemmeno a indicare la lettera del primo ministro, incorniciata e appesa lì accanto. Forse, pensa il protagonista, si tratta di un dito accusatore, che lo obbliga a guardare i quartieri poveri della città, oppure è un dito ammonitore che gli preannuncia la futura perdita del dito medio. Di nuovo, ci troviamo davanti al moltiplicarsi delle interpretazioni e al loro conflitto: ognuna delle prospettive proposte da Saleem, così propenso a trasformare qualsiasi ricordo della sua infanzia in un indizio, in un segno, in un'anticipazione, illumina un aspetto del suo futuro, e lo pone precocemente «al centro dell'universo» (MC 148; 175). Le incertezze del protagonista vengono ulteriormente accresciute dallo sguardo degli altri:

Persino un bambino ha il problema di definire se stesso; e devo dire che la mia precoce popolarità aveva anche i suoi aspetti problematici, perché ero bombardato da una disorientante molteplicità d'opinioni in proposito, essendo contemporaneamente un Benedetto per un guru sotto un rubinetto e un guardone per Lila Sabarmati; mentre agli occhi di Nussie-l'anatroccola, ero un rivale, e un rivale fortunato, del suo Sonny (anche se le va riconosciuto il merito di non aver mai palesato il proprio risentimento e di avermi anzi chiesto in prestito esattamente come tutti gli altri); per la mia madre a due teste ero tutto ciò che d'infantile si possa immaginare: mi chiamava joonoomoonoo e putch-putch e piccolo-quarto-di-luna. (MC 151-152; 179-180)

Disorientato dalla pluralità dei significati possibili che gli vengono attribuiti, annunciato da santoni e indovini, ratificato da quotidiani e primi ministri, Saleem non ha tuttavia ricevuto indicazioni precise su chi diventare né su cosa fare. D'altronde è risaputo che le profezie sono testi oscuri, il cui significato può essere portato a trasparenza solamente attraverso un processo di interpretazione. Questo è a sua volta reso possibile solamente da un'intelligenza capace di sciogliere le apparenti contraddizioni caratteristiche delle formulazioni enigmatiche: «Avrà figli senza avere figli! Sarà vecchio prima di essere vecchio! *E morirà... prima di essere morto!*» (MC 99; 119) sono affermazioni paradossali e difficilmente comprensibili, che tuttavia si riveleranno essere

vere.<sup>64</sup> Elemento di ulteriore difficoltà per il piccolo Saleem è l'indeterminatezza del futuro che lo attende, espressa dalla canzoncina con cui Mary Pereira è solita cullarlo: «Quel che vuoi essere, tu puoi esserlo: puoi proprio essere tutto ciò che vuoi» (MC 148; 175 e 184; 216): è un incoraggiamento a scegliere la strada della non-coincidenza, a non cercare il proprio significato in un contesto meramente referenziale e a collocarsi piuttosto in un contesto ermeneutico, che tuttavia espone Saleem alla difficoltà di selezionare, di articolare una scelta tra la pluralità infinita delle possibilità.

Più semplice è convincersi che la corretta auto-interpretazione consista nell'adesione al copione già scritto dei vaticini o alle aspettative di chi, come Ahmed, gli pronostica un luminoso avvenire: «Cose grandi! Che cosa non ti riserverà il futuro, figlio mio! Grandi Imprese, una grande vita!» (MC 180; 211); «Ma sì, sì, certo, sei un bravo ragazzo; puoi diventare quello che vuoi, devi solo volerlo abbastanza!» (MC 184; 216).

Convinto dell'esistenza di un significato che lo precede e che si tratta solamente di reperire in qualche luogo a lui ancora ignoto, Saleem si sente frustrato dalla propria incapacità di venire a coincidere con esso:

A quasi nove anni, già sapevo questo: tutti mi stavano aspettando. La mezzanotte e le istantanee infantili, i profeti e i primi ministri, avevano creato intorno a me un'incandescente e inevitabile nebbiolina d'attesa... [...] Alla deriva in questa nebbiolina d'attesa, già sentivo dentro di me i primi sussulti di quell'informe animale che ancora oggi, [...], morde e graffia nel mio ventre; colpito da una moltitudine di speranze e di soprannomi (avevo già acquisito Nasochecola e Tirasucolnaso), cominciai a temere che tutti si sbagliassero – che la mia strombazzatissima esistenza potesse rivelarsi totalmente inutile, vuota e senza un briciolo di scopo. E fu per sfuggire a questa bestia che sin dalla più tenera età presi l'abitudine di nascondermi nel grande cassone del bucato di mia madre. (MC 180-181; 210-11)

---

<sup>64</sup> Si ricordi che per Aristotele «il principio dell'enigma è infatti proprio quello di collegare attraverso la parola ciò che è impossibile collegare» (Aristotele, *Poetica*, 1458 a 26-30, traduzione e introduzione di Guido Paduano, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 49) e che la figura retorica che meglio si concilia con il carattere oscuro della formulazione enigmatica è la metafora: «In senso generale, è possibile trarre metafore appropriate da enigmi ben formulati. poiché le metafore sono una sorta di enigma, ed è di conseguenza evidente che una metafora tratta da un enigma è ben tratta» (Id., *Retorica*, 1405 b 3-5, testo critico, traduzione e note a cura di Marco Dorati, Mondadori, Milano 1996, p. 305). Non stupisce allora che l'identità di Saleem, un vero e proprio enigma, sia l'unica alla quale si fa riferimento per mezzo di metafore stranianti, anti-effettuali, come quella del triangolo o del punto.

Egli pensa allo scopo come a una sorta di attributo che si possiede o di cui si manca: circondato da persone che sembrano avere una lucida consapevolezza dei propri obiettivi, egli si sente sicuro solamente di essere l'unico nell'intero universo senza un'idea di ciò che deve essere o di come deve comportarsi: «Uno scopo: [...] “Dove lo trovo?” gridavo a voce alta; e la Scimmia d'ottone, che condivideva la mia camera azzurro-ciolo, sussultava violentemente. Avevo allora quasi otto anni e lei quasi sette. Era un'età molto precoce per porsi il problema del significato» (MC 181; 212).

I compagni di classe di Saleem sembrano sapere bene ciò che vogliono diventare: toreri, direttori di cinema, ricchi proprietari di pietre preziose, giocatori di cricket, membri della marina, ma proprio questa sicurezza assoluta ne determinerà la mediocrità, rendendoli degli individui «appiattiti dalla certezza» (*ibidem*). Saleem, al contrario, si trasformerà nel «vertice di un triangolo isoscele, sostenuto nello stesso modo da due divinità gemelle, il dio selvaggio della memoria e la dea-loto del presente», incapace di tornare ad adattarsi «alla meschina unidimensionalità di una linea retta» (MC 177-178; 207-208). È in questa metafora straniante, che non trova una somiglianza tra Saleem e la realtà effettuale, ma piuttosto la inventa, che risiede il vero destino del protagonista: l'apertura di una prospettiva nuova sul mondo che lo circonda, la possibilità di guardare alle cose in maniera inedita, modellando la realtà, plasmandola sulla base della soggettività unica, singolare, irripetibile che egli è, ma di cui ancora non ha consapevolezza a causa della sua giovanissima età.

Saleem, che nel 1955 ha solamente otto anni, si sente proprio come Pinocchio, un burattino nelle mani del Fato e delle aspettative altrui. Nell'episodio in cui, giocando a fare il medico, riesce a guarire la Reverenda madre facendola semplicemente passeggiare per la stanza, Saleem si aggrappa all'esclamazione della nonna «Genio! E il genio, comesichiamo, è un dono di Dio» (MC 185; 217), interpretandola come la sola possibilità rimastagli per raggiungere la grandezza alla quale crede di essere destinato:

Era questo allora? Dovevo smettere di preoccuparmi? Era qualcosa il genio che non aveva alcun rapporto col desiderare o con l'imparare o con il conoscere o con il sapere? Qualcosa che, all'ora stabilita, sarebbe calato sulle mie spalle come un immacolato scialle di pashmina delicatamente lavorato? La grandezza come un mantello che cade [...]. Quell'unica indicazione, quell'unica frase casuale di mia nonna, era la mia sola speranza. (*ibidem*)

Sollevato dal peso dell'espressione della volontà e dell'interpretazione del desiderio, Saleem si pone dunque in un'impaziente attesa di ricevere il dono che lo consegnerà alla dimensione del significato, indicandogli finalmente lo scopo della sua nascita. In effetti, è proprio quanto avverrà nell'incidente del cassone del bucato, in occasione del quale si compie un nuovo prodigio: il cordino di un pigiama si infila nel naso del ragazzo, risale i condotti spingendo il muco che vi si trova verso l'alto, fino a raggiungere il cervello, dove viene a contatto con una sorta di interruttore che "accende" la testa di Saleem e trasforma il suo naso in una sorta di antenna radio. Si noti che, fino all'accadere di questo momento magico, l'inutilità da cui il ragazzo sente di essere caratterizzato è la stessa dello strumento che lo consegnerà alla grandezza:

la congestione nasale mi costringeva a respirare con la bocca, dandomi l'espressione di un boccheggiante pesce rosso; gli intasamenti perenni mi condannarono a una fanciullezza senza profumi, a giorni che ignoravano gli odori del muschio e del chambeli, del kasaundy di mango e del gelato fatto in casa: e anche della biancheria sporca. Una menomazione nel mondo fuori dei cassoni del bucato può essere un vantaggio una volta che ci sei dentro. Ma solo per la durata del tuo soggiorno. Ossessionato dal problema dello scopo, mi preoccupavo anche per il mio naso. [...] Il mio naso: elefantiaco come la proboscide di Ganesh, sarebbe dovuto essere, pensavo, un respiratore straordinario, un annusatore senza replica, come diciamo noi; era invece permanentemente otturato, e inutile come il kabab di legno di un sikh. (MC 183-184; 214-215)

Un naso inutile per un bambino inutile, dotato di un apparato respiratorio inadatto al proprio naturale scopo. Per somma fortuna di Saleem, la storia della famiglia Aziz-Sinai testimonia la disponibilità di quest'organo ad assumere differenti funzioni. Ritroviamo anche in questa macrosequenza la metafora sessuale, quando Ahmed, ubriaco, entra nella camera di Saleem strappandogli le lenzuola e apostrofandolo: «Che cosa stai facendo? Porco! [...] Sporcaccione! Dio castiga i bambini che fanno queste cose! [...] Ma guardalo in faccia! A chi mai è venuto un naso simile dormendo!» (MC 184; 215), ma anche la presenza del naso quale segno inconfondibile dell'appartenenza alla dinastia Aziz. Il padre di Saleem rimprovera il suocero di aver condannato suo figlio ad ereditare un naso enorme («Nella mia famiglia non c'era mai stato un naso simile! Noi abbiamo nasi eccellenti, nasi veri; nasi da re, moglie!», *ibidem*) e non viene sfiorato dal sospetto che l'anomalia possa rivelare l'illegittimità della condizione di Saleem. D'altro canto,



nemmeno «la gelida eccentricità dei [suoi] occhi azzurro-cielo» (MC 144; 171) suggerisce ad Amina il segreto della sua nascita: mentre il figlio inventa indizi anche dove non ce ne sono, i coniugi Sinai si dimostrano incapaci di cogliere i segnali piuttosto evidenti della verità sui natali del loro primogenito.

Non è un caso che queste pagine pongano la questione della genitorialità al di fuori della dimensione meramente biologica. Il narratore comincia a fare l'elenco dei personaggi che durante il corso della sua esistenza ricopriranno il ruolo di genitori. Così, mentre Amina e Mary, definite da Saleem «le mie due madri» (MC 148; 175), si trasformano a poco a poco in un'unica «madre a due teste» (MC 146; 172), anche la lista dei padri inizia ad allungarsi. Il sogno dell'ex marito Nadir Khan che la raggiunge a letto per ingravidarla è così reale per Amina da occupare la sua mente anche quando è sveglia e confonderla circa la paternità di Saleem, che si trova così fornito di «un quarto padre da mettere accanto a Winkie e a Methwold e a Ahmed Sinai» (MC 149; 176), nonché di un'eredità eterogenea, caotica, composita.

Sul versante delle isotopie, va senz'altro segnalato il percorso semantico del prosciugamento, dell'isterilimento che ora non si riferisce più al terreno inaridito dalla siccità, ma ai personaggi stessi. Saleem, che si dimostra sin da subito un neonato dall'appetito insaziabile, svuota letteralmente persone e oggetti:

A metà settembre avevo già prosciugato (*drained*) di latte il seno, non certo trascurabile, di mia madre. Venne assunta una balia, che batté in ritirata, ormai arida come un deserto (*dried-out as a desert*), dopo quindici giorni, accusando il piccolo Saleem di voler strapparle a morsi i capezzoli con le sue sdentate gengive. Passai al biberon e scolai quantità enormi di miscele; e anche le tettarelle soffrirono, avvalorando così le lamentele della balia» (MC 145; 171-72).

A questa azione prosciugante si accompagna l'aridità del protagonista stesso, che non sa sbattere le palpebre e non piange mai: «Gli occhi invece li tenevo piuttosto asciutti. “È tanto un bravo bambino, signora” diceva Mary Pereira. “Mai una lacrima”» (MC 145; 172).

Al contrario, l'isotopia dell'infiltrazione, del gocciolio, del passaggio di liquidi da un corpo all'altro accompagna l'episodio della guarigione di Saleem dal tifo (in cui le due gocce di veleno diluito di cobra reale penetrano nel suo organismo salvandolo da una morte certa e dandogli una precoce consapevolezza dell'ambiguità dei serpenti) e quello

dell'incidente del cassone del bucato (in cui lo choc nel suo cervello viene reso possibile dal moccio che occupa i condotti nasali e che quel giorno, anziché gocciolare, risale fino ad accendere il circuito elettrico che trasforma Saleem in una radio; per lo stillicidio del naso e il movimento del muco, l'originale inglese utilizza verbi tipici dello stato liquido della materia, *to run* e *to flow*, MC 145; 171-172).

In ultimo, ritroviamo anche in questa macrosequenza il lessico della guerra, associato non soltanto a Saleem, che diviene «il campo di battaglia (*battleground*)» (MC 148; 176) degli amori di Amina e Mary Pereira, ma anche alla Scimmia d'ottone, che «obbligata a battersi (*to fight*) per richiamare l'attenzione su di sé» comincia a dare fuoco alle scarpe degli abitanti della Proprietà Methwold, nella speranza che «la sua guerra (*her war*) nel mondo delle calzature [...] ci avrebbe immobilizzati quanto bastava per accorgerci della sua presenza» (MC 178; 208) e infine al personaggio che più di ogni altro incarna il conflitto: l'alter ego e futuro nemico di Saleem, il figlio di Wee Willie Winkie. Questo bambino,

chiamato Shiva come il dio della procreazione e della distruzione, sedeva in quei primi giorni ai suoi piedi, reggendo silenziosamente il peso di essere stato la causa (o almeno così credeva) del lento declino paterno; a poco a poco, col passare degli anni, vedemmo i suoi occhi riempirsi di una rabbia che non riusciva ad esprimersi; vedemmo i suoi pugni stringersi intorno ai sassi e scagliarli, all'inizio senza risultati, quando crebbe con esiti più pericolosi, nel vuoto circostante. Quando il figlio maggiore di Lila Sabarmati compì gli otto anni, decise di prendere in giro il giovane Shiva per la sua scontrosità, i suoi calzoncini non inamidati e le sue ginocchia bitorzolute; al che il ragazzo, che il delitto di Mary aveva condannato alla miseria e alle fisarmoniche, scagliò la pietra piatta e aguzza, con un bordo tagliente come un rasoio, e accecò l'occhio destro del suo tormentatore. Dopo l'incidente a Fettadocchio, Wee Willie Winkie venne alla Proprietà Methwold da solo, lasciando che il figlio s'inoltrasse nei bui labirinti da cui soltanto una guerra lo avrebbe salvato. (MC 150; 178)

Il risentimento di Shiva diviene il motore delle sue azioni, l'origine di una spinta acefala alla devastazione, alla soppressione e all'annientamento di tutto ciò che lo circonda. Nel suo comportamento si manifesta il significato meno nobile del conflitto, inteso come processo capace di generare solamente divisioni, dolore e abbruttimento. Nell'immagine del bambino che scaglia sassi contro il vuoto intorno a sé si cristallizza la

vera essenza di Shiva, principio stilistico del caos, impulso alla distruzione della forma, spinta all'inarticolato, forza acefala che travolge tutto in maniera indiscriminata, alla quale Saleem cercherà di resistere e di opporsi in qualità di principio stilistico della tensione alla forma e del dominio del caos.

#### Settima macrosequenza. Ahmed e Amina Sinai II

Comprende le pp. 180-204; 206; 231.

Dopo essersi rotto un alluce al momento della nascita di Saleem, Ahmed rimane leggermente zoppo. L'arrivo del primogenito determina un brusco cambiamento negli equilibri della famiglia Sinai: completamente assorbita dalle cure del piccolo Saleem, Amina inizia a trascurare il marito, che cade nell'alcolismo. Nonostante le politiche proibizioniste adottate dallo Stato di Bombay, Ahmed riesce a trovare il modo di ricevere grandi quantità di superalcolici, che consuma ogni notte nella solitudine delle stanze della casa adibite ad ufficio per la sua attività di compravendita di beni immobili. I litigi con la moglie divengono sempre più frequenti e Ahmed inizia a flirtare con le sue segretarie. Amina si accorge che le collaboratrici del marito cambiano frequentemente, lasciando il posto di lavoro senza preavviso, ma tale consapevolezza non suscita la sua gelosia: la donna preferisce fingere di non notare nulla di strano.

Nel gennaio 1948, dopo una delle abituali partite a scacchi pomeridiane, il dottor Narlikar conduce Ahmed in riva al mare per esporgli il progetto imprenditoriale nel quale vorrebbe coinvolgerlo: la fabbricazione di migliaia di tetrapodi, da utilizzare per la bonifica della costa. Grazie alle sue conoscenze e ai capitali di Ahmed, Narlikar è sicuro di ottenere gli appalti statali. Il padre di Saleem accetta con entusiasmo la proposta, ma gli investimenti iniziali (anche a scopo di corruzione) sono così ingenti e imprevedibili da mettere in allerta le autorità, che una mattina inviano ad Ahmed una lettera ufficiale comunicandogli il congelamento di tutti i suoi beni. Narlikar è convinto che si tratti di una strategia messa in atto dal governo per convincere il musulmano Ahmed a migrare in Pakistan lasciando in India le proprie ricchezze. Ismail Ibrahim, avvocato residente presso la Proprietà Methwold, decide di offrire assistenza legale gratuita ad Ahmed e lo convince a fare causa allo Stato.

Il congelamento dei beni ha l'effetto di rendere impotente il padre di Saleem, che tuttavia concepisce insieme ad Amina la Scimmia d'ottone proprio il giorno in cui riceve la lettera del governo, per poi cadere in un lungo periodo di depressione. Non potendo contare sul marito, Amina cerca soluzioni alla loro disperata situazione economica. Per prima cosa decide di affittare l'appartamento che si trova all'ultimo piano di Villa Buckingham al dottor Schaapsteker, un medico europeo esperto di applicazioni del veleno di serpente, nonché ideatore di contravveleni. Grazie al pagamento in contanti dell'affitto, la famiglia Sinai riesce a sopravvivere. Poiché Ahmed passa le proprie giornate a letto bevendo superalcolici, Amina decide di scrivere ai suoi genitori per chiedere il loro aiuto. Pochi giorni dopo i coniugi Aziz arrivano a Bombay e la Reverenda madre prende il comando della gestione della casa, sollevando Amina dagli incarichi domestici. La madre di Saleem decide allora di utilizzare i soldi della dote matrimoniale per scommettere alle corse dei cavalli. Sorprendentemente, inizia a vincere grandi somme di denaro, che utilizza per

finanziare il procedimento legale avviato grazie all'aiuto di Ismail Ibrahim contro lo Stato. Ahmed viene tenuto all'oscuro di queste manovre.

Una sera i genitori di Saleem si recano al cinema per assistere alla prima del debutto cinematografico di Hanif Aziz, che nel frattempo è diventato regista a Bombay e ha sposato una famosa attrice indiana, la divina Pia. All'improvviso la proiezione viene interrotta per comunicare la notizia che il Mahatma Gandhi è stato assassinato.

In casa Sinai nascono tensioni tra la cristiana Mary Pereira e il musulmano Musa, vecchio servo della famiglia. Un giorno Amina si accorge che la casa è stata svaligiata e decide di chiamare la polizia: sono stati sottratti una sputacchiera d'argento con lapislazzuli, monete d'oro, samovar ingemmati e diversi servizi da tè. I domestici vengono interrogati e perquisiti. Tra le coperte arrotolate di Musa viene trovata la sputacchiera, nei suoi indumenti le monete d'oro e il samovar d'argento, sotto il suo charpoy un servizio da tè. Amina decide di non sporgere denuncia, ma caccia da Villa Buckingham il vecchio servo, che si giustifica affermando di essere stato umiliato nella sua vecchiaia dalla presenza di una balia cristiana.

Nell'agosto del 1948, Mary Pereira si accorge della presenza di un'ombra che durante le ore notturne si aggira sul tetto della torre dell'orologio che sorge nel quartiere; Amina chiama la polizia, che invia una squadra di agenti speciali. Scoppia una sparatoria, durante la quale il misterioso individuo viene ucciso: si scopre che l'uomo era il pericoloso ricercato Joseph D'Costa (un tempo amante di Mary Pereira), che utilizzava l'edificio come deposito di materiale esplosivo.

Nel mese di settembre Ahmed e Amina Sinai vincono la causa contro lo Stato e i loro beni vengono scongelati.

Queste pagine sono dedicate alle vicende dei coniugi Sinai tra il 1947 e il 1948. Benché non sia direttamente coinvolto, Saleem non rinuncia al proprio posto al centro dell'universo: nella sua cameretta azzurro-cielo, in paziente attesa di poter prendere parte agli eventi, il protagonista vive nella certezza di essere la ragione ultima di quanto succede intorno a lui: «Con le mie tempie a corno e il mio naso-cetriolo, giacevo nella mia culla e aspettavo, e tutto ciò che accadeva, accadeva per causa mia» (MC 155; 184). È così che egli si attribuisce la responsabilità della decisione di Ahmed di partecipare al progetto del dottor Narlikar: «privato delle attenzioni coniugali, soppiantato dal figlio, ottenebrato dal whisky e dal ginn, cercava di ristabilire la propria posizione nel mondo; e il sogno dei tetrapodi gliene offriva la possibilità» (MC 157; 186). Lo stesso accade con le vittorie di Amina alle scommesse sui cavalli da corsa: in che modo spiegare l'incredibile successo di una massaia che punta il denaro sul fantino dal sorriso più ammaliante o con il taglio di capelli più alla moda? Come sempre, Saleem è pronto ad offrire una risposta:

Eccola qui, in una culla azzurro-cielo all'interno di una camera azzurro-cielo con il dito puntato di un pescatore sulla parete; ecco che, ogni volta che sua madre esce, tenendo ben stretta una borsa piena di segreti, il piccolo Saleem, che ha assunto un'espressione estremamente concentrata, con occhi occupati da un'unicità di propositi talmente potenti da oscurarli sino a un blu marino molto intenso, con un naso che si contrae in un modo strano mentre lui ha l'aria di scrutare qualche evento lontano, è il piccolo Saleem che la guida a distanza, nello stesso modo in cui la luna controlla le maree. (MC 166; 195)

Ripercorrendo gli eventi dell'inverno del 1948 e nel tentativo attribuire un significato a tutto, il narratore segnala una serie di presagi che avrebbero dovuto mettere in allerta la famiglia Sinai (per quanto riguarda la malattia di Saleem) e l'intero paese (infatti il Mahatma Gandhi verrà assassinato): «si videro esplodere comete sopra la Back Bay, si raccontò che certi fiori avevano stillato autentico sangue; e, in febbraio, i serpenti fuggirono dall'Istituto Schaapsteker. Si sparse la voce che un incantatore di serpenti bengalese [...] girava per il paese attirando rettili in cattività, [...] in segno di rappresaglia per la spartizione del suo adorato Bengala» (MC 161; 189). Poco oltre, tuttavia, Saleem si accorge di aver fatto confusione:

Rileggendo la mia opera, mi sono accorto di un errore cronologico. L'assassinio del Mahatma Gandhi avviene in queste pagine a una data sbagliata. Ma io non sono in grado di dire quale potrebbe essere stata l'effettiva successione degli eventi; nella mia India, Gandhi continuerà a morire nel momento sbagliato. Ma può un errore invalidare l'intera costruzione? Nel mio disperato bisogno di un significato, sono ormai al punto da essere disposto ad alterare qualsiasi fatto pur di porre me stesso al centro delle cose? Oggi, nella mia confusione, non so giudicare. Dovrò lasciare che lo facciano altri. Per me è comunque impossibile tornare indietro; devo finire ciò che ho cominciato, anche se, inevitabilmente, ciò che finisco si rivela non essere ciò che avevo iniziato... (MC 197; 231)

Della narrazione inattendibile di Saleem si è scritto molto:<sup>65</sup> come afferma Rushdie stesso, il suo racconto «non costituisce assolutamente una guida autorevole alla storia

---

<sup>65</sup> Si vedano in particolare A. Srivastava, "The Empire Writes Back": *Language and History in Shame and Midnight's Children*, in "ARIEL: A Review of International English Literature", 20/4, 1989, pp. 62-78; C. Hawes, *Leading History by the Nose: the Turn to the Eighteenth Century in Midnight's Children*, in "Modern Fiction Studies", 39/1, 1993, pp. 147-168; A. Vescovi, *Storia e conoscenza storica in Midnight's Children e The Shadow Lines*, in M. Bignami (a cura di), *Le trame della conoscenza. Percorsi*

dell'India della postindipendenza». <sup>66</sup> *I figli della mezzanotte* non è un romanzo adatto a quanti cerchino una ricostruzione fedele della storia politica indiana, non solo perché, nel tentativo di ricordare il passato, Saleem si confonde a causa di una memoria difettosa, ma anche perché egli distorce consapevolmente gli eventi per proporre la propria versione e per attribuire ai fatti un significato che non può prescindere dalla prospettiva che egli stesso è. I suoi enunciati, di conseguenza, non sono veri nel senso della verità come *adaequatio*: non c'è sempre corrispondenza tra ciò che il protagonista racconta e ciò che è accaduto, tra le sue affermazioni e lo stato reale delle cose.

Le parole di Saleem confermano nel lettore il sospetto che quella che sta leggendo non sia una descrizione oggettiva, ma un'interpretazione del protagonista, una visione personale e deformata della realtà, un racconto pieno di omissioni, scelte tendenziose e versioni soggettive che possono discostarsi anche notevolmente dalla storia dell'India. Di questo, d'altro canto, Saleem non fa mistero e anzi fornisce diversi indizi: si pensi all'esibizione del linguaggio cinematografico, alla costante preoccupazione di essere creduto da chi lo ascolta, al continuo difendersi quando narra episodi di natura magica o prodigiosa. Le sue scelte narrative sembrano costituire una vera e propria *strategia di ribellione nei confronti dell'effettualità*: Saleem preferisce rinunciare a un racconto giudicabile secondo il criterio della verità come corrispondenza ai fatti, per affermare il primato di una narrazione giudicabile solamente secondo il criterio della verità come *aletheia*. Un buon racconto, sembra suggerire il protagonista, non rappresenta la realtà, bensì la interpreta, aprendo su di essa prospettive nuove e originali: a una verità fattuale, esso contrappone una verità interpretativa, la stessa di cui Saleem è disperatamente alla ricerca. Per poter interpretare il senso della propria esistenza, egli intuisce di doversi ribellare alla rigidità di un futuro profetizzato così come a quella di un passato già accaduto, ovvero alle catene dell'a priori e a quelle dell'a posteriori.

È in quest'ottica che dobbiamo considerare la “modalità interrogante” della narrazione di Saleem, che procede ponendo domande più che formulando affermazioni, cercando spiegazioni diverse e talvolta contraddittorie di uno stesso evento, nel tentativo di illuminarne le diverse sfaccettature e dunque rinunciando a descriverlo come qualcosa

---

*epistemologici nella letteratura inglese dalla prima modernità al postmoderno*, Unicopli, Milano 2007, pp. 123-143.

<sup>66</sup> S. Rushdie, «Errata corrige»: o, sulla narrazione inattendibile nei «Figli della Mezzanotte» in *Patrie immaginarie* (1991), Mondadori, Milano 1994, p. 28.

che è semplicemente accaduto. Così, per esempio, quando si chiede perché suo padre accetti di partecipare al sogno imprenditoriale di Narlikar, Saleem si dà più di una risposta: «Forse perché aveva paura di lasciarsi scappare un'altra svolta; forse per il cameratismo delle partite a shatranj; o forse fu la credibilità di Narlikar» (MC 156; 185); allo stesso modo, il racconto delle tensioni tra Mary Pereira e il servo Musa procede attraverso una lunga serie di interrogativi:

Chi ha cominciato? Quali residui di rimorso paura vergogna, conservati dal tempo nei suoi intestini, indussero – volontariamente? Involontariamente? – Mary a provocare il vecchio servo in dodici modi diversi [...]? Quale minuscolo grano di sabbia, nel mare della vecchiaia che ora si frangeva sul vecchio servo, gli si era conficcato tra le labbra per poi gonfiarsi sino a diventare la perla nera dell'odio – in quali torpori inabituali precipitò Musa, che diventò goffo di mani e di piedi, tanto che ruppe vasi e rovesciò portaceneri, e un velato accenno a un prossimo licenziamento – dalle labbra, consapevoli o no, di Mary? – divenne una paura ossessiva, che rimbalzò sulla persona che l'aveva suscitata? E (per non trascurare i fattori sociali) quale fu l'effetto abbruttente della condizione servile, di una camera per la servitù, dietro una cucina annerita da una stufa, dove Musa era costretto a dormire con il giardiniere, il ragazzo tuttofare e lo hamal – mentre Mary dormiva lussuosamente su una stuoia di giunchi accanto a un neonato? E Mary era innocente o no? Che la sua impossibilità d'andare in chiesa – perché nelle chiese c'erano i confessionali e nei confessionali non si possono mantenere i segreti – le si fosse inacidita dentro rendendola un tantino aspra e un tantino crudele? O dobbiamo andare oltre la psicologia – cercare una risposta in affermazioni come: c'è un serpente che se ne sta raggomitato ad aspettare Mary, o: Musa era destinato a scoprire l'ambiguità delle scale? O, andando ancora oltre, di là dai serpenti e dalle scale, dovremmo vedere nella loro lite la Mano del Fato – e dire che, perché Musa potesse tornare come fantasma esplosivo, perché potesse assumere il ruolo della bomba-a-Bombay, era necessario combinare la sua partenza... o, per scendere da tali sublimità del ridicolo, possibile che Ahmed Sinai – provocato dal whisky, stimolato dai ginn a eccessi di villania – avesse talmente esasperato il vecchio servo che il delitto, con il quale eguagliò il record di Mary, fu opera dell'orgoglio ferito di un

anziano domestico maltrattato – e non ebbe niente a che fare con Mary? (MC 170-171; 199-200)<sup>67</sup>

Quello tra Mary e Musa è solamente uno dei molti conflitti narrati in queste pagine. Il progetto di Narlikar di costruire migliaia di tetrapodi viene illustrato dal dottore nei termini di un secolare conflitto: «Terra e mare; mare e terra; l’eterna lotta (*the eternal struggle*), no? [...] Una volta c’erano sette isole [...]. Worli, Mahim, Salsette, Matunga, Colaba, Mawagoon e Bombay. Gli inglesi le unirono. Il mare, fratello Ahmed, divenne terra. La terra si levò anziché sprofondare sotto le onde» (MC 156; 185). Così il padre di Saleem si abbandona alla fantasia del mito della vittoria sul mare, trionfo della solidità del cemento, della durezza della pietra, della compattezza del suolo, quasi a voler combattere quella che Saleem chiama ripetutamente la sua progressiva “evanescenza”. E ancora, dopo il congelamento dei beni dei coniugi Sinai da parte dello Stato, quando per salvare la situazione economica della famiglia Amina decide di prendere in mano la situazione, Saleem ricorda che «i soldi di Schaapsteker pagavano i conti della spesa, ma furono i cavalli a combattere la nostra guerra (*our war*)» (MC 165; 194) e che «per tutto l’inverno del serpente e durante la stagione torrida, mia madre combatté la battaglia di mio padre (*her husband’s fight*)» (MC 166; 194).

---

<sup>67</sup> Si noti che la “modalità interrogante” non si limita ai casi in cui Saleem si interroga sulle motivazioni di un evento oppure sul suo significato, ma si estende alla narrazione degli eventi stessi. Talvolta il narratore li presenta come se stesse assistendo ancora al loro svolgersi, assumendo così una posizione “straniata” nell’accezione di Šklovskij: «Il procedimento dello straniamento [...] consiste nel fatto che non chiama l’oggetto col suo nome, ma lo descrive come se lo vedesse per la prima volta, e l’avvenimento come se accadesse per la prima volta; per cui adopera nella descrizione dell’oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti in altri oggetti» (V. Šklovskij, *L’arte come procedimento*, 1929, in T. Todorov, a cura di, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, 1965, Einaudi, Torino 1968, p. 83). Si prenda ad esempio il racconto dell’uccisione di Joseph D’Costa: «Cosa giace, bruno e nero, a strisce e serpentino, sul nero catrame? Cos’è che, perdendo sangue nero, induce il dotto Schaapsteker a gridare, dal suo posto d’osservazione all’ultimo piano: “Pazzi scatenati! Fratelli di scarafaggi! Figli di travestiti!” ... cos’è che, schioccando la lingua, sta morendo mentre Vakeel corre sul tetto incatramato? E oltre la porta della torre dell’orologio? Quale peso, cadendo, ha prodotto un simile frastuono? Quale mano ha spalancato di colpo una porta; in quali talloni sono visibili due rossi fori sgorganti sangue e pieni di un veleno per il quale non si conosce contravveleno, di un veleno che ha ucciso scuderie intere di logori cavalli? Di chi è il corpo che viene portato fuori della torre da uomini in borghese, in un corteo funebre senza bara, con finti spazzini a reggere il drappo funebre? Perché, quando il chiar di luna illumina il viso del morto, Mary Pereira s’affloscia sul pavimento come un sacco di patate – e gli occhi le strabuzzano dalle orbite – in un repentino e drammatico svenimento? E lungo le pareti interne della torre dell’orologio: che cosa sono questi strani congegni collegati a orologi di poco prezzo – perché ci sono tante bottiglie col collo turato da stracci?» (MC 173-174; 204). Qui gli interrogativi posti dal narratore non sono volti a comprendere le oscure ragioni dell’agire dei personaggi, e mirano invece alla costruzione di una prospettiva drammatizzante.



Quando diventa abbastanza grande da poter giocare ai giochi da tavolo, Saleem si innamora di Serpenti e scale per il suo perfetto equilibrio tra premi e punizioni, per le scelte apparentemente casuali compiute dal rotolare dei dadi, nonché per la sua morale:

la verità eterna che per ogni scala su cui t'arrampichi, c'è un serpente in attesa appena voltato l'angolo; e che per ogni serpente c'è una scala pronta a compensare. Ma c'è qualcosa di più; non è soltanto una faccenda di bastone-e-carota; implicita nel gioco è l'immutabile dualità delle cose, la dualità del su e del giù, del bene e del male; la solida razionalità delle scale equilibra le occulte sinuosità del serpente; nell'opposizione tra scala e cobra, possiamo scorgere, metaforicamente, tutte le opposizioni immaginabili: Alfa e Omega, Padre e Madre, e c'è anche la guerra tra Mary e Musa e le polarità di naso e ginocchia...ma io scoprii, sin dai primissimi anni di vita, che a questo gioco mancava una dimensione essenziale, quella dell'ambiguità – perché, come gli eventi stavano per dimostrare, è anche possibile scivolare da una scala e arrampicarsi verso il trionfo sul veleno di un serpente... (MC 167; 196)

Se la metafora di Serpenti e Scale offre lo spunto per una riflessione sull'ambiguità insita in ogni dualismo e problematizza la questione degli opposti mostrando l'inadeguatezza di una razionalità irrigidita e dunque incapace di coglierne il legame, le metafore della lotta di Ahmed contro l'alcolismo e del congelamento dei suoi beni consentono al narratore di operare un'ulteriore ribellione nei confronti della rigidità. Si prenda il seguente passaggio:

Un ricordo di mio padre, seduto sul mio letto una sera della stagione fresca (avevo sette anni) a raccontarmi, con voce leggermente impastata, la storia del pescatore che trovò un ginn in una bottiglia trascinata dal mare su una spiaggia... “Non credere mai alle promesse di un ginn, figliolo! Fallo uscire dalla sua bottiglia e lui ti divorerà!”. E io, timidamente – sentivo infatti odor di pericolo nell'alito di mio padre: “Ma, abba, un ginn può davvero vivere in una bottiglia?”. Al che mio padre, in un repentino cambiamento d'umore, scoppiò a ridere e uscì dalla camera, per poi tornare con una bottiglia verde scura munita di etichetta bianca. “Vuoi vedere il ginn che c'è qui dentro?” “No!” strillai spaventato; ma “Sì!” gridò mia sorella, la Scimmia d'ottone, dal letto vicino... e facendoci piccoli piccoli per l'eccitazione e lo spavento, lo vedemmo svitare il tappo e coprire teatralmente il collo della bottiglia col palmo della mano, dopo di che nell'altra mano si materializzò un accendisigari. “Così periscano tutti i ginn maligni!” gridò mio padre; e, allontanando la mano, accostò la fiamma al collo della bottiglia. Atterriti, la Scimmia e io vedemmo

una misteriosa fiamma, azzurro-verde-gialla, avanzare lentamente in cerchio giù per le pareti interne della bottiglia; finché, arrivata in fondo, divampò per un attimo prima di spegnersi. L'indomani provocai grandi risate quando dissi a Sonny, Fettadocchio e Brillantina: "Mio padre si batte con i ginn; e li sconfigge; veramente!" ... Veramente. Ahmed Sinai, privato di moine e d'attenzioni, iniziò, subito dopo la mia nascita, una battaglia con i ginn-bottiglie destinata a durare tutta la sua vita. Ma su una cosa sbagliavo: non la vinse. (MC 153; 181-182)

In questo esempio di "chutnificazione" dell'inglese<sup>68</sup> il gioco di parole viene costruito sulla base di tre diversi livelli della lingua: il primo, esplicito, che riguarda la dimensione fonetica dei termini *djinn* (spiriti della mitologia islamica) e *gin* (bevanda alcolica); il secondo, implicito, che riguarda la dimensione semantica del termine *spirits*, che può significare tanto «demoni» quanto «superalcolici»; il terzo, di nuovo implicito e di nuovo relativo alla dimensione figurale, riguarda la metafora della lotta contro l'alcolismo, che Ahmed sembra prendere alla lettera facendo credere ai figli di ingaggiare ogni notte combattimenti con i *djinn* che letteralmente lo sfiniscono. Omofonia e omonimia creano dunque un'intersezione tra la lingua urdu e quella inglese, che riguarda molto più di quanto non sembri a una prima lettura la dimensione del significato, grande angoscia del giovane Saleem. Prendiamo ora in esame l'episodio in cui, una mattina, Ahmed Sinai si presenta a colazione con una lettera che annuncia il congelamento dei propri beni da parte dello Stato di Bombay:

«Amina! Vieni subito qui, moglie! Quei bastardi hanno cacciato le mie palle in un secchiello del ghiaccio!» Nei giorni seguenti all'arrivo della lettera ufficiale in cui si comunicava ad Ahmed che tutti i suoi beni erano stati

---

<sup>68</sup> Il riferimento è a un'espressione utilizzata da Harish Trivedi per indicare il processo di decolonizzazione della lingua inglese messo in atto dal romanzo di Rushdie. Cfr. H. Trivedi, *Postcolonial Hybridity: Midnight's Children*, in R. Allen e H. Trivedi (a cura di), *Literature and Nation: Britain and India, 1800-1990*, Routledge in association with the Open University, London 2000, pp. 154-165. Sugli aspetti linguistici del romanzo si vedano anche, H. Trivedi, *Salman the Funtoosh: Magic Bilingualism in Midnight's Children*, in M. Mukherjee (a cura di), *Midnight's Children: A Book of Readings*, Pencaft International, Delhi 1999, pp. 69-94; S. K., Chatterjee, *Rushdie's Use of Language in Midnight's Children*, in M. K. Ray (a cura di), *Studies in ELT, Linguistics and Applied Linguistics*, Atlantic, New Delhi 2004, pp. 146-162; O. P. Dwivedi, *Linguistic Experiments in Rushdie's Midnight's Children*, in "Transnational Literature", vol. 1, no. 1, 2008; A. Hai, *From a Full Stop to a Language: Rushdie's Bodily Idiom*, in Id. (a cura di), *Making Words Matter: The Agency of Colonial and Postcolonial Literature*, Ohio University Press, Athens 2009, pp. 204-264; S. Krishnamurthy, *The Chutnification of English: An Examination of the Lexis of Salman Rushdie's Midnight's Children*, in "CONTEXT: Journal of Social and Cultural Studies", vol. 13, no. 1, 2010, pp. 11-28 e M. Cefariello, *L'Indian English nella narrativa di Salman Rushdie: il caso Midnight's Children*, Giapeto Editore, Napoli 2016.

congelati, parlavano tutti contemporaneamente... [...] E Narlikar, che arriva schiumante di sudore: «È tutta colpa mia; abbiamo dato troppo nell'occhio. Sono brutti tempi, Sinai bhai – congela i beni di un musulmano, dicono, e lo costringerai a fuggire nel Pakistan, lasciando qui le sue ricchezze. [...]». «Tutto quanto,» sta dicendo Ahmed Sinai «il conto in banca; i buoni del tesoro; gli affitti delle proprietà Kurla – tutto bloccato, congelato. Per decreto, dice la lettera. Per decreto, moglie, non mi lasciano neanche quattro anna – neanche un chavanni per vedere il peepshow! [...] Neanche dieci pice per un cartoccio di channa» aggiunge Ahmed Sinai. «Neanche un anna da dare a un mendicante. Congelato – come in frigorifero!» «È colpa mia,» sta dicendo Ibrahim Ibrahim «avrei dovuto avvertirla, Sinai bhai. Ho sentito parlare di questi congelamenti e naturalmente se la prendono sempre con i musulmani benestanti. Ma lei deve battersi...» [...] «Senza un quattrino» sta dicendo Ahmed. «Congelato come l'acqua.» «Su, su» lo interrompe Amina; e la sua dedizione si leva a nuove vette, mentre lo conduce in camera propria... «Janum, hai bisogno di stare un po' sdraiato.» E Ahmed: «Che ti prende, moglie? In un momento simile – ripulito, liquidato, stritolato come ghiaccio – tu pensi a...». Ma lei ha chiuso la porta; pantofole vengono allontanate con un calcio; braccia si tendono verso di lui; e qualche attimo dopo le sue mani cominciano a scendere scendere scendere; e poi: «Oh, santo cielo, janum, io poco fa credevo che tu parlassi sporco e basta, ma è proprio vero! Così fredde, Allah, così fredde, come due tondi cubetti di ghiaccio!». Sono cose che accadono: non appena lo Stato congelò i beni di mio padre, mia madre cominciò a sentirle sempre più fredde. Il primo giorno fu concepita la Scimmia d'ottone – appena in tempo perché dopo, sebbene si sdraiasse ogni sera accanto al marito per scaldarlo, sebbene gli si rannicchiasse contro stretta stretta quando lo sentiva rabbrivire sotto le dita gelide della rabbia e dell'impotenza che dai suoi lombi si propagavano verso l'alto, Amina non sopportò più di allungare la mano e toccare perché i suoi cubetti di ghiaccio erano diventati troppo freddi. (MC 157-158; 186-188)<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Il brano viene citato da Ato Quayson per mostrare come nel romanzo di Rushdie la letteralizzazione del metaforico assuma almeno tre forme: «La prima coincide con gli stessi figli della mezzanotte, che incarnano certe possibilità represses della storia indiana [...]. Troviamo la seconda forma là dove un oggetto o una situazione ritorna in occasioni diverse con significati sempre nuovi. È il caso del buco in mezzo al lenzuolo che copre il corpo di Naseem durante le visite mediche che Aadam Aziz le fa sotto l'occhio vigile del padre. In seguito, Naseem diventa per Aadam una sorta di puzzle i cui “buchi” egli non sa come riempire. Ancora più avanti, ci viene detto che Aadam ha un buco scuro nello stomaco, particolarmente visibile quando la luce lo colpisce da una certa angolazione. Ma tutti questi buchi sono altrettante letteralizzazioni del vuoto che si è aperto nella sua fede di medico mussulmano educato in Germania; i molti “buchi” che proliferano intorno a lui materializzano questo buco metafisico. Infine, il terzo tipo di letteralizzazione della metafora è legato al primo: è che la vita di Saleem Sinai corre parallela alla storia

Come nell'esempio precedente, in queste righe il narratore non letteralizza un enunciato qualunque: la battaglia contro il gin e il congelamento dei beni non sono metafore creative, stranianti e anti-effettuali, come quella già commentata che trasforma Saleem nel vertice di un triangolo isoscele o come quella che, ancora nel ventre materno, lo trasforma in un linguaggio:

Ciò che (all'inizio) era stato non più grosso di un punto fermo si era ampliato in una virgola, in una parola, in una frase, in un capoverso, in un capitolo; e ora, erompendo in un'evoluzione più complessa, stava diventando, si potrebbe dire, un libro – forse anche un'enciclopedia – o addirittura tutta una lingua...  
(MC 115; 137)

Attraverso questa metafora straniante, Saleem si trasforma nel linguaggio, o meglio, in un particolare modo del linguaggio, capace di formulare metafore creative e di letteralizzare quelle stereotipate. In questo modo, il narratore libera il linguaggio letterario dai vincoli soffocanti del realismo inteso come rapporto mimetico con la realtà e lo riconsegna alla sua funzione straniante, di rottura degli stereotipi, permettendo alla dimensione magica del racconto di emergere e di affermarsi. Saleem riconsegna il testo e la sua stessa vita al loro statuto di non-coincidenza, aprendo quello spazio per l'interpretazione che si dà solamente dove si registra il rifiuto del primato dell'effettualità e delle logiche di coincidenza, e dove si afferma invece il primato del possibile, ovvero

---

indiana, cui Saleem si sente – lo dice lui stesso – come “ammanettato”» (A. Quayson, op cit., p. 626). In realtà, solo la seconda delle forme indicate da Quayson è propriamente la letteralizzazione di un enunciato metaforico: il fatto che Aadam senta un vuoto dentro di sé (enunciato metaforico) viene preso alla lettera e si trasforma in un buco reale nello stomaco del medico. Le altre due forme, invece, non sono propriamente letteralizzazioni di una metafora, ma piuttosto sineddochi. Nel brano riportato la letteralizzazione della metafora del congelamento dei beni è resa possibile solo dalla metaforizzazione dell'enunciato letterale relativo alle sostanze di Ahmed, che avendo sovrapposto il contesto sessuale a quello economico manifesta il sintomo fisico del congelamento dei propri genitali. In altre parole, Ahmed ha interpretato metaforicamente un enunciato che doveva rimanere letterale e letteralizzato un enunciato che doveva rimanere metaforico. Quayson spiega il passaggio dalla metafora alla lettera e dalla lettera alla metafora alla luce della storia politica indiana: nel 1975, infatti, Indira Gandhi annunciò uno stato di emergenza durante il quale vennero congelati i beni dei cittadini per porre termine alla corruzione. Nello stesso periodo, Rajiv Gandhi si fece portavoce di una campagna di controllo delle nascite che prevedeva la vasectomia obbligatoria per tutti i cittadini maschi. Secondo Quayson, quindi, la scena ha motivazioni nascoste che rimandano a questi due momenti controversi della storia indiana e lo sfondo sul quale dobbiamo leggere il brano è quello storico-politico. Se i chiarimenti di Quayson sono importanti, la conclusione a cui egli giunge non risulta tuttavia persuasiva: è davvero necessaria una lettura in chiave storico-politica per poter apprezzare lo humor di questo passo? Sembra di no: esso sembra piuttosto l'effetto dello straniamento prodotto dalla letteralizzazione di una metafora (alla quale in questo caso si somma la metaforizzazione di un enunciato che avrebbe dovuto rimanere letterale).

dove vengono a delinearci differenti possibilità di senso ed emergono possibilità di azioni diverse.

Ottava macrosequenza. Gli sconfinamenti si moltiplicano

Comprende le pp. 217-221; 243-249; 279-285; 294-302.

Nel 1956 Amina inizia a ricevere una serie di misteriose telefonate (cfr. la sesta macrosequenza). Saleem e la Scimmia d'ottone la osservano sollevare l'apparecchio, arrossire, piangere e dopo qualche minuto di ascolto rispondere che la persona all'altro capo del filo ha sbagliato numero. Un pomeriggio in cui Amina non è in casa, la Scimmia d'ottone decide di rispondere al telefono al posto della madre. Presa alla sprovvista, una voce maschile afferma di chiamare perché interessata al noleggio di un furgone. Saleem comincia a sospettare che la madre nasconda un segreto e l'incidente del cassone del bucato gli conferma che Amina ha una relazione con un uomo chiamato Nadir Kahn.

Amina si lamenta con Mary Pereira del fatto che, anche dopo lo scongelamento dei beni, Ahmed sia rimasto impotente. Pur mantenendo fantasie sessuali sulle sue segretarie, il padre di Saleem sembra aver perso ogni reale stimolo erotico, come egli stesso confessa al dottor Narlikar. Questi ritiene che la perdita dell'appetito sessuale consentirà ad Ahmed di dedicarsi anima e corpo al progetto dei tetrapodi, grazie al quale i due soci recupereranno terra dal mare e diventeranno ricchi.

Un giorno Narlikar decide di fare una passeggiata a Chowpatty Beach. Camminando sul marciapiede che costeggia la diga marittima, raggiunge la coda di una marcia pacifica per la lingua. Il medico si avvicina al tetrapode che ha fatto erigere sulla diga con il permesso del Consiglio municipale e si accorge che un gruppo di mendicanti si è radunato attorno all'oggetto per compiere il rito della puja: va su tutte le furie e allontana le donne a spintoni, destando l'attenzione dei marciatori, ai quali, preso dalla rabbia, egli si rivolge denigrando la loro causa. Mentre il gruppo di manifestanti muove minacciosamente verso di lui, il medico si aggrappa al tetrapode, che i marciatori scuotono e fanno cadere in acqua. Narlikar muore così schiacciato dalla sua stessa creazione.

Quando la notizia appare sui giornali, la casa del medico viene invasa da una folla di donne che dichiarano rapporti di parentela con lui e, mentre lo piangono, assumono di fatto la gestione della Casa di cura. Il padre di Saleem si ritrova totalmente escluso dall'affare dei tetrapodi. Privato del frutto dei suoi investimenti, Ahmed Sinai comincia a impallidire: a causa di un disturbo della pigmentazione che nei primi nove anni dopo l'indipendenza sembra colpire tutti gli uomini d'affari indiani, la sua pelle e i suoi capelli si fanno sempre più bianchi.

Una mattina, leggendo il "Times of India", Ahmed Sinai apprende che il governo ha deciso di aumentare le tasse e abbassare il minimo imponibile. A partire da qual momento, comincia a partecipare sempre meno alla vita di famiglia e si isola nel suo ufficio, troncando qualsiasi rapporto con amici e parenti. Decide di svendere numerose delle sue proprietà e di dedicarsi alla speculazione finanziaria, riscuotendo un successo che ha dell'incredibile, e che ricorda le fortunate vincite di Amina con le scommesse all'ippodromo.

Quando anche l'ultima delle sue segretarie si licenzia, Ahmed chiede aiuto a Mary Pereira, che promette di procurargli una sostituta e gli presenta la sorella Alice Pereira. Il padre di Saleem vive ormai in un perenne stato di ebbrezza e si comporta in modo sempre più strano. Nel frattempo Mary Pereira comincia ad avere incubi e allucinazioni, durante le quali vede il fantasma di Joseph D'Costa. Capisce che se vuole liberarsi di lui deve confessare il proprio delitto, ma temendo di danneggiare Saleem, che ama moltissimo, decide di rimanere in silenzio.

L'incidente del cassone del bucato ha insinuato in Saleem il sospetto che la madre abbia una relazione clandestina con l'uomo chiamato Nadir Kahn. Il ragazzo ha notato che, ogni volta che riceve una delle misteriose telefonate, Amina esce all'improvviso con la scusa di dover fare delle spese urgenti. Saleem decide allora di chiedere l'aiuto dell'amico Sonny Ibrahim per imparare ad aprire la serratura del bagagliaio dell'auto di Amina senza utilizzare le chiavi. Un pomeriggio si nasconde nella Rover della madre, dove viaggia nascosto fino alla periferia nord della città. Quando giungono a destinazione, Saleem salta fuori dall'auto e segue la madre fino al Pioneer Café. Appoggiato alla vetrina del locale, il protagonista vede Amina sedersi a un tavolino insieme a Nadir Kahn, che nel frattempo ha cambiato nome in Qasim Kahn, candidato ufficiale del Partito comunista dell'India. Saleem decide di non seguire mai più la madre nei suoi viaggi clandestini, si installa ogni volta nei suoi pensieri per ascoltare le sue conversazioni con l'ex marito e seguire la coppia nelle loro visite agli indigenti del quartiere. Sentendosi tradito, Saleem inizia a meditare vendetta.

La narrazione degli eventi del 1956 è attraversata dall'isotopia della nebbia e dell'annebbiamento, associata in particolare ai personaggi di Amina, Ahmed e Mary Pereira, che in queste pagine sembrano andare incontro a una progressiva perdita di identità, a un graduale scollamento dalla realtà, a una sorta di rarefazione. La relazione clandestina tra la madre di Saleem e l'ex marito Nadir Kahn fa nascere in Amina un senso di colpa che si condensa in una nube scura proprio sopra la sua testa:

Ripensandoci adesso, mi sembra che intorno alla sua testa si stesse già formando una nebbia di rimorso (*a fog of guilt*) – che la sua pelle nera trasudasse una nuvola nera (*black cloud*) sospesa davanti ai suoi occhi. [...] E man mano che aumentava il rimorso, la nebbia d'addensava (*the fog thickened*) – sì, perché no? – e c'erano giorni in cui stentavi a vedere la testa sopra il suo collo!... [...] da quel momento in poi chiunque fosse entrato in contatto con lei sentì l'impulso irresistibile di confessarle le proprie colpe personali. E quando soccombevano ai suoi poteri, mia madre rivolgeva loro un sorriso dolce triste nebbioso (*sweet sad foggy smile*) e loro se ne andavano, alleggeriti, lasciando sulle sue spalle i propri fardelli; e la nebbia del rimorso diventava sempre più fitta (*the fog of guilt thickened*). (MC 187; 219)

La vita interiore di Amina sembra esteriorizzarsi, i confini tra interno ed esterno diventano permeabili e porosi, permettendo al senso di colpa della donna di “trasudare”, di manifestarsi e di esercitare una sorta di forza di attrazione nei confronti di quanti, come lei, si sentono sono afflitti dal rimorso. Un movimento contrario, dall’esterno all’interno della mente di Amina, è invece compiuto da Saleem attraverso l’uso della telepatia: mentre viaggia nascosto nel bagagliaio dell’auto di sua madre, Saleem penetra nei pensieri della madre per individuare il percorso che stanno seguendo e si accorge che nella mente di solito ordinatissima di sua madre regna «un livello allarmante di disordine» (MC 257; 297), una confusione creata dalla sovrapposizione di pensieri diversi ed eterogenei, che si accavallano e sconfinano l’uno nell’altro, ad indicare che in Amina Sinai, «i cui assidui istinti a mantenere l’ordine le avevano dato un cervello di un nitore quasi anormale» (*ibidem*), qualcosa è cambiato.

Non è la prima volta che i sentimenti dei personaggi assumono la forma di un fenomeno atmosferico e vengono accompagnati dal lessico meteorologico: si ricordi l’episodio del litigio tra la Reverenda madre e il dottor Aziz durante la stagione dei monsoni, ma si noti anche il modo in cui viene ora descritta la progressiva perdita di aderenza con la realtà da parte di Mary Pereira, la quale, sempre più afflitta dagli incubi su Joseph D’Costa e sempre meno capace di prendere sonno, scivola in uno stato confusionale: «a poco a poco, la nebulosità delle sue percezioni (*the blurriness of her perceptions*) fuse sonno e veglia in qualcosa che li rendeva molto simili...» (MC 244; 284). La stessa sorte tocca ad Ahmed Sinai dopo la morte di Narlikar: a proposito del padre, Saleem afferma infatti che egli non fu il solo ad avvicinarsi al suo decimo compleanno «con la testa fra le nuvole dei suoi sogni personali (*in the clouds of his private dreams*)» (MC 244; 283). In seguito alla morte del socio in affari e alla scoperta di essere stato escluso dai profitti generati dai tetrapodi, il padre di Saleem, complice anche l’abuso di alcool, perde ogni contatto con la realtà e si chiude nella solitudine del suo ufficio, troncando ogni rapporto con amici e parenti, quasi a volersi tutelare dalla delusione inevitabile provocata dalle relazioni umane. Allo scioglimento dei legami e all’abbandono di qualsiasi tipo di routine sembra corrispondere una sorta di liquefazione della forma dell’esistenza di Ahmed, i cui confini divengono talmente fluidi da risultare irriconoscibili. La descrizione che Saleem offre di quel periodo è infatti caratterizzata dal lessico dell’evanescenza e della fluidificazione:

Certo i giorni che precedettero il mio decimo compleanno furono un periodo allucinante; ma le allucinazioni non erano nella mia testa. Mio padre, Ahmed Sinai, spinto dalla proditoria morte del dottor Narlikar e dagli effetti sempre più potenti dei *djinn-and-tonic*, aveva preso il volo per un regno dei sogni d'inquietante irrealtà [...]. Il mio evanescente (*fading*) padre... [...] incominciò a dimenticare che specie d'uomo era stato nei lontani giorni precedenti il tradimento di Narlikar. I rituali della nostra vita domestica si deteriorarono (*began to decay*). [...] Mio padre si era arreso all'astrazione (*had succumbed to abstraction*). La morte di Narlikar, a quanto pareva, e la fine del sogno dei tetrapodi avevano rivelato ad Ahmed Sinai l'inattendibilità delle relazioni umane; e aveva quindi deciso di sbarazzarsi di qualsiasi legame del genere. [...] Uno strano profumo filtrava da sotto la porta del suo ufficio [...] il vecchio odor di fallimento che gli aveva aleggiato intorno sin dai giorni lontani. [...] Troncando ogni rapporto d'affari con altri esseri umani [...] liquidò i suoi beni (*he liquefied his assets*) ed entrò nel mondo astratto e rarefatto della speculazione finanziaria (*into the rarefied and abstract air of financial speculation*). [...] Fradicio di djinn, riusciva tuttavia a veleggiare alto sugli astratti movimenti ondulatori (*on the abstract undulations*) del mercato del denaro, rispondendo ai suoi emotivi e imprevedibili cambiamenti come un amante può reagire al minimo capriccio dell'amata... [...] Fu così che venne mascherata la sua immersione nell'astratta solitudine (*his plunge into the abstract solitude*) delle giornate telefoniche e che i suoi colpi finanziari riuscirono a nascondere il suo costante distacco dalla realtà [...] Col tempo si licenziò anche l'ultima delle sue segretarie in gonna di calicò, non potendo più vivere in un'atmosfera talmente rada e astratta (*so thin and abstract*) da rendere difficile persino il respiro. (MC 240-242; 279-280)<sup>70</sup>

La dissoluzione di Ahmed non si manifesta solamente nello scioglimento di ogni rapporto, nell'abbandono dei rituali quotidiani, nella scelta di un'occupazione aleatoria come quella della speculazione, ma anche nell'invenzione di una stirpe maledetta di antenati moghul dai quali, nel corso degli anni e «nelle camere liquescenti del suo cervello» (MC 243; 283), egli si convince di discendere. Similmente a quanto accade ad Amina, l'interno di Ahmed si esteriorizza: il suo fallimento diviene un odore penetrante, che scivola fuori dal suo ufficio attraverso le fessure della porta, per raggiungere il naso dei familiari. Il lessico della liquefazione sembra inoltre suggerire che, ingerendo grandi

---

<sup>70</sup> Le modiche nella traduzione di Ettore Capriolo sono volte a evidenziare il permanere della sintesi tra “gin” e “djinn” in espressioni come «djinn-and-tonic» e «fradicio di djinn».



quantità di alcol, il padre di Saleem divenga liquido a sua volta, ovvero che le caratteristiche dei superalcolici responsabili della sua progressiva perdita di aderenza alla realtà diventino, come per una proprietà transitiva, anche le sue.

Il diffondersi atmosferico dell'odore di fallimento viene però accompagnato da un processo di restrizione: Ahmed diventa sempre più "astratto" («*My father had succumbed to abstraction*», MC 241; 280). Sorprendentemente, inizia un periodo di successo finanziario perché Ahmed Sinai riesce a «veleggiare alto sugli astratti movimenti ondulatori del mercato del denaro» (MC 241; 281). Si direbbe che l'erotismo smarrito si trasferisca al mondo delle speculazioni, dove egli mostra di saper rispondere agli «emotivi e imprevedibili cambiamenti» del mercato «come un amante può reagire al minimo capriccio dell'amata» (*ibidem*). Apparentemente in contrasto, i due processi convergono però nel peggioramento della salute di Ahmed. D'altronde, la rarefazione del padre di Saleem non è forse anch'essa un effetto di contagio, causato dal carattere astratto del mondo finanziario?

Ritroviamo la proprietà transitiva della materia nell'episodio della morte di Narlikar, il cui corpo si dissolve dapprima divenendo liquido come l'acqua di mare che ha ingerito e poi riducendosi in polvere attraverso la cremazione. Saleem racconta infatti di aver saputo dal servo personale del dottore «che il morto, avendo inghiottito grandi quantità di mare, aveva acquistato le caratteristiche dell'acqua: era diventato una cosa fluida (*a fluid thing*), e appariva contento, triste o indifferente a seconda di come la luce batteva su di lui» (MC 210; 246).

Nella narrazione dell'incidente del tetrapode ritroviamo anche quella letteralizzazione del regime metaforico che abbiamo visto caratterizzare spesso la narrazione di Saleem. Quando Narlikar cade nel mare aggrappato al proprio tetrapode, il protagonista lo paragona a un mollusco fluorescente: e in effetti, quando viene recuperato dal mare, il suo corpo «emetteva luce attraverso le acque come un incendio» (*ibidem*). Questa luminosità del cadavere di Narlikar permane anche dopo la cremazione: i servi della Proprietà riferiscono infatti a Saleem di aver saputo che le ceneri del dottore «erano state sparse al tramonto sulle acque del sacro Gange dal Manikarnika-ghat, e anziché affondare, avevano galleggiato sulla superficie dell'acqua come minuscole lucciole, ed erano state trasportate al mare, dove la loro strana luminosità doveva aver spaventato i comandanti delle navi» (MC 211-212; 247).

Ancora, la sentenza del sadhu Purushottam («Una morte fa sì che i vivi vedano troppo chiaramente se stessi; dopo essere stati alla sua presenza, acquistano proporzioni eccessive», MC 211; 246) produce effetti letterali sugli abitanti della Proprietà Methwold che sono stati a contatto con il cadavere del dottore: in seguito alla veglia funebre, i loro tratti caratteriali si accentuano, aumentando di intensità: «l'infermiera di Toxy Catrack, divenne più stridula, più bisbetica e più terrificante che mai; [...] Nussie Ibrahim diventò ancora più sciocca e ancor più anatroccola e Lila Sabarmati, [...] cedette a una promiscuità che era sempre stata nascosta in lei » (*ibidem*). Allo stesso modo, la relazione tra Nadir Kahn, diventato un importante membro del Partito Comunista dell'India, e la madre di Saleem ha il duplice effetto di far arrossire di vergogna la donna e di avvicinarla al credo politico dell'ex marito: nell'estate del 1957, all'apice della campagna elettorale, lo zio Hanif avverte i familiari: «“Attenti ai comunisti!”» e la madre di Saleem «divenne scarlatta; politica ed emozioni si unirono sulle sue guance...» (MC 259; 300).

In queste pagine troviamo anche un richiamo all'effetto letterale del congelamento dei beni sulla sua attività sessuale del padre di Saleem: benché il provvedimento dello Stato sia cessato da anni, la zona sotto la cintura di Ahmed rimane gelida: «Sin dal giorno in cui aveva gridato: “Quei bastardi hanno cacciato le mie palle in un secchiello del ghiaccio!” e Amina le aveva prese in mano per scaldarle e le sue dita erano rimaste incollate a loro a causa del freddo, il suo sesso era rimasto in letargo» (MC 207-208; 243). Dopo la morte di Narlikar e l'arrivo delle donne che ereditano la sua Clinica e lo escludono dall'affare dei tetrapodi, Ahmed comincia inoltre a sbiadire in maniera del tutto letterale:

a poco a poco la sua pelle impallidì, i suoi capelli persero colore, tanto che nel giro di pochi mesi era diventato completamente bianco, a parte il nero degli occhi. (Mary Pereira disse ad Amina: «Quell'uomo ha il sangue freddo, per questo ora la sua pelle ha formato del ghiaccio, bianco come quello di un frigorifero».) Devo dire, in tutta sincerità, che benché si fingesse preoccupato da questa trasformazione in uomo bianco, e andasse a farsi vedere dai medici eccetera, rimase segretamente soddisfatto quando essi non furono in grado di spiegare il suo problema o di prescrivergli una cura, perché da tempo invidiava agli europei la loro pigmentazione. Un giorno [...] egli disse a Lila Sabarmati all'ora del cocktail: «Tutte le persone migliori sono bianche sotto la pelle; io ho semplicemente smesso di fingere» (MC 212; 248).

Se i medici non sono in grado di dire ad Ahmed Sinai che cosa gli stia succedendo, Saleem è invece a conoscenza delle ragioni che hanno determinato lo sbiancamento del padre: durante i suoi viaggi psichici, il ragazzo ha infatti scoperto che nei primi nove anni dopo l'indipendenza gran parte della comunità finanziaria della nazione è stata vittima di un simile disturbo della pigmentazione. In tutto il paese, Saleem incontra uomini d'affari indiani le cui fortune stanno prosperando grazie al Piano quinquennale e che stanno impallidendo per lo sforzo imposto dalla successione agli inglesi di divenire padroni del proprio destino. Nelle guance prosciugate di colore di Ahmed, Saleem individua una manifestazione di questo diffuso fenomeno, a causa del quale «gli uomini d'affari indiani stavano diventando bianchi» (MC 212; 249).

In ultimo, merita particolare attenzione la dimensione retorica dell'episodio del Pioneer Café. Uscito di soppiatto dal bagagliaio dell'auto della madre, Saleem segue quest'ultima fino al luogo in cui si è data appuntamento con Nadir Kahn. Mentre Amina entra nel bar e si siede a un tavolino in compagnia dell'ex marito, Saleem rimane fuori dal locale e osserva la scena attraverso la vetrina:

Incapace di guardare in faccia mia madre, mi concentrai sul pacchetto di sigarette, passando dal piano americano dei due amanti al primissimo piano della nicotina. Ma ora nel fotogramma entrano delle mani – prima le mani di Nadir-Qasim, la cui poetica morbidezza si è ormai riempita di calli; mani che tremolano come fiamme di candela, che strisciano in avanti sul reccine per poi indietreggiare di scatto; poi le mani di una donna, nere come l'ebano, che avanzano poco a poco come eleganti ragni; mani che si levano dal ripiano di reccine, mani che rimangono sospese sui tre cinque, iniziando la più strana delle danze, alzandosi, abbassandosi, girando l'una intorno all'altra, insinuandosi l'una nell'altra e tornando a staccarsi, mani che hanno una gran voglia di toccare, mani che si allungano si tendono vibrano chiedono di essere – ma all'ultimo momento si ritraggono di scatto perché quello che sto guardando sul mio sporco schermo cinematografico di vetro è, dopo tutto, un film indiano, nel quale è proibito qualsiasi contatto fisico perché potrebbe corrompere il fiore astante della gioventù indiana; e ci sono piedi, visi che scivolano dolcemente verso visi, ma si staccano all'improvviso per l'intervento crudele di un censore... due estranei ognuno con un nome d'arte che non è quello della loro nascita, interpretano i loro personaggi non del tutto desiderati. Abbandonai il film prima che finisse per tornare a infilarmi nel bagagliaio della Rover non lucidata e non sorvegliata, desiderando di non essere mai andato a

vederlo incapace di resistere alla voglia di riguardarmelo da capo. Ciò che vidi alla fine: le mani di mia madre che alzavano un bicchiere semivuoto di lassi di prima qualità; le labbra di mia madre che s'accostavano delicatamente, nostalgicamente al vetro screziato; le man di mia madre che porgevano il bicchiere al suo Nadir-Qasim; il quale a sua volta avvicinava al lato opposto del bicchiere alla sua poetica bocca. (MC 260; 300-301)

Il linguaggio del cinema ricollega questo episodio a quello in cui Ahmed e Amina assistono alla prima degli *Gli amanti del Kashmir*, il film attraverso il quale Hanif Aziz introduce la strategia narrativa che lo rende celebre, la tecnica del bacio indiretto. Poiché negli anni Quaranta il contatto fisico tra gli attori viene considerato un pericolo mezzo di corruzione della gioventù indiana, lo zio di Saleem elabora una strategia («una concezione infinitamente più raffinata di desiderio e di erotismo», MC 168; 197) per aggirare la censura: anziché baciare il rispettivo partner, gli interpreti dei suoi film baciano degli oggetti che poi si scambiano, portando sulla scena un bacio mediato. Così, quando vede Amina bere il proprio lassi da un bicchiere che poi passa a Nadir Kahn per lasciargli sorseggiare il resto della bibita, Saleem non può fare a meno di individuare nel gesto della madre un'imitazione della «cattiva arte» dello zio, un modo di portare «l'erotismo del bacio indiretto nella verde tetraggine al neon del Pioneer Café» (MC 260; 301).

Come interpretare la mela che passa da una bocca all'altra negli *Amanti del Kashmir* o il bicchiere dove Amina e Nadir bevono a turno nell'episodio del Pioneer Café? La prima impressione è quella di una metafora: tuttavia, se è vero che i personaggi coinvolti nelle due differenti scene non si baciano “alla lettera”, è altrettanto vero che ciò non rende le loro azioni necessariamente metaforiche. Esse sembrano piuttosto “mediate” e coinvolgono oggetti che, pur non facendo parte dei confini corporei dei soggetti che partecipano alla scena, ne costituiscono in qualche modo una *pars pro toto*: dobbiamo considerare la mela e il bicchiere come una sorta di prolungamento degli amanti, anziché come qualcosa di rigidamente separato da essi. In questo modo, non è difficile scorgere in entrambi gli oggetti un caso di sineddoche, del tutto simile a quello utilizzato dal Romeo shakespeariano nella scena del balcone per esprimere il proprio desiderio di accarezzare il viso di Giulietta. Osservando l'innamorata, il giovane sospira: «Guarda come posa la guancia sulla mano! Oh se fossi un guanto su quella mano per sfiorarle la

guancia!». <sup>71</sup> Si noti tuttavia che, mentre in questo caso il contesto è sostanzialmente mimetico, nel caso del romanzo di Rushdie esso è piuttosto il risultato della mescolanza tra contesto mimetico e contesto simbolico intesi come procedimenti o generi testuali. <sup>72</sup> Sebbene il simbolico possa essere confuso con il mimetico proprio perché non ne comporta la rottura, è bene ricordare che esso presuppone la descrizione di una situazione particolare e concreta, capace di generare quell'effetto individualizzante che insieme all'indeterminatezza caratterizza i testi simbolici e li apre alla loro dimensione seconda. Nell'episodio del Pioneer Café, che Saleem accosta volutamente alla scena degli *Amanti del Kashmir* per suggerirne un'interazione volta alla corretta lettura, dobbiamo dunque vedere l'incrocio tra l'operazione figurale della sineddoche e il procedimento testuale del simbolo.

Ripercorrendo gli eventi e i debordamenti che sono stati riuniti in questa macrosequenza, è quasi impossibile non cogliere ciò che li accomuna, e cioè l'appartenenza al *regime confusivo*. Dopo la trasformazione di Saleem in "Radio All-India" (MC 191-193; 224-226), anche i confini identitari di altri personaggi iniziano a indebolirsi e a dissolversi: si comincia con l'effetto-nebbia di che colpisce Amina, si prosegue con il *fading* di Ahmed Sinai, e la liquefazione del dottor Narlikar. Viene menzionato un processo collettivo di "sbiadimento", che rende molti uomini d'affari indiani più simili alla razza dei colonizzatori. Questi processi di sconfinamento differiscono tuttavia da quello di Saleem: hanno un carattere prevalentemente corporeo, benché comportino modifiche a livello mentale (si pensi alle allucinazioni di Mary Pereira). Ma nello sconfinamento di Saleem si manifesta un'apertura all'alterità infinitamente più ampia.

---

<sup>71</sup> W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta* (1597), traduzione di S. Quasimodo, Mondadori, Milano 2001, p. 71.

<sup>72</sup> A tal proposito è bene ricordare che i testi simbolici sono quei testi «che un lettore distratto potrebbe confondere con i testi mimetici, denotativi, mono-dimensionali, ma in cui lettore attento – il Lettore-Modello – sente (o "fiuta") la presenza di un implicito rilevante, in mancanza del quale la comprensione resta irrimediabilmente povera e lacunosa» (G. Bottioli, *Retorica della creatività*, cit., p. 110). Mentre la descrizione mimetica «è sempre il risultato di un *osservatore competente* [...], la descrizione simbolica procede da un narratore *parziale*, reticente, inesperto o elusivo. D'altronde, la sua intenzione non è fornire un quadro mimetico "completo", ma suggerire un duplice piano di lettura grazie all'incompletezza denotativa. Il lettore viene immerso *in medias res* [...] senza che l'autore proceda successivamente a un'adeguata ricostruzione del contesto» (ivi, p. 121).

## Nona macrosequenza. Il potere del naso

Comprende le pp. 225-229; 233-243; 250-267; 309-313.

Attraverso l'incidente del cassone del bucato, il naso di Saleem si è trasformato in una sorta di antenna in grado di captare i pensieri altrui, che ora affollano la mente del protagonista in un vociare caotico e confuso. Costretto alla solitudine e al silenzio dalla punizione di Amina, Saleem si esercita per tutta la notte a controllare le voci. Entusiasta della sua capacità e convinto di aver finalmente trovato il significato della propria esistenza, Saleem riunisce la famiglia per il grande annuncio: "gli arcangeli hanno cominciato a parlarmi". Pensando a uno scherzo di cattivo gusto, Amina e Mary Pereira lo rimproverano, mentre Ahmed lo colpisce violentemente con uno schiaffo. La reazione dei familiari spinge il ragazzo a riesaminare e infine abbandonare la propria posizione: egli capisce che le voci presenti nella sua testa non appartengono agli arcangeli, bensì alle persone che popolano il paese. Saleem impara presto a sintonizzarsi su quelle che parlano la sua stessa lingua, nonché a intercettare i pensieri dei genitori, della balia e dei compagni di scuola. Di questa prodigiosa abilità, il protagonista decide di non fare parola con nessuno. Egli prende l'abitudine di rifugiarsi nella torre dell'orologio del quartiere, dove inizia ad allenare le proprie capacità telepatiche e scopre di poter penetrare nei pensieri di persone provenienti da ogni parte dell'India: turisti, preti, conducenti di risciò, senzatetto, pescatori, sarte, divi del cinema, giocatori di cricket, ballerini, cantanti, clown, proprietari terrieri, attivisti politici, contadini e addirittura primi ministri.

Alla fine del 1956, nella zona residenziale in cui vive Saleem, arriva Evie Burns, una bambina trasferitasi dagli Stati Uniti insieme al padre, recentemente rimasto vedovo. Con il suo fucile ad aria compressa e la sua bicicletta d'argento, la ragazza diventa presto il capo della banda di ragazzi che tutti i pomeriggi si ritrova per giocare insieme nei giardini della Proprietà Methwold. Mentre Saleem si innamora di Evie, questa si innamora di Sonny Ibrahim, che a sua volta si innamora della Scimmia d'ottone. Nel tentativo di trovare un punto di contatto con la ragazza, il protagonista si finge interessato alla sua bicicletta e le chiede di insegnargli a guidarla, ma mentre prova a rimanere in equilibrio sulla sella, acquista velocità e perde il controllo del veicolo, andando a sbattere contro l'amico Sonny. La collisione completa il processo cominciato con l'incidente del cassone del bucato: Saleem si accorge di aver iniziato a sentire le voci degli altri bambini indiani che come lui sono nati il 15 agosto 1947.

Nel gennaio del 1957 la famiglia Sinai si reca ad Agra per una riunione della famiglia Aziz. In quell'occasione Saleem fa amicizia con Rashid, il conducente di risciò che aveva salvato Nadir Kahn dai sicari del Colibrì. L'uomo gli insegna ad andare in bicicletta. Una volta tornato a Bombay, il ragazzo è ansioso di mostrare quanto ha appreso a Evie, che tuttavia non sembra nutrire alcun interesse nei suoi confronti. Mentre si domanda che cosa deve fare per ricevere le attenzioni della ragazza di cui è innamorato, Saleem si rende conto di non avere bisogno di chiederlo alla diretta interessata: gli basterà usare i propri poteri per penetrare nella sua mente e trovare la risposta. Pedalando intorno alla ragazza, Saleem si spinge a fondo nella sua mente, ma ciò che vi trova è un segreto orribile: il protagonista vede infatti la scena della morte della madre della bambina, uccisa a pugnalate proprio dalla figlia. Accortasi che Saleem è riuscito ad entrare nella sua testa, Evie inizia a gridare intimandogli di uscire, poi afferra la bicicletta su cui il

ragazzo sta pedalando e la spinge giù dalla collina su cui sorge la Proprietà Methwold. Il protagonista finisce così in mezzo a un corteo di marciatori che proprio in quel momento stanno manifestando per l'affermazione della lingua marathi nello Stato di Bombay. Alcuni uomini lo afferrano gli domandano se parli la loro lingua. Saleem risponde negativamente e così gli viene chiesto di dire qualcosa in gujarati. Il ragazzo recita allora l'unica filastrocca che conosce a memoria in quella lingua: "Come stai? Io sto bene! Ora prendo il bastone e ti carico di botte". I marciatori lasciano andare Saleem e continuano la loro protesta, che degenera poco oltre in un violento scontro proprio con la comunità gujarati: i marathi prendono alla lettera la filastrocca imparata poco prima da Saleem, causando la morte di quindici persone e più di trecento feriti. In seguito ai fatti di quel giorno lo Stato di Bombay viene spartito tra le due comunità linguistiche e la città diviene capitale del Maharashtra. L'episodio segna la fine dei rapporti tra Evie e Saleem, che grazie all'incidente diviene consapevole che quando penetra nei pensieri altrui la sua presenza viene avvertita. Evie espelle Saleem dalla banda e occupa insieme agli altri ragazzi del quartiere la torre dell'orologio dove il protagonista è solito isolarsi per praticare la telepatia.

Nei mesi che seguono le elezioni del 1957 a Bombay scoppiano diversi tumulti, durante i quali la riserva cittadina di acqua potabile viene distrutta. I gatti randagi della capitale si raccolgono allora nei quartieri ricchi, dove l'acqua è ancora abbondante, invadendo anche la Proprietà Methwold. Evie Burns si offre di eliminare gli animali dal complesso in cambio di denaro e inizia a sterminare i randagi con il suo fucile ad aria compressa. Quando la Scimmia d'ottone viene a sapere dell'iniziativa, decide di mettere fine una volta per tutte alla supremazia di Evie Burns: ingaggia con lei una lotta furibonda, che culmina nella disfatta della ragazza americana e nella decisione del signor Burns di rimandare la figlia negli Stati Uniti, affinché possa ricevere un'educazione adeguata e vivere in un paese civile. Così, mentre Evie riscatta il torto subito da Saleem picchiandone la sorella, la Scimmia d'ottone vendica le vite dei gatti della città e l'onore del fratello malamente rifiutato ed espulso dal suo gruppo di amici.

Bambino profetizzato da indovini e santoni, quando si accorge di aver iniziato a sentire delle voci, Saleem crede di essere divenuto a sua volta un profeta: si paragona dapprima a Mosè, che sul monte Sinai (cognome, non a caso, del protagonista) aveva ricevuto i comandamenti dalla voce di Dio, e poi a Maometto:<sup>73</sup> come quest'ultimo, che usava ritirarsi sul monte Hira per meditare in una grotta, anche Saleem è solito appartarsi per riflettere sullo scopo della sua esistenza, ma il luogo deputato a questa azione virtuosa è un ben poco nobile cassone del bucato. E mentre Maometto scopre, tramite la visita dell'Arcangelo Gabriele, di essere stato scelto da Dio per diventare il suo messaggero, Saleem viene a conoscenza della sua prodigiosa facoltà attraverso l'azione del cordino di

---

<sup>73</sup> Alle figure di Mosè e Maometto si aggiunge quella di Giovanna d'Arco, alla quale delle voci ordinano di porre fine all'assedio di Orléans per consentire al futuro Carlo VII di essere incoronato re nella Cattedrale di Reims, ma che nel racconto di Saleem – con un abbassamento burlesco – diviene il personaggio interpretato da *Ciro-il-Grande* durante la recita scolastica della *Santa Giovanna* di Bernard Shaw presso la scuola media maschile di ispirazione cattolica frequentata dal protagonista.

un pigiama accidentalmente infilatosi nel suo naso pieno di muco. Questo improvviso abbassamento di registro, questo brusco contrasto tra il tono alto della narrazione religiosa e quello basso dell'incidente domestico di Saleem, caratterizzato dalla presenza di panni sporchi, fluidi corporei, corpi seminudi, appetiti sessuali, produce un effetto dissacrante, burlesco, grottesco.<sup>74</sup>

Se Maometto, convinto di essere impazzito per effetto dei djinn, riceve conferme dalla moglie e dagli amici circa il ruolo di profeta al quale è stato chiamato, Saleem, accusato di blasfemia e messo in punizione dai genitori, non può parlare con nessuno e deve giungere da solo alla risposta che riguarda le voci che si affollano nella sua testa. Dopo una notte passata nel silenzio, egli crede di capire: «vidi lo scialle del genio scendere ondeggiando, come una farfalla ricamata; il mantello della grandezza si posò sulle mie spalle» (MC 192; 226). L'indicazione ricevuta tempo prima dalla Reverenda madre sembra finalmente prendere forma e il protagonista riesce a intravedere, «ancora in ombra, indefinita, enigmatica» (MC 193; 226), la ragione per cui è nato. Nella testa di Saleem, tuttavia, non risuonano nitide voci angeliche, bensì voci molteplici e confuse, che rimbalzano contro le pareti del suo cranio (*ibidem*): il processo di desublimazione continua, tanto che il protagonista, dopo essersi identificato con Mosè e Maometto,

---

<sup>74</sup> Commentando la *Geschichte der grotesken Satyre* (1894) di Heinrich Schneegans, Michail Bachtin sottolinea come lo studioso tedesco, che orienta la propria teoria della satira grottesca sull'opera di Rabelais, ignori l'ambivalenza profonda ed essenziale di questo genere testuale, percependo in esso solamente un'esagerazione denigrante con fini puramente satirici (cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, 1965, Einaudi, Torino 1979, p. 332). In base al carattere del riso suscitato, Schneegans distingue tre tipi di comicità (buffonesco, burlesco, grottesco) e definisce burlesco il caso in cui «la soddisfazione deriva dall'abbassamento di tutto ciò che è alto, che finisce fatalmente per stancare. Perché è proprio quando si è stanchi di guardare in alto che si ha voglia di rivolgere lo sguardo in basso. Più la dominazione di ciò che è alto è stata forte e lunga, più la sua destituzione e il suo abbassamento danno soddisfazione» (ivi, p. 334). Gli abbassamenti di tono messi in atto da Saleem durante la narrazione degli eventi sembrano appartenere proprio a questo tipo di comicità: si ricordi, tra l'altro, che ancora neonato il protagonista si dimostra incapace di abbassare le palpebre ed è solamente grazie all'intervento di Amina che egli impara a farlo e apprende così la prima lezione della sua vita: «nessuno può affrontare il mondo tenendo continuamente gli occhi aperti» (MC 146; 173). Non è dunque un caso che sia Amina il personaggio che, nell'episodio del cassone del bucato, contribuisce ad abbassare il tono della scena, riportando nel momento della rivelazione quella componente corporea e sessuale che, come rileva Bachtin a proposito dell'analisi condotta da Schneegans sulla comicità burlesca, permette di sconsecrare atti altamente spirituali mostrando al contempo il significato positivo e vitale del basso. È così che il "mango nero" di Amina e le narici intasate di muco di Saleem vengono ad assumere non solamente la funzione di suscitare il riso, ma anche quella di riportare i due personaggi alla dimensione, rispettivamente, del desiderio frustrato e del talento inespresso. Il potere del naso (motivo e immagine grottesca che, come nota Bachtin, sostituisce sempre il fallo nella letteratura mondiale di quasi tutte le lingue) apre finalmente Saleem alla dimensione della non-coincidenza e dunque dell'interpretazione, consentendogli di generare e rigenerare il senso della sua esistenza.



adesso si identifica con «una radio ricevente, in grado di alzare e di abbassare il volume» (*ibidem*) e di cui il suo naso sarebbe l'antenna.

Il colpo di grazia al delirio misticheggiante di Saleem viene vibrato però dai familiari, scandalizzati da un atteggiamento che giudicano blasfemo. Il padre ha una reazione violenta, gli tira uno schiaffo talmente forte da causargli una futura parziale sordità nell'orecchio sinistro: Saleem cade su un tavolo di vetro che va in mille pezzi, ferendolo. Questa reazione lo induce a fingere un ravvedimento, che gli vale il perdono dei genitori. Ciò che più importa è la nuova interpretazione delle voci che risuonano nella sua testa, e che sono ben più numerose delle schiere angeliche. Con sollievo, egli capisce di essersi sbagliato, e di non essere stato scelto per sovrintendere alla fine del mondo: «Le mie voci, ben lungi dall'essere sacre, si rivelarono profane, e molteplici, come la polvere» (MC 200; 233).

Per un po' di tempo, il protagonista ridimensiona la propria eccezionalità: comprende di dover abbandonare la posizione di «scimmiettatore del Profeta» (MC 199; 233) e decide, più modestamente, di utilizzare la sua nuova facoltà per migliorare l'opinione che i suoi genitori hanno di lui e rendere più facile il suo lavoro scolastico: sintonizzandosi sulle voci di insegnanti e compagni di classe, inizia a copiare durante le verifiche per ottenere voti migliori. In questo modo, dice Saleem, parlando sé in terza persona,

benché fossero numerosi i modi in cui il suo povero paese sottosviluppato si sarebbe potuto servire delle sue capacità, egli scelse di nascondere questi talenti, sprestandoli in un frivolo voyeurismo e in imbrogli meschini. Questo comportamento – che non è, lo ammetto, quello d'un eroe – era conseguenza diretta del disordine della sua mente, che confondeva invariabilmente la moralità – il desiderio di fare ciò che è giusto – con la popolarità – il desiderio un po' più equivoco di fare ciò che incontra approvazione. Temendo l'ostracismo dei genitori, evitò di dar notizia della propria trasformazione; aspirando ai complimenti dei genitori, abusò a scuola delle proprie facoltà. Questo difetto del suo carattere può essere in parte giustificato dalla sua tenera età; ma solo in parte. La confusione mentale avrebbe tormentato molti momenti della sua vita. (MC 204; 239)

Il problema del caos mentale e del progressivo affermarsi del regime confusivo è in effetti il vero cuore di queste pagine. Nel momento esatto in cui si produce lo choc nel suo cervello, Saleem inizia a udire «una testa piena di lingue farfuglianti, come una radio

non sintonizzata» (MC 192; 225), appartenenti a persone comuni, provenienti da tutto il paese, che si accavallano nella sua testa rendendola il teatro di un caotico conflitto:

i monologhi interiori di tutti i cosiddetti brulicanti milioni, delle masse e delle classi, lottavano per conquistarsi uno spazio nella mia testa. [...] Le voci cianciavano in tutte le lingue, dal dialetto malayalam al naga, dalla purezza dell'urdu di Lucknow al biascichio meridionale del tamil. Io capivo solo una parte delle parole che venivano pronunciate entro le pareti del mio cranio. E solo in seguito, quando cominciai a scandagliare, appresi che sotto le trasmissioni di superficie [...] il linguaggio spariva, sostituito da forme universalmente intelleggibili del pensiero, che trascendevano di molto le parole... ma questo solo quando ebbi udito, sotto la frenesia poliglotta della mia testa, altri segnali preziosi, assolutamente differenti da ogni altra cosa, quasi tutti deboli e lontani, come tamburi remoti, i cui battiti insistenti finirono per farsi strada nella cacofonia da mercato del pesce delle mie voci... (MC 200; 233-234).<sup>75</sup>

Dopo aver subito l'ira paterna, Saleem decide di non fare più parola della sua nuova capacità, ma mantenere il segreto comporta un notevole sforzo, perché anche senza volerlo e solo avvicinandosi alle persone, il ragazzo riesce a sentire i loro pensieri, che iniziano a sovrapporsi in maniera caotica e disordinata nel suo cervello: «immaginate la confusione nella mia testa! Dove, dietro il viso ripugnante, sopra la lingua che sapeva di sapone, vicinissimo al timpano perforato, s'annidava una mente non molto ordinata e piena di cianfrusaglie come le tasche di un novenne...» (MC 202; 236). All'immagine del taschino in cui sono stati buttati alla rinfusa una serie di oggetti di scarsa utilità fanno seguito due intere pagine (MC 202-203; 236-238) in cui Saleem descrive l'effetto della vicinanza di amici e parenti: la sua testa si riempie involontariamente di una serie di pensieri eterogenei che si giustappongono nella sua testa, susseguendosi senza una logica e sovrapponendosi per mezzo di una scrittura priva di punti e virgolette, in cui la lettera maiuscola è l'unico segnale che avverte il lettore dell'inizio di una nuova proposizione o di un discorso diretto. Lo stile metonimico di queste pagine viene ripreso poco oltre per

---

<sup>75</sup> Sul multilinguismo dei *Figli della mezzanotte* si vedano in particolare N. Srivastava, *Languages of the Nation in Salman Rushdie's Midnight's Children and Vikram Seth's A Suitable Boy*, in "ARIEL: A Review of International English Literature", vol. 36, no. 1-2, 2005, pp. 207-231 e G. Gane, *Postcolonial Literature and the Magic Radio: The Language of Rushdie's Midnight's Children*, in "Poetics Today", vol. 27, no. 3, 2006, pp. 569-596.

descrivere i viaggi che Saleem inizia a fare per tutta l'India nel tentativo di sfuggire alle pressioni prodotte dall'ascolto dei conoscenti:

Tamburi dugdugee risuonavano nel mio (leso) orecchio sinistro quando vidi per la prima volta il Taj Mahal attraverso gli occhi di un'inglese che soffriva di diarrea; dopo di che, per ristabilire un equilibrio tra sud e nord, passai d'un balzo al tempio Meenakshi di Madurai e mi accovacciai tra le fumose, mistiche visioni di un prete salmodiante. Feci il giro di piazza Connaught di Nuova Delhi nelle sembianze di un conducente di riscio a motore, lamentandomi amaramente con i clienti per il continuo aumento del prezzo della benzina; a Calcutta dormii scomodamente su un pezzo di tubo di fogna. Ormai gravemente contagiato dal virus del viaggio, sfrecciai velocissimo a Cape Comorin e divenni una pescatrice il cui sari era stretto quanto era disinvolta la sua morale... in piedi su sabbie rosse lambite da tre mari, flirtai con accattoni dravidici in una lingua che non capivo; poi su nell'Himalaya, nella capanna neanderthaliana coperta di muschio di un membro della tribù Goojar, sotto lo splendore di un arcobaleno perfettamente circolare e le ruzzolanti morene del ghiacciaio Kolahoi. Nella dorata fortezza di Jasalmer assaggiai la vita interiore di una donna che faceva vestiti decorati da lustrini a specchietto e a Khajuraho fui un adolescente di paese, estremamente imbarazzato dagli erotici rilievi tantrici dei templi di Chandela che sorgono nei campi, ma incapace di distogliere gli occhi... e nelle semplicità esotiche del viaggio riuscivo a trovare un minimo di tranquillità. Ma alla lunga il turismo cessò di soddisfarmi; la curiosità cominciò a trovar da ridire: «Cerchiamo di scoprire,» mi dissi «quel che realmente accade qui intorno». Spronato dallo spirito eclettico dei miei nove anni, balzai nella testa di divi del cinema e di giocatori di cricket – scoprii la verità che stava dietro i pettegolezzi di «Filmpare» sulla danzatrice Vyjayantimala e mi trovai sulla linea davanti al wicket con Polly Umrigar allo stadio Brabourne; fui Lata Mangeshkar, la cantante in playback, e Bubu il clown nel circo dietro *Civil Lines*... e inevitabilmente, nei processi casuali di questo rimbalzare da una mente all'altra, scoprii la politica. A un certo punto fui un proprietario terriero di Uttar Pradesh e, con una pancia che debordava oltre il cordone del mio pigiama, ordinai ai servi di dar fuoco alle mie eccedenze di grano... in un altro momento mi accadde di morir di fame a Orissa, dove come al solito imperversava la carestia: avevo due mesi e mia madre non aveva più latte al seno. Occupai, per poco tempo, la mente di un attivista del Partito del Congresso, che corrompeva il maestro di scuola di un villaggio perché nell'imminente campagna elettorale appoggiasse il partito di Gandhi e Nehru; e anche i pensieri di un contadino del Kerala che aveva deciso

di votare comunista. La mia audacia divenne sempre più grande: un pomeriggio invasi deliberatamente la testa del Primo ministro del nostro Stato e fu così che scoprii, venti e più anni prima che divenisse una barzelletta nazionale, che ogni giorno Morarji Desai «prende le sue acque» ... ero dentro di lui a sentirne il calore mentre tracannava uno spumeggiante bicchiere d'urina. Infine raggiunsi il punto più alto: divenni Jawaharlal Nehru, Primo ministro e autore di lettere incorniciate: sedetti con il grand'uomo in mezzo a un gruppo di astrologi con pochi denti e barbe incolte a ritoccare il piano quinquennale, in modo che si adeguasse armoniosamente alla musica delle sfere... (MC 206-207; 240-242)

In queste pagine dominano i rapporti di contiguità tra esperienze eterogenee, la successione cumulativa di identificazioni, per quanto effimere, la presenza caotica di forme che esercitano una forza centrifuga sull'identità del protagonista. Saleem diviene una sorta di aggregato di personalità diverse, come suggerito dall'utilizzo della prima persona singolare e reso esplicito poco oltre dal protagonista stesso, che ripensando a quegli anni, spiega lo spirito di autoesaltazione che lo possedeva allora come l'effetto della convinzione di essere divenuto un artista, un forgiatore di forme.

Saleem non vuole più essere un burattino nelle mani del Fato e delle aspettative dei genitori, ma divenire a sua volta un burattinaio che tira i fili delle esistenze altrui:

Mi stavo infatti convincendo che ero in un certo qual modo vicino alla creazione di un mondo; che i pensieri entro i quali balzavo erano i *miei*, che i corpi che occupavo obbedivano ai miei ordini; che, mentre si riversavano in me le vicende di attualità, le arti, gli sport, l'intero ricco varietà di una stazione radio di prim'ordine, ero io in realtà che in qualche modo li facevo accadere... mi era insomma venuta l'illusione dell'artista, e consideravo le molteplici realtà del paese il materiale grezzo e informe del mio talento. (MC 207; 242)

Dopo la fase di ridimensionamento, Saleem è tornato all'autoesaltazione, sia pure in una versione non religiosa. Il lavoro dell'artista, tuttavia, non consiste nell'accumulo di forme eterogenee, bensì nel loro oltrepassamento, nel superamento del loro caos, nella loro scissione e selezione. L'arte, espressione più alta della volontà di potenza, consiste nella capacità di «imprimere al divenire il carattere dell'essere»<sup>76</sup>. Per divenire un artista, un creatore di forme, Saleem dovrebbe ispirarsi al “Conosci te stesso” di memoria delfica,

---

<sup>76</sup> F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1885-1887*, in *Opere*, vol. VIII, t. I, Adelphi, Milano 1975, pp. 297-298.

principio, secondo Nietzsche, che permise ai Greci di non soccombere «a causa dell'inondazione delle cose straniere e passate»:

la loro «cultura» fu a lungo un caos di forme e di idee straniere, semitiche, babilonesi, lidiche ed egizie, e la loro religione una vera lotta tra gli dèi dell'intero Oriente [...]. E tuttavia la cultura ellenica non divenne un aggregato, grazie a quel responso di Apollo. I Greci impararono a poco a poco a *organizzare il caos*, concentrandosi, secondo l'insegnamento delfico, su se stessi, vale a dire sui loro bisogni veri, e lasciando estinguere i bisogni apparenti. Così ripresero possesso di sé; [...] dopo faticosa lotta con se stessi, divennero, con l'interpretazione pratica di quel responso, coloro che ampliarono e accrebbero il tesoro ereditato [...]. È questo un simbolo per ognuno di noi: ognuno deve organizzare il caos in sé, concentrandosi sui suoi bisogni veri.<sup>77</sup>

Lo spirito di conservazione del protagonista, tuttavia, non si esprime nella selezione, nella concentrazione sulle proprie esigenze, ma nel tentativo di influenzare le azioni di ognuna delle persone che raggiunge attraverso la telepatia: «Se non fossi stato convinto di controllare quelle dilaganti moltitudini, la massa delle loro identità avrebbe annientato la mia... ma lì, nella mia torre dell'orologio [...] divenni Sin, l'antico dio della luna [...] capace di agire a distanza e di mutare le maree del mondo» (MC 207; 242). Ritorna la metafora del magnetismo che Saleem ha utilizzato per spiegare le vincite di Amina alle corse dei cavalli e che ora viene utilizzata per parlare dell'influenza esercitata dal protagonista sulle persone e sugli eventi, consentendo a Saleem di porsi al centro dell'universo e di determinare il corso della Storia, divenendo il responsabile, tra l'altro, dell'esplosione di violenza tra i marciatori per la lingua marathi e quelli per la lingua gujarati che termina con la spartizione dello Stato di Bombay, nonché del litigio tra Evie Burns e la Scimmia d'ottone.

Considerando la dominanza del caos, dunque del dionisiaco – per riprendere l'estetica di Nietzsche – in queste pagine, va rilevato che questo principio (o impulso) estetico può manifestarsi in differenti versioni: Saleem oscilla tra il *caos metonimico* delle forme d'esistenza altrui, che non gli appartengono e che esercitano una forza centrifuga sulla sua personalità, allontanandolo dalla possibilità di conoscersi e diventare se stesso, e il caos dell'informe che minaccia di dissolverlo. Egli deve dunque lottare contro la

---

<sup>77</sup> F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, cit., pp. 98-99.

confusione caotica del suo cervello, «dove ogni cosa si scontrava con tutte le altre e il puntino bianco della consapevolezza saltava come un pidocchio impazzito da una cosa a quella accanto» (MC 257; 297), e contro le crepe che si stanno aprendo sulla sua superficie corporea: per fare questo, Saleem, diventando scrittore, dovrà ibridarsi con il regime distintivo, con un principio stilistico capace di dominare il caos delle forme e di guidarlo nell'interpretazione delle due possibilità più autentiche. Soltanto così il protagonista potrà divenire l'artista che vorrebbe essere.

#### Decima macrosequenza. I figli della mezzanotte

Comprende le pp. 271-278; 285-287; 303-308; 313-318.

Divenuto consapevole dell'esistenza degli altri figli della mezzanotte, Saleem usa i propri poteri per penetrare nelle loro menti e conoscere le loro storie. Egli scopre così che durante la prima ora del 15 agosto 1947, all'interno delle frontiere della neonata India indipendente, sono venuti alla luce mille e uno bambini dotati di facoltà miracolose. Egli non sa dire se un simile evento si sia realizzato anche oltre i confini del paese, perché le sue percezioni sono limitate al territorio indiano, ma è certo che sono solamente cinquecentottantuno i figli della mezzanotte che, come lui, il 15 agosto 1957 stanno per compiere dieci anni: quattrocentoventi dei nati in quel fatidico momento, infatti, non sono sopravvissuti. Saleem si accorge anche che i bambini magici non sono a conoscenza della loro reciproca esistenza.

Servendosi del proprio naso come di un'antenna, egli viene a sapere che a Baud vivono due gemelle bruttissime, ma capaci di far innamorare a prima vista qualsiasi uomo; a Dehli una certa Sundari, la cui bellezza è tale da accecare chiunque provi a guardarla; a Kerala un ragazzo in grado di entrare negli specchi e di riemergere da qualsiasi superficie riflettente del paese; a Goa una bambina capace di moltiplicare i pesci; sui colli Nilgiri un licantropo; sui monti Vindhya un ragazzo che sa aumentare e ridurre a piacimento le proprie dimensioni; nel Kashmir un bambino che può mutare sesso immergendosi nell'acqua; a Jalna un raddomante; a Calcutta una ragazza le cui parole infliggono ferite. Il protagonista si accorge che quanto più l'ora della nascita dei suoi "fratelli" è prossima alla mezzanotte, tanto superiori sono le loro doti. Quelli nati allo scadere dell'ora sono poco più che fenomeni da circo: una ragazza barbata, un bambino con le branchie, una coppia di gemelli siamesi con due corpi e una sola testa capace di esprimersi con due voci in tutte le lingue e i dialetti parlati nel subcontinente. Intorno alla mezz'ora sono invece nati i bambini con le facoltà più interessanti o più utili: streghe che sanno guarire con l'imposizione delle mani, ragazzi capaci di non dimenticare nulla di quanto hanno udito. Infine, i nati nel primo minuto hanno talenti ancora più straordinari: si tratta di alchimisti, bambini in grado di volare o di viaggiare nel tempo, e dunque di profetizzare il futuro e di chiarire il passato.

I bambini più dotati sono Parvati-la-strega, Shiva e Saleem. La prima è nata sette secondi dopo la mezzanotte del 15 agosto nella parte vecchia della città di Delhi, nel ghetto dei maghi, quartiere un tempo frequentato dal Colibrì e in cui ora affluiscono prestigiatori, fachiri e illusionisti venuti nella capitale per

cercare fortuna. Parvati possiede i poteri della magia e della stregoneria; Saleem e Shiva, nati nello stesso istante, ovvero allo scoccare della mezzanotte, hanno ricevuto rispettivamente la capacità di penetrare nella mente degli uomini e i doni della guerra.

Espulso dalla banda di Evie Burns e venuto a conoscenza degli altri figli della mezzanotte, Saleem decide di riunirli nella *Midnight Children's Conference* in occasione del suo decimo compleanno: la sua mente diventerà un luogo d'incontro, una sorta di quartier generale. Consapevole che, una volta entrato in contatto con loro, i bambini si accorgeranno della sua presenza, egli sceglie di mostrarsi sorridente, cordiale e autorevole. La prima volta che si presenta a Shiva, il protagonista vede la terrificante immagine di un ragazzino piccolo, con il viso da topo, i denti affilati e due grandi ginocchia, nel quale riconosce immediatamente il figlio del fisarmonicista Wee Willie Winkie. Anche Shiva si ricorda di Saleem come del bambino ricco della Proprietà Methwold e gli domanda quale sia il segreto per praticare la telepatia. Essendo nato nello stesso momento, Shiva avanza la pretesa di condividere il comando della *Midnight Children's Conference* e propone a Saleem di fare dei figli della mezzanotte i membri della loro banda. L'idea del protagonista è invece la creazione di una libera federazione di eguali, in grado di utilizzare la Conferenza per esprimere il loro punto di vista circa la missione che sono chiamati a svolgere. Shiva non comprende: per lui i figli della mezzanotte non hanno alcuna ragione di esistere, né sono venuti al mondo con uno scopo da perseguire. Nasce così la loro rivalità. Durante la conversazione con quello che considera il proprio alter ego, il protagonista scopre che, rimasto senza voce e senza lavoro, Wee Willie Winkie ha cercato di mutilare il figlio per farne un mendicante, ma il ragazzo è riuscito a impedirlo rompendo il polso del padre per mezzo delle sue poderose ginocchia.

Oltre a captare le trasmissioni dei bambini e a diffondere i suoi messaggi, Saleem si accorge di poter funzionare come una sorta di rete nazionale: aprendo la propria mente a tutti i figli della mezzanotte, egli può creare una sorta di arena, dove per suo tramite i ragazzi hanno la possibilità di discutere. Durante le riunioni della Conferenza, Saleem ha modo di conoscere meglio Shiva, con cui non riesce ad andare d'accordo: non apprezza il suo modo grossolano di esprimersi e le sue idee rozze, e sospetta che l'altro sia responsabile di una serie di crimini orrendi, dei quali non può tuttavia avere la prova: infatti Shiva è l'unico dei bambini della mezzanotte capace di impedirgli l'accesso a quelle parti dei suoi pensieri che vuole tenere per sé.

Il protagonista riconosce che la pretesa di Shiva di occupare la posizione di capo naturale del gruppo è legittima, poiché entrambi sono nati allo scoccare del 15 agosto 1947, ma non è disposto a condividere la propria leadership. Egli espone agli altri bambini il proprio punto di vista sulla natura gerarchica del miracolo della mezzanotte, suscitando le proteste di chi ritiene che il proprio dono sia tanto importante quanto il suo. Parvati-la-strega prende le parti di Saleem, senza la cui presenza i figli della mezzanotte non sarebbero venuti a conoscenza della loro reciproca esistenza e non avrebbero trovato un posto in cui riunirsi e parlare: propone dunque che sia lui il capo, ma Saleem chiede di essere considerato alla stregua di un fratello maggiore.

Egli presenta alla Conferenza i temi che lo ossessionano, ovvero i concetti di *scopo* e di *significato*, invitando tutti a riflettere sul perché della loro esistenza. Emergono le filosofie e gli obiettivi più disparati: dal collettivismo all'individualismo, dal dovere filiale alla rivoluzione infantile, dal capitalismo all'altruismo, dalla scienza alla religione, dal coraggio alla codardia, dalla difesa dei diritti delle donne a quella degli intoccabili. Per Saleem è una grande delusione: sembra che i bambini non abbiano nulla di eccezionale a parte le loro facoltà e che in nessuno dei pensieri emersi durante la Conferenza risieda qualcosa di tanto nuovo quanto i figli della mezzanotte stessi. Nonostante l'avvertimento del ragazzo capace di viaggiare nel tempo e di predire il futuro, nessuno di loro, Saleem compreso, prende in considerazione l'ipotesi che lo scopo per il quale sono venuti al mondo possa essere il loro stesso annientamento, ovvero che i bambini magici acquisiranno un significato solamente attraverso la loro stessa distruzione.

In queste pagine il romanzo di Rushdie acquista stabilmente i caratteri che definiscono il genere del "realismo magico". Sino a questo momento le sospensioni dei vincoli che siamo abituati ad attribuire alla realtà avevano un peso limitato, e in alcuni casi potevano essere considerate delle fantasie, delle rielaborazioni favolistiche che il narratore compie *après coup*. Adesso avviene una svolta definitiva, tanto che Saleem non può non indugiare su di essa. Egli insiste nell'affermare che la sua narrazione, per quanto possa apparire incredibile, è veritiera: «A chiunque abbia una mentalità personale troppo rigida (*too inflexible*) per accettare questi fatti, devo dire quanto segue: Così stavano le cose; non c'è modo di sfuggire alla verità. Dovrò semplicemente addossarmi il peso dell'incredulità dei dubbiosi» (MC 236; 273). Da un lato, dunque, egli invoca una razionalità sufficientemente flessibile affinché la sua storia sia considerata degna di fede, dall'altro, afferma il carattere inaggirabile della sua verità, l'ineludibilità della prospettiva che egli stesso rappresenta e a partire dalla quale scaturisce il suo racconto.

A generare sospetti circa l'attendibilità della narrazione di Saleem non è solamente la natura magica dei figli della mezzanotte, ma il loro stesso numero: mille e uno, una cifra dalle «risonanze curiosamente letterarie» (MC 234; 272) e tuttavia non insolita, poiché «a quell'epoca nella nostra parte del mondo l'eccedenza dei nati sui morti era di circa seicentottantasette all'ora» (*ibidem*). La concretezza del dato statistico si pone in netto contrasto con il mondo favoloso delle *Mille e una notte*, riferimento letterario che attraversa il racconto di Saleem in maniera puntuale e costante, riportando la narrazione alla dimensione del meraviglioso. Si noti tuttavia una differenza fondamentale tra Shahrazad e Saleem: mentre la prima non ha necessità di essere creduta dal re Shahriyar, tanto più che non presenta racconti in prima persona, il secondo non può accettare che il



suo racconto sia collocato nell'ambito della fantasia, della finzione, e forse della patologia.<sup>78</sup>

No, sarebbe troppo facile. Mi rifiuto di cercar rifugio nella malattia. Non commettete l'errore di liquidare quel che vi ho svelato come mero delirio; o anche come la fantasia assurda di un bambino brutto e solitario. Ho già detto che non sto parlando per metafora; ciò che ho appena scritto (e letto ad alta voce all'esterrefatta Padma) non è altro che la pura verità, lo giuro sui capelli della testa di mia madre. La realtà può avere contenuti metaforici; ma questo non la rende meno reale. Nacquero mille e uno bambini; ci furono mille e una possibilità che in precedenza non si erano mai presentate contemporaneamente in un unico luogo; e ci furono mille e uno vicoli ciechi. I bambini della mezzanotte possono essere molte cose a seconda del vostro punto di vista: si può considerarli l'ultimo sprazzo di tutto ciò che c'era di antiquato e di retrogrado nella nostra nazione infestata di miti, e ritenere la loro disfatta totalmente auspicabile nel contesto di una modernizzata economia novecentesca; o la vera speranza di libertà, ora definitivamente spenta; ma non devono mai diventare la creazione bizzarra di una mente sconnessa e malata. No: la malattia non c'entra. (MC 239-240; 278)

Non solamente Saleem chiede di considerare vero quanto racconta: nel costante sforzo di collegare la sua storia personale agli eventi della nazione indiana, egli chiede al lettore di assumere un atteggiamento analogo, ovvero di privilegiare la dimensione del significato, ivi compresi i contenuti metaforici, per illuminare la realtà da punti di vista inediti, aprendola a nuove interpretazioni. Non stupisce dunque che, nella sua lettura, questi bambini (nati il 15 agosto 1947) non siano solamente ciò che sono, ma anche e soprattutto ciò che possono essere: essi incarnano nella maniera più piena la celebre affermazione heideggeriana «più in alto della *realtà* si trova la *possibilità*»<sup>79</sup>: alla domanda che riguarda il loro “chi” non si può rispondere facendo riferimento al modo di essere della realtà effettuale, pena un grave errore di prospettiva.

Come spiega il narratore, le facoltà miracolose delle quali i bambini magici sono dotati costituiscono una manifestazione evidente, una prova inconfutabile, del loro significato,

---

<sup>78</sup> Sul rapporto tra le *Mille e una notte* e il romanzo di Rushdie si vedano soprattutto K. Wilson, *Midnight's Children and Reader Responsibility*, in “Critical Quarterly”, 26, 3/1984, pp. 23-37; N. E. Batty, *The Art of Suspense: Rushdie's 1001 (Mid-)Nights*, in M. D. Fletcher (a cura di), *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*, Brill Academic Publishers, Amsterdam 1995, pp. 69-81; V. Guignery, *Salman Rushdie in Conversation*, in “Journal of Postcolonial Writing”, 54, 2/2018, pp. 268-283.

<sup>79</sup> M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 54.

quasi che la storia, «arrivando a un punto di altissima rilevanza e di enormi promesse, avesse voluto gettare, in quell'istante, il seme di un futuro che sarebbe stato realmente diverso da tutto ciò che il mondo aveva visto sino allora» (MC 234-235; 272). L'immagine del seme sottolinea il carattere virtuale della novità rappresentata dai figli della mezzanotte, che potrebbero anche non generare i frutti promessi e rivelarsi meri «vicoli ciechi». Nonostante questa eventualità, Saleem compie un gesto di fondamentale importanza: una volta scoperto di riuscire non solo a diffondere messaggi e captare le trasmissioni dei bambini, ma anche ad aprire la sua mente a tutti loro, egli decide di riunirli in una Conferenza (la *Midnight's Children Conference*) per dare loro la possibilità di confrontarsi. Il cervello del protagonista diviene così «una sorta di arena (*a kind of forum*) [...] lok sabha o parlamento» (MC 271; 314), dove gli «eterogenei, chiassosi, indisciplinati» (*ibidem*) figli della mezzanotte possono dialogare per dare una risposta collettiva alla domanda che da sempre ossessiona Saleem: «Allora presentai alla Conferenza i temi che in quell'epoca mi ossessionavano: i concetti di scopo (*purpose*), di significato (*meaning*). “Dobbiamo riflettere,” dissi “sul perché della nostra esistenza.”» (MC 273; 316). Ponendo la domanda che riguarda il significato a tutti i componenti della Conferenza, Saleem rinuncia all'unicità del proprio punto di vista per aprire la risposta alla pluralità conflittuale delle interpretazioni.

Il carattere agonistico dei rapporti tra i bambini magici è evidente: rispondendo al quesito di Saleem, i figli della mezzanotte propongono soluzioni difficilmente conciliabili, che il narratore riporta in forma di antitesi: «collettivismo» vs. «individualismo», «dovere filiale» vs. «rivoluzione infantile», «capitalismo» vs. «altruismo», «scienza» vs. «religione», «coraggio» vs. «codardia», *ibidem*.<sup>80</sup> Egli non può negare di essere deluso dal risultato del confronto con i propri coetanei: sembra che aprire la questione del significato alla molteplicità conflittuale delle interpretazioni non conduca ai risultati sperati e anzi inibisca il sorgere di un pensiero realmente nuovo e

---

<sup>80</sup> Si noti che la dimensione del conflitto non è solamente interna alla Conferenza, ma anche esterna: molti bambini sembrano prefigurare una vera e propria lotta tra i figli della mezzanotte e il resto del paese: «“Oh cielo, dobbiamo star nascosti, pensate solo a quello che possono farci, persino lapidarci come streghe!”; [...] “Nessuno può fermarci, uomo! Noi possiamo sedurre e volare e leggere nel pensiero e trasformarli in rane [...], – come potranno combatterci?”» (*ibidem*). Le parole del protagonista stesso sembrano confermare che tra i ragazzi magici e lo Stato indiano si consumerà un drammatico scontro: «nessuno di noi avanzò l'ipotesi che lo scopo dei bambini della mezzanotte potesse essere l'annientamento; che non avremmo acquisito un significato se non quando ci avessero distrutti» (MC 274; 317).

originale: Saleem si rende conto che *molteplicità* non è sinonimo di complessità, né garanzia del successo dell'impresa proposta.

I figli della mezzanotte incarnano dunque il problema stesso del pluralismo: come afferma Saleem, essi sono «una sorta di mostro a più teste (*a sort of many-headed monster*), che parlava nella miriade di lingue di Babele; erano l'essenza stessa della molteplicità (*the essence of multiplicity*), e non vedo perché ora dovrei dividerli» (MC 274; 317). E tuttavia le distinzioni e perfino le gerarchie si riveleranno inevitabili. Da questa folla di personaggi senza un nome proprio emergono infatti tre individualità: Shiva, Parvati-la-strega e Saleem stesso. I bambini magici, dunque, non sono tutti uguali e le possibilità da essi incarnate non si equivalgono: alcune sembrano essere superiori alle altre. Saleem, d'altronde, si esprime molto chiaramente in proposito:

Mi sembrava allora – mi sembra adesso – che il miracolo della mezzanotte fosse stato in effetti notevolmente gerarchico per natura (*remarkably hierarchical in nature*), che le capacità dei bambini calassero clamorosamente in proporzione alla distanza della mezzanotte dell'ora in cui erano nati; ma anche questo era un punto di vista aspramente contestato. (MC 272; 315)

Per questo motivo e avendo scoperto grazie all'antagonismo con Shiva «di non essere sordo al richiamo della leadership» (*ibidem*), Saleem ritiene di avere diritto al ruolo di capo, sebbene dichiara di voler essere considerato alla stregua di un semplice fratello maggiore. Se Parvati-la-strega, nata sette secondi dopo la mezzanotte, lo appoggia, ritenendolo la possibilità suprema che in tutti i sensi dà luogo alle altre, Shiva gli si contrappone in maniera netta e decisa. Anch'egli nato allo scoccare della mezzanotte, avanza sin da subito la pretesa di condividere con Saleem il ruolo di capobanda. Il protagonista non può fare a meno di notare una forte somiglianza tra il suo nuovo nemico e Evie Burns, la ragazzina di cui un tempo è stato innamorato: come si ricorderà, non appena arrivata nella Proprietà Methwold, Evie smonta dalla sua bicicletta reggendo un fucile ad aria compressa e si autoproclama nuovo leader dei ragazzi riuniti in giardino per giocare insieme (MC 218; 254). È in quel momento che Saleem si accorge di essersi innamorato. Il paragone tra la ragazza e Shiva mostra dunque tutta l'ambiguità del sentimento del protagonista, che è contemporaneamente di ammirazione e di repulsione: Saleem non apprezza Shiva e lo ha anzi in antipatia, ma si sente in qualche modo attratto e legato a lui, tanto da chiamarlo «il mio alter ego» (MC 264; 305),

I due hanno visioni completamente opposte sul significato della Conferenza, che Shiva vorrebbe rendere una banda ai suoi servizi mentre Saleem «una specie di libera federazione di eguali, con possibilità d’espressione per qualsiasi punto di vista» (MC 263; 305); se il protagonista crede che il compito dei figli della mezzanotte consista nel trovare lo scopo della loro esistenza, Shiva ritiene che i concetti di scopo e ragione siano completamente privi di senso: «Quale *scopo*, uomo? Cos’è che in questo mondo di merda ha una sua *ragione*, yara? Per quale ragione tu sei ricco e io sono povero? Qual è la ragione del morire di fame? [...] Da’ retta a me, uomo – bisogna prendere quello che si può, farne quello che si riesce e poi morire» (*ibidem*). È evidente che Saleem e Shiva rappresentano due prospettive destinate a confliggere nel romanzo: il primo è un individuo che non coincide con se stesso, la cui esistenza è sempre tesa verso l’interpretazione delle proprie possibilità; il secondo è un soggetto che al contrario vive il proprio essere nel mondo come pura fatticità, accontentandosi di ottenere quante più cose possibili prima che giunga l’ora della sua morte. Per Saleem il mondo è fatto di possibilità, per Shiva di oggetti, e di altri individui da dominare. Saleem vorrebbe che i figli della mezzanotte fossero una forza nuova, capace di mantenere la promessa della loro nascita; Shiva che si trasformassero in una banda alle sue dipendenze.

Ritenendo che Saleem abbia la testa piena di sciocchezze, Shiva gli ordina di comunicare agli altri ragazzi che da ora in poi sarà lui a gestire la Conferenza, ma Saleem si oppone: «a quel punto trovai un pizzico di coraggio e dissi a Shiva: “Non puoi dirigerla tu la Conferenza; senza di me, non potranno neanche ascoltarti!” E lui, confermando la sua dichiarazione di guerra (*the declaration of war*): “Bambino ricco, loro vorranno sapere tutto di me”» (MC 264; 306). «La rivalità (*the rivalry*) che cominciò quella notte non sarebbe più cessata» (*ibidem*), racconta Saleem, ma a testimoniare l’irresistibile attrazione che lo lega a Shiva giunge la sua decisione di non espellere il proprio rivale dalla Conferenza:

Per essere sincero: Shiva non mi piaceva. Non mi garbavano la grossolanità del suo linguaggio, la rozzezza delle sue idee; e incominciavo a sospettarlo di tutta una serie di orrendi delitti – benché mi fosse stato impossibile trovarne le prove nei suoi pensieri, essendo lui l’unico tra i bambini della mezzanotte capace di sbarrarmi quelle parti dei suoi pensieri che aveva deciso di tenere per sé – cosa che aumentava la mia antipatia e diffidenza per quell’individuo dalla faccia di topo. Ero tuttavia una persona assolutamente corretta; e non sarebbe

stato corretto tenerlo lontano dagli altri membri della Conferenza. (MC 271; 314)

Mentre Shiva impedisce l'accesso ai suoi pensieri a Saleem, quest'ultimo sceglie di tenere aperte le porte della sua mente anche a colui che vorrebbe sopraffarlo. Questa disponibilità nei confronti del proprio nemico sembra avere l'effetto di contaminare il protagonista e il modo della narrazione da lui incarnato, che "assorbe" alcune caratteristiche peculiari del proprio rivale:

Le descrizioni realistiche (*matter of fact descriptions*) dell'*outré* e del bizzarro, nonché il loro opposto, vale a dire le versioni intensificate, stilizzate del quotidiano (*heightened, stylized versions of the every day*) – queste tecniche, che sono anche atteggiamenti mentali (*attitudes of mind*) le ho rubate (*lifted*) al – o forse assorbite (*absorbed*) dal – più formidabile dei bambini della mezzanotte, il mio rivale (*my rival*), l'altro figlio scambiato, il presunto rampollo di Wee Willie Winkie: Shiva dei ginocchi. Erano tecniche che, nel suo caso, venivano applicate del tutto inconsapevolmente, e ne derivava la creazione di un'immagine del mondo di sorprendente uniformità (*startling uniformity*), nella quale si poteva accennare con indifferenza, quasi *en passant*, agli spaventosi omicidi di prostitute che cominciavano in quei giorni a riempire i giornali a sensazione (mentre i loro cadaveri riempivano i rigagnoli,) nell'atto stesso in cui ci si dilungava con passione sugli intricati particolari di una mano alle carte. Morte e sconfitta a ramino erano per Shiva la stessa cosa. (MC 261-262; 303)

Oltre a rappresentare prospettive opposte e in conflitto, differenti modi dell'esistenza originati dallo stesso evento, Saleem e Shiva corrispondono anche a due differenti razionalità, a due modi della narrazione letteraria: mentre il primo incarna un modo rigido del pensiero, che descrive i fatti in maniera uniforme e stilizzata<sup>81</sup>, il secondo, che pure si lascia contaminare dal proprio rivale, è l'esponente di una razionalità flessibile, che rappresenta la realtà circostante servendosi di un linguaggio plastico, ricco di tropi. Shiva incarna dunque la logica separativa e il principio di coincidenza: egli è il rappresentante di un'umanità che vive come fatticità, che crede solo nella verità dei fatti e il cui contesto

---

<sup>81</sup> Si ricordi che, nella sua monografia su Dostoevskij, Bachtin definisce "stilizzazione" la parola difonica convergente monodirezionale, ovvero la parola che si appropria di un'altra parola e delle sue intenzioni. Attraverso questo procedimento lo stile viene ridotto ai suoi stilemi, ovvero a tratti irrigiditi che lo rendono riproducibile e imitabile (cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij*, cit., pp. 245- 250). Non stupisce dunque che questo modo irrigidito della parola venga attribuito a Shiva, rappresentante per eccellenza di una razionalità inflessibile all'interno del romanzo.

è quello della storia ufficiale dell'India (del cui esercito diverrà infatti un soldato di grado maggiore). In questo personaggio dobbiamo individuare il rappresentante del realismo e del regime letterale del linguaggio: per lui i figli della mezzanotte sono solo bambini. Saleem, al contrario, incarna la logica congiuntiva e il principio di non-coincidenza: rappresenta un'umanità che vive cercando di interpretare le proprie possibilità superiori, la cui verità è prospettica e modalmente orientata e il cui contesto è ermeneutico. In lui avviene l'ibridazione tra la componente magica della narrazione e il regime figurale del linguaggio: per lui i figli della mezzanotte sono soprattutto possibilità.

#### Undicesima macrosequenza. La verità su Saleem

Comprende le pp. 318-328; 331-351; 355-374; 375-379; 385-389.

All'inizio del 1958 Saleem subisce due mutilazioni. La prima gli viene inferta da uno dei suoi professori, Emil Zagallo: un mercoledì mattina la visita settimanale e facoltativa alla cattedrale di San Tommaso viene sospesa e gli alunni che solitamente si assentano dalla lezione di geografia subiscono la vendetta del docente, che decide di interrogare a sorpresa. Egli domanda all'alunno Jimmy Kapadia di definire il concetto di "geografia umana", ma poiché il ragazzo non sa rispondere, Zagallo inizia a torcergli un orecchio. Saleem interviene in difesa del compagno, suscitando l'ira del docente, che lo afferra per il naso e lo deride davanti all'intera classe, facendo notare come il viso del protagonista assomigli alla cartina geografica dell'India. Nell'ilarità generale, il naso di Saleem lascia gocciolare del moccio sul palmo della mano del professore, che prende il ragazzo per i capelli e lo solleva fino a strappargliene una ciocca e a farlo sanguinare. In seguito all'episodio, il docente viene allontanato dalla scuola e Saleem acquista il soprannome di Testapelata: nella zona interessata dalla tonsura non gli ricresceranno mai più i capelli.

La sera stessa si svolge la festa della scuola, alla quale Saleem si presenta con la testa bendata e un notevole ritardo, fattori che gli rendono difficile trovare una ragazza con cui fare coppia. All'improvviso una ragazza gli rivolge la parola: è Masha Miovic, campionessa scolastica di nuoto a rana e amica della Scimmia d'ottone. Saleem la invita a ballare e poi a fare una passeggiata in giardino, dove vengono loro incontro Ghiandoloso Keith Colaco e Ciccio Perce Fishwala, compagni di classe del protagonista. I due iniziano a prendere in giro Saleem e rivelano a Masha il modo in cui si è procurato la ferita alla testa. Il ragazzo vorrebbe ignorarli, però Masha lo incita a reagire: egli colpisce allora i compagni con una ginocchiata all'inguine e poi scappa all'interno della scuola, rifugiandosi in un'aula. Segue una colluttazione, nel corso della quale avviene un altro incidente: la mano di Saleem rimane schiacciata in mezzo a una porta: la falange superiore del dito medio si spezza e rotola ai piedi di Masha, causandone lo svenimento. Il protagonista viene portato in ospedale, e raggiunto dai genitori. Il medico che lo visita informa Amina che, avendo subito una grande perdita di sangue, il ragazzo potrebbe aver bisogno di una trasfusione. La donna non ricorda quale sia il gruppo sanguigno del figlio, ma è sicura che il suo e quello del marito sono rispettivamente Alfa e Omega, entrambi con fattore rhesus positivo. Il test eseguito su Saleem, tuttavia, rivela che il suo gruppo

sanguigno non corrisponde né a quello della madre né a quello del padre. Saleem sente i genitori discutere: Amina giura di non aver mai tradito il marito, ma questi le dà uno schiaffo e lascia l'edificio.

Ha inizio così il primo esilio di Saleem, che una volta dimesso dall'ospedale viene portato insieme a Mary Pereira a casa degli zii Hanif e Pia Aziz. La carriera di regista dello zio, che sta lavorando a un film sulla vita quotidiana in una fabbrica di pickle gestita da donne, è ormai in declino e con essa quella della divina Pia: il tramonto del marito e il recente interesse di quest'ultimo per il cinema impegnato le impediscono infatti di ricevere ruoli di rilievo e la condannano all'oblio. I due riescono a sopravvivere unicamente grazie a uno stipendio che il magnate cinematografico Homi Catrack versa loro mensilmente, pur rifiutando tutti i soggetti che Hanif gli propone. Nell'appartamento di Marine Drive, Saleem diviene il confidente di Pia e l'aiutante di Hanif, venendo a ricoprire il ruolo del figlio che i due non hanno mai avuto.

Una sera gli zii invitano un gruppo di amici per giocare a carte. Tra questi c'è anche Catrack, che avvicinandosi a Saleem mentre questi si trova sul balcone, gli infila nella mano sinistra un foglietto, chiedendogli di consegnarlo di nascosto a Pia. Quella notte il protagonista sogna la morte del suo compagno di classe Jimmy Kapadia. Agitato dall'incubo, gli viene concesso di dormire insieme agli zii nel loro letto, dove coglie l'occasione per compiere la missione assegnatagli dal magnate cinematografico. Il giorno seguente, Saleem viene a sapere che Jimmy è morto per un attacco di cuore. La coincidenza gli fa credere di essere il responsabile della scomparsa dell'amico.

Nei giorni successivi Saleem, usando i propri poteri mentali, scopre che la zia, da anni amante del magnate, è stata appena lasciata per un'altra donna. Egli raggiunge Pia nella sua stanza per cercare di consolarla ma, mentre si abbracciano, si lascia trasportare e le tocca il seno. La zia allontana il nipote con uno schiaffo. Si conclude così, dopo cinque settimane, il primo esilio di Saleem, che viene riportato a Villa Buckingham insieme a Mary Pereira senza ricevere alcuna spiegazione sulle cause che hanno determinato il suo allontanamento dai genitori.

Una volta tornato a casa, egli si accorge che Ahmed sembra non volere avere più nulla a che fare con lui. Sebbene reputi crudele l'atteggiamento del padre, il ragazzo crede di comprendere le ragioni: il suo dito mutilato provoca probabilmente il suo disgusto. Anche la posizione della Scimmia d'ottone sembra essere cambiata: la sorella di Saleem è infatti diventata la figlia prediletta della famiglia Sinai.

In quel periodo, il ragazzo inizia a frequentare l'ormai novantaduenne dottor Schaapsteker, che vive all'ultimo piano di Villa Buckingham e che un giorno gli dà un enigmatico consiglio: se vorrà sconfiggere i propri nemici, Saleem dovrà imitare il comportamento dei serpenti, ovvero colpire rimanendo nascosto. Il protagonista decide così di vendicarsi degli incontri segreti della madre al Pioneer Café, nonché dell'abbandono di Homi Catrack nei confronti della zia: attraverso i suoi poteri, viene a conoscenza della relazione clandestina tra il magnate cinematografico e la moglie di un generale di marina, Lila Sabarmati. Ritagliando pezzi di giornale, Saleem compone un messaggio anonimo che spedisce al comandante Sabarmati, per informarlo che ogni domenica mattina sua moglie si reca in Colaba Causeway. Smascherando Lila, Saleem si propone di punire anche l'infedeltà di sua madre, nonché di vendicare Pia.

Il comandante Sabarmati ingaggia un poliziotto privato e accerta la verità: dopo aver comprato una pistola, una domenica si reca nell'abitazione dove sa di trovare i due amanti e spara ad entrambi per poi consegnarsi alla polizia. Il magnate muore, mentre Lila Sabarmati sopravvive. Il comandante viene arrestato, giudicato colpevole nel processo per omicidio di primo grado e condannato a trent'anni di prigione.

Dopo il caso Sabarmati, Amina interrompe ogni contatto con Nadir Kahn e incomincia ad invecchiare prima del tempo. Nell'agosto del 1958 i proprietari di Villa Versailles, Villa Escorial e Villa Sans Souci mettono in vendita le loro case, che vengono comprate dalle eredi del dottor Narlikar.

Poco tempo dopo, Pia telefona a casa Sinai per comunicare la triste notizia del suicidio di Hanif, gettatosi dal tetto della casa di Marine Drive dopo essere rimasto senza lo stipendio che riceveva da Homi Catrack. La famiglia Aziz si riunisce a Villa Buckingham per osservare i quaranta giorni di lutto. Contrariamente alle attese di tutti, Pia non versa una lacrima per la morte del marito: questo atteggiamento scatena le ire della Reverenda madre, che non ha mai visto di buon occhio la nuora a causa della sua professione e trova ora il modo di manifestarle tutto il suo risentimento. Naseem Aziz incolpa Pia della morte del figlio e decide di astenersi dal cibo fino a quando la vedova non dimostrerà rispetto e dolore per la scomparsa di Hanif. Preoccupato per la salute della madre, e con il pretesto di scusarsi per il suo gesto inappropriato nell'appartamento di Marine Drive, il ventesimo giorno di lutto Saleem decide di andare a parlare con la zia: questa gli rivela di non voler piangere la morte del marito per non indulgere al melodramma, genere che il regista ha sempre detestato. Lo sforzo dell'ammissione e la polvere che riempie la stanza fanno starnutire la donna, i cui occhi si riempiono finalmente di lacrime: è il preludio a un pianto ininterrotto, esibito con pose teatrali, che portano comunque alla piena riconciliazione con Naseem. La Reverenda madre invita Pia a trasferirsi a Rawalpindi, dove potrà vivere con lei, con il vecchio padre e con Emerald.

Durante il trentasettesimo giorno di lutto, credendo di aver visto il fantasma di Joseph D'Costa varcare la soglia di Villa Buckingham, Mary Pereira decide di confessare il proprio crimine e di rivelare la verità sulla nascita di Salem: prendendo per mano il ragazzo, riunisce la famiglia nello studio di Ahmed e racconta di come, undici anni prima, ha scambiato nella culla il figlio dei coniugi Sinai con quello di Wee Willie Winkie e di sua moglie Vanita, nella speranza di suscitare l'amore dell'uomo che l'aveva lasciata per la sorella. Nello studio del padre, Saleem scorge la figura del vecchio servo Musa, tornato per chiedere perdono dopo tanti anni: è lui che la balia ha scambiato per lo spettro dell'ex-fidanzato. Mary Pereira lascia la casa dei Sinai e torna a vivere a Goa insieme alla madre ormai anziana. Dopo aver raccontato a quest'ultima il proprio crimine, la vecchia signora perde il senno e durante la processione in cui la reliquia del corpo mummificato di san Francesco Saverio viene mostrata per le vie della città, si arrampica sulla bara del santo e gli stacca l'alluce con un morso. La donna viene punita e trasformata in pietra e la Chiesa ne manda in processione la statua per i villaggi della zona, al fine di mostrare cosa capita a chi si comporta male con i santi.

In queste pagine, che precedono la rivelazione della verità sui natali di Saleem e la confessione di Mary Pereira, viene sottolineato ancora una volta il legame che unisce il



protagonista alla nazione indiana: volendo punire il ragazzo per aver difeso un compagno che non sapeva rispondere alle sue domande, il Professor Zagallo lo afferra e lo deride davanti all'intera classe, mostrando come il suo volto si presti perfettamente a rappresentare il concetto di "geografia umana":

Non vedete nella faccia di questo brutto scimmione l'intera carta dell'India? [...] Vedete qui – la penisola del Deccan che penzola! [...] Queste macchie [...] sono il Pakistan! Questi nei sull'orecchio destro sono la zona orientale; questa guancia sinistra orrendamente chiazzata è l'occidentale! Ricordatevelo bene, stupidi ragazzi! Il Pakistan è una macchia sulla faccia dell'India! (MC 277; 320-321)

La sovrapposizione tra il viso di Saleem e il subcontinente indiano si colloca dunque all'origine della sua prima mutilazione: mentre Zagallo tiene stretto tra pollice e indice il naso del ragazzo, questo organizza «una propria spontanea rivolta» (MC 277; 321) e lascia gocciolare del muco («Che sia *Ceylon?*», suggeriscono i compagni, *ibidem*) sul palmo della mano del professore, suscitandone l'ira e determinando l'incidente dello strappo dei capelli. Saleem individua dunque nel suo organo olfattivo la causa della tonsura, prendendo così le distanze da una più ovvia eredità che lo lega al padre biologico (si ricordi, infatti, che William Methwold è calvo e che la sua famosa scriminatura centrale è posticcia, ovvero ottenuta grazie all'utilizzo di un parrucchino). Come egli stesso spiega, è di nuovo il suo essere ammanettato all'India a generare questo drammatico episodio: «mi rendevo conto come la maledizione della mia nascita, che mi collegava alla mia patria, avesse trovato un'altra e più inattesa manifestazione» (MC 278; 321).

Il rapporto tra il protagonista e la nazione indiana si esprime d'altronde in diversi modi in queste pagine: volendo punire Amina per i suoi incontri segreti con Nadir Kahn, e Homi Catrack per aver abbandonato la divina Pia, Saleem decide di rivelare al comandante Sabarmati la relazione clandestina che sua moglie Lila intrattiene con il magnate cinematografico. Per comunicare l'indirizzo della casa di appuntamenti presso la quale i due amanti si incontrano ogni domenica mattina, egli compone un messaggio anonimo ritagliando pezzi di giornale, e più precisamente titoli di articoli quasi sempre relativi agli eventi politici che in quei giorni stanno sconvolgendo l'India e il Pakistan. Saleem osserva che questa operazione di collage costituisce il suo primo tentativo di

riordinare la storia (MC 312; 360), un tratto che, come si ricorderà, egli eredita dal padre Ahmed.

La vendetta privata di Saleem provoca una vera e propria crisi nazionale: il comandante Sabarmati, che spara alla moglie e al suo amante uccidendo quest'ultimo, diviene «l'assassino più popolare dell'intera storia della giurisprudenza indiana» (MC 314; 363). Mentre i giornali di tutto il paese dedicano articoli alla vicenda, descrivendola come il teatro in cui l'India ha scoperto il proprio passato, presente e futuro (MC 314; 362), Saleem sa bene di essere il vero e unico responsabile di quanto accaduto: «il comandante Sabarmati era solo una marionetta; il burattinaio ero io e la nazione stava rappresentando la mia commedia – solo che non era questa la mia intenzione!» (*ibidem*). Accortosi che il processo per omicidio di primo grado non sta andando come sperato, il generale confessa al proprio avvocato: «Mi sembra che non sia più il destino a controllare la mia vita; che abbia preso il sopravvento qualcos'altro... chiamiamolo Fato» (MC 316; 365), ma la voce del narratore interviene per correggerlo: «Chiamalo Saleem o Nasochecola o Tirsaucolnaso o Facciamacchiata; chiamalo piccolo-quarto-di-luna» (*ibidem*). Come Sin, la luna crescente, Saleem agisce ancora una volta a distanza sulle maree del mondo (MC 313; 361): le azioni che compie nella sua vita privata hanno sempre conseguenze di portata nazionale. Nella sua ricerca delle cause che generano gli eventi, egli non può fare a meno di attribuirsi la responsabilità dei fatti, di considerarsi il motore della grande e della piccola storia, la causa prima di tutto ciò che accade intorno a lui. Così, quando Hanif si suicida gettandosi dal tetto del suo appartamento e Aadam Aziz muore nel Kashmir dopo aver scalato una montagna per raggiungere il tempio di Sankara Acharya, Saleem ricostruisce la catena di cause ed effetti nel modo seguente:

Se non avessi voluto fare l'eroe, il signor Zagallo non mi avrebbe strappato i capelli. Se i miei capelli fossero rimasti intatti, Ghiandoloso Keith e Ciccio Perce non mi avrebbero preso in giro; Masha Miovic non mi avrebbe spronato a perdere il dito. E dal dito zampillò sangue che non era né Alfa né Omega e mi mandò in esilio; e nell'esilio mi gonfiai di quella sete di vendetta che portò all'assassinio di Homi Catrack; e se Homi non fosse morto, forse mio zio non sarebbe avanzato d'un passo da un tetto nelle brezze marine; e mio nonno non sarebbe andato nel Kashmir a distruggersi nello sforzo di scalare la collina Sankara Acharya. E mio nonno era stato il fondatore della mia famiglia, e la mia sorte era legata dalla mia data di nascita a quella della nazione, e il padre

della nazione era Nehru. La morte di Nehru: posso fare a meno di concludere che fu anch'essa colpa mia? (MC 334; 385-386)

Come si vede, il narratore trova sempre una maniera per collocarsi “al centro dell’universo” nel tentativo di spiegare le ragioni che danno origine agli eventi, un gesto che sembra essere il suo modo personale di tenere sotto controllo una realtà altrimenti confusa, caotica, priva di senso.

Altro elemento di grande rilevanza in queste pagine è il proliferare di padri e madri del protagonista: «Nato da un’unione ignota, ho avuto più madri io di quanti figli può avere una madre; mettere al mondo genitori è stata una delle mie più curiose facoltà – una forma di fecondità a rovescio che sfugge al controllo degli anticoncezionali, e persino a quello della Vedova» (MC 291; 336). Ad Ahmed, Wee Willie Winkie e William Methwold, si aggiunge ora la figura paterna di Hanif Aziz. Durante il suo primo esilio nell’appartamento di Marine Drive, Saleem viene ad occupare il posto sacro del figlio che gli zii non hanno mai avuto: egli interpreta «la parte del figlio che non avevano (*the part of surrogate son*)» (MC 291; 337), provvedendo alle necessità dello zio «come farebbe un buon figlio (*as a good son should*)» (MC 292; 337) e Hanif gli si rivolge chiamandolo «figliolo mio (*Sonny Jim*)» (*ibidem*). Se è troppo presto per rispondere alla domanda che riguarda l’eredità che lo zio lascerà al protagonista, è però importante notare l’anticipazione per mezzo della quale Saleem lascia ai propri lettori un indizio decisivo: durante la sua permanenza in Marine Drive,

Hanif Aziz, l’unico scrittore realistico che lavorasse nell’industria cinematografica di Bombay, stava scrivendo la storia di una fabbrica di pickle creata, gestita e fatta funzionare esclusivamente da donne. [...] È ironico che questo superdiscepolo del naturalismo sia stato un così abile (e inconsapevole) profeta delle vicende della sua stessa famiglia (MC 292; 338).

Dopo essere diventato celebre grazie all’invenzione del “bacio indiretto”, Hanif si è infatti convertito da regista di film di fiction a cineasta impegnato: «dopo i suoi esordi di favolista, si era ricordato di esser figlio di suo padre e si era dedicato alla lotta contro tutto ciò che sapeva d’irreale» (MC 292; 337). Così, quando Homi Catrack muore lasciando Hanif e Pia sprovvisti del loro stipendio, e il regista si suicida gettandosi dal tetto di casa, la sua caduta spaventa a tal punto i mendicanti che essi smettono di fingersi ciechi e

corrono via urlando: «In morte come in vita», commenta il narratore, «Hanif Aziz sposò la causa della verità e mise in fuga l'illusione» (MC 326; 375).

Altra figura che si aggiunge alla lista di padri di Saleem è quella del dottor Schaapstecker, che, come si ricorderà, aveva salvato il ragazzo dal tifo quando questi aveva solamente un anno somministrandogli alcune gocce di veleno di cobra reale: «Tu devi considerarmi un secondo padre (*as another father*). Non ti ho forse ridato la vita quando l'avevi perduta?» (MC 309; 357), dice il medico a Saleem, che dopo il ritorno a Villa Buckingham ha preso l'abitudine di fargli visita. «Con questa affermazione», commenta il protagonista, Schaapstecker «rivelò di subire il mio fascino quanto io subivo il suo: aveva accettato anche lui di appartenere a quella schiera interminabile di genitori che io soltanto avevo il potere di mettere al mondo» (MC 309-310; 357).

Contrariamente a quella di Hanif, l'eredità di Schaapstecker è evidente: il veleno letterale con cui contamina Saleem quando questi non è che un neonato si trasforma ora in un veleno metaforico, che contagia il suo animo spingendolo a vendicarsi della madre e di Homi Catrack per mezzo della lettera anonima che rivela a Sabarmati l'infedeltà della moglie. L'anziano medico viene paragonato a un serpente, che giunge a riportare Saleem in basso dopo che questi, riammesso a Villa Buckingham, è riuscito a risalire una scala (non solo metaforica, ma anche letterale, dal momento che Saleem si arrampica quotidianamente al piano superiore dell'edificio per passare i suoi pomeriggi in compagnia del dottore). «“Studia i tuoi nemici, bambino,” sibilava “se non vuoi che t'uccidano” [...] “Sii saggio, bambino. Imita il comportamento del serpente. Sii segreto: colpisci al riparo d'un cespuglio”» (MC 309; 356-357): Saleem prenderà alla lettera i suggerimenti di Schaapstecker-Sharpsticker (“coltello affilato”, MC 308 e 310; 355 e 357), con gli effetti impreveduti di cui si è detto.

In ultimo, viene confermato il ruolo materno che Mary Pereira assume nei confronti del protagonista: dopo aver scambiato Musa, divenuto lebbroso per aver giurato il falso in occasione del furto di oggetti preziosi, per il fantasma di Joseph D'Costa, la balia confessa il proprio crimine davanti a tutti, tenendo Saleem stretto, «come una madre che protegge il suo bambino» (MC 336; 387), per difenderlo dalla sua stessa famiglia.

Come ammette il protagonista, il rapporto con i figli della mezzanotte è temporaneamente passato in secondo piano, sovrastato dalle vicende personali. A una lettura più attenta, tuttavia, si può notare come l'episodio della seconda mutilazione subita

da Saleem sia determinato dall'identificazione tra quest'ultimo e il suo antagonista Shiva: mentre passeggia nel giardino della scuola con Masha Miovic, Saleem viene avvicinato da Ghiandoloso Keith Colaco e Ciccio Perce Fishwala, che lo deridono, e rivelano l'origine della sua ferita alla testa. Saleem vorrebbe soprassedere, ma la ragazza lo incita a dare una lezione ai due bulli:

gli occhi di Masha Miovic dicono: *Che cosa sei? Un uomo o un topo?... e, vittima dell'incantesimo della campionessa di nuoto a rana, mi fluttua nella testa anche un'altra cosa: l'immagine di due ginocchia irresistibili; e così mi slancio contro Colaco e Fishwala; e mentre loro sono distratti dalle risatine, il mio ginocchio s'immerge nell'inguine di Ghiandoloso; e prima che lui cada, una genuflessione simile ha steso anche Ciccio Perce. Mi giro verso la mia signora; applaude, mollemente: «Ehi, uomo, niente male!».* (MC 280; 324)

L'immagine di Shiva, «un ragazzino piccolo col viso da topo [...] e due delle più grandi ginocchia che mai il mondo avesse visto» (MC 262; 304) balena nella mente di Saleem, che decide improvvisamente di imitarlo e di servirsi, proprio come il rivale, delle ginocchia come di un'arma: colpisce così i due compagni di classe, scatenando la loro rabbia. Lo scontro continua all'interno dell'edificio scolastico: la mano destra di Saleem rimane schiacciata in mezzo a una porta, e la falange superiore del dito medio si stacca. Privato della propria integrità fisica, il protagonista si abbandona a un'amara riflessione:

Oh, eterna contrapposizione tra dentro e fuori! Perché dentro di sé un essere umano è tutt'altro che un tutto, tutt'altro che omogeneo; sono mescolate in lui cose di ogni genere ed egli è una persona ora e un'altra tra un momento. Il corpo, invece, è assolutamente omogeneo. Indivisibile, un vestito a un pezzo, un tempio sacro, se volete. È importante conservare questa interezza. Ma la perdita del mio dito (possibilmente predetta dal dito puntato del pescatore di Raleigh), per non parlare dell'asportazione di certi capelli dal mio cranio, ha distrutto tutto questo. Entriamo così in una situazione che non può che essere rivoluzionaria; e le sue conseguenze sulla storia sono destinate a essere molto sorprendenti. Sturate il corpo e soltanto Dio saprà cosa ne farete venir fuori. All'improvviso divenite per sempre diversi da quel che eravate; e il mondo cambia al punto che i genitori possono cessare di essere genitori, e l'amore può tramutarsi in odio. E queste, notate, sono solo le conseguenze sulla vita privata. Quelle che riguardano la sfera dell'azione pubblica, come vedremo, sono – furono – saranno non meno profonde. (MC 283; 327-328)

La perdita di compattezza corporea rispecchia quella dell'integrità psichica, prodotta dall'identificazione. È come se il corpo di Saleem, la sua forma esterna, si adeguasse alla sua personalità, alla sua forma interna, lacerata, incoerente, divisa, con la quale il protagonista sembra avere un rapporto irrisolto, conflittuale. Arrivato a scuola per la festa, Saleem si vergogna del proprio aspetto fisico, reso grottesco non solamente dalla benda che porta sul capo, ma anche dal suo grosso naso e dalle macchie che gli segnano il viso. Egli vorrebbe utilizzare il segreto della mezzanotte per primeggiare sugli altri ragazzi («Quegli idioti; se sapessero chi sono si toglierebbero di mezzo in gran fretta!», MC 279; 322), ma il timore di rivelare la sua «vera natura» (*ibidem*) è più forte del desiderio di impressionare le ragazze europee. Sembra che Saleem non riesca ad affrontare la questione che riguarda la sua identità, che non riesca a sostenere il peso della verità su se stesso: è per questo motivo che egli non riesce a fare dei propri poteri un vero punto di forza, capace di consegnarlo alla grandezza alla quale aspira. Così, quando Ciro-il-grande diviene il Signore Khusro Kusrovand, «il più ricco guru indiano» (MC 323; 372), «il più acclamato bambino-santo della storia» (*ibidem*), Saleem confessa di essere invidioso e infastidito, ma dimostra di avere consapevolezza delle proprie responsabilità: «Sarebbe dovuta spettare a me [...]. Sono io il bambino magico; non solo mi è stata sottratta la mia preminenza in famiglia, ma anche la mia vera profonda natura. [...] io non sono mai diventato un “mahaguru”; mai milioni si sono seduti ai miei piedi; ed è stata colpa mia» (MC 324; 373).

Saleem si ritiene colpevole: della propria mancata ascesa, ma anche dell'esilio al quale viene costretto da Amina e Ahmed in seguito all'incidente della seconda mutilazione, che rivela il suo statuto di figlio illegittimo:

Di fatto incolpavo soprattutto me stesso della mia messa al bando. Non mi ero forse inflitto un'ulteriore deformità da aggiungere a gambestorte nasocetriolo tempieconcorna guancemacchiate? Non era possibile che il mio dito mutilato fosse stato (come quasi lo era stato l'annuncio delle mie voci) la goccia che aveva fatto traboccare il vaso dei miei fin troppo pazienti genitori? (MC 288; 332-333)

Rifiutando di attribuire le cause delle proprie sventure e dei propri insuccessi a una mancata elaborazione delle proprie possibilità ed essendo tenuto all'oscuro della verità sulla sua nascita, Saleem incolpa il suo corpo deforme di tutto ciò che gli accade: tornato a Villa Buckingham e accortosi della freddezza di Ahmed, egli giustifica il padre, che

«sembrava non voler più avere niente a che fare con me, un atteggiamento questo che consideravo crudele ma anche (tenuto conto del mio corpo mutilato) del tutto comprensibile» (MC 303; 349).

D'altronde, quando in ospedale Ahmed scopre che Saleem non può essere suo figlio biologico, è alle caratteristiche fisiche che fa immediatamente riferimento: «Avrei dovuto capirlo. Guardalo, cosa c'entro io con quella faccia? Con quel naso, avrei dovuto...» (MC 282; 327). E ancora, in esilio presso gli zii, Saleem afferma di sentirsi sconvolto dalle trasformazioni che stanno avvenendo nella sua vita e si considera vittima di una congiura, ordita ai suoi danni non da Mary Pereira, vera responsabile delle sue disgrazie, ma dai suoi vestiti, troppo corti per un corpo in pieno sviluppo, che appare goffo, buffo e impacciato (MC 305; 351).

Dal punto di vista retorico, troviamo in queste pagine una nuova letteralizzazione di un enunciato metaforico: il giorno della prima mutilazione il professor Zagallo «è deciso a spargere sangue» (MC 276; 319) per mezzo di un'interrogazione, ma questa sua intenzione si manifesterà in maniera concreta. Una nuova metafora straniante descrive il protagonista, assimilato prima al Kolynos Kid del cartellone pubblicitario che domina Kemp's Corner («a voi può venire voglia di considerare anche me un Kolynos Kid involontario, che sprema crisi e trasformazioni da un tubetto senza fondo, strizzando tempo sul mio metaforico spazzolino; tempo bianco, pulito con del verde clorofilla nelle strisce», MC 288; 332) e poi al tubetto di dentifricio stesso («alla fine di quell'anno [...] avevo già raggiunto la mia piena statura di adulto, come se qualcuno avesse afferrato le pieghe della mia pinguedine infantile e le avesse spremute con ancor più forza che un tubetto di dentifricio, facendone schizzar fuori centimetri e centimetri», MC 289; 333), quasi a segnalare il passaggio da agente dell'azione a oggetto che la subisce in maniera passiva. In ultimo, quando i residenti delle Proprietà Methwold decidono in massa di vendere le proprie case alle donne Narlikar e di trasferirsi altrove, i lamenti di Nussie-l'anatroccola («è la fine! La fine del mondo», MC 319; 368) e di Saleem («il mondo della mia infanzia era effettivamente finito», *ibidem*) si concretizzano nell'azione della Scimmia d'ottone, che afferra il piccolo mappamondo che Saleem sta usando come pallone («un mondo di latta [che] aveva perso il suo sostegno», ma che il protagonista crede sia «ancora tutto d'un pezzo (sebbene tenuto insieme dal nastro adesivo) e per di più ai [suoi] piedi», *ibidem*) e lo schiaccia saltandoci sopra.

Per concludere, ritroviamo l'isotopia dello sbriciolamento, della frantumazione, dello sgretolamento nell'azione intrapresa dalle donne Narlikar sulle palazzine che compongono la Proprietà Methwold. Mentre gli edifici vanno in pezzi, l'aria si riempie di polvere, che penetra all'interno di Villa Buckingham per depositarsi sui membri della famiglia Aziz-Sinai, riuniti per piangere Hanif:

Per quaranta giorni, fummo assediati dalla polvere; polvere che strisciava sotto gli asciugamani, bagnati che mettevamo intorno alle finestre, polvere che seguiva subdolamente in casa ogni partecipante al lutto, polvere che filtrava persino attraverso i muri per restar sospesa a mezz'aria come un informe fantasma, polvere che attutiva i suoni delle lamentazioni formali e anche i pettegolezzi micidiali dei parenti afflitti; i resti della proprietà Methwold si posavano su mia nonna e la spronavano a grande furore; irritavano le narici tirate del generale Zulfikar dal viso di Pulcinella e lo costringevano a starnutirsi sul mento. Nella spettrale nebbiolina della polvere ci sembrava a volte di discernere le forme del passato, il miraggio della sbriciolata pianola di Lila Sabarmati o delle sbarre da prigionio alla finestra della cella di Toxy Catrack; la statuetta nuda di Dubash danzava in forma di polvere nelle nostre stanze e i manifesti delle corride di Sonny Ibrahim ci fecero visita trasformati in nuvole. Le donne Narlikar si erano traferite altrove mentre i bulldozer svolgevano il loro lavoro; eravamo dunque soli nella tempesta della polvere, che dava a tutti noi un aspetto di mobili dimenticati, come se fossimo stati sedie e tavoli abbandonati per decenni senza neanche un lenzuolo per coprirci; sembravamo i fantasmi di noi stessi. Eravamo una dinastia nata da un naso, il mostro aquilino sul viso di Aadam Aziz, e la polvere, penetrando nelle nostre narici in quel periodo di afflizione, distrusse ogni riservatezza, corrose le barriere che permettono alle famiglie di sopravvivere; nella tempesta di polvere dei palazzi moribondi si dissero e si videro e si fecero cose da cui nessuno di noi riuscì più a riprendersi. (MC 326-327; 376)

All'isotopia dello sgretolamento si associa dunque quella dell'infiltrazione, del passaggio della materia da fuori a dentro e viceversa. Infilandosi nel naso dei familiari di Saleem, la polvere produce le conseguenze più disparate: rende la Reverenda madre più aspra, induce Pia a piangere la morte del marito, rende irascibile e villano Ahmed e spinge il generale Zulfikar ed Emerald a consultare costantemente calendari e orari delle linee aeree, soppesce le energie della Scimmia d'ottone e affloscia i baffi di Mustapha Aziz. Alia, al contrario, diffonde nell'aria «la sua antica polverosa delusione» (MC 329; 379).



## Dodicesima macrosequenza. Il primo soggiorno in Pakistan

Comprende le pp. 391-411.

Verso fine settembre 1958 ha termine il periodo di lutto per la morte di Hanif Aziz. La confessione di Mary Pereira ha sconvolto Ahmed Sinai, che ormai in perenne stato di ebbrezza si rifiuta di chiedere perdono alla moglie per aver dubitato della sua fedeltà e anzi inveisce contro di lei davanti a tutta la famiglia. La Reverenda madre consiglia ad Amina di lasciare il suo indegno marito e di trasferirsi insieme a Saleem, alla Scimmia d'ottone e alla divina Pia nel Pakistan, dove Emerald e il generale Zulfikar vivono da anni e godono di grande prestigio sociale. Una volta giunto a casa degli zii, il protagonista si accorge che il collegamento con i figli della mezzanotte è disturbato dall'esistenza del confine tra i due stati e che non può pertanto convocare la Conferenza.

Il 7 ottobre 1958 nella villa di Zulfikar ed Emerald si tiene un importante ricevimento: gli alti ufficiali dell'esercito e il ministro della difesa Ayyub Khan si riuniscono per organizzare il golpe militare che di lì a poco rovescerà il regime costituzionale del presidente Iskander Mirza e instaurerà la legge marziale in Pakistan. Durante il discorso con cui il generale Khan assume il controllo della nazione, il figlio di Zulfikar ed Emerald, Zafar, viene colto da uno dei suoi frequenti episodi di incontinenza, mettendo in imbarazzo il padre davanti ai colleghi. Mentre Zafar corre a nascondersi, Zulfikar chiede al nipote di prendere il posto del figlio per aiutarlo a illustrare all'esercito i movimenti delle truppe che occuperanno i luoghi più importanti della città. Nella notte del 1° novembre il presidente Mirza viene mandato in esilio alla presenza del giovane Saleem, che accompagna i repubblicani nella messa in atto del golpe: Ayyub Khan viene proclamato presidente del Pakistan.

Durante i quattro anni trascorsi presso gli zii, la Scimmia d'ottone manifesta quella tendenza al fanatismo religioso che un tempo l'aveva avvicinata al cristianesimo e che ora la porta a osservare i precetti dell'islam con grande devozione. Il 1° settembre 1962, durante la festa per il suo quattordicesimo compleanno, la zia Emerald la invita a cantare una canzone per i presenti. La ragazza acconsente e la performance rivela il suo straordinario talento canoro: inizia così l'ascesa della Scimmia, che a partire da questo momento viene soprannominata Jamila Singer e che in breve tempo diverrà una celebrità nazionale.

Mentre crescono le tensioni tra India e Cina, il 9 settembre 1962 Amina riceve un telegramma nel quale Alice Pereira la informa che suo marito ha avuto un infarto. Tra il 1958 e il 1962, Ahmed Sinai è rimasto da solo a Bombay: dopo la partenza della moglie e dei figli, egli è stato infatti abbandonato anche dai servi e ad assisterlo è stata unicamente la segretaria. Alice ha sopportato con pazienza gli eccessi del datore di lavoro, fino a quando le donne Narlikar non sono riuscite a corromperla: in cambio di una grossa cifra di denaro, le eredi del dottore l'hanno convinta ad abbandonare Ahmed, sicure che, una volta rimasto solo, l'uomo si deciderà finalmente a vendere Villa Buckingham. Amina, Saleem e Jamila Singer tornano così a Bombay. Dopo aver riportato a casa dall'ospedale il marito, la madre del protagonista si dedica con tutta se stessa alle sue cure. Ahmed si riprende in maniera sorprendentemente veloce e si innamora finalmente di sua moglie.

La fine del lutto per il suicidio di Hanif Aziz è accompagnata da un clima di rinascita e di ritrovato ottimismo, che sembra contagiare tutti i membri della famiglia: le nubi di polvere sollevate dalla demolizione dei palazzi della Proprietà Methwold vengono dissolte dalle piogge stagionali e i corpi impolverati vengono lavati e ricoperti di vestiti freschi di bucato. A questa sorta di redenzione spirituale fa seguito il trasferimento di Pia, Amina, Saleem e della Scimmia d'ottone a casa del generale Zulfikar e di Emerald, in Pakistan: su suggerimento della Reverenda madre, i quattro emigrano nella "Terra dei Puri", dove potranno cominciare una nuova vita. Pia Aziz smetterà di recitare per il cinema (professione ritenuta immorale dalla suocera) e aprirà una stazione di benzina, mentre Amina si libererà finalmente di un marito indegno, violento e alcolizzato.

Giunto via nave al largo del Rann di Kutch, Saleem osserva attraverso la foschia il luogo nel quale è stato costretto a trasferirsi:

Il Rann di Kutch... Lo avevo sempre considerato un nome magico (*a magical name*), e avevo sempre avuto il desiderio, e allo stesso tempo il timore, di visitare quel luogo, quell'area camaleontica (*that chameleon area*) che era terra per metà dell'anno e mare per l'altra metà e sulla quale, si diceva, l'oceano ritirandosi abbandonava ogni sorta di favolosi detriti: casse di tesori, bianche e spettrali meduse e persino ogni tanto la figura boccheggianti e leggendaria di un tritone. Osservando per la prima volta questa terra anfibia (*this amphibian terrain*), questa palude da incubo (*this bog of nightmare*), avrei dovuto sentirmi eccitato; ma il caldo e gli avvenimenti recenti mi avevano depresso; il mio labbro superiore era ancora infantilmente umido di moccio, ma ciò che mi opprimeva era la sensazione di essere passato direttamente da una prolungata e sbavante fanciullezza a una vecchiaia prematura (e ancora gocciolante). La mia voce stava diventando più profonda; avevo dovuto cominciare a radermi e il mio viso era macchiato di sangue nei punti dove il rasoio aveva affettato i foruncoli... (MC 341-342; 393)

Il Pakistan, Terra dei Puri, viene descritto come un luogo di metamorfosi, la cui natura sembra rispecchiare la condizione fisica e psicologica del protagonista, che si trova in una fase delicata della propria esistenza: non solamente egli si sta trasformando in un uomo, ma sta anche cercando di ritrovare una collocazione all'interno della famiglia Sinai, dalla quale è stato estromesso a causa della rivelazione di Mary Pereira e poi reintrodotta grazie alla Reverenda madre. Invitando Amina a lasciare il marito e a trasferirsi a casa di Emerald, infatti, Naseem sottolinea: «Porta con te i tuoi bambini, ti dico, comesichiamo

– i tuoi *due* bambini» (MC 340; 392). Legittimato dal membro più autorevole della famiglia, Saleem non può tuttavia fare a meno di sentirsi in difficoltà. Dietro la dolcezza di Amina egli avverte

come una lontananza, come se stesse sforzandosi di convincere se stessa...  
come c'era una distanza nei sussurri di mezzanotte della Scimmia [...] ed era la sensazione di questo divario a dimostrarmi che, benché usassero termini come *figlio* e *fratello*, la loro immaginazione non aveva ancora finito di assimilare la confessione di Mary; ignorando allora che non sarebbero mai riuscite a pensare in maniera diversa il fratello e il figlio, continuavo ad essere terrorizzato da Shiva; e venivo quindi spinto sempre più a fondo nel cuore illusorio del mio desiderio di dimostrarmi degno della loro parentela. Benché riconosciuto dalla Reverenda madre, non mi sentii mai a mio agio. (MC 344-345; 397)

È dunque questa la ragione che spinge Saleem ad avvicinarsi al generale Zulfikar, che viene a ricoprire per il ragazzo una funzione paterna e si aggiunge così alla sua lunga lista di genitori metaforici. All'insegna dello slogan «Organizziamoci!» (MC 343-344; 394-396), lo zio del protagonista conduce un'esistenza rigidamente orientata all'efficienza e alla produttività, all'interno della quale i Sinai e la divina Pia vengono considerati un peso e una fonte di fastidio. Zulfikar non perde mai l'occasione di ricordare la loro inutilità, fino a quando il figlio Zafar non lo mette in imbarazzo davanti ai colleghi durante la cena in cui viene progettato il colpo di stato di Ayyub Khan. Allora egli rivolge a Saleem un'occhiata che sembra contenere una supplica:

*Salva l'onore della famiglia. Riscattami dall'incontinenza di mio figlio. [...]*  
Dimostrando la mia virilità, la mia idoneità al ruolo di figlio, aiutai mio zio a fare la sua rivoluzione. E così facendo a guadagnarli la sua gratitudine e soffocando le risatine delle medaglie-e-stellette lì riunite, mi creai un nuovo padre; il generale Zulfikar si aggiunse all'elenco degli uomini disposti a chiamarmi «figliolo» o semplicemente «figlio mio». (MC 348; 401)

Il desiderio di essere chiamato “figlio” e “fratello” non è tuttavia l'unica ragione che spinge Saleem ad accontentare lo zio: il ragazzo sta vivendo una sorta di “triplo esilio”, che riguarda non solamente l'abbandono della casa in cui è nato e l'estromissione dalla famiglia della quale credeva di far parte, ma anche l'allontanamento forzato dai bambini della mezzanotte. In Pakistan, egli scopre infatti l'esistenza di una frontiera che gli

impedisce di utilizzare il suo dono («il mio più autentico diritto di nascita», MC 341; 392), rendendolo nuovamente privo di un significato e di uno scopo. Prendendo parte all'organizzazione del colpo di stato che rovescia il regime costituzionale del presidente Iskander Mirza, Saleem trova il modo di esercitare la propria influenza sulle vicende nazionali e si rende conto che, nonostante il disturbo delle onde radio, i suoi modi di connessione con la storia funzionano ancora: «in modo attivo-letterale oltre che attivo-metaforico, cominciai a cambiare le sorti della Terra dei Puri» (MC 344; 396). La sera del 7 ottobre 1958, aiutando lo zio, Saleem mette in pratica il primo modo: «Come facemmo la rivoluzione: il generale Zulfikar spiegava i movimenti delle truppe: io, mentre lui parlava, spostavo simbolicamente pepaiole. Applicando il modo di connessione attivo-metaforico, muovevo saliere e coppe di chutney» (MC 348; 401). Nel muovere condimenti e posate, una brocca per panna d'argento massiccio, che nel colpo di stato inscenato sulla tavola di Zulfikar rappresenta il presidente Mirza, sfugge alla cattura. In effetti il capo di stato rimane in carica per altre tre settimane, fino a quando, la notte del 1° novembre 1958, Saleem mette in pratica il secondo modo di connessione:

Ciò che era cominciato, in modo attivo-metaforico, con le pepaiole, finiva proprio in quel momento; io non soltanto rovesciai un governo – mandai anche in esilio un presidente.

Mezzanotte ha molti bambini; i figli dell'Indipendenza non erano tutti umani. Violenza, corruzione, miseria, generali, caos, cupidigia e pepaiole... Avevo dovuto andare in esilio per scoprire che i bambini della mezzanotte erano più vari di quanto io – persino io – avessi sognato. (MC 349-350; 403)

Saleem non si domanda se ciò di cui si sta rendendo responsabile sia giusto o sbagliato: «Il movimento delle pepaiole non imponeva scelte morali» (MC 350; 403). Ciò che lo interessa non è «lo sconvolgimento politico, ma la riabilitazione personale. Capite il paradosso? La mia più importante incursione nella storia, sino a quel momento, era stata ispirata dal più angusto dei motivi» (*ibidem*). Non è d'altronde la prima volta che Saleem agisce spinto da interessi di natura privata: si ricordi infatti che il primo modo in cui decide di utilizzare il dono della telepatia è volto a migliorare i propri voti scolastici; successivamente si serve dei propri poteri per entrare nella mente di Evie Burns nel tentativo di capire come farla innamorare, e poi ancora per conoscere i dettagli della relazione clandestina tra Lila Sabarmati e Homi Catrack ed infliggere una punizione alla madre e al magnate cinematografico.

Va inoltre notato che, nonostante l'impossibilità di esercitare la telepatia, Saleem non smette in realtà di essere lo specchio della storia dell'India. Nei suoi ricordi il soggiorno in Pakistan, durato ben quattro anni, sembra corrispondere a un periodo di totale inattività: proprio questa assenza obbligata dalle scene della storia, tuttavia, produce il mantenimento dello *status quo* in India: senza alcun intervento da parte sua

le relazioni tra India e Pakistan peggiorarono; assolutamente senza il mio aiuto, l'India conquistò Goa – «il foruncolo portoghese sul viso della madre India»; io rimasi in disparte e non partecipai in alcun modo all'acquisizione di un grosso aiuto dagli Stati Uniti da parte del Pakistan, e non furono colpa mia le scaramucce di confine cino-indiano nella regione Aksai Chin del Ladakh; il censimento indiano del 1961 rivelò un livello di alfabetismo del 23,7 per cento, ma io non ero contemplato in questa statistica. Il problema degli intoccabili rimase grave; io non feci nulla per alleviarlo; e alle elezioni del 1962, il Congresso panindiano conquistò 361 seggi su 494 al Lok Sabha e oltre il 61 per cento dei seggi di tutte le Assemblee degli Stati. Neanche in questo si poteva dire che fosse intervenuta la mia mano invisibile; se non, forse, metaforicamente; in India fu mantenuto lo *status quo*; e non cambiò nulla neanche nella mia vita. (MC 351; 404-405)

Ulteriore punto di contatto tra le vicende personali del protagonista e quelle della nazione indiana è l'arrivo del telegramma con il quale Alice Pereira comunica ad Amina l'infarto di Ahmed. Proprio durante l'esplosione del conflitto sino-indiano per il controllo della parte nordoccidentale del Kashmir, Saleem riceve una notizia che, come si vedrà, determinerà l'interruzione definitiva della connessione con gli altri figli della mezzanotte: mentre il XXXIII corpo d'armata indiano entra in azione obbedendo agli ordini trasmessi da Menon al generale Thapar, anche Saleem viene messo in una situazione di grande pericolo: «come se forze invisibili avessero deciso che avevo anch'io oltrepassato i confini di ciò che ero autorizzato a fare o a sapere o a essere; come se la storia avesse stabilito di darmi una severa lezione. Nella faccenda non ebbi mai la possibilità di dire la mia» (MC 354; 408).

Saleem non è l'unico personaggio a venire trasformato dal Pakistan: la Scimmia d'ottone, un tempo ribelle e selvaggia, subisce ora «il fascino insidioso di quel paese dominato da Dio» (MC 350; 403) e rivela una vena di «fanatismo puritano» (*ibidem*) che si manifesta nell'adozione di espressioni pudiche e sottomesse, nella gestione dell'economia domestica, nonché nella pratica della preghiera in arabo alle ore prescritte.

Nello stesso periodo Amina sfiorisce (MC 344; 396), avvizzisce nel freddo del Nord (*ibidem*), si “disfa” (MC 350; 403): le misure messe in atto dalla Reverenda madre per liberare la figlia dal legame con un marito indegno hanno l’effetto di rendere la donna (descritta «come stucco – come argilla da vasaio!») nelle mani onnipotenti di Naseem, MC 340; 392) priva di significato (MC 344; 396).

La madre di Saleem non è d’altro canto la sola a collassare su se stessa in queste pagine: Ahmed Sinai, unico membro della famiglia a non essere uscito purificato dai quaranta giorni di lutto per la morte di Hanif, riemerge dal suo ufficio «impolverato e non lavato [...], con una bottiglia di whisky in mano e gli occhi iniettati di sangue» (MC 340; 391). L’impossibilità di elaborare il trauma prodotto dalla rivelazione di Mary Pereira lo porta ad aggredire la moglie e ad essere abbandonato da tutti. Isolato «nel suo segreto mondo d’astrazione», in preda a «persistenti farneticazioni» (*ibidem*), egli ricorda «dopo averlo dimenticato per anni, l’antico sogno di tradurre e riordinare il Corano», e incolpa la famiglia «di averlo castrato togliendogli l’energia per intraprendere questo compito» (MC 355; 409). Quando Alice Pereira cede alle lusinghe delle donne Narlikar, Ahmed rimane definitivamente solo e il suo cuore comincia a ingrossare:

Colmo di odio risentimento autocommiserazione afflizione, si gonfiò come un pallone, si mise a pulsare troppo in fretta, perse qualche colpo e finì per abatterlo come un bue; all’ospedale Breach Candy i medici scoprirono che il corpo di mio padre aveva addirittura cambiato forma. (MC 355; 410)

Ahmed, che a causa dell’infarto subisce una metamorfosi letterale, viene salvato dalle cure della moglie, tornata a Bombay per prendersi cura di lui e restituire così uno scopo alla propria esistenza. L’assiduità della donna, le sue premure, producono un nuovo cambiamento nel padre di Saleem: «non tornò al se stesso che sperimentava maledizioni e lottava coi ginn, ma a quel se stesso che sarebbe sempre potuto essere, pieno di pentimento e di indulgenza e di risate e di generosità e del più bello di tutti i miracoli, l’amore. Ahmed Sinai si era, finalmente, innamorato di mia madre» (MC 356; 411).

In ultimo, è opportuno notare come le pagine riunite in questa macrosequenza siano attraversate dall’isotopia del tradimento, che emerge in primo luogo nella scena del ricevimento a casa Zulfikar, durante il quale i capi dell’esercito ordiscono una congiura ai danni del Presidente del Pakistan («una cosa che potevamo definire con una sola parola: tradimento (*treason*)»), MC 348; 400); in secondo luogo nella corruzione di Alice Pereira,

che accetta l'offerta delle donne Narlikar e lascia Ahmed definitivamente solo (l'originale inglese utilizza il verbo *to bribe* per indicare quest'azione, MC 355; 410); in terzo luogo nel telegramma ricevuto da Amina, che condanna Saleem all'espulsione definitiva dal suo mondo interiore e lo rende «l'agnello sacrificale» (MC 356; 411) con il quale i genitori consacrano il loro amore: «Generosamente, però», afferma Saleem, «non accuserò nessuno di cospirazione (*conspiracy*); anche se sarebbe facile credere che i controllori delle comunicazioni avevano deciso di ristabilire il loro monopolio delle onde radio nazionali...» (MC 354; 408). L'esito del complotto, come si scoprirà a breve, priverà per sempre Saleem del suo dono.

Tredicesima macrosequenza. Il fallimento della MCC

Comprende le pp. 329-330; 351-355; 390-391; 411-423.

Nel tentativo di chiarire le cause della sua tendenza a considerarsi il motore degli eventi, Saleem (che a MC 285-286; 329-330 parla come narratore) elabora una "teoria dei modi di connessione" e spiega di poter intervenire sulla storia in diversi sensi.

Riprendiamo lo svolgersi dei fatti. Tornato a Bombay dopo il suo primo soggiorno in Pakistan, Saleem si accorge che all'interno della Conferenza è in atto un processo di graduale disgregazione: venuta meno la novità, i bambini della mezzanotte hanno iniziato a manifestare segni di noia e di dissenso, a disertare gli incontri e a utilizzare i doni ricevuti per fare i propri interessi personali. Tra i partecipanti cominciano a sorgere anche rivalità di natura linguistica, culturale, etnica, religiosa e sociale. L'assemblea esaudisce così la profezia del Primo Ministro e diviene a tutti gli effetti lo specchio dell'India indipendente. Saleem si sforza di fare in modo che i figli della mezzanotte mantengano la promessa della loro nascita e li invita ad accordarsi su un programma, a diventare un principio "terzo", capace di superare la rigidità dei binarismi che dividono la nazione. Shiva contesta il protagonista, si fa beffe delle sue proposte, della sua visione del mondo, delle sue idee circa il significato della Conferenza e il ruolo storico che essa dovrebbe assumere.

C'è un susseguirsi di eventi, che comprendono la vendetta di Saleem tramite il comandante Sabarmati, sino al suicidio dello zio; infine, vi è la rivelazione di Mary Pereira (cfr. la macrosequenza XI). A questo punto Saleem giunge alla conclusione che il suo alter ego debba essere escluso dalle assemblee dei bambini magici, in modo che non venga mai a sapere di essere il figlio legittimo di Ahmed e Amina Sinai e non possa rivendicare la propria eredità. Temendo di essere sostituito dal rivale nel cuore di quelli che Saleem continua a considerare i propri genitori, incapace di credere che la profezia di Ramram fosse destinata al figlio di Wee Willie Winkie, il protagonista decide di proteggere il suo segreto ad ogni costo e nell'attesa di riuscire a innalzare una barriera sufficientemente potente intorno alla verità che gli è stata rivelata, inizia ad evitare di convocare i suoi confratelli. L'esilio di Shiva dalla Conferenza coincide con quello del narratore in Pakistan. Poiché la frontiera tra i due stati disturba la connessione con i suoi amici, per quattro lunghi anni i figli della mezzanotte non avranno modo di riunirsi.

Dopo essere tornato dalla “Terra dei Puri”, il 9 ottobre 1962 Saleem decide di ricominciare a convocare la Conferenza. Felici di ritrovarsi dopo tanto tempo, i bambini seppelliscono gli antichi dissapori, ma in occasione della riunione del 15 ottobre non possono fare a meno di notare l’assenza di Shiva e la chiusura, da parte di Saleem, di una porzione della sua mente. Mentre le tensioni tra India e Cina per il controllo della parte nordoccidentale del Kashmir degenerano nel conflitto armato, il 20 ottobre i figli della mezzanotte accusano Saleem di segretezza, prevaricazione, arroganza ed egotismo. La sua testa diviene un campo di battaglia nel quale i bambini, delusi dal comportamento del protagonista e dal suo progetto, decidono di disertare le assemblee e di ritirarsi a vita privata. Shiva diviene per il narratore un rimorso, poi un’ossessione e infine il principio della vendicatività, della violenza e dell’ambiguità del sentimento di amore-odio nei confronti delle cose.

Nel mese di novembre Saleem contrae un’infezione ai condotti nasali che gli impedisce di respirare. Pensando di fargli cosa gradita, i suoi genitori prenotano a sua insaputa un’operazione presso una clinica specializzata, dove lo accompagnano con il pretesto di un picnic. Il 21 novembre i suoi condotti nasali vengono liberati dal muco e mentre acquisisce il senso dell’olfatto, il naso di Saleem smette di funzionare come un’antenna: la connessione con i figli della mezzanotte viene spezzata per sempre. In quegli stessi giorni, l’India perde definitivamente il conflitto contro la Cina.

Nel febbraio 1963 Ahmed e Amina decidono di vendere Villa Buckingham alle donne Narlikar e di lasciare Bombay per trasferirsi definitivamente in Pakistan.

Sin dall’esordio della narrazione, Saleem si è presentato come un personaggio con una certa predisposizione alla passività, e con la tendenza a subire gli eventi piuttosto che a generarli: si ricordi l’incipit del romanzo, nel quale egli descrive il momento della sua nascita nei termini di un evento che lo priva del libero arbitrio: «nell’istante preciso in cui l’India pervenne all’indipendenza, io fui scaraventato nel mondo. [...] Nei tre decenni successivi non avrei avuto scampo. [...] Non mi lasciarono la possibilità di dire la mia» (MC 3; 9). Queste affermazioni, che ricorrono con frequenza all’interno del racconto, sembrano mal conciliarsi con la propensione del narratore a prendere posto al centro degli eventi, a considerarsi la causa ultima di quanto accade intorno a lui, ad attribuirsi la responsabilità di fatti che apparentemente non lo riguardano né lo coinvolgono. Di questa contraddizione egli appare consapevole: «sono sempre stato una di quelle persone *cui le cose vengono fatte*; ma Saleem Sinai, vittima perenne, persiste a crederci un protagonista» (MC 285; 329). Nel tentativo di spiegare questo paradosso, il protagonista elabora una “teoria dei modi di connessione”:

«...La tua vita sarà in un certo senso lo specchio della nostra» scrisse il Primo ministro obbligandomi scientificamente ad affrontare la domanda: *in quale*



*sense*? Come, in quali termini, si può dire che la vicenda di un singolo individuo si ripercuota sul destino di una nazione? Devo rispondere con avverbi e trattini: ero legato alla storia sia letteralmente sia metaforicamente; sia attivamente sia passivamente, in quelli che i nostri scienziati (mirabilmente moderni) potrebbero definire “modi di connessione” composti di “configurazioni dualisticamente combinate” delle due coppie di avverbi contrapposti citate in precedenza. È per questo che sono necessari i trattini: attivamente-letteralmente; passivamente-metaforicamente, attivamente-metaforicamente e passivamente-letteralmente, ero inestricabilmente intrecciato col mio mondo. (MC 285-286; 329-330).

Stiamo commentando due pagine (all’inizio del capitolo *Il Kolynos Kid*) che appartengono al piano del *discorso* e non a quello della storia: averle inserite in una macrosequenza che presenta una serie di fatti può apparire un’incongruenza. Non dovremmo forse rinviare queste pagine alla macrosequenza XI (*Secondo autoritratto di Saleem*)? L’obiezione è assolutamente lecita. C’è tuttavia un motivo per questa scelta: la teoria (o microteoria) dei *modes of connection* non è una sorta di parentesi nel procedere dei fatti narrati, non è solo un momento di riflessione autoriale, ma ricompare più volte nelle vicende che stiamo per analizzare: è sembrato necessario, perciò, esaminarla adesso. D’altronde, tutto il romanzo di Rushdie si basa su un conflitto “non-separativo” tra dimensione semantica e dimensione fattuale, e un conflitto non-separativo implica la mescolanza e l’intreccio. Vi sono punti in cui tale intreccio si addensa, e l’analisi deve riconoscerlo.

Riprendiamo la tipologia offerta dal narratore:

a) con la combinazione tra “attivo” e “letterale” Saleem allude alle azioni che influiscono direttamente sugli eventi fondamentali della storia indiana o ne alterano il corso (è il caso, per esempio, dell’episodio in cui egli fornisce senza volerlo un grido di battaglia ai marciatori per la lingua marathi).

b) L’incrocio tra “passivo” e “metaforico” include invece le tendenze sociopolitiche e gli eventi che «agirono metaforicamente su di me (*affected me metaphorically*)» (MC 286; 330): ad esempio, i tentativi dello Stato indiano di slanciarsi verso l’età adulta si collegano con i suoi primi sforzi di alzarsi in piedi nella culla.

c) Il modo “passivo-letterale” comprende i momenti in cui gli eventi nazionali hanno un rapporto diretto con la sua vita (è il caso della scena del congelamento dei beni di Ahmed o dell’esplosione del serbatoio dell’acqua potabile che causa l’invasione dei gatti nella Proprietà Methwold).

d) In ultimo, il modo “attivo-metaforico” raggruppa i casi in cui azioni compiute o subite da Saleem si rispecchiano nella dimensione pubblica, e la sua esistenza personale si rivela «simbolicamente (*was shown to be symbolically*)» (*ibidem*) un tutt’uno con la storia, come avviene nell’episodio della seconda mutilazione: il sangue che gli sgorga dal dito anticipa e determina l’avvento di episodi cruenti di più ampia portata.

Qui Rushdie costruisce una tipologia incrociando due coppie di opposti. Un quadro tipologico tende sempre a enfatizzare differenze che altrimenti resterebbero più sfumate: in effetti, entrambe le distinzioni risultano assai nette. Di particolare interesse, nella mia ottica, è l’opposizione tra la dimensione *letterale*, che indica le azioni, gli eventi reali, e la dimensione *figurale*, che indica invece la dimensione *semantica*. Quest’ultima crea e mostra collegamenti tra eventi che non influiscono tra loro, ma tra i quali si possono scorgere rapporti di somiglianza: ad esempio, i primi passi del nuovo Stato e i primi sforzi per crescere di Saleem (secondo tipo); e ancora, viene rilevato che c’è «qualcosa di simile (*a similar thing*)» (*ibidem*) tra il sangue che sgorga dal dito del protagonista e un impreciso profluvio nel campo della storia (quarto tipo).

Tuttavia, la distinzione che qui viene chiarita e in certa misura rafforzata dal narratore, nell’atto di rileggere il proprio passato, tende continuamente a svanire nella narrazione degli eventi. Si crea così un “effetto di causalità” (o di pseudo-causalità) che mescola fattuale e semantico. Se rileggiamo attentamente queste pagine, possiamo notare l’espressione «gli eventi, che per il solo fatto di esistere, agiscono metaforicamente su di me (*events which, merely by existing, affected me metaphorically*)» (*ibidem*). Ebbene, una metafora è una costruzione semantica, e non un’azione. Ma, una volta recuperato l’originale, che è più sfumato – *to affect* è “influire”, ma anche “concernere” – non diremo che Rushdie si contraddice: semmai, che le sue distinzioni non sono mai rigide. Aiutano a distinguere, ma in una prospettiva di intreccio, di ibridazione – per richiamare la nozione chiave di questa ricerca.

In ogni caso, la teoria dei modi di connessione non si applica solamente a Saleem, ma a tutti i figli della mezzanotte, che tuttavia non riescono ad influire sugli eventi nel modo

più importante: «“Passiva-metaforica”, “passiva-letterale”, “attiva-metaforica”: la Conferenza dei bambini della mezzanotte era tutte e tre queste cose; ma non divenne mai ciò che io realmente avrei voluto; non agimmo mai secondo il primo e più rilevante dei “modi di connessione”. Lo “attivo-letterale” ci passò oltre» (*ibidem*). I bambini magici non riescono, come il protagonista vorrebbe, ad influire sugli eventi storici fondamentali e subiscono quella che sembra una vera e propria “paralisi della volontà”: le possibilità che essi incarnano si ostacolano a vicenda, inibendo il sorgere di una forma nuova e complessa. Il narratore esprime la sua delusione nei confronti dell’esito dell’iniziativa da lui stesso promossa e anticipa il fallimento della Conferenza, la cui graduale disgregazione inizia proprio in concomitanza con la sua seconda mutilazione:

Quando vien meno la novità, s’instaura inevitabilmente la noia, e poi il dissenso. O (per esprimerci in altri termini) quando un dito è mutilato e ne zampillano fontane di sangue, diventa possibile ogni sorta d’abiezione... e le crepe (*the cracks*) della Conferenza, fossero o no il risultato (attivo-metaforico) della perdita del mio dito, si stavano chiaramente allargando. (MC 305; 351-352)

Le ragioni della progressiva perdita di coesione della Conferenza sono in realtà molteplici: da un lato i bambini della mezzanotte iniziano a disertare le riunioni perché troppo impegnati a utilizzare i propri poteri magici per scopi meramente personali; dall’altro una serie di pregiudizi e di visioni del mondo contrastanti cominciano a impadronirsi delle loro menti, generando conflitti tra maharatti e gujarati, bianchi e neri, induisti e musulmani, ricchi e poveri. Il lessico del conflitto (del cattivo conflitto, votato alla distruzione delle forze in lotta anziché alla loro reciproca stimolazione) penetra nell’assemblea, esaudendo la profezia del Primo ministro e trasformando i figli della mezzanotte nello specchio della nazione indiana, attraversata dagli scontri, divisa dalle rivalità, lacerata dalle lotte intestine. I bambini magici divengono così l’allegoria del paese: il loro fallimento (figura) rappresenta e annuncia quello dell’India indipendente (adempimento). È una visione pessimista, sulla quale tuttavia non possono esserci dubbi.

Naturalmente Saleem cerca di opporsi al processo di disgregazione, proponendosi ancora una volta come principio unificatore (si ricordi che, annunciandone la nascita, il sadhu che vive nel giardino della Proprietà Methwold si era riferito al ragazzo come all’«Uno», MC 131; 155):

«Fratelli! Sorelle!» trasmettevo, con una voce mentale incontrollabile quanto quella fisica «non lasciate che questo avvenga! Non permettete che s'intrometta tra noi la dualità senza fine delle masse-e-delle-classi, del capitale-e-del-lavoro, del loro-e-del-noi! Noi!» gridavo con passione «dobbiamo essere un terzo principio, dobbiamo essere la forza che si spinge tra i corni del dilemma; perché solo essendo altro, solo essendo nuovi, potremo mantenere la promessa della nostra nascita!» (MC 306; 353)

Il protagonista auspica che le diversità e i contrasti tra le prospettive incarnate dai figli della mezzanotte possano generare una forma originale e autentica, capace di determinare in maniera positiva le sorti della nazione. Egli auspica l'avvento di una logica differente rispetto a quella che ispira l'articolazione della realtà in binarismi rigidi, l'utilizzo di un principio stilistico flessibile, capace di annodare gli opposti, anziché separarli. Contro questa visione del mondo prende posizione Shiva, che si rivolge al protagonista con disprezzo, contraddicendo le sue affermazioni e deridendolo davanti agli altri bambini:

«No, ragazzino ricco; non esiste un terzo principio; ci sono solo denaro-e-miseria e avere-e-non-avere e destra-e-sinistra; ci sono solo io-contro-tutto-il-mondo! Il mondo non è composto di idee, ragazzino ricco; il mondo non è fatto per i sognatori e per i loro sogni; il mondo è fatto di cose. Sono le cose e quelli che le fabbricano a governare il mondo; guarda Birla e Tata e tutti i potenti; fabbricano cose. È per le cose che il paese viene governato. Non per le persone. Per le cose, America e Russia mandano aiuti; ma cinquecento milioni restano affamati. Quando hai cose, hai anche il tempo di sognare; quando non le hai, combatti». [...] E allora io: «Ma le persone non sono cose; se ci mettiamo assieme, se ci vogliamo bene, se mostriamo che questo, proprio questo, questa solidarietà tra persone, questa Conferenza, questi bambini che restano amici nella buona e nella cattiva sorte, può essere la terza via...». Ma Shiva, sbuffando: «Sono tutte chiacchiere, ragazzino ricco. Tutta questa importanza-dell'individuo! Tutte queste possibilità-dell'umanità! Oggi, le persone non sono altro che un particolare tipo di cose». E io, Saleem, vicino al crollo: «Ma... il libero arbitrio... la speranza... la grande anima, chiamata anche *mahatma*, dell'umanità... e la poesia e l'arte e...». Così Shiva colse la sua vittoria: «Lo vedi? Lo sapevo che saresti finito così. Spappolato come riso stracotto. Sentimentale come una nonna. Vattene, non le vuol nessuno le tue stupidaggini. Diavolo, naso-cetriolo, io sono stufo della tua Conferenza. Non ha niente a che vedere con niente». (MC 306-307; 353-354)

Il diverbio conferma l'ipotesi formulata in precedenza (cfr. undicesima macrosequenza): Shiva e Saleem incarnano due prospettive, due razionalità, due modi di essere opposti e in costante lotta tra loro. Nel loro scontro dobbiamo vedere l'irrisolto conflitto che abita ogni essere umano: quello tra coincidenza e non-coincidenza, tra fatticità e possibilità, tra rigidità e flessibilità. L'elemento più interessante della relazione tra i due ragazzi è costituito dall'atteggiamento che il protagonista assume nei confronti di quello che chiama il proprio «rivale numero uno» (MC 307; 353): mentre Shiva lo vorrebbe sopraffare ed eliminare una volta per tutte, Saleem è allo stesso tempo intimorito e affascinato dal proprio nemico. Abbiamo visto come l'episodio della seconda mutilazione sia causato dall'identificazione con Shiva e come la perdita dell'integrità fisica esteriorizzi la scissione che si è generata nell'identità del protagonista. A questa prima identificazione ne segue ora una seconda: intuendo che la Conferenza si sta disgregando, egli smette di convocarla con regolarità per concentrarsi su progetti meno nobili:

c'erano notti, ora, in cui non mi prendevo neppure la briga di collegarmi con la mia rete nazione; e il demone che si nascondeva in me (aveva due teste) era libero di procedere nelle due diavolerie. (Non ho mai saputo se Shiva fosse colpevole o innocente degli assassini delle prostitute; ma tale era l'influenza di Kali-Yuga che io, bravo ragazzo e vittima naturale, fui sicuramente responsabile di due morti. Toccò per primo a Jimmy Kapadia; e il secondo fu Homi Catrack). (MC 308; 354-355)

Qui il discorso di Saleem sembra farsi oscuro. Come si ricorderà, attraverso la sua profezia, Ramram Seth aveva predetto ad Amina che ci sarebbero state due teste, ma che lei ne avrebbe vista soltanto una: intuiamo ora che questa enigmatica espressione non era – o non era soltanto – una sineddoche per mezzo della quale l'indovino alludeva alla doppia nascita di Saleem e Shiva, ma un'indicazione della duplicità, riconosciuta dallo stesso protagonista, che si dimostra infatti profondamente ambiguo, allo stesso tempo buono e cattivo, altruista ed egoista, innocente e colpevole, attivo e passivo. Egli attribuisce i lati più inquietanti del suo carattere all'influenza di un principio corruttore: il "Kali Yuga". Questo nome indica

il peggio di ogni cosa; l'epoca nella quale è ciò che possiede a dar prestigio a un uomo, e la ricchezza è equiparata alla virtù, e la passione diventa l'unico vincolo tra uomini e donne, e il mentire porta al successo (qualcuno si stupisce

che, in un periodo del genere, sia stato anch'io incerto sul problema del bene e del male?). (MC 233; 270)

All'ambiguità di Saleem si contrappone l'univocità di Shiva: colui che si considera il figlio del fisarmonicista (e crede in un mondo in cui anche le persone sono semplici cose, in cui la violenza e la sopraffazione sono gli unici mezzi per avere successo) è infatti il probabile responsabile di un'ondata di omicidi di prostitute della quale Saleem viene a conoscenza leggendo i giornali. Egli apprende che l'assassino firma i propri delitti in modo assai particolare:

Tutti i cadaveri delle signore della notte erano stati strangolati; e le ammaccature sui loro colli erano troppo grandi per potere essere state prodotte da pollici, ma perfettamente compatibili con i segni che avrebbe lasciato un paio di gigantesche ginocchia di straordinaria potenza. (MC 268; 310)

Neanche Saleem risulta del tutto estraneo al mondo della violenza e della morte, benché vi partecipi in maniera indiretta e involontaria. Si ricordi l'episodio che riguarda la morte del compagno di classe Jimmy Kapadia e quello di Homi Catrack. Jimmy muore nel corso di un sogno premonitore (MC 296-297; 342-343), che trova conferma nella realtà il giorno seguente: naturalmente il compagno di scuola non muore per il colpetto che riceve nel sogno, bensì per un attacco di cuore. Tuttavia il protagonista si sente responsabile: «E' possibile uccidere un essere umano sognandone la morte? Mia madre ha sempre detto di sì; e in tal caso Jimmy Kapadia fu la vittima del mio primo omicidio» (MC 344). Dal punto di vista della psicoanalisi, il compiersi di un desiderio, anche espresso in una situazione contingente e senza alcun contributo del sognatore, può suscitare un'inquietudine, che Freud colloca nella sfera del perturbante, e attribuisce al "ritorno del superato": vale a dire al persistere, negli adulti, della credenza nell'onnipotenza dei pensieri.<sup>82</sup> Non risultano pensieri ostili nei confronti di Jimmy, ma, nell'atmosfera magica del romanzo, non faticiamo a comprendere il senso di colpa di Saleem. Del tutto giustificato, invece il senso di colpa relativo al secondo episodio: come si ricorderà, il comandante Sabarmati, informato del tradimento della moglie, spara a lei e al magnate cinematografico, uccidendo quest'ultimo. Il protagonista è molto chiaro

---

<sup>82</sup> S. Freud, *Il perturbante* (1919), in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino, 1977, pp. 100-101. Freud cita l'esempio di un uomo, affetto da nevrosi ossessiva, il quale augura la morte («Che gli venga un colpo!») a un tizio che casualmente ha occupato la sua stanza preferita in un istituto idroterapico. «Due settimane dopo il vecchio signore ebbe effettivamente un colpo» (ivi, p. 100).

circa le motivazioni che l'hanno indotto ad agire contro Catrack e la moglie di Sabarmati: punendo Lila per la sua relazione clandestina, egli sperava di dare una lezione anche alla madre, che in quel periodo frequentava segretamente Nadir Kahn al Pioneer Cafè. È dunque l'infedeltà delle due donne ciò che Saleem vorrebbe castigare, il loro tradimento nei confronti dei rispettivi mariti: in questo tratto si rivela la sua estrema vicinanza al proprio alter ego, le cui vittime sono prostitute, donne infedeli per definizione. Attraverso questa seconda identificazione con il rivale, Saleem, nato da una relazione clandestina mai venuta alla luce, figlio biologico di una madre infedele, trova il modo di punire gli adulteri di Amina e di Lila e con essi il tradimento di cui egli stesso è il frutto.

A complicare ulteriormente il suo già difficile rapporto con Shiva interviene la confessione di Mary Pereira. Venuto a conoscenza della verità sulla loro nascita, il protagonista teme che il figlio di Wee Willie Winkie possa avanzare pretese circa la sua legittima eredità e sostituirlo nel cuore di Ahmed e Amina. Per questo motivo, decide di escluderlo per sempre dalla Conferenza dei figli della mezzanotte:

Fui costretto ad arrivare alla conclusione che Shiva, il mio rivale, il mio fratello scambiato, non poteva più essere accolto nelle assemblee della mia mente; e questo per ragioni, lo riconosco, ignobili. Temevo che potesse scoprire ciò che sicuramente non sarei stato capace di nascondergli – i segreti delle nostre nascite. Shiva, per il quale il mondo era cose, per il quale la storia era spiegabile solo nei termini di una lotta permanente dell'individuo contro le masse, avrebbe certamente insistito per rivendicare la propria legittima eredità; e, inorridito dall'ipotesi che il mio antagonista dalle ginocchia rientranti potesse sostituirmi nella camera azzurra della mia infanzia, costringendomi a scendere cupo la collinetta a due piani per immergermi nei miseri quartieri settentrionali; incapace di credere che la profezia di Ramram Seth fosse stata destinata al figlio di Winkie, che fosse stato a Shiva che aveva scritto il Primo ministro e che per Shiva i pescatori avessero puntato il dito verso il mare... Attribuendo insomma un ben maggior valore ai miei undici anni come figlio che al semplice sangue, decisi che il mio distruttivo e violento alter ego non avrebbe più partecipato alle riunioni sempre più turbolente della Conferenza dei bambini della mezzanotte; che avrei protetto il mio segreto – quello che un tempo era stato di Mary – con la mia stessa vita. (MC 339; 390)

All'espulsione di Shiva dalle riunioni dei bambini magici corrisponde quella di Saleem dall'India e dalla Conferenza stessa: il trasferimento in Pakistan spezza infatti la connessione con i figli della mezzanotte, rendendo la specularità dei due personaggi

ancora più evidente ed esplicita. Il protagonista non può evitare il confronto con il nemico, pena il dover subire in prima persona le conseguenze del suo stesso comportamento. Una volta tornato a Bombay e ripresi i rapporti con i suoi confratelli, questi si accorgono della mancanza di Shiva e gli domandano perché abbia chiuso l'accesso a una parte della sua mente:

Il 20 ottobre le truppe indiane furono sconfitte – sbaragliate dai cinesi sul crinale di Thag La. Un comunicato ufficiale di Pechino annunciò: *Per difendersi, le guardie di frontiera cinesi sono state costrette a reagire energicamente*. Ma quando, quella stessa notte, i bambini della mezzanotte sferrarono un attacco concentrato contro di me, io non avevo difesa. Mi aggredirono su un vasto fronte e da ogni direzione, accusandomi di segretezza, prevaricazione, arroganza, egotismo; la mia mente, non più aula parlamentare, divenne il campo di battaglia nel quale mi annientarono. Non più “fratello maggiore Saleem”, ascoltavo impotente mentre mi dilaniavano; perché, nonostante tutto, il loro strepito-e-furore, non ero in grado di sbloccare ciò che avevo sigillato; non potevo decidermi a confidar loro il segreto di Mary. Persino Parvati-la-strega, per tanto tempo la mia più affezionata sostenitrice, perse la pazienza. «Oh, Saleem,» disse «Dio sa cosa ti ha fatto quel Pakistan; ma sei cambiato in peggio.» (MC 357; 412)

Da vendicatore di tradimenti, Saleem si trasforma in un traditore e proprio per questo viene abbandonato dai membri della Conferenza: «mentre perdevano la loro fede in me, i bambini della mezzanotte smettevano anche di credere in ciò che avevo costruito per loro. Tra il 20 ottobre e il 20 novembre continuai [...] a tentar di convocare le nostre riunioni notturne; ma loro mi abbandonavano, non uno a uno, ma a decine e a ventine» (MC 357-358; 412). I membri dell'assemblea si eclissano e Shiva diviene l'ossessione del protagonista:

Mai una volta, in quell'ultimo mese, inviai i miei pensieri a cercarlo; ma la sua esistenza, in qualche angolo del mondo, tormentava la periferia della mia mente. Shiva-il-distuttore, Shiva-ginocchiarientranti... divenne per me, prima una lancinante fitta di rimorso; poi un'ossessione; e infine, mentre si attenuava il ricordo della sua realtà, una sorta di principio; finì per rappresentare, nella mia mente, tutta la vendicatività, la violenza e l'amore-odio per le Cose esistenti al mondo, al punto che ancor oggi, quando sento di corpi annegati che galleggiano come palloni sull'Hugli ed esplodono quando vengono urtati da barche di passaggio; o di treni incendiati o di tumulti nell'Orissa o nel Punjab,



mi sembra che la mano di Shiva si posi pesante su tutto questo, condannandoci a dibatterci all'infinito tra delitti stupri avidità guerre – che si stato Shiva, insomma, a fare di noi quello che siamo. (Anche lui nacque allo scoccare della mezzanotte; anche lui, come me, era legato alla storia. I modi di connessione – se ho ragione di credere che si applicavano a me – permettevano anche a lui di influire sullo scorrere dei giorni.) (MC 358; 413)

Saleem appare come il vero responsabile del fallimento della Conferenza dei figli della mezzanotte: il gesto di espellere Shiva è arbitrario e dettato da interessi di natura personale e non può che attirare i sospetti e la rabbia degli altri bambini magici. È dunque in senso morale che dobbiamo interpretare la sua “perdita di integrità”: la seconda mutilazione, provocata dall'identificazione con Shiva, lo ha reso simile al proprio rivale e lo ha spinto a mentire e ad abusare del proprio potere. Così facendo egli ha determinato il naufragio del proprio progetto e l'assemblea, nata per essere «una libera federazione di eguali con possibilità di espressione per qualsiasi punto di vista» (MC 263; 305), si è trasformata nel luogo di un conflitto sterile.

Saleem non è tuttavia disposto ad attribuirsi la colpa del fallimento (definitivo), che preferisce rovesciare su Ahmed e Amina. Tra l'ottobre e il novembre 1962 egli soffre di una congestione dei condotti nasali così forte da impedirgli da respirare. Il muco gocciola dal suo naso senza interruzioni. Un giorno, mentre Ahmed lo abbraccia e gli rivolge le parole d'affetto che egli ha sempre desiderato sentire («Vieni, figlio – vieni qui e lascia che io ti ami», MC 360; 415) e che escludono definitivamente Shiva dalla possibilità di essere considerato l'erede dei Sinai, il ragazzo macchia involontariamente di muco la sahariana del padre, che in quel momento decide di farlo operare.<sup>83</sup>

«Truffato! Truffato!» (MC 363; 418), grida Saleem quando scopre che la gita programmata dai genitori non lo condurrà a un picnic, ma in una clinica specializzata per orecchie, naso e gola. L'intervento chirurgico, al quale egli arriva «puntualissimo» (MC 362; 418), spezza i collegamenti con i figli della mezzanotte, escludendolo dalla possibilità che essi rappresentano e donando al suo naso una nuova funzione: quella di consentire a Saleem di percepire gli odori.

---

<sup>83</sup> Si noti la somiglianza tra questo episodio e quello della tonsura subita ad opera di Zagallo: anche in quell'occasione era stato il gocciolio del muco di Saleem a produrre la reazione (violenta) del docente. Il professore e il padre del protagonista sono inoltre accomunati dall'invenzione di una stirpe di antenati esotici e immaginari, nonché dall'emulazione di accenti stranieri.

Va rilevato come, ancora una volta, le vicende del narratore si dimostrino legate a quelle della nazione indiana: la graduale disgregazione della Conferenza viene descritta di pari passo con quella del conflitto sino-indiano che determina la perdita di una parte del territorio himalaiano. Le date delle riunioni dell'assemblea sono le stesse degli eventi bellici fondamentali, cui Saleem fa cenno citando i titoli dei giornali:

Il 9 ottobre – L'ESERCITO INDIANO PRONTO PER UNO SFORZO TOTALE – mi sentii finalmente pronto a convocare la Conferenza [...]. Il 15 ottobre – AGGRESSIONE NON PROVOCATA ALL'INDIA – cominciarono le domande che avevo temuto e che avevo cercato di non provocare [...] Il 20 ottobre le truppe indiane furono sconfitte [...], quella stessa notte, i bambini della mezzanotte sferrarono un attacco concentrato contro di me [...] Tra il 20 ottobre e il 20 novembre continuai a convocare – a tentar di convocare – le nostre riunioni notturne; ma loro mi abbandonavano [...]. Nell'alto Himalaya, gur kha e rajput fuggivano in disordine davanti alle truppe cinesi; e nelle regioni della mia mente, un altro esercito veniva contemporaneamente distrutto. [...] Il 1° novembre – GLI INDIANI ATTACCANO CON LA COPERTURA DELL'ARTIGLIERIA – i miei condotti nasali attraversarono una grave crisi. [...] Il giorno del 20 novembre fu un giorno terribile; la notte fu una notte terribile... sei giorni prima, settantatreesimo compleanno di Nehru, era iniziato il grande scontro con le forze cinesi; l'esercito indiano – I JAWAN ENTRANO IN AZIONE! – aveva attaccato i cinesi a Walong. L'annuncio del disastro di Walong e della disfatta del generale Kaul e di quattro battaglioni arrivò a Nehru il sabato 18; il lunedì 20 dilagò attraverso la radio e la stampa e giunse anche alla Proprietà Methwold. SCENE DI PANICO A NUOVA DEHLI! LE FORZE INDIANE A BRANDELLI! [...] I giornali della sera annunciavano la fine dell'epidemia d'ottimismo: IL MORALE DEL PAESE VIENE MENO. E dopo quella fine, ce ne sarebbero state altre; anche altre cose sarebbero venute meno. [...] al mattino arrivò la notizia improbabilmente lieta che i cinesi avevano improvvisamente, senza nessun motivo, interrotto la loro avanzata; ottenuto il controllo delle alture dell'Himalaya, erano a quanto pareva soddisfatti; CESSATE IL FUOCO! strillavano i giornali [...]. Era la mattina del 21 novembre. (MC 357-363; 411-418)

L'ossessione per le corrispondenze, per le somiglianze tra eventi apparentemente indipendenti, induce Saleem a ricondurre la dissoluzione della Conferenza alla calata delle truppe cinesi dall'Himalaya.

In ultimo, va notato il ritorno di alcune isotopie, a partire da quella della *crepa*, che, come abbiamo visto, si apre nel corpo di Saleem a causa della seconda mutilazione (ma non, coerentemente con l'interpretazione proposta, della prima) e insieme all'interno dell'assemblea dei figli della mezzanotte (MC 305; 351-352). Il 20 novembre, quando la notizia del disastro di Walong si diffonde in tutto il paese, Saleem afferma di andare a letto con la testa piena di immagini della guerra, ma allo stesso deserta, vuota e silenziosa, poiché anche la Conferenza è «venuta meno (*drained away*)», MC 361; 417) e l'unica persona ancora disposta ad avere contatti con lui è Parvati-la-strega. Non solo:

ci furono altri, più profani prosciugamenti (*drainages*): apparve una fessura (*a crack*) nella poderosa diga idroelettrica di Bhakra Nangal e il grande bacino dilagò attraverso la crepa (*flooded through the fissure*)... e il consorzio di bonifica delle donne Narlikar (*the Narlikar's women reclamation consortium*), impermeabile (*impervious*) all'ottimismo, alla disfatta o a tutto ciò che non era il richiamo della ricchezza, continuava a estrarre acqua dagli abissi dei mari (*to draw land out of the depths of the seas*)... ma il prosciugamento decisivo (*the final evacuation*), quello che veramente dà il titolo a questo episodio, avvenne il mattino dopo. (MC 361-362; 417)

L'immagine della crepa, che si apre nella diga di contenimento, rafforza l'isotopia della frattura che si apre sulla superficie dei corpi permettendo il filtrare e l'infiltrarsi dei liquidi; a questo percorso semantico si alterna quello, speculare, dell'impenetrabilità dei luoghi, della chiusura dei confini, dell'innalzamento di barriere difensive: Saleem smette di convocare la Conferenza per avere il tempo di «erigere [...] una barriera (*to erect a barrier*)» intorno al segreto di Mary Perera (MC 339; 391) capace di renderlo inaccessibile per Shiva, così potente da riuscire a «penetrare (*penetrate*)» (MC 340; 391) dove gli altri non sono probabilmente in grado di arrivare; il 20 ottobre, mentre «le guardie di frontiera cinesi (*the Chinese frontier guards*)» (MC 357; 412) annunciano di essere state costrette a reagire energicamente contro le truppe indiane, Saleem viene aggredito «su un vasto fronte (*on a broad front*)» (*ibidem*) dai bambini accortisi che egli ha «chiuso (*closed off*)» (*ibidem*) una parte della sua mente. Quando, all'insaputa del figlio, Amina e Ahmed prenotano l'operazione che libera i suoi condotti nasali e spezza i collegamenti con i figli della mezzanotte, Saleem grida al tradimento; soltanto in seguito penserà che i suoi genitori hanno agito spinti dall'amore che provano nei suoi confronti: «mi sottrassi a loro (*I withdrew from them*) rifugiandomi nel mio mondo segreto; temendo

il lodo odio, non presi in considerazione che il loro amore fosse più forte della bruttezza, persino più forte del sangue. È sicuramente probabile [...] che i miei genitori mi rovinarono per amore» (MC 361; 416).

È il suo trincerarsi in se stesso, il suo chiudere le porte agli altri che conduce Saleem alla rovina, all'«ingresso nel deserto (*entry into the desert*)» (MC 360; 416), immagine che veicola un'ulteriore isotopia: quella del prosciugamento, dell'impoverimento, dell'isterilimento, che riguarda in primo luogo la sua identità:

Silenzio, come un deserto (*like a desert*). E un naso sgombro (*clear*), libero (condotti nasali pieni d'aria). L'aria, come un vandalo (*like a vandal*), invade (*invading*) i miei luoghi segreti.

Prosciugato (*drained*). Sono stato prosciugato (*I have been drained*). [...]

Oh parliamoci chiaro, parliamoci chiaro: l'operazione il cui apparente obiettivo era il prosciugamento (*the draining*) delle cavità nasali infiammate e lo sgombro (*the clearing*) dei miei condotti nasali, ebbe come conseguenza quella di spezzare tutti i collegamenti che si erano stabiliti in un cassone del bucato. (MC 364; 420-21)

Riflettendo sulla pluralità di significati che il suo cognome può assumere, Saleem afferma che Sinai «è il nome del deserto (*it is the name of the desert*) – della sterilità (*barrenness*), dell'infertilità (*infertility*), della polvere (*dust*)– il nome della fine» (MC 365; 421), di cui egli è il solo vero responsabile.

#### Quattordicesima macrosequenza. Il secondo soggiorno in Pakistan

Comprende le pp. 424-473.

Attraverso l'operazione chirurgica che ha liberato i suoi condotti nasali e spezzato i collegamenti con i figli della mezzanotte, Saleem ha acquisito un senso dell'olfatto così acuto da permettergli di percepire non solamente l'odore delle cose, ma anche quello dei sentimenti altrui. Trasferitosi definitivamente in Pakistan, a Karachi, insieme ai genitori e alla sorella, nell'attesa che un'impresa edile costruisca la nuova dimora dei Sinai, Saleem alloggia a casa della zia Alia, che non ha mai perdonato Amina per averle sottratto l'unico uomo che si era interessato a lei. Dietro le attenzioni della donna, il protagonista avverte l'odore dell'ipocrisia e del desiderio di vendetta.

Animato da un nuovo ottimismo e dal sentimento che finalmente lo lega alla moglie, Ahmed decide di acquistare una fabbrica di asciugamani e di dare al proprio marchio, che in breve tempo conquista il mercato pakistano, il nome di "Amina Brand". Nel frattempo la carriera di Jamila Singer decolla grazie all'interesse di Alauddin Latif, ex-maggiore dell'esercito e amico di Zulfikar. Venuto a conoscenza del suo talento canoro, Latif, amichevolmente soprannominato "zio Puffs", decide di farne una stella della musica

patriottica pakistana. Affinché la ragazza possa esibirsi in pubblico rispettando le norme islamiche (ovvero evitando di mostrare il viso agli estranei), egli diffonde la voce che Jamila è stata coinvolta in un terribile incidente automobilistico che l'ha sfigurata: per questo motivo è costretta a cantare rimanendo seduta dietro un grande chador sorretto da due muscolose donne e perforato all'altezza della bocca.

Per non venire sopraffatto dalla complessità degli aromi che ora invadono il suo naso, Saleem decide di elaborare una teoria generale dell'olfatto e di classificare i profumi in base al loro colore, alla loro forma e alle loro qualità morali. In quel periodo inizia a frequentare Tai Bibi, un'anziana prostituta che sostiene di avere cinquecentodici anni ed è dotata della prodigiosa capacità di sprigionare odori diversi in base al desiderio dei propri clienti. Il protagonista le chiede di imitare i suoi aromi preferiti, fino a quando la donna non si accorge che il profumo che Saleem ama più di ogni altro corrisponde a quello di sua sorella.

Tra gli spasimanti di Jamila vi è Mutasim il Bello, figlio del principe di Kif, che avendo intravisto gli occhi della cantante dietro al chador durante una delle sue esibizioni pubbliche, se ne è perdutamente innamorato e ha deciso di conquistarla. Durante il ricevimento che celebra il fidanzamento tra sua sorella e Zafar, Mutasim cerca di diventare amico di Saleem, al quale consegna un biglietto chiedendogli di recapitarlo a Jamila. Egli finge di acconsentire, ma, spinto dalla gelosia, tiene per sé il messaggio. Durante la cerimonia, un vento che soffia da nord riempie l'aria di hashish, stordendo i convitati. Saleem si addormenta in camera sua e quando a mezzanotte si sveglia il ricevimento è ormai finito. Vaga per il palazzo ed entra per caso nella camera della sorella. Nonostante il buio, si accorge che Mutasim sta cercando di entrare nella stanza dalla finestra per vedere il volto della cantante. Saleem lo costringe ad andarsene, ma la sua voce sveglia Jamila. Rimasto solo con lei, decide di confessarle il suo amore, ma viene rifiutato. Nei mesi seguenti, Mutasim cerca in diversi modi di convincere la cantante e la sua famiglia ad acconsentire al matrimonio, ma i suoi tentativi non hanno successo ed egli decide infine di arruolarsi nell'esercito. Durante la festa di fidanzamento, la promessa sposa di Zafar fa un sogno premonitore circa la sua prima notte di nozze con il futuro marito: nell'incubo, un liquido giallo maleodorante invade il loro letto. Venuta a sapere della profetica verità della sua visione, la ragazza decide di non raggiungere mai la pubertà per non dover sposare il figlio del generale Zulfikar.

Proprio all'indomani della festa di fidanzamento, in Pakistan si svolgono le elezioni presidenziali, in occasione delle quali viene adottata una nuova forma di suffragio: il futuro capo dello stato sarà nominato da un collegio che riunirà i democratici basilari del paese, ovvero i rappresentanti delle centoventimila circoscrizioni nelle quali il Pakistan è stato diviso. Alla cerimonia di fidanzamento della figlia il principe di Kif ha invitato tutti i rappresentanti della sua regione e due scrutinatori del Partito unitario d'opposizione, forza politica che vorrebbe sostituire al governo militare un governo civile guidato da Fatima Jinnah, sorella del fondatore della nazione. Il mattino delle elezioni, alcuni soldati impediscono agli scrutinatori dell'UPO di recarsi ai seggi, in modo che la loro fazione non possa ricevere voti.

A metà del 1964 la Reverenda madre si trasferisce a Rawalpindi insieme a Pia Aziz. Unendo i loro risparmi, le due donne acquistano un distributore di benzina, che in breve tempo si trasforma in un luogo di ritrovo per gli automobilisti della zona. Nell'attesa di fare il pieno di carburante, i clienti prendono l'abitudine di

intrattenersi con la vecchia Naseem, davanti a una tazza di tè, per confessarle i propri dispiaceri. Rimasta vedova del marito, Pia inizia ad intrattenere una serie di relazioni superficiali con diversi uomini.

I sospetti nutriti da Saleem nei confronti di Alia si rivelano fondati. Egli si accorge che la zia sta avvelenando tutti i membri della sua famiglia riempiendo le pietanze che cucina per loro del proprio risentimento. Ahmed riprende a bere, diventa negligente sul lavoro e, poco tempo dopo, viene colto da un infarto che paralizza il lato sinistro del suo corpo e danneggia in maniera permanente il suo cervello; Saleem comincia a piombare in lunghi silenzi interrotti da improvvise esclamazioni prive di significato; Amina, che ha scoperto di essere nuovamente incinta, inizia ad avere incubi sul nascituro e a soffrire di demenza senile. La fabbrica di asciugamani fallisce e il matrimonio dei coniugi Sinai entra ancora una volta in crisi. L'unica a salvarsi dalla vendetta di Alia è Jamila, che, essendo sempre in tournée, frequenta poco la casa della zia.

Nell'aprile del 1965 le postazioni di frontiera erette dalle forze armate pakistane nella zona del Rann di Kutch, territorio conteso sin dalla Spartizione, vengono occupate da alcuni distaccamenti dell'esercito indiano, che affermano di aver trovato i fortini vuoti e di non aver dovuto combattere per conquistarli. Del contingente militare inviato a riprendere il controllo del confine fa parte anche Zafar. Dopo aver trascorso una settimana all'interno di una delle postazioni insieme con altri cinque soldati, l'ottava notte il figlio di Zulfikar e i suoi compagni vedono un gruppo di persone avanzare nelle tenebre: non si tratta di soldati, ma di contrabbandieri, che Zafar scopre essere al servizio proprio di suo padre. Tornato a Rawalpindi tre mesi dopo, egli lo uccide con un coltello, vendicandosi così di tutte le umiliazioni subite, e viene arrestato. Emerald sarà costretta a emigrare nel Suffolk.

Nasce in Saleem il desiderio di visitare la terra natia del suo defunto nonno. Il collegamento che ancora unisce le sue vicende personali a quelle storiche fa sì che il suo desiderio diventi anche quello del paese in cui vive: l'8 agosto 1965 un gruppo di soldati pakistani in abiti civili varca la linea del cessate il fuoco nel Kashmir e si infiltra nel settore indiano per fomentare una rivolta. Il 30 agosto le truppe indiane reagiscono e successivamente attraversano il confine. Durante la guerra, Saleem prende l'abitudine di girovagare per le strade della città violando il coprifuoco, nella speranza di venire ucciso dai bombardamenti. La notte del 22 settembre vengono compiute incursioni aeree su tutte le città del paese. Tre granate cadono su Rawalpindi: la prima colpisce il bungalow nel quale vivono Naseem e Pia Aziz, la seconda demolisce l'ala del carcere nel quale è rinchiuso Zafar, la terza distrugge la villa in cui Emerald attende l'esilio. A causa dei bombardamenti muoiono lo zio Puffs e le sue sette figlie, la cugina di Ahmed, Zohra, e suo marito. A Karachi una granata cade sulla casa di Alia, uccidendo lei, Ahmed e Amina. Gli unici a salvarsi sono Jamila, che in quel momento si trova in tournée, e Saleem, che proprio cercando la morte riesce ad evitarla. L'esplosione che colpisce la casa della zia del protagonista apre la cassa di zinco nella quale Amina conservava la dote del suo primo matrimonio, facendone volare in aria il contenuto: mentre il protagonista, che proprio in quel momento si trova fuori dall'edificio, si rialza da terra, una sputacchiera d'argento gli piomba sulla testa facendogli perdere la memoria. La mattina del 23 settembre le Nazioni Unite annunciano la fine delle ostilità tra India e Pakistan.

Le pagine che descrivono il secondo soggiorno di Saleem in Pakistan sono attraversate dall'isotopia del prosciugamento. Questo percorso semantico, che accompagna la descrizione dei luoghi e dei personaggi, assume due diverse funzioni: da un lato, rafforza il processo di isterilimento che caratterizza le vicende del protagonista; dall'altro inaugura il discorso relativo alla purezza, alla rinascita, all'inizio di una vita nuova.

Saleem non è felice del trasferimento in Pakistan: durante il soggiorno a casa della zia Alia, egli non riuscirà mai a perdonare a Karachi di non essere Bombay: «Situata tra il deserto e torrenti aridamente salini (*between the desert and bleakly saline creeks*) le cui sponde erano cosparse di rachitiche mangrove, la mia nuova città pareva di una bruttezza tale da eclissare persino la mia» (MC 368; 425). L'infertilità del luogo si cristallizza nell'immagine del protagonista che alla presenza dei familiari semina il proprio cordone ombelicale nel terreno acquistato dal padre con lo scopo di costruire una nuova dimora per i Sinai. La villa in stile americano non verrà mai finita, non solamente a causa dell'insorgere del conflitto indopakistano del 1965, ma anche dell'infertilità del suolo, dove non sembra poter crescere nulla:

Che cosa congetturai sui cordoni ombelicali: benché tutti avessero il potere di far crescere case, alcuni evidentemente ci riuscivano meglio di altri. La città di Karachi era una prova della mia teoria; chiaramente eretta su cordoni inadatti, era piena di case deformi, gobbi rachitici rampolli di guaste genealogie, case che crescevano misteriosamente cieche (*mysteriously blind*), senza finestre visibili (*with no visible windows*), case che parevano radio o condizionatori o celle di prigione (*jail-cells*), folli edifici, pesantissimi in alto, che cadevano con monotona regolarità, come ubriachi; una proliferazione pazzesca di case matte, le cui insufficienze come luoghi in cui vivere erano superate soltanto dalla loro bruttezza davvero eccezionale. La città nascose il deserto (*obscured the desert*); ma i cordoni, o la non fertilità del suolo (*the infertility of the soil*), ne fecero qualcosa di grottesco. (MC 370; 427)

Alla natura desertica, arida e inospitale di Karachi si sommano gli effetti del conflitto indopakistano che nel 1965 ne devasta il territorio: le incursioni aeree distruggono gli edifici e uccidono intere famiglie, compresa quella di Saleem: «a uno a uno la guerra cancellò dalla terra tutti i membri della mia prosciugata disperata famiglia (*my drained, hopeless family*)» (MC 408; 471). Gli unici superstiti dei bombardamenti del 22 settembre saranno Jamila e il protagonista stesso, che tuttavia perderà la memoria a causa del colpo ricevuto dalla sputacchiera d'argento della madre, che gli piomba sulla testa.

Accanto a questo primo significato del prosciugamento come *isterilimento*, ne troviamo un secondo: quello della *purificazione*, della rinascita a nuova vita che il trasferimento in Pakistan, Terra dei Puri, permetterà di realizzare alla famiglia Sinai. La redenzione più evidente è quella di Jamila, che da bambina difficile, scontrosa e ribelle si trasforma in musulmana ortodossa e devota, donna di casa diligente e premurosa, figlia rispettosa e obbediente. Non solo: il suo talento canoro e l'interesse dello zio Puffs fanno di lei la più famosa cantante di musica patriottica dell'intero Pakistan, trasformandola nella voce della nazione. Per potersi esibire in pubblico senza mostrare il viso agli estranei, la ragazza viene celata dietro uno chador sorretto «da due instancabili muscolose creature» e perforato da un buco, «diametro: sette centimetri e mezzo» (MC 374-375; 433). L'immagine di Jamila che canta dietro a un velo rievoca quella della Reverenda madre, che ancora ragazza e per gli stessi motivi di pudore era stata costretta dal padre a farsi visitare dal giovane dottor Aziz rimanendo nascosta dietro a un lenzuolo perforato. Si ripete il processo di frammentazione, ridotto però a un solo dettaglio, che diviene tutta la sua persona, la bocca dalla quale fuoriescono le note delle sue canzoni, trasmesse in tutto il paese dalla radio "Voce del Pakistan" (MC 375; 434).

In breve tempo «il Pakistan s'innamorò di una ragazza di quindici anni che aveva appena intravisto attraverso un lenzuolo bianco e oro» (MC 375; 433) e la sorella di Saleem diviene una celebrità. La somiglianza tra la cantante e la Reverenda madre emerge anche dal ruolo purificatorio che le due donne vengono ad assumere: «La tua voce sarà una spada per la purezza (*a sword for purity*); sarà un'arma con la quale purificheremo (*we shall cleanse*) le anime degli uomini» (MC 376; 435), afferma il presidente Ayub rivolgendosi a Jamila e instillando così in lei le virtù soldatesche della fiducia nei capi e in Dio; analogamente, la Reverenda madre, che insieme a Pia Aziz ha acquistato un distributore di benzina a Rawalpindi, diviene una sorta di guida spirituale per i suoi clienti, che prendono l'abitudine di raccontare le proprie sventure all'anziana donna. Naseem «aveva acquisito le proprietà assorbenti di una spugna e aspettava sempre che i suoi ospiti avessero finito prima di spremere dalle proprie labbra qualche goccia di semplici e solidi consigli – e mentre le loro macchine venivano riempite di benzina e lustrate dagli addetti alle pompe, mia nonna ricaricava e ripuliva (*polish*) le loro vite» (MC 393; 453).



La Terra dei Puri diviene il luogo di «un nuovo inizio» (MC 369; 427) anche per Amina e Ahmed: «Inshallah, ora saremo tutti persone nuove» (*ibidem*), ripetono in continuazione i coniugi Sinai, che diventano i proprietari di una fabbrica di asciugamani destinati a rendere pulito e asciutto il mondo intero e ad asciugare l'umidità dei pakistani (MC 372; 430): «nella terra dei puri, la purezza divenne il nostro ideale (*in the land of the pure, purity became our ideal*)» (MC 371; 429), racconta Saleem, che sembra essere l'unico personaggio a soffrire il clima spirituale che regna in Pakistan, dove egli si sente infatti un disadattato. «Affetto da bombaysmo» (*ibidem*), egli si sente attratto dai bassifondi della città, inizia a frequentare Tai Bibi, la prostituta più vecchia del mondo, e si innamora di sua sorella:

sentivo su di me il fetore da latrina delle mie iniquità. Ero venuto nella terra dei puri e cercavo la compagnia delle puttane – avrei dovuto crearmi una vita nuova e integra (*a new, upright life*) e avevo invece prodotto un amore abominevole (e per di più non corrisposto). [...] La purezza – il più nobile degli ideali! – (*Purity – that highest of ideals!*) quella virtù angelica cui il Pakistan doveva la sua fama e che stillava da ogni parola delle canzoni di mia sorella! – pareva lontanissima. Come potevo immaginare che in quel momento la storia – con la sua capacità di perdonare i peccatori – stava facendo un conto alla rovescia, verso quell'attimo in cui sarebbe riuscita, in un sol colpo, a purificarmi (*to cleanse me*) dalla testa ai piedi? (MC 394; 454-455)

Nonostante la sua evidente propensione per l'impurità, anche il protagonista riuscirà a pervenire alla tanto auspicata catarsi. Colpendolo alla testa durante i bombardamenti del 22 settembre 1965, la sputacchiera d'argento appartenuta alla madre produce in lui un'amnesia totale, che cancella ogni traccia del passato. «La purezza mi recuperò (*purity found me out*), e persino io, Saleem, fui lavato (*cleansed*) dai miei misfatti» (MC 371; 429). Il regalo di nozze della rani di Cooch Naheen, simbolo del passato, scende sul ragazzo per purificarlo e liberarlo (MC 409; 472), come la profezia di Ramram Seth aveva predetto. Un carattere di ineluttabilità assume anche l'episodio del bombardamento che cancella la famiglia Aziz-Sinai dalla faccia della terra. Come spiega Saleem,

perché noi fossimo purificati, era probabilmente necessario qualcosa che avesse le dimensioni di ciò che avvenne. Alia Aziz, appagata dalla sua terribile vendetta; mia zia Emerald, vedova e in attesa dell'esilio; la vuota lascivia di mia zia Pia e il rifugiarsi nella cabina di vetro di mia nonna Naseem Aziz; mio cugino Zafar, con la sua principessa eternamente prepubere e il suo avvenire

di materassi bagnati in celle di prigione; il ritorno all'infanzia di mio padre e il tormentato accelerato invecchiamento della gravidanza di Amina Sinai – tutte queste terribili situazioni furono risolte quando il governo fece proprio il mio sogno di visitare il Kashmir. (MC 404; 466)

Accettando «la necessità di questo colpo» (MC 409; 473), il protagonista si svuota e si libera di tutti gli “Io” che compongono la sua metonimica personalità, che in quel momento «sgorgano (*go pouring out*)» (*ibidem*) fuori di lui.

Quella del prosciugamento non è tuttavia l'unica isotopia che attraversa queste pagine. Ritroviamo infatti anche il percorso semantico dell'*infiltrazione, della contaminazione, del contagio*, associato in primo luogo all'azione di Alia Aziz, che trova finalmente il modo di vendicarsi della sorella per averle sottratto le attenzioni di Ahmed e averlo sposato in seconde nozze, lasciandola nubile. Il protagonista accusa la zia di aver avvelenato sia lui sia i genitori somministrando loro pietanze intrise dei peggiori sentimenti. Odio, gelosia, invidia penetrano nel corpo del ragazzo e dei coniugi Sinai, determinando il loro progressivo scollamento dalla realtà:

Saleem sviluppò anche una tendenza a piombare in lunghi e meditabondi silenzi, che spezzava erompendo all'improvviso in una parola priva di significato: «No!» o «Ma!» o in esclamazioni ancor più arcane quali «Bang!» o «Uaam!». Parole prive di senso in mezzo a oscuri silenzi; come se stesse conducendo qualche dialogo interiore talmente intenso che certi frammenti (*fragments*) di esso, o della sua sofferenza, traboccavano (*boiled up*) ogni tanto oltre la superficie delle labbra. Questo dissenso interno (*inner discord*) era indubbiamente aggravato dai curry dell'inquietudine che era costretto a mangiare; e alla fine, quando Amina si ridusse a parlare con invisibili cassoni del bucato e Ahmed, nella desolazione seguita al colpo apoplettico, era quasi soltanto in grado di sbavare e di ridacchiare, e io nel mio personale isolamento lanciavo occhiate torve in silenzio, mia zia era probabilmente più che soddisfatta dell'efficacia della propria vendetta sul clan dei Sinai; ma poi anche lei venne prosciugata (*drained*) dall'appagamento di un'ambizione così a lungo nutrita; lei pure aveva esaurito ogni sua possibilità, e c'erano sordi echi nei suoi passi quando s'aggirava per quel manicomio (*insane asylum*) della sua casa col mento coperto di cerette antipeli, mentre suo nipote strillava «Yaaa!» senza alcun motivo e il suo ex corteggiatore sbavava saliva sul mento e Amina salutava risorti spettri del proprio passato: «Ah, sei di nuovo qui, be', perché no? A quanto pare, non sparisce mai niente». (MC 396; 457)

Venuta a sapere di essere incinta, Amina inizia ad avere incubi sul nascituro e ad invecchiare precocemente: durante il secondo mese di gravidanza i suoi capelli si incanutiscono, al terzo il suo viso si raggrinzisce, al quarto diviene «una vecchia, rozza e rugosa, tormentata di nuovo dalle verruche e dall'inevitabilità dei peli che le spuntavano su tutto il viso; pareva nuovamente avvolta in una nebbia di vergogna, come se il bambino fosse uno scandalo per una donna così palesemente decrepita» (MC 397; 458). La «disgregazione (*disintegration*)» (*ibidem*) di Amina è repentina e Ahmed vi assiste «impotente, snervato, svirilizzato, alla deriva (*unmanned*)» (*ibidem*). Egli inizia a maltrattare gli operai della fabbrica di asciugamani, che lo abbandonano: «Vittima dell'annebbiante collera delle colazioni al sacco preparate da mia zia, li lasciò andare via tutti e assunse al loro posto un branco di sciagurati scansafatiche [...]. Fu allora che ricominciò a bere» (MC 398; 459). Avvelenato dal cibo malefico della zia e contagiato dal suo fallimento sin dalla prima infanzia, quando indossava i corredini infantili in cui Alia sferruzzava il suo odio (MC 367; 424), Saleem assiste all'inesorabile declino dei genitori: Ahmed ha un secondo infarto, che questa volta lo lascia paralizzato su tutto il lato sinistro del corpo e riporta la sua mente a uno stadio puerile: «pronunciava anche lui parole prive di senso, rivelando una decisa preferenza per le birichine denominazioni infantili degli escrementi. [...] mio padre concluse la sua movimentata carriera dopo aver ancora, e per l'ultima volta, perso la strada e con essa la sua battaglia con i ginn» (MC 403; 465), mentre Amina «schiacciata sotto il peso di una mostruosa gravidanza, chinava solennemente il capo ricevendo le visite della pianola di Lila Sabarmati, o del fantasma di suo fratello Hanif o di un paio di mani che danzavano, come falene attratte dalla fiamma, tutt'intorno alle sue» (*ibidem*).

Gli effetti del risentimento di Alia non si manifestano solamente nel declino mentale della famiglia Sinai, ma anche sulla casa della zia: «Oh, l'aridità onnipresente delle zie zitelle! Inacidiva l'intonaco della sua casa; i suoi mobili erano resi grumosi dalla ruvida imbottitura dell'amarezza; le sue repressioni di vecchia zitella erano cucite nelle giunture delle tendine. Come tanti anni prima in quelle dei corredini per neonato. Era un'amarezza che sgorgava dalle fessure della terra (*issuing through the fissures of the earth*)» (MC 395; 455-456).

Questa, dunque, «la realtà malata (*the diseased reality*)» (MC 403; 465) degli anni pakistani di Saleem, condizione che non appartiene solamente alla condizione psicologica

del protagonista e dei suoi genitori, ma anche alla natura del luogo in cui i tre vivono, Karachi, una «città di miraggi (*city of mirages*)» che, «intagliata nel deserto (*hewn from the desert*), non era ancora riuscita a distruggere completamente i poteri del deserto» (MC 369; 426). In questo luogo dove non piove mai,

il deserto nascosto conservava gli antichi poteri di suscitare apparizioni (*its ancient powers of apparition-mongering*), e il risultato era che i karachiti avevano un rapporto molto incerto con la realtà (*the slipperiest of grasps on reality*), ed erano quindi pronti a rivolgersi ai loro capi per sapere che cosa era reale e cosa no. Circondati da illusorie dune di sabbia (*illusionary sand-dunes*) e dagli spettri di antichi re [...] i miei nuovi concittadini emanavano gli scialbi odori di bollito dell'acquiescenza, assai deprimenti per un naso che aveva fiutato – sia pure alla fine e per breve tempo – lo stuzzicante nonconformismo di Bombay. (*ibidem*)

Lo scollamento dalla dimensione del senso e del significato, la progressiva perdita dei confini che danno forma alla realtà, il disfacimento psicologico e fisico dei personaggi trovano un corrispettivo non solamente nelle caratteristiche fisiche della nuova patria, ma anche nella sua dimensione socio-culturale: «in un paese in cui la verità è ciò che si ordina che sia, la realtà cessa letteralmente di esistere, sicché tutto è possibile tranne quello che ci viene raccontato» (MC 389; 450): sembra che la differenza tra l'infanzia indiana di Saleem e la sua adolescenza pakistana consista nello scarto tra un'esistenza piena di realtà alternative e una vita alla deriva, in cui il ragazzo si sente «disorientato, tra un numero egualmente infinito di falsità, irrealtà e menzogne (*falsenesses, unrealities and lies*)» (*ibidem*).

Ad esasperare questo stato di smarrimento giunge il conflitto del 1965, in cui Zafar viene coinvolto direttamente. Il cugino del protagonista viene mandato a presidiare la frontiera nel «fantasmagorico» (MC 400; 462) territorio del Rann di Kutch, dove i soldati si appostano in uno stato «di totale gelatinoso esaurimento (*utter jelly-like breakdown*)» (MC 401; 463), spaventati non solamente dall'imminente arrivo delle truppe nemiche, ma anche dalle spaventose storie di mostri marini che si dice popolino la palude. Difficile raccontare i fatti del Rann, che giacciono nascosti «nell'aria doppiamente nebbiosa dell'irrealtà e della finzione (*beneath the doubly hazy air of unreality and make-believe*) che affliggeva le vicende di quei giorni» (*ibidem*). Ciò che è certo è che «in quel mondo di stregoni (*sorcerers' world*) si combatté una guerra folle (*a crazy war*) in cui ogni parte

credeva di vedere diavoli schierati al fianco dei propri nemici» (MC 401; 462). Il regime confusivo sembra prendere il sopravvento su personaggi e luoghi, mandando in frantumi la realtà, privando l'esistenza di un significato. Il senso si disgrega, le forme si perdono, le menti si confondono.

Nemmeno la Reverenda madre e Pia Aziz, che in Pakistan hanno realizzato il progetto assai concreto del distributore di benzina, sembrano riuscire ad evitare questo destino: mentre Naseem si disinteressa completamente della sua famiglia, tanto da non accorgersi del comportamento scandaloso della nuora, quest'ultima anestetizza il dolore per la morte del marito nell'anonimia di una serie di relazioni superficiali e prive di sentimento. Saleem non crede alle giustificazioni di Pia, che afferma di preferire essere viva, anziché rispettabile: in queste parole egli avverte qualcosa di falso, come se anche l'ex-attrice «sentisse defluire (*draining away*) con gli anni la propria personalità» (MC 393; 454).

I soggetti disgregati descritti in queste pagine sembrano soffrire il distacco dalle loro origini: per questo motivo Jamila, «tenuta in piedi da Dio e dalla patria» (MC 394; 454), è l'unico personaggio a rimanere coeso, compatto, integro. La sua personalità viene dominata da una religiosità «cieca e accecante» e da un nazionalismo «genere *right-or-wrong*» (MC 375; 434) che la allontanano progressivamente dal fratello e dal mondo, ma la rendono allo stesso tempo invulnerabile al contagio di Alia, allo smarrimento provocato dall'emigrazione, alle crisi tipiche dell'adolescenza. C'è tuttavia un punto di contatto tra Saleem, che gira senza una meta per le strade di Karachi in sella alla sua Lambretta e frequenta prostitute, e sua sorella, che vive nascosta dietro il suo chador di seta dorata: la capacità di avvertire e descrivere le emozioni, che a Saleem viene dal suo straordinario naso, e a Jamila dalla sua meravigliosa voce.

Proprio in queste pagine, infatti, il protagonista si accorge di riuscire a sentire non solamente gli odori di natura organica, ma anche quelli di natura spirituale: egli riconosce «il fetore dell'ipocrisia di Alia» (MC 367; 424), ma anche «il profumo inebriante di un nuovo amore e l'odore pungente, più profondo e duraturo, dell'odio» (MC 368; 425); respira «la fatalistica disperazione degli abitanti dei bassifondi e il trionfo atteggiamento di difesa dei ricchi (*ibidem*) e viene risucchiato «dalle tracce olfattive dell'indigenza e anche del fanatismo» (*ibidem*); impara a distinguere gli aromi della tristezza e della gioia, a fiutare a occhi chiusi intelligenza e stupidità (MC 370; 427-428) e a percepire l'acre muschio del suo stesso rimpianto (MC 378; 437).

O lontani inebrianti giorni prima della classificazione! In maniera informe (*formlessy*), quando ancora non avevo cominciato a dar loro una forma (*before I began to shape them*), le fragranze si riversavano su di me (*poured into me*) [...]. Le moschee riversavano su di me (*poured over me*) l'essenza della devozione; potevo inoltre sentire le imponenti emissioni di potere provenienti dalle macchine con bandierine sventolanti dell'esercito; persino nei magazzini dei film riuscivo a distinguere i volgari vistosi profumi dei western-spaghetti d'importazione e delle più violente pellicole sulle arti marziali che fossero mai state girate. Fui, per un certo periodo come un drogato, con la testa che mi girava per la complessità dell'olfatto; ma poi prevalse la mia dominante aspirazione alla forma (*my overpowering desire for form*), e potei sopravvivere. (MC 378-379; 437-438)

Saleem elabora «una teoria generale dell'odorato» (MC 379; 438), imparando a distinguere gli aromi fisici e in seguito quelli spirituali, che etichetta e archivia negli ordinati scompartimenti della sua mente, con un approccio scientifico che vuole essere un omaggio allo spirito di Aadam Aziz. Egli ordina i profumi dapprima secondo il colore, poi secondo la forma geometrica e infine secondo la qualità morale:

Compresi infatti ben presto che il mio lavoro, per essere minimamente valido, doveva acquisire una dimensione morale; che le sole divisioni importanti erano le gradazioni infinitamente sottili tra odori buoni e odori cattivi. Resomi conto dell'importanza fondamentale della moralità, avendo intuito che gli aromi potevano essere sacri o profani, inventai nell'isolamento delle mie scorribande in scooter, la scienza dell'etica nasale. (MC 379-380; 439)

Se il potere del naso dona a Saleem la conoscenza dei segreti dell'animo umano, esso non gli consente di influire sugli eventi: capace di «subodorare la verità, di annusare ciò che c'era nell'aria, di seguire piste» (MC 368; 425), il protagonista si dimostra privo dell'unico potere del quale avrebbe bisogno, la forza per sconfiggere i propri nemici (*ibidem*). Così egli cade vittima dell'offerta-trappola della zia Alia, che attira nella propria ragnatela i membri della famiglia Sinai, paragonati a mosche che festeggiano la propria cattività (MC 367; 424), e in quella dello stato pakistano, in cui le voci di brogli elettorali ronzano «fitte come mosche», «rifiutando di lasciarsi schiacciare» (MC 398-399; 460-461).

Nonostante i collegamenti con i figli della mezzanotte siano stati spezzati dall'operazione ai condotti nasali, Saleem si ritrova ancora una volta ammanettato alla

storia: «Il prosciugamento censurava la mia vita interiore; ma non era stato prosciugato il mio senso delle connessioni (*Drainage censored my inner life; my sense of connection remained undrained*)» (MC 370; 428). Così quando nel 1965 inizia a desiderare di visitare il Kashmir, terra natia del nonno materno, il suo sogno diviene presto «proprietà comune della nazione e fattore d'importanza primaria nella fine ormai imminente, quando dai cieli caddero cose d'ogni genere e io fui finalmente purificato» (MC 394; 454). Saleem è dunque allo stesso tempo causa e scopo della guerra indopakistana: generata da una fantasia personale, essa è finalizzata a sterminare la famiglia Sinai, come un attento esame dei bombardamenti può facilmente dimostrare (MC 403; 465-466), nonché a liberare Saleem stesso dai propri peccati, a renderlo finalmente puro (MC 404-405; 467), ovvero privo di nomi, di attributi e di qualsiasi ricordo del suo passato.

#### Quindicesima macrosequenza. Saleem nell'esercito

Comprende le pp. 477-523.

Sopravvissuto ai bombardamenti del 22 settembre, ma colpito alla testa dalla sputacchiera d'argento, Saleem viene ricoverato in ospedale: la ferita gli ha causato un'amnesia totale. Con l'intenzione di liberarsi di lui, Jamila lo affida alle cure dell'esercito pakistano. Nel frattempo, in Saleem si è prodotta una trasformazione: il suo naso ha smesso di funzionare come un'antenna telepatica, ma ha conservato un potere straordinario, quello di riconoscere ogni specie di odore. I militari si accorgono di questa sua dote vedendolo attraversare incolume un campo minato, e decidono di utilizzarlo come un segugio dal fiuto infallibile. Così, nel 1970, Saleem viene arruolato e assegnato a una CUTIA (Unità canina per attività di reperimento e d'informazione). I suoi giovanissimi compagni sono Ayooba Baloch, Farooq Rashid e Shaheed Dar.

Le vicende del protagonista tornano a intrecciarsi con i grandi avvenimenti storici. Nel dicembre del 1970 la Lega Awami, guidata dallo sceicco Mujib-ur-Rahman, vince le elezioni generali del Pakistan, ottenendo la quasi totalità dei seggi nella parte orientale del paese e la maggioranza assoluta del Parlamento. Tuttavia il Partito Popolare Pakistano, capeggiato da Ali Bhutto, si rifiuta di riconoscere l'esito delle elezioni e decide di non concedere la presidenza a Mujib. Le principali città bengalesi insorgono. Il 15 marzo 1971 il governo invia a Dacca, nella regione orientale, un forte contingente militare con il compito di sedare le proteste e costringere la città alla resa.

Dopo un ultimo tentativo per evitare la guerra civile, il 25 marzo Mujib proclama l'indipendenza del Bangladesh, ma quella notte stessa viene rintracciato grazie alla CUTIA guidata dal fiuto di Saleem, fatto prigioniero e condotto nel Pakistan occidentale.

Le truppe governative sedano la rivolta di Dacca, arrestando giornalisti, facendo strage di civili, dando fuoco alle sedi di giornali e sindacati. Dieci milioni di persone fuggono in India. All'unità CUTIA 22 viene assegnato il compito di dare la caccia ai funzionari della Lega Awami e ai comunisti: seguendo

apparentemente il proprio olfatto, il protagonista conduce il gruppo sempre più a sud del paese, fino alle porte del Sundarbans, una giungla vastissima e inestricabile. Dopo che vi sono penetrati, i compagni si rendono conto che Saleem ha mentito: anziché seguire le tracce di un'inafferrabile preda, egli ha volontariamente disertato. Le piogge torrenziali costringono l'unità a inoltrarsi nella foresta per costruire un accampamento di fortuna. In assenza di riferimenti e coordinate, i quattro si perdono e cominciano ad avere allucinazioni visive e sonore.

Un giorno il protagonista viene morso a un tallone da un serpente: anziché ucciderlo, il veleno lo ricongiunge al proprio passato ed egli comincia a raccontare la triste storia della sua vita ai compagni, che lo ascoltano rapiti. Per quanti sforzi faccia, non riesce tuttavia a ricordare il proprio nome.

Quando si accorgono di essere prossimi alla morte, Ayooba, Farooq, Shaheed e Saleem cercano di uscire dalla giungla e nell'ottobre 1971, dopo sette mesi, riescono finalmente a riemergere dal Sundarbans. Giungono in un villaggio deserto, dove Ayooba muore ucciso dal proiettile di un cecchino del movimento di liberazione Mukti Bahini, mentre consola il protagonista. Nei pressi di Dacca, in un campo cosparso di cadaveri, un merciaio ambulante racconta ai tre ragazzi che l'esercito indiano, capeggiato da Sam Manekshaw, uno dei vecchi amici di Saleem, ha attraversato la frontiera per appoggiare la resistenza bengalese: ne fa parte un soldato incredibile, capace di uccidere sei persone contemporaneamente spezzando loro il collo con le sue possenti ginocchia. Anche Farooq viene ucciso dal proiettile di un cecchino; mentre cerca di raggiungere il compagno, Saleem di trova di fronte a un'orribile piramide umana, nella quale riconosce le teste di Fettadocchio, Brillantina e Sonny Ibrahim.

Il 15 dicembre 1971 il generale Tiger Niazi, che guida le truppe del Pakistan occidentale, è costretto alla resa. Muore anche Shaheed, ucciso da una bomba. L'esercito indiano entra a Dacca, divenuta la capitale di un nuovo Stato, il Bangladesh. Lo accompagnano i prestigiatori del ghetto dei maghi di Delhi, tra i quali Parvati-la-strega, che riconosce Saleem tra la folla e, chiamandolo per nome, lo restituisce definitivamente al proprio passato.

Il periodo compreso tra il 22 settembre 1965 e il 15 dicembre del 1971 apre una sorta di parentesi all'interno della narrazione: non ricordando il proprio passato, Saleem è come divenuto un altro personaggio. Per questo motivo prosegue il racconto designandola se stesso in terza persona e con nuovi appellativi. L'amnesia gli consente inoltre di negare ogni responsabilità per le azioni compiute. Confessando a Padma di aver disertato la guerra contro il Pakistan orientale, egli sottolinea: «non Io, Lui. Lui, il buddha. Che, sino al serpente, sarebbe rimasto non-Saleem; che nonostante la fuga, era ancora scisso dal proprio passato (*separated from his past*)» (MC 431-432; 497-498).<sup>84</sup> Non riuscendo a

---

<sup>84</sup> Similmente, quando racconta di essersi smarrito nella giungla insieme ai tre compagni della CUTIA 22, Saleem alterna pronomi e aggettivi («Shaheed [...] ordinò a noi, a loro, di condurre a forza di remi la nostra, la loro barca», MC 433; 499; «Noi quattro, loro quattro, ci arrampicammo per scendere dalla barca»,



ricordare nemmeno il proprio nome, il protagonista viene soprannominato dai compagni della CUTIA “buddha” e “uomo-cane”.

Il primo appellativo, che significa «colui-che-perviene-all’illuminazione-sotto-il-fico-delle-pagode (*he-who-achieved-enlightenment-under-the-bodhi-tree*)» (MC 418; 483), gli deriva dal suo nuovo modo di stare al mondo: proprio come l’Illuminato, non riuscendo a sopportare le sofferenze dell’umanità, Saleem vive nel mondo collocandosi al di fuori di esso: è presente, ma anche assente, il suo corpo si trova in un luogo, ma il suo spirito in un altro. «Incapace di ricordare dolori, insensibile come il ghiaccio, ripulito come una lavagna» (*ibidem*), egli sembra divenuto indifferente agli stimoli esterni, come testimoniato dall’episodio in cui i compagni decidono di trasmettergli la scossa attaccando il motore di una jeep alla pedana metallica della latrina nella quale sta urinando: anziché sentire dolore, Saleem si sovraccarica di elettricità, lasciando Ayooba, Farooq e Shaheed a bocca aperta e guadagnandosi in questo modo il loro rispetto (MC 421-422; 487-88).

I bombardamenti hanno privato il ragazzo della dimensione familiare: persino Jamila lo ha abbandonato, affidandolo alle anonime cure dell’esercito pakistano. La sputacchiera d’argento che lo ha colpito sulla testa lo ha invece “purificato”, facendolo risorgere a una nuova vita in cui ha abdicato a qualsiasi pretesa di influire sugli eventi storici fondamentali e ha rinunciato alla ricerca di uno scopo al quale dedicare l’esistenza:

lasciando da parte la *vexata quaestio* della reincarnazione, il numero dei metodi per attuare una rinascita è assai limitato. Perciò, chiedendo scusa per il melodramma, devo caninamente insistere, che io – lui – avevo ricominciato da capo; che dopo anni in cui aveva aspirato a diventare importante, lui (o io) era stato totalmente purificato [...]; che, svuotato dalla storia (*emptied of history*), il buddha aveva appreso le arti della sottomissione e faceva soltanto ciò che gli veniva richiesto. Per farla breve: divenni un cittadino del Pakistan. (MC 418-419; 484)

Il nuovo “Saleem - non-Saleem”, il buddha, è ora libero dal problema del significato: «come un uovo marcio che qualcuno ha completamente succhiato» (MC 420; 485), egli vive appiattito sul modo d’essere della coincidenza, nel regno dei fatti, dunque negando le possibilità nelle quali l’esistenza articola la dimensione del significato. Ad Ayooba,

---

MC 434; 500) per sottolineare lo scarto tra la persona che egli è nel momento della narrazione e quella che è stata durante i mesi di amnesia, nella quale non si riconosce.

che stenta a credere che non ricordi nulla del proprio passato e insinua il dubbio che potrebbe avere un padre e una madre da qualche parte nel mondo, il buddha risponde scontroso: «Non cercare di riempirmi la testa con queste storie. Io son chi sono punto e basta (*I am who I am, that's all there is*)» (MC 419; 485). Il bambino alla disperata ricerca del senso è scomparso:

per il momento c'è solo il buddha; che non riconosce come sua parente la voce di nessuna cantante, che non ricorda né padri né madri; che non dà alcuna importanza alla mezzanotte; che, qualche tempo dopo un incidente, si è svegliato nel letto di un ospedale militare e ha accettato l'esercito come suo destino (*accepted the Army as his lot*); che si sottomette al tipo di vita in cui è capitato e compie il proprio dovere (*submits to the life in which he finds himself and does his duty*); che obbedisce agli ordini (*who follows orders*); che vive sia nel-mondo, sia non-nel-mondo; che china il capo; che può braccare un uomo o una bestia lungo le strade o giù per i fiumi; che non sa, e non gliene importa, sotto gli auspici di chi, per fare un favore a chi, su vendicativa istigazione di chi, lo hanno messo in uniforme; che, insomma, non è niente di più e niente di meno del segugio accreditato dell'unità CUTIA 22. (MC 425-426; 491-492)

Scisso rispetto alla storia, Saleem è ora indiviso rispetto a se stesso: dimentico del proprio passato, vive finalmente nell'appagante condizione di soggetto compatto e senza crepe, che non desidera nulla e non aspira a nulla. Anche l'espressione *non-Saleem* non deve trarre in inganno: non indica un soggetto lacerato dal conflitto tra coincidenza e non coincidenza, bensì un individuo la cui identità deriva da un'assenza di rapporti con l'alterità.

In questa nuova vita, Saleem è un cane docile e fedele, che obbedisce agli ordini dei propri padroni, i generali dell'esercito pakistano ai quali Jamila lo ha affidato. Il suo incredibile olfatto lo rende un elemento perfetto per l'inseguimento dei membri delle forze nemiche e così, durante il conflitto contro il Pakistan orientale, diviene il segugio della CUTIA 22, l'«uomo-cane» (MC 415; 480 e segg.) dei giovanissimi soldati Ayooba, Farooq e Shaheed. I compagni confondono la sua storia con quella di Bonzo, la vecchia beagle del generale Zulfikar, «gozzuta creatura d'incartapecorita antichità», che «era stata per tutta la vita supremamente indolente e inutile», fino a quando il generale non aveva scoperto che era in grado di fiutare le mine (MC 343; 395). Il fiuto prodigioso rende

Saleem il degno erede del cane dello zio, consentendogli di prendere parte alla guerra, di svolgere una funzione, di dimostrarsi utile.

Questa docilità non è destinata a durare a lungo: dopo essere stato testimone dei crimini perpetrati a Dacca dall'esercito pakistano nei confronti della popolazione civile, il protagonista compie un gesto che contraddice le sue affermazioni circa la nuova inclinazione all'obbedienza. Inviato a dare la caccia a oppositori politici e membri della Lega Awami, decide di disertare e, fingendo di seguire le tracce di una preda inesistente, guida i compagni a sud, verso la giungla del Sundarbans:

Devo confessarlo: non esisteva un'ultima inafferrabile preda che ci spingesse a sud a sud a sud. A tutti i miei lettori vorrei fare questa confessione a cuore aperto: mentre Ayooba Shaheed Farooq non riuscivano a distinguere tra inseguimento e fuga, il buddha sapeva benissimo quel che faceva. [...] con questa ammissione di colpevolezza, rivelazione di turpitudine morale, dimostrazione di codardia – sono costretto a dire che lui, il buddha, finalmente incapace di insistere nel docile adempimento del proprio dovere (*finally incapable of continuing in the submissive performance of his duty*), voltò i tacchi e fuggì. Infettato (*infected*) dai vermi del pessimismo della futilità della vergogna, che corrodono l'anima, disertò nell'anonimità storica (*historyless anonymity*) delle foreste pluviali, trascinando sulla sua scia tre bambini. (MC 431; 497)

A dispetto delle apparenze, Saleem si dimostra il più lucido del gruppo: sebbene non sappia né chi è né da dove viene, egli è l'unico in grado di indicare una direzione, di elaborare una strategia per sottrarsi alla violenza del conflitto ed evitare di macchiarsi di ulteriori crimini. Il suo naso, eredità di Aadam Aziz, sembra funzionare nel modo predetto dal barcaiolo Tai, permettendogli di fiutare il pericolo e percorrere la strada giusta. L'anonimità della foresta rispecchia quella del protagonista, privato del proprio nome e dei propri ricordi: la sua nuova compattezza lo rende simile al Sundarbans, descritto nei termini di «una giungla talmente fitta che la storia praticamente non ha mai trovato il modo di entrarvi» (MC 429; 496). Tuttavia, è proprio in questo luogo, astorico e intricato come la sua identità, che Saleem ritrova quasi completamente la memoria:

la foresta finì per trovare il modo di penetrare in lui (*the forest found a way through to him*); un pomeriggio, mentre la pioggia martellava sugli alberi e li faceva bollire come vapore, Ayooba Shaheed Farooq videro il buddha seduto sotto il suo albero con un serpente cieco e traslucido che gli mordeva un tallone

versando in esso veleno. [...] il buddha, insensibile dalla testa ai piedi, pareva non essersi accorto di nulla. Teneva gli occhi chiusi. Dopo di che i ragazzi-soldati aspettarono che l'uomo morisse; ma io ero più forte del veleno di un serpente. [...] Mi ero ricongiunto (*rejoined*) al passato, bruscamente riunificato (*jolted into unity*) dal veleno del serpente, e il passato cominciò a rivelarsi (*to pour*) dalle labbra del buddha. Mentre i suoi occhi ridiventavano normali, le sue parole fluivano (*flowed*) così abbondanti da sembrare un aspetto del monzone. I ragazzi-soldati ascoltavano, incantati, le storie che uscivano dalla sua bocca, iniziate con una nascita a mezzanotte e proseguite inarrestabili, perché lui stava recuperando ogni cosa, tutto quanto, i mille complicati processi che contribuiscono a formare un uomo. A bocca aperta, incapaci di allontanarsi, i ragazzi-soldati bevevano la sua vita (*drank his life*) come acqua infettata dalle foglie. (MC 436-437; 503-504)

Grazie al veleno del serpente, e forse anzitutto al suo morso, Saleem è tornato ad essere un personaggio poroso, permeabile, aperto alla contaminazione che gli consente di ritrovare le proprie divisioni: «Quante cose, *yaar*, in una sola persona» (MC 437; 504), esclamano i compagni ascoltando la storia della sua vita, a sottolineare come egli sia tornato a ospitare il caos metonimico di sempre, la confusione generata da tutti quei Saleem che la sputacchiera d'argento aveva fatto sgorgare fuori di lui e che ora tornano ad affollare la sua mente sotto forma di *sineddoci*: «Nasochecchia, Facciamacchiata, Testapelata, Tirasucolnaso, Quarto di luna» (MC 442; 510).

Nonostante l'amnesia, i modi di connessione che collegano il protagonista alle vicende nazionali non vengono meno: non solamente egli è il responsabile di alcuni eventi fondamentali della guerra del 1971,<sup>85</sup> ma è anche la causa della guerra stessa, il cui scopo sarebbe quello di ricongiungerlo alla sua vecchia vita (MC 446; 515): il ritorno al passato comprende scene traumatiche, come il campo cosparso di cadaveri al centro del quale sorge una piccola piramide, un orribile groviglio di membra, in cui Saleem riconosce le teste dei suoi amici d'infanzia. Poco prima, egli aveva avuto notizie relative a un soldato pakistano dalle terribili ginocchia omicide, in cui non si può non riconoscere Shiva. E alla fine del capitolo ritroverà Parvati-la-strega.

Il posto del protagonista è ancora al centro dell'universo e da questo punto di vista nulla è cambiato. Dopo aver ritrovato «la consapevolezza di sé come entità omogenea nel

---

<sup>85</sup> «Quando Mujib fu arrestato», racconta Saleem, «era stato il mio fiuto che aveva permesso di rintracciarlo» (MC 425; 491).

tempo (*as a homogeneous entity in time*), come fusione di passato e presente (*a blend of past and present*)» (MC 420; 486) che agisce come un collante sulla sua personalità, tenendo insieme il Saleem di un tempo e quello attuale, la sua vita è in attesa di recuperarlo: «Avrei dovuto saperlo: al passato non si sfugge. Ciò che tu eri è ciò che sarai per sempre» (MC 440; 508). Così l'ispiratore della Conferenza dei figli della mezzanotte giunge a Dacca proprio mentre le truppe indiane entrano in città e grazie al suo inconfondibile naso viene riconosciuto in mezzo alla folla festante dalla più fedele dei bambini magici: Parvati-la-strega, che salutandolo l'amico gli restituisce finalmente il suo nome: «Saleem! Oh Dio mio Saleem, Saleem Sinai, sei proprio tu Saleem? [...] Ma sì, non puoi che essere tu! [...] Dio mio, quel naso, non voglio essere villana, ma è chiaro!» (MC 453; 523).

Va notato come la giungla trovi il modo di penetrare non solamente nel protagonista, ma anche nei suoi compagni. Se nel primo caso ciò avviene per mezzo del veleno di un serpente, nel secondo è invece l'acqua a trasmettere il contagio. La follia del Sundarbans, che rende «torbido e miasmatico» (MC 434; 500) lo stato d'animo dei ragazzi, si diffonde attraverso la pioggia: «bevendola essi divennero sempre più schiavi di quel livido mondo verde dove le voci degli uccelli assomigliavano allo scricchiolare del legno e i serpenti erano tutti ciechi» (*ibidem*). Tanto Saleem, sul quale la giungla agisce come una forza riunificante e proprio per questo scindente, quanto gli altri personaggi subiscono l'effetto destabilizzante e metamorfico della foresta. Ayooba, Farooq e Shaheed sono molto giovani (hanno tra i sedici e i diciassette anni) e non hanno avuto il tempo di accumulare «quel tipo di ricordi che danno a un uomo una solida presa sulla realtà» (MC 417; 482). Proprio per questo motivo essi sono «estremamente sensibili all'influenza delle leggende e dei pettegolezzi» (*ibidem*), nonché disposti a credere alle leggende che circolano sull'uomo-cane. Essi sono inoltre caratterizzati da un disagio la cui origine, secondo Saleem, è «la schizofrenia, la scissione, sepolta come un cordone ombelicale in ogni cuore pakistano» (MC 420; 485).

Il rapporto instabile con la realtà e il dissidio che abita l'animo dei giovani soldati vengono esasperati dall'esperienza del Sundarbans. Il «verde sepolcrale» (MC 432; 498) della giungla «li inghiotte» (MC 429; 496) «come un rospo trangugia una zanzara» (MC 432; 498), chiudendosi alle loro spalle «come una tomba» (MC 432; 498). La foresta assorbe il sangue dei ragazzi (MC 434; 500), suggerendo l'imminenza della loro morte:

il sogno di Shaheed sul lucente melograno che lo segue aspettando il momento più opportuno per cadere su di lui e ucciderlo (MC 421; 486) si ripresenta più volte durante il soggiorno nella giungla e d'altro canto l'intreccio di piante, alberi e corsi d'acqua sovrappongono l'immagine del Sundarbans a quella del «groviglio mortale (*mortal coil*)» (MC 413; 477) utilizzata per descrivere la guerra.

Nessuno dei ragazzi, tuttavia, morirà nella foresta, la cui natura si rivela ben presto più simile a quella di un dedalo che non di un cimitero: «canali incomprensibilmente labirintici d'acqua salata, sovrastati da alberi come da volte di cattedrali; sembrava che la possibilità di uscire da quei luoghi s'allontanasse da loro come la lanterna di un fantasma» (MC 432; 498). I ragazzi dimenticano lo scopo del loro viaggio: l'inseguimento del nemico, iniziato nel mondo reale, acquisisce «nella luce alterata del Sundarbans, un aspetto assurdamente fantastico che permetteva loro di scordarlo una volta per tutte. Fu così che Ayooba Shaheed Farooq e il buddha si arresero ai terribili fantasmi della foresta del sogno. Trascorrevano i giorni, dissolvendo l'uno nell'altro sotto l'impeto della pioggia» (MC 434; 501-502). La mancanza di riferimenti spazio-temporali fa sì che i ragazzi comincino ad avere una serie di apparizioni, di visioni fantasmatiche, di allucinazioni che essi imputano alla volontà della foresta di punirli per i crimini dei quali si sono macchiati. La giungla assumerà sempre di più i tratti del *regime confusivo*, cioè della dimensione in cui i confini tendono a dissolversi.<sup>86</sup> Le identità vacillano, nello spazio e anche nel tempo: diventano perciò possibili processi di regressione che riportano i quattro a una condizione infantile. Il primo a subire gli effetti del labirinto è Ayooba-il-carro-armato, che una volta compreso di essersi perso, subisce un crollo psicologico:

pianse senza sosta per tre intere ore o giornate o settimane, ma poi iniziarono le piogge che resero superflue le sue lacrime; e a Shaheed Dar accadde di dire: «Guarda cosa hai scatenato, uomo, con tutto il tuo piangere» dimostrando così che stavano già cominciando a soccombere alla logica della giungla, ed era soltanto l'inizio, perché mentre il mistero della sera accentuava l'irrealtà degli alberi, il Sundarbans cominciò a crescere con la pioggia. (MC 432; 498)

Ayooba, che regredisce verso l'infanzia più rapidamente degli altri, torna a succhiarsi il pollice e crede di riconoscere il viso della madre in quello di «una bianca fantasmatica scimmia» (MC 435; 502) che notte dopo notte viene a trovarlo per offrirgli i suoi dolcetti

---

<sup>86</sup> Cfr. a questo proposito G. Bottioli, *La ragione flessibile*, cit., in particolare il terzo capitolo.

di riso preferiti; Farooq, «che aveva cominciato lui pure a regredire in maniera allarmante» (MC 436; 502), vede suo fratello correre velocissimo nella foresta e capisce che suo padre è morto (MC 435-436; 502); Shaheed riceve la visita di una scimmia con il viso di suo padre, venuto a ordinargli di farsi un nome (MC 436; 503). A questa sorta di involuzione, di ritorno alla dimensione infantile, segue un periodo di maturazione, in cui i ragazzi vengono travolti dal peso dei crimini commessi durante la feroce repressione della rivolta di Dacca. Cominciano a soffrire di allucinazioni sonore:

A questo punto il Sundarbans modificò ancora una volta la propria natura; ancora una volta Ayooba Shaheed Farooq si sentirono riempire le orecchie dei lamenti di quelle famiglie dal cui seno avevano strappato quelli che un tempo, secoli fa, si definivano “elementi indesiderabili”; si inoltravano sconsideratamente nella giungla per sfuggire alle voci accusatrici e dolenti delle loro vittime, e di notte le scimmie spettrali si riunivano sugli alberi a cantare le parole del nostro Bengala dorato... (MC 437; 504-505)

Per evitare di ascoltare la voce della propria coscienza che parla attraverso i suoni della giungla, i ragazzi si tappano le orecchie con del fango, ma la natura metamorfica del Sundarbans riesce a trovare un modo alternativo per condurli vicino alla follia: l'ultima delle prove alle quali i quattro soldati vengono sottoposti è quella del tempio indù, dove quattro bellissime fanciulle li seducono, trattenendoli per un periodo di tempo del quale è impossibile indicare la durata, «perché nel Sundarbans il tempo seguiva leggi sconosciute» (MC 439; 507). Un giorno, tuttavia, i soldati si accorgono che i loro corpi hanno cominciato a diventare trasparenti: è l'ultimo e il più pericoloso dei trucchi della giungla, che soddisfacendo il loro desiderio, li priva a poco a poco della capacità di sognare, rendendoli «vuoti e traslucidi come vetro» (*ibidem*). Riportati alla realtà dal trauma della trasparenza, si accorgono che le pareti del tempio indù sono piene di crepe e potrebbero crollare loro addosso da un momento all'altro. Capiscono allora di dover fuggire dal Sundarbans, che improvvisamente sembra volerli espellere. Dopo sette mesi, i ragazzi riemergono dalla giungla, e le loro identità riacquistano i confini e tornano stabili.

In ultimo, un commento circa l'isotopia della *frantumazione*, associata in queste pagine ai corpi lacerati dalla guerra. Quando Saleem ritrova gli amici d'infanzia nella mostruosa piramide umana al centro del campo “in cui crescevano messi talmente strane, e dall'odore così nauseante”, la descrizione si serve di sineddochi:

La piramide comprendeva sei piedi e tre teste e, in mezzo, una zona confusa composta di frammenti di torsi, di brandelli di divise, di pezzi d'intestini e di visioni fugaci di ossa frantumate. [...] Una delle tre teste aveva l'occhio sinistro cieco, eredità di una discussione infantile. Un'altra aveva capelli abbondantemente spalmati di brillantina. La terza era la più strana: aveva tacche profonde dove sarebbero dovute essere le tempie. (MC 446; 514)

Disarticolati, disgregati, frammentati, Fettadocchio, Brillantina e Sonny Ibrahim muoiono senza mai poter raggiungere la dimensione della compattezza, dell'integrità fisica: da sempre ridotti a un occhio accecato, a dei capelli imbrillantinati, a delle tacche sulle tempie, essi rimangono delle sineddochi parlanti. Altro frammento corporeo dotato di vita propria è il busto di Shaheed, "tagliato in due" (l'inglese usa il vero *to bisect*, MC 450; 519) da una bomba a Dacca, che chiede a Saleem di essere portato in cima a un minareto, dove verrà infine abbandonato. Anche il protagonista, riacquistata parzialmente la memoria grazie al veleno del serpente, riesce a ricordare solamente i suoi sineddochici soprannomi, i frammenti della disgregata personalità che il nome proprio dovrebbe riunificare in un soggetto coerente e omogeneo. Che sia questa la funzione che Parvati-la-strega è chiamata a svolgere?

Sedicesima macrosequenza. Il ghetto dei maghi

Comprende le pp. 523-529; 532-557; 561-596.

Dopo la resa dell'esercito pakistano (15 dicembre 1971), il Bangladesh festeggia la propria indipendenza. Saleem è a Dacca, privo di passaporto, e sicuramente destinato a un campo di prigionia, ma viene salvato da Parvati-la-strega, la quale, facendo uso dei suoi poteri magici, lo nasconde in una cesta che lo rende invisibile. Egli si ritrova così sano e salvo nel ghetto dei maghi a Delhi; ha portato con sé soltanto la sputacchiera d'argento un tempo appartenuta alla madre. Durante il viaggio, riflette sulle ingiustizie subite e sente nascere in sé una rabbia mai provata prima: decide che a partire da quel momento il suo futuro prenderà forma unicamente attraverso le sue scelte personali, e non sarà più influenzato dalle profezie sulla sua nascita. La prima permanenza di Saleem nel quartiere dei maghi dura solamente pochi giorni. Il suo arrivo determina una serie di incredibili miglioramenti nelle performance di illusionisti, artisti, giocolieri e fachiri e un aumento del flusso di ricchi turisti. Per questo motivo il ragazzo si guadagna il nuovo soprannome di Kismet, il Fortunato, e anche Resham Bibi, un'anziana donna che aveva interpretato il suo arrivo nel ghetto come un presagio di pestilenza e morte, è costretta a ricredersi e a scusarsi.

Tuttavia, con grande delusione di Parvati, pochi giorni dopo Saleem parte per Nuova Delhi, dove vivono gli unici superstiti della famiglia Aziz: Mustapha, Sonia e i loro figli. Grazie all'aiuto dello zio, che nel frattempo è divenuto un alto funzionario statale, il ragazzo spera di fare carriera nell'amministrazione



pubblica e condurre così la nazione alla salvezza. Questa non è l'unica ragione che lo ha spinto ad andarsene: Parvati gli ha infatti confessato di aver incontrato Shiva durante la liberazione di Dacca. In quell'occasione l'alter ego del protagonista, divenuto nel frattempo un importante ufficiale dell'esercito indiano, le aveva lasciato in dono una ciocca dei suoi capelli e le aveva promesso di raggiungerla. È dunque il timore di un incontro con il proprio nemico a spingere Saleem fino alla casa degli zii. Qui egli scopre che, nonostante la posizione ricoperta da Mustapha nella pubblica amministrazione, la famiglia Aziz conduce un'esistenza mediocre. Saleem viene a sapere non solamente della morte dei genitori e degli altri suoi parenti, ma anche della misteriosa scomparsa di Jamila Singer in seguito alla sua presa di posizione contro il governo pakistano. Decide di dedicare quaranta giorni di lutto ad ogni caro defunto e si convince che la sorella non è stata imprigionata, ma vive segretamente a Karachi, dove ha trovato asilo presso le monache dell'ordine di clausura di Sant'Ignazia. Intanto Sonia, che non lo ha mai accettato come nipote, viene a sapere che Saleem ha combattuto con l'esercito pakistano, e vuole cacciarlo di casa: Mustapha però si oppone e consente al ragazzo di restare per osservare i 420 giorni di lutto. Saleem illustra il suo progetto per salvare la nazione allo zio, che tuttavia non lo prende sul serio e gli consiglia di rinunciare: Indira Gandhi, capo del Nuovo Partito del Congresso, gode di una larga maggioranza all'Assemblea Nazionale e sta promuovendo riforme radicali: il paese è in mani sicure. Il protagonista interpreta il mancato assenso dello zio come una manifestazione di invidia e inizia a detestare il primo ministro. Una sera Mustapha riceve la visita di Sanjay Gandhi e il mattino seguente Saleem intravede tra i documenti dello zio una cartelletta di cuoio nero con l'etichetta "SEGRETISSIMO" e il titolo "PROGETTO MCC". Lo strano atteggiamento che crede di notare in Mustapha lo convince che lo zio sia stato messo al corrente dell'esistenza della Conferenza dei figli della mezzanotte.

Inaspettatamente, Parvati decide di fare visita a Saleem. Quella stessa notte Sonia lo sorprende nella sua stanza insieme alla ragazza e, d'accordo con il marito, decide di metterlo alla porta. Prima dell'interruzione, Saleem ha avuto una visione da incubo: il viso di Parvati si era trasformato in quello di Jamila, diventato però marcescente e putrefatto. Saleem non ha dubbi sulla causa di quella orrenda metamorfosi. Tornato tra i maghi, diventa il braccio destro di Picture Singh, capo del ghetto, aderisce al comunismo e sbarca il lunario utilizzando il proprio naso per indovinare i segreti dei turisti.

Saleem scopre che la colonia è lacerata da divisioni e dissensi proprio come il Partito comunista indiano. Picture Singh gli apre gli occhi sulla situazione dell'India: il paese è dominato dalla corruzione e nelle elezioni statali del Kashmir ci sono stati brogli elettorali. Parvati, che non ha mai confessato agli altri maghi di aver ricevuto il dono della stregoneria, rivela al protagonista di essere capace di curare le malattie, di neutralizzare i veleni, di guarire le piaghe e di consacrare i talismani. Nel tentativo di farlo innamorare di sé, la ragazza utilizza i propri poteri per fargli ricrescere i capelli nella zona della tonsura operata da Zagallo, per cancellare le macchie dal suo viso e rendere le sue gambe più dritte.

Accortasi che Saleem non nutre il minimo interesse per lei, la strega assume un'espressione imbronciata che diviene fissa e in apparenza irreversibile. Dopo molti inutili tentativi per restituirle il sorriso, gli abitanti del ghetto pensano che la ragazza abbia bisogno di un marito: ma Parvati rifiuta tutti i candidati che le

vengono proposti da Picture Singh. Sconfortato, il capo del ghetto si rivolge a Saleem, a cui non aveva ancora pensato, ma riceve un rifiuto; il protagonista afferma, mentendo, di non potersi sposare in quanto sterile.

Respinta da Saleem, Parvati utilizza i suoi poteri magici per convocare Shiva, che giunge nel ghetto il 18 maggio 1974. Durante il conflitto del 1971, il nemico numero uno del protagonista è diventato un eroe e ha raggiunto il grado di maggiore. La sua fama gli ha dato accesso agli ambienti dell'alta società del paese e lo ha reso un celebre seduttore. Dalle sue relazioni nascono numerosi figli illegittimi, le cui madri vengono puntualmente abbandonate. Un giorno una di queste decide di vendicarsi insinuando in Shiva il sospetto che le sue altolocate amanti si facciano in realtà beffe della sua volgarità, della sua grossolanità e della sua rozzezza. Folle di rabbia e per effetto della magia di Parvati, che ha deciso di rispondere all'indifferenza di Saleem concedendosi al suo nemico, il maggiore si reca nel ghetto dei maghi e porta via la ragazza, confessandole di essersi innamorato di lei. I due vivono insieme per quattro mesi, finché, il 12 settembre 1974, la strega non scopre di essere rimasta incinta: l'incantesimo si spezza, Shiva diventa violento, alcolizzato e inizia a frequentare prostitute. Grazie alla sua prodigiosa fecondità continua a popolare la città con i suoi figli illegittimi. Nel gennaio 1975 Parvati torna nel ghetto dei maghi. Per salvare l'onore della ragazza, Picture Singh propone nuovamente il matrimonio: questa volta il protagonista non riesce a trovar ragioni per rifiutare e si convince che la gravidanza della strega sia stato il piano da lei messo in atto per invalidare l'unica scusa in grado di sottrarlo alle nozze, che vengono celebrate il 23 febbraio 1975.

Il 12 giugno 1975 il primo ministro Indira Gandhi viene riconosciuto colpevole di brogli relativi alle elezioni del 1971; mentre la notizia si diffonde, Parvati inizia un lungo travaglio, che durerà tredici giorni. Nel momento esatto in cui il figlio di Parvati viene alla luce, al fine di mantenere il potere nonostante una sconfitta elettorale, Indira Gandhi proclama lo stato di Emergenza: è il 25 giugno 1975. I diritti civili vengono sospesi, gli oppositori arrestati, la stampa censurata.

Proprio come il padre adottivo, la cui connessione alle vicende nazionali è ormai prossima alla fine, Aadam Sinai si ritrova ammanettato alla storia, sebbene non profetizzato e non celebrato. Il bambino ha orecchie così grandi da somigliare a un elefantino, tiene le palpebre quasi sempre abbassate e non piange mai. Nell'inverno tra il 1975 e il 1976 il figlio di Saleem e Parvati si ammala di tubercolosi. Convinta che la malattia possa essere debellata solamente attraverso i gemiti e le lacrime alle quali il piccolo non sembra volersi abbandonare, la madre gli somministra un potente filtro, che tuttavia non sortisce l'effetto desiderato: Aadam continua a tenere la bocca ermeticamente chiusa rischiando di soffocare. I genitori capiscono allora di trovarsi davanti a una delle volontà più implacabili della terra.

Quando la Costituzione viene modificata per dare al Primo ministro poteri quasi assoluti, Saleem fiuta nell'aria l'odore di un pericolo personale: avverte la presenza di Shiva e l'imminenza della sua vendetta. Nell'aprile 1976 viene a sapere che lo zio Mustapha è rimasto vittima di misteriosi assassini e si convince che l'astrologo personale di Indira Gandhi le abbia spiegato le segrete potenzialità dei figli della mezzanotte. La vera ragione per cui è stato proclamato lo stato d'Emergenza sarebbe infatti l'annientamento irreversibile dei bambini della mezzanotte, nel timore che possano prima o poi riunirsi. Saleem ha un sogno

premonitore, durante il quale il fantasma di Nadir Khan lo avverte di nascondersi. Poco dopo, il Comitato centrale della gioventù, guidato dal secondogenito di Indira, Sanjay Gandhi, fa evacuare il ghetto dei maghi per procedere a una campagna di sterilizzazione. Capeggiato da Picture Singh, il quartiere insorge. Interviene l'esercito, guidato da Shiva, che cattura il protagonista e lo porta a Benares. Il ghetto viene raso al suolo e molti dei suoi abitanti vengono deportati nel campo di Khichripur. Saleem perde la sputacchiera d'argento, ultimo oggetto che lo collega al suo passato.

Al centro di queste pagine troviamo il problema della volontà: in fuga dal Bangladesh, dove verrebbe fatto prigioniero di guerra, Saleem si nasconde nella cesta magica di Parvati-la-strega, che lo rende invisibile e gli consente di arrivare a Delhi senza essere intercettato dai controlli di frontiera. Nell'oscurità del suo nascondiglio, una sorta di limbo in cui il principio di non contraddizione sembra perdere la propria validità («Io ero nella cesta, ma anche non nella cesta»; «Fui scaraventato nella cesta, ma anche non scaraventato»; «Tornarono indietro centodue persone, anche se una di esse era insieme lì e non lì»; «Presente, ma incorporeo; reale, ma privo di sostanza e di peso», MC 455; 525-526), Saleem assume uno stato simile a quello di un morto, scoprendo cosa significhi vedere il mondo come un fantasma:

Confusamente, vagamente, debolmente (*Dimly hazily faintly*) [...] sentivo la mia presa sul mondo scivolare via (*I felt my hold on the world slip away*) – e come sarebbe bello e rasserenante non dover più tornarvi e fluttuare in un nulla nebbioso, allargandomi sempre di più, come una spora mossa da una brezza – correvo insomma un pericolo mortale. (MC 455-456; 526)

A salvare Saleem dalla tentazione di rimanere per sempre in questa dimensione fantasmatica è il sentimento che egli sente nascere dentro di sé: la consapevolezza di essere stato la vittima incolpevole di una serie di ingiustizie dà origine a una rabbia che il protagonista non rivolge verso gli altri, ma verso se stesso. Ciò che il ragazzo si rimprovera è la passività che lo ha sempre caratterizzato, l'obbedienza cieca alle profezie sulla sua nascita, la fiducia nelle parole di giornali e primi ministri, che hanno fatto della sua esistenza lo specchio di quella dell'India indipendente privandolo della possibilità di dire la sua:

Qualcosa in Saleem stava sparendo e qualcos'altro cominciava a nascere. Sparivano: il vecchio orgoglio per le istantanee infantili e la lettera di Nehru incorniciata; la vecchia determinazione di assumere, volontariamente (*willingly*), un ruolo storico profetizzato e anche la disponibilità alla tolleranza,

al capire che genitori ed estranei potevano legittimamente disprezzarlo o esiliarlo per la sua bruttezza [...]. Oggetto della mia rabbia era, in effetti, tutto ciò che sino allora avevo passivamente accettato: il desiderio dei miei genitori che io ripagassi il loro investimento su di me diventando un grand'uomo; il genio-come-uno-sciale; persino i modi di connessione ispiravano in me un cieco aggressivo furore. Perché proprio io? [...] *Perché io solo su cinquecento milioni e più dovevo portare il peso della storia?* (MC 456-457; 527)

Aderendo a un disegno prestabilito e probabilmente trovando in esso una promessa di significato, Saleem non si è concesso la possibilità di scegliere. In questo modo, la singolarità che egli sentiva di essere non è stata presa in considerazione e la sua voce non è stata ascoltata. D'altro canto e per diverso tempo, il ragazzo non ha fatto nulla per uscire da questa condizione, alla quale sembra ora ribellarsi. Se tra il '65 e il '71 ha assunto l'atteggiamento proprio del buddha, di colui che mira ad «astrarsi dalle pene del mondo e a raggiungere la pace interiore» (MC 418; 483), una volta nella cesta di Parvati, spinto da una rabbia inedita, il ragazzo sceglie di tornare a vivere nella storia e per la storia. Il suo desiderio non consiste più, come nel Sundarbans, nell'annullamento di qualsiasi ambizione, nella rinuncia a uno scopo, nell'abbandono della ricerca del significato, bensì nella possibilità di agire nonostante la rigidità del fato, di sfidare il destino predetto da profeti e indovini, ovvero di conferire alla realtà la propria forma attraverso l'espressione di una singolare volontà. Sorge il desiderio di un nuovo modo di stare al mondo: i modi di connessione non saranno più il frutto della magia della mezzanotte, ma il libero esercizio della sua volontà.

Di qui la decisione di divenire «prigioniero volontario (*willing captive*) dei maghi indiani» (MC 453; 523), di disfarsi del destino attraverso i pori (MC 458; 529) per scegliere il suo «personale, non predestinato, futuro» (MC 457; 528), ma anche l'ammirazione che proverà nei confronti del figlio Aadam, «una delle volontà più implacabili della terra (*one of the earth's most implacable wills*)» (MC 505; 584). In questa «rivolta [...] contro l'inevitabilità» (*ibidem*) Saleem si concede il diritto di scegliere per se stesso e per la nazione un futuro migliore (MC 461; 532): profeta nel deserto, egli si assume la missione storica di salvare l'India dal proprio destino (MC 471; 544) non perché questo sia ciò che *deve* fare, ma perché è ciò che *vuole*. D'altronde egli non si è mai accontentato della serenità che la sua vita agiata avrebbe potuto garantirgli:

«i miei pensieri», scrive Saleem, «hanno sempre aspirato a cose più alte. Di qui la mia elasticità (*resilience*)» (MC 473; 547).

Questa nuova flessibilità è la ragione dell'impegno politico, dell'adesione alla causa comunista, della scelta di Picture Singh, «l'Uomo Più Incantevole del Mondo» (MC 454; 524), quale modello e nuova figura paterna, l'ultima che il protagonista riuscirà a individuare prima della fine del racconto.<sup>87</sup> Nel capo del ghetto dei maghi, che ha cambiato nome e non ricorda più quello assegnatogli dai genitori al momento della nascita (*ibidem*), Saleem individua l'erede di Mian Abdullah e finisce per convincersi che, proprio come quest'ultimo, anche Picture abbandonerà il ghetto «per plasmare il futuro con la pura forza della sua volontà (*to shape the future by the sheer force of his will*)» (MC 477; 551). A differenza di quanto accaduto al Colibrì, nessuno riuscirà a fermarlo. Campione di volontà, Picture Singh diviene la figura sulla quale Saleem proietta una serie di aspettative delle quali il suo eroe non si dimostrerà né si sentirà all'altezza:

in tutta la mia vita non ho fatto, consapevolmente o no, che cercare padri. Ahmed Sinai, Hanif Aziz, Sharpsticker shaib, il generale Zulfikar, tutti mi hanno insistentemente offerto i loro servigi in assenza di William Methwold; Picture Singh fu l'ultimo di questa nobile schiatta. E forse, nella mia duplice brama di trovare padri e di salvar-la-patria, sopravvalutai Picture Singh; esiste la spaventosa possibilità che io lo abbia travisato (e che abbia continuato a travisarlo in queste pagine) facendone un frutto della mia immaginazione... sta di fatto che ogni qual volta che gli domandavo: «Quando ti metterai alla nostra testa, Picture?» lui, strascicando i piedi imbarazzato, rispondeva: «Togliti dalla mente queste idee, capo. Io sono un poveraccio del Rajasthan e anche l'Uomo Più Incantevole del Mondo: non pensare che io possa essere un altro». Ma io, incalzandolo: «C'è un precedente – c'è stato Mian Abdullah, il Colibrì...» al che Picture: «Capo, ti sei messo in testa delle idee assurde» (MC 508; 588)

---

<sup>87</sup> Si noti come, pur sposando la causa comunista, Saleem si schieri contro gli schematismi del pensiero ideologico, al quale anche Picture Singh sembra piegarsi: «C'era in me qualcosa che non condivideva il ritratto, presentato da Picture attraverso la danza dei serpenti, della generale grettezza dei ricchi; mi sorpresi a pensare: "In ognuno c'è del buono e del cattivo – e loro mi hanno cresciuto, si sono occupati di me, Picture!". E a questo punto cominciai a capire che il delitto di Mary Pereira mi aveva staccato da due mondi e non soltanto da uno; che espulso dalla casa di mio zio non sarei mai riuscito a entrare completamente nel mondo secondo Picture Singh; che in realtà il mio sogno di salvare il paese era una cosa di specchi e di fumo; inconsistente come i vaneggiamenti di un pazzo» (MC 493; 570). Il crimine di Mary Pereira sembra aver fatto di Saleem un soggetto dalla razionalità flessibile e per questo capace di cogliere la complessità, di vedere le sfumature, cosa che il figlio della mezzanotte al quale il suo destino è legato non è invece in grado di fare.

L'ultimo padre di Saleem è «solo un'illusione» (*ibidem*), nata dal tentativo del ragazzo di legare il mago ai fili della sua storia «mediante uno sforzo di volontà (*an effort of sheer will*)» (*ibidem*). Saleem è affascinato dal controllo assoluto sulla realtà che il capo del ghetto mostra di possedere: egli sembra in grado di piegarne le leggi per metterle al servizio della propria arte (MC 476; 550), ma come suggerito dal suo soprannome, Picture non è che un'immagine, la foto sorridente di un incantatore di serpenti che pubblicizza i prodotti della Eastman-Kodak (MC 454; 524). È curioso che Saleem attribuisca la propria ricerca di figure paterne, culminata nel rapporto con Picture Singh, all'assenza di William Methwold: non solo la creazione di padri comincia ben prima della scoperta di essere il figlio biologico di Wee Willie Winkie e di Vanita, ma la relazione clandestina tra quest'ultima e il proprietario immobiliare non viene mai alla luce ed è conoscenza esclusiva di Saleem in quanto narratore onnisciente.

Alla fuga letterale del padre biologico, che apre un vuoto “funzionale” nell'esistenza di Saleem, corrisponde la produzione di una serie di modelli maschili che dovrebbero essere chiamati a svolgere il ruolo della figura paterna, quell'istanza che metaforizza il soggetto e gli consente, attraverso l'accesso al Simbolico, di dare un senso all'esperienza.<sup>88</sup> Ma il protagonista non sembra vivere alcuna metaforizzazione, quanto piuttosto assumere in maniera rigida alcuni tratti della personalità dei vari padri di cui si circonda: da Ahmed la propensione al fallimento e l'incapacità di orientarsi nelle scelte che determinano il corso dell'esistenza; da Hanif la vocazione al realismo e il desiderio di morte; da Shaapstecker la somiglianza ai serpenti; da Wee Willie Winkie il ruolo di marito tradito e di padre di un figlio illegittimo; da Zulfikar il desiderio di dimostrarsi utile. Per questo motivo Saleem parla di eredità: le caratteristiche dei suoi numerosi padri filtrano, gocciolano, penetrano in lui, rendendolo un individuo composito, frammentato, eterogeneo, come emerge con evidenza in queste pagine:

---

<sup>88</sup> Mi sto riferendo ovviamente alla teoria di Lacan, senza dimenticare che essa distingue tra padre “empirico”, e Nome-del-Padre. Sta di fatto che l'assenza del padre biologico produce una catastrofe sul piano del Simbolico, vale a dire determina un'insufficienza radicale della funzione paterna. La confermano i frequenti scivolamenti nell'Immaginario, registro dei doppi e dei riflessi, come modo principale di esperienza della realtà: l'ossessione di Saleem per il proprio aspetto, l'idea fissa di Shiva, continuamente chiamato “il mio alter ego”, ma anche l'atteggiamento paranoide, che porta il ragazzo a convincersi di essere oggetto delle cattive intenzioni della Storia nei confronti suoi e degli altri figli della mezzanotte. Anche il viso putrefatto di Jamila (MC 472-473; 546-547 e MC 478-479; 553-554) sembra rappresentare un ritorno del Reale nella forma dell'Immaginario. Torneremo su questi aspetti nella macrosequenza finale, dedicata al secondo e ultimo autoritratto del protagonista.

ora, curvo su un foglio di carta in una pozza di luce Anglepoised, non voglio più essere altro da ciò che sono (*I no longer want to be anything except what who I am*). Ma chi sono io? (*Who what am I?*) La mia risposta: sono la somma di tutto ciò che è accaduto prima di me, di tutto ciò che mi si è visto fare, di tutto ciò che mi è stato fatto (*I am the sum total of everything that went before me, of all I have been seen done, of everything done-to-me*). Sono ogni persona e ogni cosa il cui essere al mondo è stato toccato dal mio (*I am everyone everything whose being-in-the-world affected was affected by me*). Sono tutto quello che accade dopo che me ne sono andato e che non sarebbe accaduto se io non fossi venuto (*I am anything that happens after I've gone which would not have happened if I had not come*). E ciò non mi rende particolarmente eccezionale; ogni "io" (*each "I"*), ognuno di noi che siamo ora più di seicento milioni, contiene una simile moltitudine (*contains a similar multitude*). Lo ripeto per l'ultima volta: se volete capirmi, dovrete inghiottire un mondo. Anche se ora, mentre il riversamento (*the pouring-out*) di ciò che era dentro di me si avvia alla fine; mentre le crepe interne s'allargano (*as cracks widen within*) – e odo e sento strappi lacerazioni sgretolii (*the rip tear crunch*) – io sto diventando sempre più sottile, quasi traslucido; non resta molto di me, e tra poco non ci sarà più niente. Seicento milioni di granelli di polvere, e tutti trasparenti, invisibili come vetro. (MC 457-458; 528-529)

L'isotopia del frammento, della crepa, dell'incrinatura ritorna e si rafforza nei passaggi metanarrativi di queste pagine e negli autoritratti del protagonista. È «lottando con gli spazi vuoti e pieni di crepe del passato (*fighting past fissured blanks*)» (MC 464; 536) che Saleem cerca di ricordare le ragioni che lo hanno spinto ad abbandonare Parvati per raggiungere lo zio Mustapha a Nuova Delhi. Il racconto dell'incursione nel ghetto dei maghi da parte del Comitato centrale della gioventù viene costruito mettendo insieme «frammenti e brandelli (*shreds and scraps*) [...], cocci superstiti del passato (*remaining shards of the past*), rimasti nelle cripte saccheggiate della mia memoria come bottiglie rotte su una spiaggia (*lingering in my ransacked memory-vaults like broken bottles on a beach*)» (MC 509; 589). «Cocchi, brandelli, frammenti (*scraps, shreds, fragments*)» (MC 510; 590) accompagnano l'apparizione di Nadir Kahn venuto ad avvisare Saleem dell'incombente minaccia: Indira Gandhi, la Vedova,<sup>89</sup> intende portare a compimento «la frantumazione, la polverizzazione, l'annientamento irreversibile (*the smashing, the*

---

<sup>89</sup> È con questo appellativo che Saleem si riferisce frequentemente a Indira Gandhi, il cui marito, Feroze Gandhi, era morto nel 1960. Questo soprannome si carica di connotazioni sinistre.

*pulverizing, the irreversible discombobulation*) dei bambini della mezzanotte» (*ibidem*). Infine, ci sono le crepe del protagonista, un soggetto scisso, diviso, lacerato dal conflitto con se stesso:

No! – Ma devo.

Non voglio raccontarlo! – Ma ho giurato di raccontare tutto – No, ci rinuncio, non questo, ci sono sicuramente cose che è meglio lasciare...? – Non regge; ciò che non si può guarire bisogna sopportarlo! – Ma sicuramente non i muri sussurranti e il tradimento e lo zac zac, e le donne dal petto ammaccato? – Soprattutto queste cose. – Ma come faccio, guardatemi, mi sto dilaniando (*I'm tearing myself apart*), non vado d'accordo neanche con me stesso (*can't even agree with myself*), parlo discuto come un matto, sto crollando (*cracking up*), e la memoria se ne va, sì, la memoria sprofonda in una serie di crepacci e viene inghiottita dalle tenebre (*memory plunging into chasms and being swallowed by the dark*), rimangono solo frammenti (*only fragments remain*), non c'è più niente che abbia un senso! – Ma non devo arrogarmi il diritto di giudicare; devo soltanto continuare (una volta che ho cominciato) sino alla fine; abbia senso o no non sono più io (forse non lo sono mai stato) a poterlo stabilire. – Ma l'orrore di questa cosa, non posso non voglio non devo non voglio non posso no! – Smettila; comincia. – No! – Sì.

Parliamo del sogno, allora? [...] No, niente sogni. Non è il momento né il luogo. I fatti, come li ricordo. Al meglio delle mie capacità. Le cose come sono state: Comincia. – Non ho scelta? – No. Quando mai l'ho avuta? Ci sono imperativi e conseguenze logiche e inevitabilità e ricorsi; ci sono cose-fatte-a e incidenti e mazzate del destino; quando mai c'è stata una scelta? O delle alternative? Quando una decisione presa liberamente, essere questo o quello o quell'altro? Non hai scelta: comincia. – Sì. (MC 503-504; 582-583)

Il conflitto che caratterizza la parola del protagonista è evidente: ci troviamo davanti a un soggetto in cui i processi di disgregazione si vanno sempre più accentuando. Alla fine della macrosequenza XV abbiamo suggerito l'ipotesi della funzione ricompattante di Parvati: restituendo a Saleem la memoria del nome proprio, la ragazza rende possibile la riunificazione della sua sineddochica personalità in un soggetto coerente e omogeneo. Un passaggio chiave delle pagine che stiamo commentando sembra confermare questa interpretazione: la strega, che è innamorata di Saleem e cerca di suscitare in lui lo stesso sentimento, utilizza la magia per fargli ricrescere i capelli nel punto in cui Zagallo li aveva strappati, fa sbiadire le macchie dal suo viso con preparati vegetali, raddrizza le sue



ginocchia storte (MC 479; 554). Parvati “lava” Saleem dalle sue sineddoci, che sono la causa della sua bruttezza e dell’impossibilità di essere amato dai suoi genitori.

Nonostante le premure e gli sforzi della ragazza, Saleem non riesce ad amarla: l’immagine di Jamila, putrefatta, decomposta, marcescente, si presenta ai suoi occhi ogni volta che la strega gli si avvicina. Saleem sa bene che quello con la sorella è un amore impossibile: al di là del carattere incestuoso che il loro rapporto potrebbe assumere, Jamila si è sempre dimostrata incapace di occupare la posizione di soggetto amato, un atteggiamento difensivo che avuto lo scopo di metterla al riparo dal rapporto con l’alterità rappresentata dai suoi spasimanti e che si è declinato in diversi modi all’interno della sua storia. Rimanendo celata prima dietro a un velo e poi, nelle fantasie di Saleem, nel convento delle monache di clausura dell’ordine di Sant’Ignazia, Jamila ha scelto di tenersi a distanza dai soggetti che avrebbero potuto incrinare la solida compattezza della sua personalità.<sup>90</sup>

Desiderando una persona dalla quale non può a sua volta essere desiderato, Saleem evita il legame e insieme rinuncia alla possibilità rappresentata da Parvati, entusiasta all’idea di averlo con sé a Delhi: «Ehi, Saleem, pensa. Tu e io – bambini della mezzanotte, yaar! È qualcosa, no?» *È qualcosa...* Saleem [...] ricordava mezzenotti di tanti anni prima, e le lotte infantili con lo scopo e il significato: sopraffatto dalla nostalgia, non capivo ancora cosa fosse questo qualcosa» (MC 454-455; 525). L’indeterminatezza del progetto di Parvati confonde il protagonista, che addirittura fugge dal ghetto dei maghi quando viene a sapere che è intenzione della ragazza organizzare una riunione con Shiva, del quale la strega conserva una ciocca di capelli («Forse verrà qui, quando avrò tempo, e così saremo in tre! [...] Bambini della mezzanotte, yaaar... è qualcosa no?», MC 465; 538).

Per evitare il matrimonio con Parvati, Saleem finge di non poter avere figli: in questo modo, egli attira su di sé un’antica maledizione familiare e diviene l’erede di una stirpe

---

<sup>90</sup> Si completa così la trasformazione, iniziata nella macrosequenza XIV, di Jamila in «un’altra Reverenda madre» (MC 470; 543). Si noti l’interpretazione che Saleem stesso propone del sentimento che lo lega alla sorella: «che avessi cominciato a capire che il mio amore per Jamila Singer era stato, in un certo senso, uno sbaglio? Che avessi già compreso di aver semplicemente trasferito su di lei quell’adorazione in cui ora riconoscevo un amore sublime e totale per la mia patria? Quando mi resi conto che i miei veri sentimenti incestuosi erano per la mia vera sorella, l’India, e non per quella squaldrinella di una cantante che si era cinicamente sbarazzata di me come di una pelle di serpente usata e mi aveva lasciato cadere nel metaforico cestino per la carta straccia della vita militare?» (MC 461; 532). L’amore non corrisposto che Saleem nutre per Jamila e il tradimento di quest’ultima altro non sarebbero che una prefigurazione del sentimento patriottico del protagonista nei confronti di una nazione che farà di tutto per liberarsi di lui.

di uomini impotenti o sterili (Nadir Kahn, Ahmed Sinai e Hanif Aziz). La sua infecondità, metaforica e letterale, non sarà sufficiente a impedirgli di diventare padre di uno dei moltissimi figli che il suo nemico mette al mondo in quello stesso periodo. La prodigiosa fertilità di Shiva si pone infatti in netto contrasto con la sterilità di Saleem, contribuendo a rendere i due figli della mezzanotte grandezze inversamente proporzionali: all'ascesa di Shiva, che da ladruncolo di quartiere diviene un decorato eroe di guerra e ospite d'onore dei ricevimenti più esclusivi della nobiltà indiana, corrisponde la caduta di Saleem, che da bambino ricco e privilegiato diventa un migrante clandestino costretto a procurarsi di che vivere utilizzando il proprio naso come attrazione per i turisti. «Shiva e Saleem, vincitore e vittima» (MC 515; 596) sembrano uniti da un legame indissolubile, che origina dal crimine di Mary Pereira, ma trova il modo di manifestarsi indipendentemente da esso.

Quella che Saleem crede essere la strategia messa in atto da Parvati per sposarlo, infatti, non ha nulla a che vedere con il segreto della nascita dei due rivali, del quale la strega è ignara. Rimanendo incinta di Shiva e convincendo Saleem a metterla al riparo della vergogna di un concepimento avvenuto al di fuori del matrimonio, Parvati contribuisce a rinsaldare un legame paradossale del quale è completamente all'oscuro. La ragazza non si concede a Shiva per ferire il protagonista, né perché sia certa che una volta tornata nel ghetto quest'ultimo acconsentirà a sposarla: tale interpretazione è il frutto della mente di Saleem, che si sente vittima dell'azione altrui in qualsiasi occasione.<sup>91</sup>

I due ragazzi scambiati nella culla hanno in comune tre cose: «il momento della nascita (e le sue conseguenze); la colpa del tradimento; e nostro figlio Aadam, la nostra sintesi, mai sorridente, austera, con le orecchie che tutto udivano» (MC 507; 586). Frutto del proprio alter ego, Aadam è per molti aspetti il contrario esatto di Saleem:

Io, all'inizio, ero cresciuto a una velocità vertiginosa; Aadam, dovendo lottare con i serpenti della malattia, cresceva poco o niente. Saleem aveva sin dal principio un sorriso accattivante; Aadam, più dignitoso, teneva i suoi sorrisi per sé. Mentre Saleem aveva assoggettato la propria volontà alle tirannie congiunte della famiglia e del fato, Aadam si batteva con ferocia, rifiutandosi

---

<sup>91</sup> Ciò non toglie che sia il rifiuto di Saleem a determinare l'azione di Parvati: Shiva confessa alla ragazza di essersi innamorato di lei nel momento stesso in cui ha visto per la prima volta le sue labbra imbronciate (MC 490; 566) ma ciò non può corrispondere alla verità, perché l'espressione che diviene tipica della strega (e che questa perde solamente una volta tornata nel ghetto e ottenuta da Saleem la promessa del matrimonio, MC 492; 569) è la diretta conseguenza del disinteresse che il protagonista dimostra nei suoi confronti. L'affermazione di Shiva, tuttavia, individua correttamente l'origine del suo sentimento in un dettaglio involontariamente prodotto da Saleem.

persino di cedere alla coercizione della polvere verde. E mentre Saleem era stato talmente deciso ad assorbire l'universo da non poter neanche, per un certo periodo, batter le palpebre, Aadam preferiva tenere gli occhi ermeticamente chiusi. (MC 507; 586-587)

Il figlio del nome impronunciabile, del nome della colpa del protagonista («di colui che avrebbe vissuto la mia vita se non fosse stato commesso un delitto in una casa di cura», MC 465; 537), è, proprio come Shiva e Saleem, «figlio di un padre che non era suo padre; ma anche figlio di un'epoca che aveva talmente sconvolto la realtà che nessuno riuscì più a rimetterla in sesto. Era il vero pronipote di suo bisnonno, ma l'elefantiasi lo colpì alle orecchie anziché al naso – perché era il vero figlio di Shiva-e-Parvati; era Ganesh dalla testa d'elefante» (MC 500; 579).<sup>92</sup>

Aadam, il primo uomo del romanzo e della storia dell'umanità, nasce allo scoccare della mezzanotte del 25 giugno 1975, nel momento in cui l'India proclama l'Emergenza: la descrizione della sua venuta al mondo riprende le prime righe del romanzo, nelle quali Saleem aveva raccontato la propria nascita. Si crea così un gioco di assonanze e dissonanze che rende visibili le continuità e le discontinuità tra se stesso e il figlio adottivo: non profetizzato e non celebrato, anche Aadam si rivelerà connesso alla storia, come la sua malattia, che nasconde «qualcosa di oscuramente metaforico» (MC 504; 583), sembra preannunciare.

#### Diciassettesima macrosequenza. Cattura, tradimento e castrazione

Comprende le pp. 596-607.

Catturato da Shiva nel ghetto dei maghi di Delhi, Saleem viene portato a Benares. Qui viene rinchiuso nell'Ostello delle vedove, un ricovero in cui le donne che hanno perso il marito si ritirano per trascorrere il resto della loro esistenza. Probabilmente sottoposto a orribili torture che tuttavia preferisce non descrivere, il protagonista viene costretto a confessare il segreto dei figli della mezzanotte e i loro nomi: ne vengono arrestati 420, quasi tutti quelli rimasti in vita. Egli apprende dai suoi carcerieri che la moglie Parvati è morta. Nella solitudine della cella, crede di sentire le voci dei bambini magici provenire dalle pareti e si lascia andare a un lungo monologo, nel quale chiede perdono per averli traditi.

Il 31 dicembre 1977 i figli della mezzanotte detenuti nel palazzo delle vedove vengono testectomizzati e isterectomizzati. L'operazione ha l'effetto di privarli anche dei loro poteri magici. Saleem scopre che il suo

---

<sup>92</sup> Nella religione induista, Ganesh è il figlio primogenito di Shiva e Parvati, è il simbolo della capacità di distinguere la verità dall'illusione e della scoperta della divinità in se stessi.

grande nemico si è sottoposto volontariamente alla castrazione. Il governo indiano, tuttavia, ha dimenticato la prodigiosa fertilità, in conseguenza della quale Shiva ha dato vita a molti bambini.

Il 18 gennaio 1977 il protagonista viene raggiunto nella sua cella dal penetrante odore dei testicoli e degli uteri asportati, che ora vengono cucinati per essere dati in pasto ai cani randagi di Benares. Il 20 marzo gli archivi contenenti le prove di quanto accaduto vengono bruciati.

Queste pagine raccontano il processo di disgregazione definitiva e irreversibile della Conferenza dei figli della mezzanotte. Ci troviamo a Benares (Varanasi), definita dal narratore «la città più antica del mondo ancora esistente», «la Città della luce divina», «la patria del Libro profetico, l'oroscopo degli oroscopi, dove è già registrata ogni vita, passata presente e futura» (MC 515; 596). Non è dunque un caso che sia proprio in questo luogo che Saleem viene condotto per affrontare il suo destino e subire quanto predetto ad Amina molti anni prima da Ramram Seth. L'esistenza del protagonista si dimostra ancora una volta rigidamente determinata dai vaticini di profeti e indovini, perfettamente aderente a un disegno prestabilito e imm modificabile che le vicende narrate non fanno altro che seguire e confermare: per quanti sforzi faccia, egli non riesce a cambiare il corso degli eventi, a dare loro una forma diversa da quella prestabilita dal Fato. Non sorprende allora che sia proprio Shiva, personaggio che incarna la rigidità del modo di essere della coincidenza, la negazione dei concetti di possibilità, scopo e significato a ridurre Saleem in catene e a condurlo nella prigione che lo ospita tra la metà del 1976 e l'inizio del 1977.

D'altronde Benares è «il santuario di Shiva-il-dio» (*ibidem*), il luogo in cui Shiva-l'eroe realizza la sua personale vendetta nei confronti del protagonista, costringendolo a tradire la Conferenza che egli stesso aveva creato: passato dalla parte del nemico, ovvero del governo indiano guidato da Indira Gandhi, l'alter ego di Saleem si incarica di mettere fine una volta per tutte alle possibilità che l'indipendenza indiana aveva contribuito a generare e che ora, durante l'Emergenza, vengono considerate una «terrificante congiura che doveva essere sventata a qualsiasi costo», una «banda di tagliagole di fronte ai quali un Primo ministro dominata dagli astrologi tremava terrorizzata», «mostri grotteschi aberranti [...] per i quali un moderno Stato nazionale non poteva avere né tempo né pietà» (MC 517; 598-599).

Inchiodato dalle catene metaforiche delle profezie e da quelle letterali della prigionia, Saleem viene detenuto nel cuore segreto del terribile impero di Indira Gandhi, l'Ostello delle vedove, «un labirinto di camerette ai piani superiori cui corrispondono al pianterreno

i saloni della lamentazione» (MC 516; 597). Ancora una volta all'immagine del dedalo si associano una serie di riflessioni sull'identità, tanto del protagonista quanto dei quattrocentoventi bambini magici che sono stati catturati e fatti prigionieri in seguito alla confessione che gli è stata estorta.<sup>93</sup> Rivolgendosi alle pareti scrostate della sua cella, dalle quali sembrano provenire i lamenti dei figli della mezzanotte, Saleem si lascia andare a un lungo monologo che assume la forma di una lettera, nella quale confessa le colpe di cui si è macchiato e chiede un perdono che in fondo sa di non meritare. Per quanto il problema sia complesso, perché tutti i figli della mezzanotte hanno delle responsabilità, egli sceglie di assumersi il peso di quanto accaduto, riconoscendosi quale unico colpevole del naufragio della Conferenza e delle possibilità inedite che questa avrebbe potuto realizzare: «Non avete voglia di scalciarmi schiacciarmi calpestartmi sino a ridurmi in briciole? Perché queste continue reminiscenze sussurrate, questa nostalgia per le liti di un tempo, per la contesa tra le idee e le cose?» (MC 520; 602). Il rimpianto del conflitto sembra mostrarne il volto benefico, fecondo e generatore, che la Conferenza non è mai riuscita a realizzare, condannando se stessa al fallimento.

Saleem è dunque innanzitutto un soggetto colpevole, che porta su di sé la responsabilità del fallimento di una generazione intera: al tradimento "originale" della Conferenza, dalla quale aveva arbitrariamente escluso Shiva per paura che questi potesse rivendicare il diritto al ruolo di figlio di Ahmed e Amina, si somma ora un tradimento finale, attraverso il quale il protagonista si macchia di una colpa ben più grave: la consegna dei bambini magici nelle mani di colui che era stato escluso e, per suo tramite, di Indira Gandhi. Questa non è tuttavia l'unica colpa che Saleem si attribuisce: egli si rimprovera di aver voluto dare un significato (politico) alla sua esistenza proprio attraverso la creazione della Conferenza: anche nei momenti migliori, infatti, la politica «è una faccenda sporca. Avremmo dovuto evitarla, non avrei mai dovuto sognare uno scopo. Sto arrivando alla conclusione che il privato, le piccole vite personali dei singoli uomini, siano da preferire a tutta questa inflazionata attività macrocosmica» (MC 518; 600). Come il Raskolnikov di Dostoevskij,<sup>94</sup> Saleem si rimprovera di non essersi limitato a ubbidire, di aver osato nutrire un desiderio e di non essersene dimostrato all'altezza: ora

---

<sup>93</sup> Si ricordi che questa cifra è stata definita «il numero dell'inganno e dell'imbroglione» (MC 235; 272): quattrocentoventi sono infatti i bambini nati a mezzanotte, ma morti subito dopo perché inautentici.

<sup>94</sup> «Obbedisci, tremante creatura, e non avere desideri, perché queste non sono cose per te!», si rimprovera Raskolnikov riflettendo sull'omicidio del quale si è reso colpevole e sulle ragioni che lo hanno spinto a commetterlo. Cfr. F. Dostoevskij, *Delitto e castigo* (1866), Garzanti, Milano 1984, p. 308.

è troppo tardi per rimediare. Alle catene di un futuro già scritto si sommano quelle di un passato che non è più possibile modificare. «Oh, l'insidiosa nostalgia per gli anni di più ampie possibilità, prima che la storia, come una strada dietro la Posta centrale di Delhi, si restringesse sino al suo punto fermo definitivo!» (MC 519; 601): Saleem, che aveva utilizzato la metafora del punto che giunge a trasformarsi in una lingua intera per descrivere se stesso (MC 115; 137), vede ora la storia indiana compiere il percorso inverso e auspica il ritorno a quel tempo in cui il futuro era ancora una promessa e gli abitanti della Proprietà Methwold lo consideravano il figlio della felice ora dell'indipendenza anziché una minaccia di cui liberarsi.

Nell'Ostello delle vedove, infatti, il governo indiano procede alla sterilizzazione sistematica dei quattrocento venti figli della mezzanotte catturati, un'operazione irreversibile che ha l'effetto di privarli non solamente della fecondità, ma anche della loro magia:<sup>95</sup>

Testectomizzati e isterectomizzati, ai bambini della mezzanotte fu negata la possibilità di riprodursi... ma questa fu solo una conseguenza secondaria perché, da medici veramente straordinari, ci tolsero ben di più: anche la speranza venne asportata, ma non so come abbiano fatto [...]: sotto questo aspetto, me la cavai meglio di tanti altri, perché il prosciugamento in alto già mi aveva sottratto la telepatia donatami dalla mezzanotte, e quindi non avevo più niente da perdere, non si può prosciugare la sensibilità di un naso... ma per quanto riguarda gli altri, quelli che erano venuti nel palazzo delle vedove con le loro capacità magiche ancora intatte, il risveglio dell'anestesia fu veramente crudele, e attraverso la parete giunse il racconto sussurrato della loro distruzione, il grido tormentato di bambini che avevano perso la loro magia [...]; erano sparite per sempre le potenzialità di volo e di licanotropia e le promesse meravigliose, mille e una in origine, di una magica mezzanotte. Prosciugamento in basso: non era un'operazione reversibile. Chi eravamo? Promesse infrante; fatte per essere infrante. (MC 523; 605-606)<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Si ricordi che Benares è la città in cui gli induisti si recano per morire in quanto unico luogo della terra in è possibile porre fine al *samsara*, l'eterno ciclo di morte e rinascita.

<sup>96</sup> Shiva è l'unico figlio della mezzanotte a scegliere in maniera volontaria di sottoporsi alla vasectomia che lo renderà irreversibilmente sterile (MC 524; 607). Si noti tuttavia che se da un punto di vista biologico la sua incapacità di generare figli è il frutto dalla vasectomia, da un punto di vista simbolico essa sembra una sua caratteristica peculiare: le relazioni che intrattiene con nobildonne e prostitute danno certamente vita a una prole numerosa, ma egli non incarna la figura paterna per nessuno dei suoi figli, che abbandona ancora prima di veder nascere. In questo senso, la sua fertilità è il risultato di una pulsione acefala e violenta che mira unicamente al proprio appagamento, con l'effetto di negare il Simbolico. Al contrario Saleem, che non diventa mai un padre biologico, svolge la funzione di padre simbolico per il piccolo Aadam.

Così anche i figli della mezzanotte trovano finalmente una definizione della loro identità, una definizione che tuttavia contraddice e nega quella a suo tempo proposta da Saleem: essi rappresentano sì le possibilità della nazione indiana, ma possibilità la cui caratteristica principale risiede nell'*impossibilità di realizzarsi*, nate in un paese che pensa al futuro come al destino profetizzato dagli astrologi e dai loro oroscopi, in cui ogni esistenza assume la rigidità della necessità a priori. I figli della mezzanotte non rappresentano solamente possibilità impossibili, fatte per naufragare: essi sono anche «divinità potenziali» (MC), temute da coloro che vorrebbero divenire dèi a loro volta e proprio per questo eliminate. È così che Saleem scopre il significato suo e degli altri bambini magici: «Chi sono io? Chi erano loro? Eravamo siamo saremo gli dèi che non avete mai avuto» (MC 522; 604).

Il protagonista riconosce di aver commesso un errore di interpretazione, dettato dalla sua scarsa aderenza nei confronti della realtà, dalla sua difficoltà di dare una forma alle cose, ma anche alla sua eccessiva vicinanza agli eventi: egli paragona la propria difficoltà nel mettere a fuoco le cose alla prospettiva di chi guardi un film stando troppo vicino allo schermo e vede l'immagine frantumarsi in tanti puntini (MC 518; 600) e ammette di non essere stato se stesso per diverso tempo:

Ammetto francamente che negli ultimi tempi non sono stato me stesso. Sono stato un buddha, un fantasma in una cesta e un aspirante salvatore della nazione... Saleem si è tuffato in vicoli ciechi, ha avuto grossi problemi con la realtà, fin da quando una sputacchiera è caduta come un quarto-di... abbiate compassione di me: ho perduto persino la mia sputacchiera. Ma ho sbagliato di nuovo, non intendevo chiedere pietà, volevo dire che forse ho capito – ero io, non voi, che non riuscivo a comprendere quel che sta accadendo. Incredibile, bambini: noi, che non potevamo parlare per cinque minuti senza trovarci in disaccordo: noi che da piccoli litigavamo ci azzuffavamo ci dividevamo ci scindevamo, improvvisamente siamo insieme, uniti come una sola persona! Oh, la mirabile ironia: la Vedova, portandoci qui per distruggerci, ci ha di fatto riuniti! (MC 520; 602)

Pur riconoscendo la propria incapacità di decifrare correttamente i segni e di interpretare i fatti, Saleem esulta di gioia davanti alla consapevolezza che l'azione della Vedova ha avuto il paradossale effetto di realizzare ciò che egli non è più in grado di fare: riunire i figli della mezzanotte, che potranno dare vita a un nuovo e insperato inizio. In un ultimo slancio di ottimismo, Saleem si illude che nel buio periodo di cattività trascorso

nell'Ostello delle vedove ci sia «qualcosa che sta nascendo» (MC 520; 603): «l'Unità è l'invincibilità! *Bambini: abbiamo vinto!*» (*ibidem*) grida alle pareti della sua cella, proponendosi nuovamente come principio unificatore, causa determinante della riunione dei bambini magici, che una volta liberi potranno creare «un nuovo partito politico, sì, il Partito della mezzanotte» (MC 520; 602). Le sue aspirazioni verranno frustrate: «filtrando» dalla sua storia familiare ai figli della mezzanotte, la maledizione dello scomparire li condanna a un tramonto definitivo.

#### Diciottesima macrosequenza. Ritorno a Bombay

Comprende le pp. 607-612; 613-630.

Verso la fine del marzo 1977 i figli della mezzanotte vengono inaspettatamente rilasciati dall'Ostello delle vedove e si disperdono. Saleem apprende che, dopo aver indetto nuove elezioni nel mese di gennaio, Indira Gandhi è stata sconfitta dal Partito Janata. Racconta che il nuovo regime ha rinchiuso Shiva in un carcere militare, dove ha ricevuto la visita di una delle sue ex-amanti: per vendicarsi di essere stata messa incinta e poi abbandonata, la donna spara al cuore dell'eroe di guerra e lo uccide. Shiva muore senza sapere di essere il figlio legittimo dei coniugi Sinai. A questo punto Saleem rivela di aver mentito: in realtà egli non ha idea della sorte toccata al suo rivale, ma confessa di avere timore di un suo ritorno.

Tornato a Dehli, il protagonista si mette alla ricerca del ghetto dei maghi e scopre che è stato ricostruito nella periferia ovest della città, sotto il ponte della ferrovia. Qui ritrova Picture Singh e il piccolo Aadam, nel frattempo guarito dalla tubercolosi grazie alle cure della lavandaia Durga, la donna di cui il capo della colonia si è innamorato e che intende sposare. Saleem non può fare a meno di notare che qualcosa è cambiato negli illusionisti del ghetto: sembra infatti che essi abbiano smarrito il ricordo delle loro capacità, che siano ora determinati a concentrarsi sul presente e abbiano abbandonato la causa comunista. Appiattiti sul qui e ora, non si accorgono nemmeno di essere diversi.

La prigionia ha trasformato anche Saleem, che ha perso ogni interesse per il mondo. Un giorno, in una rimessa degli autobus di Shadipur riconosce se stesso nella creatura grottesca riflessa da uno specchio appeso a una parete e sentendo la morte incombere prova una sensazione di sollievo. L'unica ragione che lo tiene in vita è il piccolo Aadam, appartenente a una seconda generazione di bambini magici.

Durante un'esibizione, un venditore di noci di betel rivela a Picture Singh di essere a conoscenza dell'esistenza di un illusionista di Bombay assai più "incantevole" di lui. Non potendo accettare che venga messo in discussione il suo primato il mago decide di partire per sfidare il rivale: Saleem accetta di accompagnarlo insieme ad Aadam, mentre Durga si rifiuta di lasciare la città. Giunti a Bombay, i tre si recano al Midnite Cub Club, dove Picture ingaggia una gara di ipnosi dei serpenti con il Maragià di Cooch Naheen. Il capo del ghetto viene proclamato vincitore, ma a causa dello sforzo compiuto ha uno svenimento e viene portato in uno stanzino affinché possa riaversi. Qui alcune cameriere del locale notturno servono la cena: assaggiando un chutney, Saleem si sente riportato al giorno delle dimissioni dall'ospedale di Breach



Candy, dove era stato ricoverato in seguito alla seconda mutilazione. Chiedendo informazioni sul condimento, scopre che è considerato il migliore di Bombay e che viene prodotto dalla Braganza Pickles. Sull'etichetta del vasetto trova l'indirizzo dello stabilimento, ubicato nella zona nord della città e decide di recarvisi insieme ad Aadam, mentre Picture si rifiuta di accompagnarlo nella sua ricerca. Giunto nella fabbrica di pickle, Saleem viene accolto da Padma e riconosciuto dalla titolare, Mary Pereira.

Queste pagine ci offrono il ritratto di un Saleem profondamente cambiato: l'esperienza della prigionia nell'Ostello delle vedove, dove è stato costretto a tradire i figli della mezzanotte, a subire l'operazione di castrazione e il prosciugamento delle sue speranze, lo ha reso un soggetto apatico, privo di qualsiasi interesse nei confronti del mondo. Egli considera il presente e il futuro con assoluta indifferenza e anzi quasi con fastidio. L'unico conforto possibile sembra provenire dal passato, dal ricordo di un tempo mitico che viene guardato con nostalgico rimpianto, nella consapevolezza che il meglio che la vita aveva da offrire è stato e non sarà più. È in questo senso che dobbiamo interpretare lo smarrimento della «talismanica sputacchiera», «leggiadro perduto ricettacolo dei ricordi oltre che della saliva» (MC 535; 618-619), simbolo di un tempo che si è esaurito, di un legame che si è spezzato per sempre. Il passato diviene per Saleem il luogo in cui l'esistenza si dava ancora come articolazione del conflitto tra possibilità; il presente e il futuro, al contrario, si trasformano nella negazione del primato del possibile, nell'affermazione del principio di coincidenza, che appiattisce il protagonista in una forma statica, irrigidita, priva di qualsiasi prospettiva. L'inaridimento non sembra riguardare solamente Saleem, ma anche gli altri personaggi e in particolare gli illusionisti, con i quali egli aveva condiviso il sogno di una rivoluzione delle masse: ritrovato il ghetto dei maghi, il protagonista nota che il comunismo che un tempo animava la loro azione «era colato fuori da loro (*had seeped out of them*) ed era stato inghiottito dalla terra assetata e rapida come una lucertola (*and been gulped down by the thirsty, lizard-quick earth*)» (MC 531; 613-614).<sup>97</sup> L'allontanamento dal passato, il volgere lo sguardo sulla miseria del tempo presente genera in Saleem un senso di profondo disgusto:

A me questo cambiamento dei miei vecchi compagni pareva a dir poco osceno.  
Saleem aveva superato l'amnesia e aveva scoperto le dimensioni della propria immortalità; nella sua mente il passato diventava di giorno in giorno più vivido,

---

<sup>97</sup> Si è scelto di modificare leggermente la traduzione di Ettore Capriolo («Il comunismo era *filtrato* da loro», MC 613, corsivo mio) per sottolineare la differenza tra il verbo *to seep* e i verbi *to leak* e *to drip*, utilizzati puntualmente dal narratore per riferirsi ai processi di sconfinamento che riguardano le identità dei personaggi.

mentre il presente [...] pareva scialbo e confuso, come cosa di nessuna importanza (*colourless, confused, a thing of no consequence*); [...] ero profondamente scandalizzato dalla riluttanza (*unwillingness*) dei maghi a guardarsi indietro. (MC 531; 614)

Il personaggio che meglio incarna il nuovo modo di stare al mondo assunto dai maghi è Durga, la lavandaia che Picture Singh vorrebbe sposare e che allatta Aadam durante i suoi primi anni di vita. La donna, descritta come «un mostro che dimenticava ogni giornata nel momento stesso in cui finiva» (MC 532; 614), viene accolta con estrema ritrosia nel racconto di Saleem, che accetta di fare la sua conoscenza solamente per rispetto nei confronti del suo mentore. Agli occhi di Saleem, Durga incarna la negazione stessa della possibilità che il passato riviva attraverso la memoria, la manifestazione che i tempi sono cambiati e che l'India è entrata in una nuova fase storica, di oblio (volontario o inconsapevole?) di ciò che è stato: «Il suo nome, prima ancora che io l'incontrassi, odorava di cose nuove; indicava novità, inizi, avvento di nuove storie eventi complessità e non c'era più niente di nuovo che m'interessasse» (MC 532; 615). La lavandaia stira panni e persone con la medesima facilità:

L'effetto che aveva su Picture Singh era paragonabile soltanto al suo potere sulle camicie schiantate (*smashed*) dalla sua pietra; in parole povere, lo appiattì (*she flattened him*); privato dell'ombrello dell'armonia sotto il quale si radunavano uomini e donne in cerca di ombra e di consigli, sembrava restringersi ogni giorno di più (*he seemed to be shrinking daily*); la possibilità che diventasse un secondo Colibrì stava svanendo davanti ai miei occhi. Durga, invece, fioriva; i suoi pettegolezzi diventavano sempre più scatologici, la sua voce più forte e più rauca, tanto che alla fine mi ricordava la Reverenda madre nei suoi ultimi anni, quando lei si allargava e mio nonno rimpiccioliva. Questa eco nostalgica dei miei nonni era l'unica cosa che m'interessasse nella personalità della sguaiata lavandaia. (*ibidem*)

Fortunatamente a Picture Singh si presenta un'occasione per sfuggire a questo rapporto parassitario e mortifero.<sup>98</sup> Quando un venditore di betel afferma di conoscere un incantatore di serpenti più bravo di lui, Picture decide di recarsi a Bombay per

---

<sup>98</sup> C'è qualcosa di paradossale in questo personaggio, che ha un lato distruttivo («Durga la lavandaia era un succubo! Una lucertola succhiasangue in forma umana!» MC 532; 615), ma possiede anche una straordinaria potenza vitale: un seno inesauribile, sovranaturale, che nutre l'insaziabile Aadam Sinai e che «sgorgava torrenti di latte sufficienti a nutrire reggimenti» (MC 532; 614).

confrontarsi con il rivale. Durga non intende accompagnarlo. È invece Saleem ad accettare di far parte della spedizione che lo riporta nella città natale, dove intravede la possibilità di riportare in vita quel passato che lo ossessiona. Nel rumore del treno per Bombay egli crede di riconoscere il suono della formula magica in grado di aprire le porte di un mondo nel quale spera di trovare la propria dimensione: «nella pentasillabica monotonia delle ruote io udii la parola segreta: abracadabra abracadabra abracadabra cantavano le ruote che ci riportavano a Bom» (MC 538; 621); «le ruote cantavano i loro abracadabra alle orecchie pendule di Aadam. [...] Picture Singh era però [...] sordo all'abracadabra delle ruote del treno» (MC 538; 622). Nonostante questi incantesimi immaginari, vere e proprie allucinazioni sonore che confermano il difficile rapporto tra Saleem e la realtà, il passato non risorge: la Bombay che ritrova è molto diversa da quella che ha lasciato ed egli stenta a riconoscerla. Il tempo ha modificato il paesaggio urbano e il suo ricordo non coincide con le immagini che si trova di fronte:

E lì, guardate, le botteghe – ma i nomi erano cambiati: dov'era finito il Paradiso del lettore con le sue pile di fumetti di Superman? Dove la lavanderia Band Box e Bombelli's con la sua iarda di cioccolatini? E Dio mio, guardate, su quella collinetta a due piani, dove sorgevano un tempo avvolti nelle buganvillee i palazzi di William Methwold, orgogliosamente affacciati sul mare... guardatelo, c'è un grande roseo mostruoso edificio, il grattacielo-obelisco rosa delle donne Narlikar, che si leva lassù e cancella la pista da circo dell'infanzia... Sì, era la mia Bombay, ma nello stesso tempo non era più la mia, perché arrivati al Kemp's Corner scoprimmo che i cartelloni del piccolo rajah di Air-India e del Kolynos Kid erano scomparsi, scomparsi per sempre, e anche Thomas Kemp and Co. si era dileguato nell'aria leggera... cavalcava s'incrociavano dove, una volta, si consegnavano medicine e un folletto con un berretto clorofilla sorrideva radioso al traffico. In tono elegiaco mormorai: «Tieni i denti puliti e tieni i denti splendenti! Tieni i denti superbianchi Kolynos!». Ma, nonostante i miei incantesimi, il passato si guardò bene dal ricomparire. (MC 539-540; 623-624)

Nell'immagine di una Bombay trasformata, il tempo si esteriorizza, si esemplifica,<sup>99</sup> lasciando in Saleem un senso di tristezza e delusione simile a quello provato poco tempo

---

<sup>99</sup> Riprendo queste espressioni dal commento di Bottirolì all'episodio della *matinée* Guermantes, grazie al quale emerge la differenza tra *esemplificazione* e *interpretazione*, due possibili ma diversi modi di rivelazione del tempo. Cfr. G. Bottirolì, *Marcel Proust*, Feltrinelli, Milano 2022, in particolare le pp. 153-162.

prima in una stazione degli autobus di Shadipur, dove per la prima volta dopo tanti anni egli vede la propria immagine riflessa nello “specchio dell’umiltà”:

guardando in alto, mi vidi trasformato in un nano sbilanciato e con un testone enorme; nel riflesso umiliantemente scorciato della mia immagine, vidi che i miei capelli erano divenuti grigi come cirri; il nano dello specchio, col suo viso rugoso e i suoi occhi stanchi, mi ricordava vividamente mio nonno Aadam Aziz il giorno in cui raccontò di aver visto Dio. In quel periodo gli acciacchi guariti da Parvati-la-strega erano tornati tutti (come conseguenza del prosciugamento) ad affliggermi: con nove dita, le tempie come corna, la tonsura da frate, il viso macchiato, le gambe arcuate, il naso-cetriolo, castrato e ora prematuramente invecchiato, vidi nello specchio dell’umiltà un essere umano cui la storia non poteva più far niente, una creatura grottesca che si era liberata da un destino precostituito che lo aveva picchiato sin quasi a fargli perdere i sensi; con un orecchio buono e uno no, udii i passi sommessi dell’Angelo nero della morte. Sul viso giovane-vecchio del nano nello specchio c’era un’espressione di profondo sollievo. (MC 533-534; 616-617)

Saleem si è sempre considerato brutto e si è sempre vergognato del proprio aspetto, ma ora sembra avvertire una discrepanza nuova tra l’immagine mentale che aveva di sé e quella che vede riflessa sulla superficie dello specchio. Il mancato riconoscimento è tale da indurlo a parlare di sé in terza persona, quasi stesse descrivendo un altro anziché se stesso. Sembra che l’io del passato e l’io del presente non possano conciliarsi in un soggetto omogeneo: le sineddochi che compongono la sua molteplice e frammentata personalità sono non a caso tornate a manifestarsi, poiché la storia, con il suo carattere di inesorabile destino, lo ha colpito così duramente da renderlo irricognoscibile. Il suo naso fiuta l’odore di una morte imminente, anticipata peraltro dalla predizione di Durga («Dovresti renderti conto che quando un uomo perde interesse per le cose nuove, sta aprendo la porta all’Angelo nero!», MC 533; 616).

Anziché sentirsi angosciato dall’idea di morire, Saleem prova un grande senso di sollievo: il momento della fine gli appare come l’evento che finalmente lo libererà da quel senso di spossatezza e di vuoto ai quali il prosciugamento ha dato vita. Si noti che, al contrario del protagonista, precocemente invecchiato e quasi desideroso che la propria esistenza volga al termine quanto prima possibile, Picture Singh è terrorizzato all’idea di diventare anziano. Quando torna nel ghetto dei maghi dopo la prigionia presso l’Ostello delle vedove, Saleem si accorge subito che «la vera inespressa paura di Picture era quella

d'invecchiare e di veder affievolirsi i propri poteri, e il risultato fu che si trovò ben presto smarrito e incompetente in un mondo che non capiva» (MC 535-536; 619).

I desideri nutriti dai due personaggi, sebbene opposti, conducono alle medesime conseguenze, ovvero alla difficoltà di stare al mondo, di comprendere la realtà che li circonda, descritta infatti nei termini di una buia galleria illuminata per entrambi solamente dalla presenza di Aadam, che emana luce come una torcia (MC 536; 619). Anche la sfida ingaggiata con il Maragià di Cooch Naheen viene letta da Saleem come il modo in cui Picture cerca di superare «la sua battaglia più difficile, il test della vecchiaia» (MC 537-538; 621). Il buio metaforico che avvolge le loro esistenze trova un corrispettivo letterale nel locale notturno dove avviene la competizione, il Midnite Cub Club, la cui sigla ricorda derisoriamente a Saleem le promesse infrante della mezzanotte e la Conferenza di bambini magici. In questo luogo dove «la gente non ha ricordi, famiglia o passato» e «conta l'adesso, niente altro che l'adesso» (MC 541; 626), in questa «fossa da incubo», «luogo fuori del tempo», «negazione della storia» (*ibidem*) le coordinate temporali divengono instabili e il tempo perde i propri confini («Restammo lì seduti per – che cosa? minuti ore settimane?»); «Per quanto tempo lottarono in quella caverna senza sole? Mesi, anni, secoli?», MC 541-542; 626-627), come avvenuto anni prima nel Sundarbans. È «un mondo nuovo» (MC 542; 626), in cui non c'è posto né per il protagonista né per il suo attaccamento al passato.

Il desiderio di morte di Saleem viene contrastato da due elementi: la nostalgia per Bombay, da cui trae la forza per scrivere il libro che il lettore ha tra le mani; e la presenza di Aadam, che esige un'attenzione costante, e tale da far restare in vita il protagonista «nonostante tutte le indicazioni contrarie» (MC 534; 617). È proprio osservando il figlio adottivo che in Saleem si produce un cambiamento:

incapace di qualsiasi altra attività, in quei giorni seguiti al mio rilascio dalla prigionia, mi concentravo nella contemplazione di mio figlio. [...] Compresi ancora una volta che Aadam apparteneva a una seconda generazione di bambini magici che crescendo sarebbero diventati ben più duri dei primi (*far tougher than the first*), perché invece di cercare il proprio destino nelle profezie o nelle stelle, lo avrebbero forgiato nei forni implacabili della loro volontà (*forging it in the implacable furnaces of their will*). Guardando negli occhi quel bambino che non era mio figlio ma era anche e contemporaneamente mio erede più di quanto sarebbe potuto esserlo qualsiasi figlio della mia carne, trovai nelle sue vuote e limpide pupille un secondo specchio di umiltà, dal quale

compresi che, d'ora innanzi, la mia funzione sarebbe stata periferica quanto quella di un qualsiasi vecchio superfluo; il ruolo tradizionale, forse, dell'evocatore (*reminiscer*), dell'affabulatore (*teller-of-tales*)... Mi domandavo se dappertutto i figli bastardi di Shiva esercitavano un'analogia tirannia sugli sventurati adulti, e per la seconda volta immaginai quella tribù di ragazzini spaventosamente potenti, che crescevano aspettavano ascoltavano, preparandosi al momento in cui il mondo sarebbe diventato il loro giocattolo. (MC 534-535; 617)

Contagiato dalla forza di volontà di un bambino che «faceva esattamente e soltanto quel che voleva» (MC 533; 615), Saleem trova la forza e il coraggio per divenire un *reminiscer*, un *teller-of-tales*, ovvero il narratore del romanzo autobiografico che stiamo finendo di leggere, attraverso il quale riesce a dare una forma al passato risorto quasi per magia grazie al sapore dell'«impossibile chutney della memoria» (MC 544; 629) della “Braganza Pickles”, «ancora una volta un abracadabra, un apriti-sesamo» (*ibidem*). Assaggiando il condimento, Saleem viene riportato al giorno del primo esilio a casa degli zii Hanif e Pia, dove gli era stato offerto «il miglior chutney del mondo»: «il sapore del chutney era qualcosa di più di una semplice eco del sapore di un tempo – era quel vecchio sapore, esattamente lo stesso, col potere di far tornare il passato come se non si fosse allontanato mai...» (MC 544; 628).<sup>100</sup> L'esigenza di un ricongiungimento con la sua storia personale è espressa dalle parole di Picture Singh («C'è qualcosa che tu devi fare, e non puoi che farla», MC 544; 629), che ne sottolineano il carattere necessario. Si noti che, a differenza di Bombay, il sapore del chutney non è cambiato. Non è tuttavia la semplice sovrapposizione tra passato e presente ad emozionare Saleem: come vedremo, questo evento dà inizio al processo di interpretazione attraverso il quale il passato trova finalmente il proprio significato, quel senso che riesce ad articolarsi solamente *après coup* e attraverso la parola letteraria.

In ultimo, è opportuno commentare le discordanti affermazioni di Saleem a proposito della morte di Shiva. In un primo momento, egli sostiene che il suo alter ego, rinchiuso

---

<sup>100</sup> La somiglianza tra questo episodio e quello della *madelaine* nella *Recherche* è evidente, come notato da Laurent Milesi, che tuttavia sottolinea la differenza tra memoria involontaria proustiana e “promnesia” rushdiana: mentre la prima consentirebbe al passato di risorgere e al narratore di accedere a una verità essenziale, la seconda avrebbe l'obiettivo di recuperare quel “ricordo del futuro” che solo potrebbe consentire all'amnesica nazione indiana di non ripetere i propri errori. Cfr. L. Milesi, “Promnesia” (*Remembering Forward*) in *Midnight's Children; or Rushdie's Chutney versus Proust's Madelaine*, in M. Syrotinski e I. Maclachlan (a cura di), *Sensual Reading: New Approaches to Reading in Its Relations to the Senses*, Bucknell University Press, Lewisburg 2001, pp. 179-212.

in un carcere militare dal nuovo regime, è stato ucciso da una delle amanti che aveva messo incinta e abbandonato. In questa versione, il nemico del protagonista muore senza essere mai venuto a conoscenza del crimine con cui Mary Pereira gli ha negato il suo diritto di nascita, «cioè quel mondo in cima alla collinetta, rivestito di denaro e di bianchi vestiti inamidati e di cose cose cose – un mondo che egli avrebbe ardentemente desiderato di possedere» (MC 526; 609). Poco oltre, tuttavia, Saleem rivela al lettore di aver mentito, di aver detto, con grande sforzo e difficoltà, la sua «prima autentica bugia» (MC 529; 611). In realtà egli non sa cosa sia successo al rivale, ma confessa di avere timore di un suo ritorno:

È rimasto tra noi qualcosa d'incompiuto e io passo le giornate tremando al pensiero che l'eroe di guerra abbia scoperto in qualche modo il segreto della sua nascita – gli fu mai mostrato un fascicolo con tre iniziali rivelatrici? – e che, infuriato dalla perdita irrevocabile del proprio passato, mi stia cercando per esigere una soffocante vendetta... è così che finirà, con la mia vita spremuta fuori di me da un paio di sovrumane spietate ginocchia? È per questo che ho mentito, per la prima volta mi sono lasciato vincere dalla tentazione di ogni autobiografo, dall'illusione che, poiché il passato esiste soltanto nei ricordi e nelle parole che si sforzano vanamente di incapsularsi, sia possibile creare eventi passati dicendo semplicemente che sono accaduti. La mia attuale paura ha messo una pistola nella mano di Roshanara Shetty; con il fantasma del comandante Sabarmati che guarda dietro la mia spalla, le ho permesso di insinuarsi, a forza di bustarelle e di moine, nella sua cella... insomma, il ricordo di uno dei miei primi delitti ha creato le circostanze (fittizie) dell'ultimo. (MC 529-530; 611-612)

Non è la prima volta che Saleem commette errori nel ricostruire gli eventi, talvolta involontariamente (come nel caso dell'assassinio del Mahatma Gandhi), talvolta volontariamente (come nel caso della scomparsa di Jamila). Questo tuttavia è il primo e unico caso in cui egli ritratta quanto detto, ammettendo di aver consapevolmente manipolato la realtà nel tentativo di farla coincidere con il proprio desiderio, con la propria speranza che Shiva sia morto e non possa in nessun modo fare ritorno nella sua esistenza per riscuotere il debito che Mary e Saleem hanno contratto nei suoi confronti.

Diciannovesima macrosequenza. Chutnificazione della storia

Comprende le pp. 630-636.

Nello stabilimento della Braganza Pickles Saleem viene riconosciuto dall'ormai anziana Mary Pereira, che è ora direttrice della fabbrica di condimenti e ha assunto il nome della moglie del re Carlo II d'Inghilterra, Caterina di Braganza, la cui dote nuziale trasferì Bombay in mani britanniche. L'ex-balia del protagonista vive insieme alla sorella Alice, vedova Fernandes, in un appartamento del roseo edificio fatto costruire dalle donne Narlikar sulla collinetta a due piani dove un tempo sorgeva Villa Buckingham. Sono state proprio le eredi del ginecologo a investire una parte del denaro guadagnato grazie ai tetrapodi nello stabilimento di chutney, dove Mary insegna al protagonista i segreti delle sue ricette per affidargli la gestione dell'azienda e dedicarsi alle cure del piccolo Aadam, che all'età di tre anni pronuncia finalmente la sua prima parola: "Abracadabra".

I vasetti di pickle preparati da Saleem contengono la potenziale "chutnificazione" della storia, ovvero la possibilità di mettere in salamoia il tempo. Con parole e condimenti egli ha infatti immortalato i suoi ricordi in trenta "Formule speciali", ovvero nei capitoli del libro che stiamo finendo di leggere, nei quali, grazie al suo prodigioso olfatto, ha incluso ricordi, sogni e idee. Consegnando all'amnesica nazione indiana i trenta vasetti, egli riesce finalmente a dare una forma e un significato alla sua esistenza.

Abbiamo visto come la prigionia presso l'Ostello delle vedove e l'operazione di castrazione abbiano profondamente segnato il protagonista, un tempo proteso verso il futuro e le sue promesse e ora ripiegato nostalgicamente verso un passato perduto per sempre. Questo non è il solo cambiamento che sembra essersi prodotto in Saleem: anche l'ossessione per il significato, la tendenza a considerarsi il centro dell'universo, a individuare in se stesso la causa degli eventi, a trovare connessioni segrete tra fatti apparentemente indipendenti sembrano essere scomparsi. Lo dimostra l'episodio dell'uomo con l'ombrello nero che si ferma sotto la finestra della sua stanza per defecare: un tempo, ne avrebbe raccontato la storia e i pochi dettagli a disposizione sarebbero stati spunti sufficienti per inserirlo nel racconto della sua vita: «sicuramente avrei finito col dimostrare la sua indispensabilità per chiunque voglia capire la mia esistenza e questi tempi oscuri; ma ora sono scollegato (*disconnected*), disinserito (*unplugged*), e mi rimangono da scrivere soltanto epitaffi» (MC 545-546; 631).

Da sempre tormentato dai concetti di scopo e significato, costantemente preoccupato di dimostrare il carattere necessario degli eventi (tanto della sua storia personale quanto di quella nazionale) e la loro intima connessione, Saleem viene ora invaso dalla contingenza, dall'esistenza non necessaria. Il prosciugamento dei condotti nasali e la sterilizzazione hanno decretato la morte della Necessità, di cui Saleem sembra non riuscire a elaborare il lutto: nonostante abbia sempre lamentato la mancanza della possibilità di esprimere la propria opinione, di dare egli eventi una piega singolare, che



esprimesse l'esercizio del suo libero arbitrio, egli non sembra vivere questo cambiamento come una liberazione. Da questo punto di vista il protagonista dei *Figli della mezzanotte* ricorda molto da vicino quello della *Nausea* di Jean-Paul Sartre: proprio come Roquentin, infatti, anche Saleem si sente invaso, schiacciato, annullato dallo straripare della contingenza.<sup>101</sup> Prosciugamento e castrazione hanno dato avvio a un processo di disintegrazione del suo corpo e della realtà che il protagonista sembra subire senza potersi opporre in alcun modo:

dovrei essere contento che qualcuno se la sia cavata, o chiudere tragicamente con gli effetti disgreganti del prosciugamento (*in the disintegrating effects of drainage*)? (Perché è qui l'origine delle crepe (*the origins of the cracks*): il mio infelice polverizzato corpo (*my hapless, pulverized body*), prosciugato sopra e sotto (*drained above and below*), cominciò a incrinarsi (*began to crack*) perché si era essiccato (*it was dried out*). E una volta inaridito (*Parched*), cedette finalmente ai duri colpi di tutta una vita. E adesso c'è lo strappo la lacerazione lo scricchiolio (*rip tear crunch*), ed emana un fetore dalle crepe (*a stench issuing through the fissures*) che deve essere l'odore della morte. Controllo: devo mantenere il controllo il più a lungo possibile.) (MC 550; 636)

Saleem è stato appiattito sul modo di essere dell'effettualità: le possibilità giacciono ora tutte sullo stesso piano, si equivalgono: articolarne il conflitto, selezionare quelle necessarie, che sarebbero in grado di renderlo un soggetto autentico, non è più necessario. Proprio come Roquentin, egli sembra fare esperienza della *Nichtung*, il movimento di nientificazione, in maniera "reattiva", ovvero come disfacimento anziché come scoperta di nuove possibilità.<sup>102</sup> Il conflitto tra possibilità inferiori e possibilità superiori viene meno e con esso il processo di interpretazione, di articolazione del senso della propria esistenza.

Se questo è vero, altrettanto vero è che Saleem non cede alla pulsione di morte: il desiderio di rivedere Bombay e le attenzioni che suo figlio richiede lo spronano a rimanere in vita. Non solo: una volta assunta la direzione della fabbrica di chutney, egli decide di scrivere il romanzo che stiamo leggendo. «Ora che hai finito di scrivere, baba,

---

<sup>101</sup> G. Bottioli, *La prova non-ontologica*, cit., p. 105.

<sup>102</sup> La nientificazione, infatti, «non consiste principalmente in comportamenti distruttivi, bensì in un agire e in un interpretare creativo. Il "non" nientificante è anzitutto la non-coincidenza del soggetto umano con se stesso» (ivi, p. 99) e tuttavia «la sperimentazione con il "non" oltrepassante conduce attraverso il reale (in senso lacaniano), e può indurre il soggetto ad appagarsi in esso» (ivi, p. 34).

dovresti dedicare più tempo a tuo figlio» (MC 547; 632), gli suggerisce l'ex-balia. «Ma l'ho fatto per lui, Mary» (*ibidem*), risponde Saleem, individuando in Aadam la vera ragione del processo che lo ha portato a trovare la necessità nella possibilità di raccontare la sua storia.

In questo modo Saleem recupera il passato, gli conferisce una forma e un senso possibile: una necessità flessibile prende ora il posto della necessità rigida delle profezie e permette al passato di risorgere, alla storia di accadere. In che modo? Di certo non attraverso la prima parola pronunciata da Aadam, una sorta di crasi tra *abba*, “babbo”, e *abracadabra* (MC 547; 633): non esiste infatti alcuna formula magica capace di riportare in vita il passato, che risorge solamente grazie alle miscele speciali cucinate da Saleem. Come spiega egli stesso, il processo di preparazione dei pickle ha in realtà un valore simbolico: ogni vasetto di condimento contiene infatti

la più eccelsa delle possibilità: la potenziale chutnificazione della storia; la grande speranza di mettere in salamoia il tempo! Io, intanto, ho messo in salamoia i capitoli. Stasera avvitando forte il coperchio del vasetto con l'etichetta *Formula speciale n. 30: “Abracadabra”*, concluderò la mia prolissa autobiografia; in parole e in pickle, ho immortalato i miei ricordi, anche se con entrambi i metodi le deformazioni sono inevitabili. Dobbiamo rassegnarci, temo, alle ombre dell'imperfezione. (MC 548; 633)

Grazie ai poteri del suo prodigioso olfatto, Saleem riesce a creare misture nelle quali include ricordi, sogni, idee, «sicché quando si comincerà a produrle in serie tutti coloro che le consumano verranno a sapere cosa combinarono le pepaiole nel Pakistan o come ci si sentiva nel Sundarbans... [...]. Trenta vasetti aspettano su uno scaffale di essere lanciati in questa amnesica nazione» (MC 549; 634). Un giorno, forse, il mondo gusterà i «pickle della storia» (MC 550; 635) e Saleem spera «che sarà possibile dire che hanno il sapore autentico della verità... che sono, nonostante tutto, atti d'amore» (MC 550; 636).

«Mettere in salamoia significa, in fondo, conferire immortalità. [...] L'arte consiste nel cambiare il grado del sapore, non la sua natura; e soprattutto (nei miei trenta e un vasetti) nel dargli una forma – vale a dire un significato. (Ho già accennato alla mia paura dell'assurdo» (MC 549-550; 635). La chutnificazione della storia è il modo attraverso il quale Saleem conferisce forma e significato alla propria esistenza: è un atto di interpretazione, un modo per significare *après coup* gli eventi della sua storia personale. Ma non è solo questo: è anche un modo per rimanere in vita, per allontanare il momento

della morte, punto culminante di quel processo di disgregazione in atto sulla superficie del suo corpo. È in questo senso che dobbiamo intendere i frequenti richiami alle *Mille e una notte* e il rimandare il momento della fine al giorno seguente: «Le crepe aspetteranno il 15 agosto. C'è ancora un po' di tempo: finirò domani» (MC 546; 631). Il processo di scrittura protegge Saleem dall'abisso verso il quale si sente attratto, agendo come una forma capace di includerlo.<sup>103</sup>

#### Ventesima macrosequenza. Padma

Comprende le pp. 30-31, 50-51, 88-89, 120-121, 139-140, 161-162, 167-168; 207-208; 268-271; 374-375; 531; 612-613.

Le pagine qui riunite costituiscono una macrosequenza che attraversa l'intero romanzo e ne costituisce la cornice narrativa: non ci troviamo sul piano della storia (intradiegetico), bensì su quello del discorso (extradiegetico), che inizialmente sembra abitato dal solo Saleem, situato in un luogo non meglio identificato ed intento a rievocare il proprio passato per conferirgli un senso attraverso la forma letteraria. A poco a poco lo spazio interno alla cornice viene illuminato ed entra in scena Padma, una donna paffuta, imbronciata, analfabeta, robusta, allegra, egoista, dalla vita spessa e l'avambraccio peloso (MC 21; 30), il cui primo gesto consiste nel tentativo di allontanare Saleem dalla scrivania sulla quale è curvo perché consumi il pasto che gli ha preparato: «Mangia, na, il pranzo si sta rovinando [...]. Ma cosa c'è di tanto prezioso [...] perché ci sia bisogno di tutto quello scrivere?» (*ibidem*). Intuiamo che i due vivono insieme (Saleem afferma la donna rappresenta una consolazione per i suoi ultimi giorni), ma non ci vengono offerti ulteriori indizi che possano chiarire i termini del loro rapporto.

Costretto a una pausa, Saleem si paragona a Shahrazad, «la cui sopravvivenza dipendeva dal mantenere il principe Shariyar divorato dalla curiosità, notte dopo notte» (MC 22; 31). Si noti tuttavia che, mentre la narratrice delle *Mille e una notte* utilizza questa strategia per tenere viva la curiosità del marito e in questo modo se stessa, Saleem sembra essere disturbato da quella che, almeno inizialmente, pare una presenza fastidiosa e indesiderata, che lo interrompe per portarlo a tavola e non comprende le ragioni della sua urgenza di scrivere. Una decina di pagine dopo, tuttavia, Padma inizia a dimostrare

---

<sup>103</sup> «Non c'è arte senza *das Nichts*, inteso come *nichten*, azione nientificante. Riposare nel Nulla è il desiderio di colui che si affanna per raggiungere l'eccellenza: e il Nulla non è forse il culmine della nientificazione?» (ivi, p. 58).

interesse per il racconto («Sono stato interrotto da Padma, che mi ha portato la cena e si è subito ritirata, ricattandomi: “Se proprio vuoi passare tutto il tuo tempo rovinandoti gli occhi a forza di scrivere, devi almeno leggermelo”»), MC 30; 41). Intuiamo inoltre che i due sono in qualche modo una coppia, poiché dormono nello stesso letto (MC 36; 48), ma che la scena della scrittura non ha luogo all'interno di un'abitazione, bensì in un ufficio situato in una fabbrica di *pickle* (MC 38; 50). È qui che Saleem sta dando forma al suo romanzo: affinché non debba tornare a casa per lavarsi o dormire e possa procedere più velocemente nella stesura del racconto, Padma decide di allestirgli un giaciglio e una piccola cucina.

I dettagli della relazione tra i due personaggi si fanno via via più chiari: veniamo per esempio a sapere che, essendo impotente, il narratore non riesce ad avere rapporti sessuali nonostante le iniziative della sua compagna (MC 39; 51 e 141; 167), che si prende cura di lui e si preoccupa per la sua salute tanto da farlo visitare dal dottor Baligga (MC 72; 88). Finalmente, leggendo ad alta voce una porzione del testo che ha appena finito di scrivere, Saleem dà un nome al sentimento che Padma nutre nei suoi confronti:

«Condannato da un lenzuolo perforato a una vita di frammenti,» scrissi e lessi ad alta voce, «me la sono tuttavia cavata meglio di mio nonno; perché Aadam Aziz rimase vittima del lenzuolo, io ne sono diventato il padrone – ed è Padma che ora è soggetta al suo incantesimo. A lei, seduta nella mia magica ombra, mi degno di offrire quotidianamente immagini fugaci di me stesso – mentre la mia accovacciata osservatrice resta lì affascinata, indifesa come una mangusta costretta all'immobilità dagli occhi fissi, imperiosi di un serpente, paralizzata – ma sì! – dall'amore.» (MC 141-142; 167-168)

Il narratore sostiene di aver affascinato la sua ascoltatrice attraverso il frammentario autoritratto che ha offerto di se stesso, ma proprio la sua incauta affermazione manda la donna su tutte le furie: rifiutando di riconoscersi in questa descrizione, Padma abbandona la fabbrica di *pickle*, lasciando Saleem solo e confuso: «un equilibrio è stato sconvolto: sento allargarsi fessure per tutta la lunghezza del mio corpo; perché d'un tratto sono solo, senza il mio indispensabile orecchio, e fosse soltanto questo. [...] perché sono stato trattato così irragionevolmente dalla mia unica discepola (*my one disciple*)?» (MC 177-178; 207-208).

Durante l'assenza di Padma, Saleem viene colto da una febbre così forte da farlo delirare per un'intera settimana. Veniamo in seguito a sapere che è stata proprio la donna

a causare, seppur involontariamente, il suo malessere: nel tentativo di trovare un modo di risvegliare la virilità del narratore e di suscitare il suo interesse («un nobile tentativo; solo che io non sono più rigenerabile (*I am beyond regeneration*)»), commenta Saleem, MC 232; 269), Padma si era rivolta a un santone e aveva preparato una pozione di erbe, versata di nascosto nella cena del suo compagno. A questo momento di attrito segue una riconciliazione: «la mia Padma ascolta senza impazienza il mio lungo racconto [...]. Ormai superata la crisi, coesistiamo in perfetta armonia; io racconto, lei mi ascolta raccontare: lei cura, io accetto di buona grazia le sue cure» (MC 325; 374).

Il rapporto tra Padma e Saleem si fa sempre più chiaro: «paziente tollerante consolatrice» (MC 460; 531), la donna si è ormai trasformata in una moglie indiana tradizionale e Saleem, con il suo distacco e il suo egoismo, in un marito altrettanto tradizionale: nonostante l'inesorabile estendersi delle crepe, delle incrinature interiori che indicano l'avvicinarsi della morte, egli sente nell'odore della donna il sogno di «un futuro alternativo (ma impossibile) [...] la fragranza dolce-amara della speranza in un matrimonio» (*ibidem*). Padma, che per tutto questo tempo ha posto la sua convivenza con Saleem al di sopra di qualsiasi codice di convenienza sociale, sembra ora cedere a un desiderio di legittimazione (*ibidem*): chiede infatti a Saleem di sposarla, in modo da potersi occupare di lui senza doversi vergognare, ma questi avanza le sue perplessità, e le ricorda di essere sterile, prossimo alla morte, nonché vittima di una maledizione che uccide tutte le persone della sua famiglia.

Queste obiezioni vengono liquidate da Padma come discorsi privi di fondamento, rendendo evidente che, in fondo, la donna non è disposta a credere alla storia raccontata da Saleem: «Ascoltami bene, messere – con me non vi saranno solo ma! (*but me not buts!*). A questo punto le tue chiacchiere (*all that fancy talk*) non hanno più importanza. C'è un avvenire a cui dobbiamo pensare!» (MC 530; 612). Se da un lato la proposta di Padma ha l'effetto di far sentire Saleem finalmente libero dal proprio destino, dall'altro lo riporta immediatamente alla dura realtà: «l'amore non vince ogni cosa, se non nei film di Bombay; non basta una cerimonia a sconfiggere scricchiolii strappi lacerazioni; e l'ottimismo è una malattia» (MC 530; 613). Il narratore sa di dover morire, ma nell'impossibilità di farsi comprendere, accetta la proposta della sua compagna.

La storia d'amore che si svolge all'interno della cornice narrativa non ha un lieto fine: Padma e Saleem non si sposeranno, perché quest'ultimo non ha mentito e le crepe interne

che lo stanno lacerando conducono veramente alla sua dissoluzione. La relazione tra i due personaggi, tuttavia, oltre a costituire il piano del discorso, contribuisce al modo in cui il testo letterario prende forma. Come emerge dalle vicende del piano extradiegetico, infatti, l'ambientazione e i personaggi che vi appartengono non vengono presentati in maniera chiara e coerente sin dall'inizio del romanzo, bensì svelati a poco a poco attraverso una serie di indizi parziali ed enigmatici, di cui il narratore dissemina il testo e che è compito del lettore cogliere e mettere in relazione. Attraverso questa strategia, Saleem sembra chiedere a quanti si accingono a leggere il suo romanzo di compiere quello sforzo interpretativo nel quale egli stesso si è cimentato per dare un significato alla propria esistenza e scrivere le pagine nelle quali essa ha trovato una forma: prestando attenzione ai dettagli, trovando (e a volte inventando) un collegamento tra vicende distanti nel tempo e nello spazio, creando percorsi di senso anche dove questo sembra essere assente.

In questo senso, Padma non sembra incarnare il lettore modello che Saleem ha in mente. Avvertendo la presenza del «pungiglione dell'impazienza di Padma» (MC 116; 139), il narratore le consiglia di aver pazienza, assicurandole che sarà soddisfatta del suo racconto, ma allo stesso tempo confessa: «Vorrei, a volte, avere un pubblico più sottile, qualcuno che capisse le esigenze del ritmo, della cadenza, la sottile introduzione di piccoli accordi che poi saliranno, si gonfieranno, s'impadroniranno della melodia» (MC 116-117; 139). Quando rende esplicito di essere il figlio biologico di William Methwold e di Vanita, Padma reagisce con stupore e asprezza:

«Un anglo?» esclama Padma inorridita. «Cosa mi stai raccontando? Sei un anglo-indiano? Il tuo nome non è il tuo?»

«Io sono Saleem Sinai» le dissi. «Nasochecola, Facciamacchiata, Tirasucolnaso, Testapelata, Quartodiluna. In che senso dici che non è il mio?»

«Non hai fatto altro che imbrogliarmi» geme rabbiosamente Padma. «Tua madre, la chiamavi; tuo padre, tuo nonno, le tue zie. Ma che razza d'uomo sei se non dici la verità neanche su chi erano i tuoi genitori? Non t'importa che tua madre sia morta mettendoti al mondo? Che tuo padre sia forse ancora vivo da qualche parte, povero e senza un soldo? Cosa sei? Un mostro?»

No, non sono un mostro. E non sono colpevole di imbrogli. Indicazioni ne ho date... (MC 136; 161-162)

La donna accusa Saleem di averle mentito circa la sua identità, ma il narratore si difende affermando non solo di aver detto la verità, ma anche di aver lasciato alla sua

ascoltatrice indizi sufficienti, che tuttavia non sono stati colti né tantomeno interpretati. Padma si serve infatti di un tipo di razionalità che non le consente di comprendere il tipo di verità rappresentata dal racconto del suo amante, una verità che non è semplicemente fattuale, ma interpretativa, che accade proprio attraverso il processo del suo svelamento, nel momento stesso del lavoro ermeneutico.

Una volta catturata dal racconto, Padma esorta Saleem a proseguire più velocemente, a non perdersi in digressioni e inutili commenti, «a tornare al mondo della narrazione lineare di ciò-che-accadde-dopo» (MC 38; 50), senza rendersi conto che la fine della narrazione coinciderà con la morte dell'uomo che ama. Diviene evidente come il narratore e la sua amante non siano solamente i personaggi da cui dipende il piano extradiegetico, ma incarnino due differenti modi della narrazione, che si trovano a confliggere sul piano del discorso contribuendo a dare al racconto di Saleem la sua peculiare forma. Da un lato vi è la richiesta (e il desiderio) di uno stile narrativo che potremmo definire “diretto”, ovvero incline a presentare gli eventi nella loro fattualità e secondo un ordine rigorosamente cronologico, dall'altro vi è uno stile narrativo “obliquo”, in cui la dimensione semantica prende il sopravvento su quella diegetico-fattuale. È questo secondo stile a imporsi: così la descrizione degli avvenimenti si piega al disperato bisogno di significato del protagonista-narratore, disposto a distorcere la realtà nel tentativo di offrirne un'interpretazione personale, assai poco incline a rispettare la cronologia e più propenso a sovrapporre il prima e il dopo, facendoli interferire, sovrapponendoli con lo scopo di creare percorsi di senso inediti e soggettivi.

Dal punto di vista di Padma, dunque, Saleem non rappresenta un buon narratore, così come, dal punto di vista di Saleem, Padma non rappresenta una buona ascoltatrice. Per questo motivo egli afferma di voler educare quella che definisce “la sua discepola”, alla quale spiega che «le cose – e anche le persone – hanno un loro modo d'infiltrarsi l'una nell'altra (*have a way of leaking into each other*) [...] come gli aromi quando si cucina. [...] il passato è gocciolato in me (*the past has dripped into me*) ... e quindi noi non possiamo ignorarlo» (MC 38; 50-51). Alla linearità di Padma, alla sua esigenza di continuità e di coerenza narrativa, si oppone dunque la dispersione di Saleem, personaggio minacciato dal caos e dalla disgregazione, che si interrompe per formulare considerazioni personali sulle vicende, offrire differenti interpretazioni possibili dei fatti,

alternare trame, situazioni e personaggi. Il desiderio di Padma è semplicemente quello di sapere come va a finire la storia, quello di Saleem è darle un significato.

Poiché tra Padma e Saleem, come abbiamo visto, è in corso una storia d'amore, i due principi narrativi non restano separati, ma sconfinano l'uno nell'altro, intrecciandosi e confliggendo proprio come due amanti. Per questo motivo Saleem afferma che Padma si sta infiltrando in lui: «Mentre la storia sgorga (*pours out*) dal mio corpo pieno d'incrinature, silenziosamente vi gocciola dentro il mio loto (*my lotus is quietly dripping in*), con i suoi piedi per terra, le sue superstizioni paradossali, il suo amore contraddittorio per il favoloso» (MC 38; 51). Il narratore si conferma un personaggio poroso, permeabile, metamorfico, molto più di Padma, che dimostra in svariate occasioni di non essere disposta a credere alle parole di Saleem («Che sciocchezze [...]. Come può una fotografia parlare?», MC 47; 60), alla sua onniscienza («Come osi insinuarlo? [...] Tu non sai niente, eppure lo dici?» MC 100; 120-121), alla sua interpretazione dei fatti («Padma, proponendomi di sposarla, rivelò la sua disponibilità a liquidare tutto ciò che le ho raccontato del mio passato come un mucchio di “chiacchiere” (*as just so much “fancy talks”*)», lamenta Saleem alla fine del romanzo, MC 531; 613). La donna sembra infastidita dalle continue interruzioni di Saleem, che hanno l'effetto di svelare la narrazione in quanto artificio: «Padma ha cominciato a irritarsi ogni volta che il mio racconto acquista autocoscienza, ogni volta che, come un marionettista incompetente, mostro le mani che tirano i fili» (MC 72; 88).

Nonostante queste differenze, la presenza di Padma diviene indispensabile all'interno della narrazione di Saleem:

Come fare a meno di Padma? Come rinunciare alla sua ignoranza e alla sua superstizione, contrappesi necessari alla mia onniscienza intrisa di miracoli? Ero diventato, mi sembra, il vertice di un triangolo isoscele, sostenuto nello stesso modo da due divinità gemelle, il dio selvaggio della memoria e la dea-loto del presente... e ora dovrei adattarmi alla meschina unidimensionalità di una linea retta? Ma forse mi sto nascondendo dietro a tutte queste domande. Sì, forse è così. Dovrei parlar chiaro, senza il camuffamento di un punto interrogativo: la nostra Padma e n'è andata e mi manca. Sì, ecco. (MC 177-178; 207-208)

La presenza della donna ha l'effetto di conferire stabilità al narratore e al suo racconto ed è solamente il suo ritorno dopo un furioso litigio che consente a Saleem di proseguire



la stesura del romanzo: «Sono di nuovo in equilibrio – la base del mio triangolo isoscele è solida. Rimango sospeso sul vertice, sopra il presente e il passato, e sento tornare nella mia penna la scorrevolezza» (MC 232; 269). La base del triangolo isoscele, il fondamento della narrazione, è dunque il frutto del rapporto tra passato e presente, ovvero del legame tra i principi incarnati da Saleem e Padma. L'importanza di Padma viene affermata in diverse altre occasioni all'interno del romanzo: la donna viene definita «una dei Custodi della vita, che allettano e confortano i mortali durante il loro passaggio attraverso la rete dei sogni di Maya... [...] Padma la Fonte, la madre del Tempo!» (MC 233; 271) e sono i suoi muscoli a sorreggere il racconto del narratore, troppo debole, troppo incrinato, troppo vicino alla dissoluzione per poter essere ritenuto attendibile:

in queste condizioni imparo a usare come guida i muscoli di Padma. Quando si annoia, scorgo nelle sue fibre le increspature del disinteresse; quando non è convinta, compare un tic sulle sue guance. La danza dei suoi muscoli mi aiuta a rimanere in carreggiata; perché in un'autobiografia, come in qualsiasi opera letteraria, ciò che è realmente accaduto è meno importante di ciò che l'autore convince i suoi lettori a credere... (MC 325; 374-375)

Se Padma è una presenza fondamentale, senza la quale il romanzo stesso non potrebbe esistere, essa non riesce tuttavia nell'intento di modificarne il finale, di piegare lo svolgimento narrativo alla sua volontà, di tenere in vita Saleem rendendolo suo marito: sebbene attratto da questa prospettiva, «le crepe – e persino la morte – potrebbero cedere alla potenza della sua inestinguibile sollecitudine... [...]. Un'infinità di nuovi finali si raggruppa intorno alla mia testa, ronzando come uno sciame d'insetti...» (MC 530; 612-613), il narratore ha già detto l'ultima parola su se stesso e sul suo destino: il dottor Baligga e Padma possono anche non credere alle fratture interne che lo stanno sgretolando, ma queste crepe esistono in quanto appartengono al suo vissuto e questa verità è l'unica che conta realmente. A questo proposito, il finale del romanzo non lascia spazio a dubbi: i fatti e il “ciò-che-accadde-dopo” hanno la peggio, le interpretazioni e il principio semantico trionfano.

Ventunesima macrosequenza. Secondo autoritratto di Saleem

Comprende le pp. 146-150, 230-233, 288-294, 530-531, 558-561, 636-638.

Le pagine riunite in questa macrosequenza si ricollegano alla prima e completano l'autoritratto del protagonista, che abbandona periodicamente il piano della storia non

solamente per proporre considerazioni personali sui fatti narrati e avanzare ipotesi interpretative, ma anche e soprattutto per riflettere sul suo rapporto con il tempo e con la storia, sulla concezione di verità implicita nel suo racconto e sulla sua identità, tanto personale quanto autoriale.

Il problema principale di Saleem sembra essere il tempo: da un lato egli afferma di dover lavorare in fretta, se vuole chiudere “significando”, poiché la sua morte, determinata dalle crepe interne, è imminente (MC 4; 10); dall’altro la sua operazione di scrittura è volta al recupero e alla trasmissione ai posteri di un passato («Mio figlio capirà. Sto raccontando la mia storia per lui come per ogni altro essere vivente, perché un giorno, quando avrò perso la mia battaglia contro le crepe, lui possa sapere. Moralità, senno, carattere... tutto parte dalla memoria... e io conservo copie», MC 252-253; 292),<sup>104</sup> che la sua memoria labile, difettosa e lacunosa fatica a ricostruire. Il difficile rapporto con la dimensione temporale sembra essere un retaggio culturale, un’eredità indiana che Saleem acquisisce in maniera involontaria, ma inevitabile:

il tempo, secondo la mia esperienza, è sempre stato variabile e incostante come la fornitura di energia elettrica a Bombay. Se non mi credete, provate a telefonare al servizio ora esatta – collegato all’elettricità, sbaglia di solito di qualche ora. A meno che non siamo noi a sbagliare – un popolo che usa la stessa parola per dire “ieri” e “domani”, non si può dire che abbia un solido controllo sul tempo. (MC 123; 146)

Sarebbe dunque questa la causa dei frequenti errori cronologici commessi da Saleem durante il corso della sua narrazione, l’origine della sua confusione tra date ed eventi, della sovrapposizione tra episodi passati e momenti del presente, che creano veri e propri cortocircuiti di senso. Ripercorrendo la scoperta del collegamento con i bambini della mezzanotte, Saleem ricorda il caldo soffocante che avvolgeva Bombay nell’estate del

---

<sup>104</sup> In queste pagine ci viene comunicato, in maniera del tutto improvvisa e anche ellittica, che il narratore ha un figlio. Saleem ha trascorso due giorni in stato febbrile, assistito da Padma; adesso si sente meglio: «Non siamo soli. È mattina nella fabbrica di pickle; hanno portato mio figlio perché possa vedermi» (MC 250; 289). Il lettore rimane inevitabilmente sconcertato. Saleem ha più volte ripetuto di essere sterile e impotente: come è dunque possibile che sia diventato padre? E chi è la madre di questo bambino? Questo è il secondo enigma che troviamo nella cornice narrativa: «Qualcuna (non importa chi) è in piedi al mio capezzale accanto a Padma e lo tiene in braccio. [...] Qualcuna parla con voce ansiosa, cercando d’intromettersi a forza nella mia storia prima del tempo; ma non ce la farà... qualcuna, che ha fondato questa fabbrica di pickle e il suo reparto sussidiario d’imbottigliamento e che bada al mio impenetrabile bambino come una volta...alt!» (*ibidem*). Questo personaggio femminile designato in maniera anonima non è certamente la madre.

1956: l'afa di allora si sovrappone a quella del presente, producendo uno sconfinamento tra tempi e identità: «Una luccicante nebbiolina di calore, allora e adesso, porta a confondere il suo tempo d'allora col mio... la mia confusione, che viaggia sulle onde del caldo, è anche la sua» (MC 199; 232). Riaffiorando nella memoria del protagonista, il passato si manifesta concretamente sul suo corpo, alterandone le condizioni: «Riconosco questa febbre: è venuta dal mio interno e da nessun altro luogo; come un brutto odore, è filtrata attraverso le mie crepe (*it's oozed through my cracks*). [...] ora, mentre da me riprendono a trapelare ricordi (*as my memories return to leak out of me*), è tornata anche la mia vecchia febbre» (MC 250; 289).

Allo stesso modo, il pic-nic proposto da Padma riporta Saleem al giorno in cui Amina e Ahmed, con la scusa di una gita, lo conducono alla Clinica per orecchie e gola (MC 362; 418) affinché si sottoponga all'operazione che libera finalmente i suoi condotti nasali e insieme spezza i collegamenti con i figli della mezzanotte: Saleem rifiuta l'invito della sua ascoltatrice, affermando di dover lavorare, ma aggiunge: «Già una volta falsi sorrisi e offerte di Aarey Milk Colony mi hanno raggirato [...]. Lo so cosa stanno architettando. "Sentite," dico "io non ho bisogno di medici." E Padma: "Medici? Ma chi ha parlato di...?". Ma non inganna nessuno» (MC 252; 291-292).

Se in questa occasione Saleem non sembra accorgersi di aver male interpretato le intenzioni di Padma, e anzi pare convinto di aver agito in maniera astuta rifiutandone la proposta, in altri frangenti egli si dimostra consapevole della propria difficoltà a distinguere tra piani temporali differenti e collocare gli eventi secondo una successione corretta. Spesso attribuisce la fallibilità della sua memoria al caldo, che «corrodendo le distinzioni mentali tra fantasia e realtà» (MC 199; 232), rende apparentemente possibile qualsiasi cosa e genera un caos che annebbia i cervelli e stimola la fantasia, l'irrazionalità e la lussuria (*ibidem*).

Il caldo giustifica anche l'errore cronologico relativo alla morte di Gandhi, che nelle pagine di Saleem avviene a un'altezza sbagliata: pur accorgendosi dell'incongruenza, il narratore afferma di non saper dire quale potrebbe essere stato l'effettivo svolgimento degli eventi, poiché nella sua India il Mahatma continuerà a morire «nel momento sbagliato (*at the wrong time*)» (MC 198; 231). «Ma può un errore invalidare l'intera costruzione?» (*ibidem*), si domanda il protagonista riflettendo sul suo disperato bisogno di un significato, che lo porta ad alterare i fatti pur di porsi al centro degli eventi. Come

si vede, egli oscilla tra giustificazioni e ammissioni di colpa, attribuendo i propri errori ora a cause esterne come le condizioni climatiche, ora alla propria personale volontà, che lo induce a proporre versioni dei fatti distorte e lontane dalla realtà, che d'altro canto, «è un fatto di prospettive; quanto più te ne allontani, tanto più il passato ti pare concreto e plausibile – ma come t'avvicini al presente, esso ti sembra inevitabilmente sempre più incredibile» (MC 197; 230).

Come abbiamo visto, Saleem è un personaggio tormentato dall'idea che il proprio racconto possa essere ritenuto menzognero: egli esorta ripetutamente la sua ascoltatrice (e insieme a lei il lettore) a prestare fede alla versione dei fatti presentata nelle pagine che sta scrivendo: «Non credere [...] che perché avevo la febbre le cose che t'ho raccontato non fossero assolutamente vere. Tutto avvenne proprio come l'ho descritto» (MC 250; 290), ammonisce Padma. Altre affermazioni insinuano tuttavia il dubbio che la verità di cui parla non corrisponda a quella delle cronache ufficiali, dei libri di storia, bensì a una verità personale, soggettiva:

«Vi ho detto la verità,» dico ancora una volta «la verità della memoria, perché la memoria ha una sua verità particolare. Seleziona, elimina, modifica, esagera, minimizza, glorifica e anche diffama; ma alla fine crea una propria realtà, una propria versione eterogenea ma di solito coerente, degli eventi, e nessun essere umano sano di mente si fida mai della versione di qualcun altro più che della propria.» (MC 253; 292)

La storia di Saleem, lo abbiamo visto nella macrosequenza VII, non è giudicabile secondo il criterio della verità come *adaequatio*: il narratore afferma il primato di un racconto giudicabile secondo il criterio della verità come *aletheia*, suggerendo che una buona narrazione non rappresenti la realtà, ma piuttosto la interpreti, aprendo su di essa prospettive nuove e originali. La verità del testo letterario che sta scrivendo non è di tipo fattuale, ma interpretativo, poiché è di questo che Saleem è alla ricerca. Il riferimento al velo di Maya non lascia dubbi in proposito:

«Cos'è la verità?» divenni retorico. «Cos'è la sanità di mente? Davvero Gesù risorse dalla tomba? E gli indù non ritengono forse che il mondo – Padma – sia una sorta di sogno; che Brahma abbia sognato, e stia ancora sognando, l'universo; che noi vediamo tutto confusamente attraverso quella trama di sogni che è Maya.» Adottai un tono borioso, da conferenziere. Maya può essere definita come tutto ciò che è illusorio; come un trucco; un artificio, un inganno.

Apparizioni, fantasmi, miraggi, giochi di destrezza: sono tutte parti di Maya.  
Se io dico che sono avvenute cose che per te, smarrita nel sogno di Brahma, è  
difficile credere, chi di noi due ha ragione? (MC 253; 293)

In queste righe, Saleem sembra suggerire che ogni pretesa di verità che non sia modalmente contestualizzata è illegittima: il significato del suo racconto è il frutto di un'attività articolante, strutturante, svelante. Chi cerca una corrispondenza tra la sua versione dei fatti e quella trasmessa dalle cronache ufficiali si dimostra vittima della fallacia effettuale, l'errore prospettico che caratterizza la metafisica, e che deriva, per Heidegger, dal subordinare la possibilità (*Möglichkeit*) alla realtà effettuale (*Wirklichkeit*). Per liberarsi da questo errore è necessario che l'Esserci (il soggetto) riscopra il proprio autentico statuto ontologico: gli esseri umani sono definiti dal primato del "poter-essere", cioè delle possibilità rispetto alle proprietà. Ma questo primato è una vocazione, non una garanzia: deve venire scelto in opposizione alla tendenza (non eliminabile) a immedesimarsi nell'esistente, nelle forme di vita in cui inizialmente l'Esserci viene gettato.<sup>105</sup> Non sembra forzato attribuire al protagonista dei *Figli della mezzanotte* un'ontologia "spontanea", per così dire, orientata al primato del possibile. Lo confermano alcune sue affermazioni: «Quante cose persone idee portiamo con noi nel mondo, quante possibilità e anche limitazioni delle possibilità!» (MC 125-126; 149); «Nacquero mille e uno bambini; ci furono mille e una possibilità che in precedenza non si erano mai presentate contemporaneamente in un unico luogo; e ci furono mille e uno vicoli ciechi» (MC 240; 278).

Saleem sembra avere un'autopercezione "heideggeriana" quando afferma: «Persino un bambino ha il problema di definire se stesso» (MC 151; 179). Egli si percepisce come "poter essere", come "sempre in via di definizione". Comprende – come risulta dalle citazioni sopra riportate - che anche le più grandi possibilità sono esposte al fallimento. Saleem non condivide l'ottimismo ingenuo di Mary Pereira, e che risuona nella canzoncina della sua balia: «Tutto quello che vuoi essere, tu puoi esserlo: puoi proprio essere tutto ciò che vuoi» (MC 148; 175). Questa canzoncina lo accompagna sin dalla culla, e per molto tempo, ma alla fine Saleem la considera «la più grande di tutte le bugie (MC 552; 638). Il primato del possibile deve fare i conti con due ostacoli: il primo è l'incapacità di sottrarsi alla gettatezza (*Geworfenheit*) iniziale, ovvero continuare a

---

<sup>105</sup> Nel lessico heideggeriano di *Essere e tempo*, l'essere-gettato è la *Geworfenheit*.

coincidere con se stessi; il secondo è ancora più difficile da affrontare, perché si presenta come una possibilità di oltrepassamento: il rischio, però, è quella della dispersione, della molteplicità e, infine, della disgregazione.

Ecco perché l'*impulso alla forma* è così importante. La forma a cui Saleem tende non è una unità rigida, anzi, deve saper ospitare potenzialmente la molteplicità di altri mille bambini magici. Quali sono però i fattori di debolezza? Nel corso del romanzo, il narratore riflette continuamente sulla la propria identità, e in particolare sull'eredità che ha contribuito a plasmarla. All'origine della personalità del protagonista c'è il vuoto metafisico che ha reso Aadam Aziz vulnerabile alle donne e alla storia e che ha fatto sì che il medico si innamorasse di sua moglie intravedendone i frammenti dietro al lenzuolo perforato. È questo episodio che secondo Saleem ha decretato la sua condanna, la sua tendenza «a vedere a frammenti (*in fragments*) anche la mia vita – i suoi significati, le sue strutture; e così, quando arrivai a capirla, era decisamente troppo tardi» (MC 124; 147).

Consideriamo le seguenti affermazioni: «Se vi sembro un po' strano, ricordate la profusione caotica della mia eredità (*the wild profusion of my inheritance*)... forse, se si vuol rimanere un individuo nel mezzo delle moltitudini brulicanti, bisogna rendersi stravaganti» (MC 126; 150); «Per capire una sola vita, dovete inghiottire il mondo» (MC 126; 149).<sup>106</sup> Saleem si descrive come un soggetto composito ed eterogeneo, la cui identità è il frutto della somma di una serie di persone, eventi, luoghi che si sono come riversati in lui conferendogli la forma di una caotica mescolanza, che sembra averlo indebolito anziché reso più forte o potente: egli è «soltanto una creatura spaccata che sponde pezzi di sé nella strada» perché è stato «tante troppe persone, la vita a differenza della sintassi ne permette una più di tre» (MC 552; 638).

Saleem sembra essere caratterizzato da una certa passività, dalla tendenza a subire l'influenza altrui anziché ad entrare volontariamente in contatto con essa, come emerge dalla chiusa del romanzo («È privilegio e maledizione dei bambini della mezzanotte essere insieme signori e vittime dei propri tempi, rinunciare alla privacy e lasciarsi risucchiare nel vortice annientante delle moltitudini e non poter mai vivere o morire in pace», MC 552; 638), ma anche dalle sue affermazioni circa le figure femminili che

---

<sup>106</sup> Molto spesso i verbi utilizzati dal narratore per riferirsi alla propria eredità fanno parte della sfera semantica dell'alimentazione: *inghiottire*, *ingerire*, *bere*, *trangugiare*, *assorbire*, *nutrirsi*, *appesantirsi*, *ingrassare*, *gonfiarsi* ne sono alcuni esempi.

reputa determinanti nella sua esperienza: «Donne mi hanno fatto e donne mi hanno distrutto. [...] Sono sempre stato alla mercé del cosiddetto (secondo me, erroneamente!) gentil sesso. Può essere una faccenda di connessioni: la Madre India, Bharat-Mata, non è forse comunemente considerata una femmina?» (MC 483; 558).

Anche il rapporto con Padma sembra determinarlo senza che egli possa opporre alcuna resistenza al processo di sconfinamento: «Non ho ancora citato lei, i cui sogni di matrimonio e di Kashmir sono inevitabilmente filtrati in me, facendomi desiderare, se-soltanto, se-soltanto, sicché, dopo essermi a suo tempo rassegnato alle crepe, sono ora assalito da fitte di malcontento, di rabbia, di paura e di rimpianto» (MC 485; 560).

La frammentazione che gli deriva dalla sua composita eredità si accompagna infatti alla dissoluzione generata dalle crepe interne che lo attraversano: «le incrinature (*the cracks*)» si estendono per tutto il suo corpo, «irradiandosi come una ragnatela dal mio ombelico» (MC 197; 230-231).<sup>107</sup> Quello stesso caldo che porta Saleem a confondere passato e presente, e apre crepe nel suolo, accelera anche il processo di frammentazione in atto nel suo corpo e nella sua memoria:

Rip, crunc, crac – in questo caldo spaventoso mentre le superfici stradali si spaccano (*split*), anch'io vengo vorticosamente spinto verso la disintegrazione (*towards disintegration*). Ciò che rosicchia le ossa (*What-gnaws-on-bones*) [...] non si lascerà governare a lungo. [...]; devo tagliare il traguardo prima che la memoria si spacchi senza più speranze di ricostituirla (*before memory cracks beyond hope of reassembly*). (MC 459; 530)

Infine, descrivendo il momento della propria morte, Saleem racconta: «strappi lacerazioni scricchiolii (*rip tear crunch*) raggiungono l'apice, e il mio corpo urla, non regge più a questo tipo di trattamento [...] e le crepe s'allargano (*and the cracks are widening*), cadono pezzi del mio corpo (*pieces of my body are falling off*)»; «scricchiolii ora, fissione di Saleem (*cracking now, fission of Saleem*) [...] ossa che si spaccano si rompono (*bones splitting breaking*) sotto la pressione spaventosa della folla, sacchi di ossa che scendono giù giù giù» (MC 551-552; 637-638).

Se questo è il destino del protagonista, il futuro che da sempre lo attende e al quale egli va incontro con rassegnata sottomissione, quello che si prospetta per suo figlio e per

---

<sup>107</sup> Si noti che, al contrario, Shiva «non aveva incrinature (*had no cracks*). Non c'erano ragnatele che si dilatassero in lui nel caldo» (MC 198; 232).

la nazione indiana sembra offrire l'occasione di un'alternativa: portando a termine la stesura del suo romanzo, Saleem rinuncia a riempire l'ultimo vasetto di pickle (ovvero a scrivere l'ultimo capitolo della sua opera) con un vaticinio, per lasciare ad Aadam Sinai quella possibilità di dire la sua che a lui è stata negata: «No, non va bene, dovrò scrivere il futuro come ho scritto il passato, presentarlo con la certezza assoluta di un profeta. Ma non si può chiudere il futuro in un vasetto, uno dei vasetti deve rimanere vuoto...» (MC 550; 636). È in questo modo che il protagonista riesce finalmente a dare il proprio personale contributo alla storia della nazione, creando quel vuoto semantico che permetterà a suo figlio di non cercare il significato della propria esistenza nella coincidenza con le profezie, ma di articolarne il senso plasmandola nel forno implacabile della sua volontà (MC 534; 617).

#### Commento all'analisi

Come illustrato nell'Introduzione metodologica, la mia analisi dei *Figli della mezzanotte* si è ispirata alle estetiche del conflitto, nella convinzione che solamente la prospettiva teorica da esse inaugurata avrebbe permesso di comprendere la grande complessità del romanzo di Rushdie e delle sue ibridazioni. Facendo riferimento alla teoria estetica di Nietzsche e di Heidegger e all'interpretazione bottiroliana della psicoanalisi di Lacan, ho cercato di portare a trasparenza il dinamismo conflittuale tra stili e registri eterogenei, nella convinzione che l'origine dell'opera risiedesse proprio nel legame irrisolto e paradossale tra modi di organizzazione del linguaggio, del pensiero e dell'esperienza. A questo scopo, ho ritenuto opportuno procedere con una lettura "al rallentatore" del testo, che consentisse non solamente di espanderne le potenzialità semantiche, ma anche di individuarvi quei percorsi di senso che sarebbero sfuggiti a una lettura "a velocità normale". La suddivisione in macrosequenze è risultata di fondamentale importanza, poiché ha permesso di articolare la densità semantica del romanzo, cogliendo i lessemi utili alla costruzione del tessuto di isotopie che, come si è visto, danno vita al testo.

Dal punto di vista estetico il conflitto più rilevante si è dimostrato quello tra principio diegetico e principio semantico. Sul piano dell'enunciazione, tale agonismo si è manifestato principalmente nel rapporto tra Saleem e Padma, personaggi che incarnano due modi della narrazione profondamente diversi:<sup>108</sup> mentre il primo, infatti, tende a

---

<sup>108</sup> Sul conflitto tra Padma e Saleem in quanto incarnazioni del principio diegetico e del principio semantico cfr. macrosequenza XX.



raccontare le vicende della sua storia personale e familiare alternando tempi, luoghi e trame sulla base di associazioni che nascono dalla sua soggettività, incerta e attraversata da crepe, la seconda chiede con insistenza che i fatti vengano esposti seguendo un ordine rigorosamente cronologico, evitando interruzioni volte alla formulazione di considerazioni e interpretazioni personali. Padma, lo abbiamo visto, rappresenta la *curiosità diegetica*, desidera sapere “che cosa accade dopo” ed è interessata unicamente all’esito della storia che sta ascoltando; Saleem incarna invece un *interesse ermeneutico*, vuole comprendere il senso dei fatti da lui stesso narrati e ciò che più gli preme è l’articolazione del significato possibile della sua storia personale e di quella nazionale.

Se sul piano del discorso la contrapposizione tra le due voci è molto netta e i due principi rimangono sempre ben separati (tant’è che i personaggi di Padma e Saleem non riescono a creare un vero rapporto: la loro storia d’amore non decolla, la loro unione rimane incompiuta, il loro matrimonio non viene celebrato), sul piano degli enunciati principio diegetico e principio semantico sono invece sempre intrecciati. Se così non fosse, la narrazione sarebbe costituita da una semplice successione di eventi e avventure, esposti in ordine cronologico e in maniera lineare: il romanzo racconterebbe la storia di Saleem, un bambino nato da una famiglia di umili condizioni in un ospedale di Bombay il 15 agosto 1947, ma scambiato nella culla dall’ostetrica Mary Pereira con Shiva, il figlio dei benestanti coniugi Sinai, e in questo modo consegnato a una vita agiata. Narrerebbe poi di come, avendo scoperto di possedere la magica facoltà della telepatia, il protagonista decida di riunire i bambini magici, nati in prossimità immediata alla proclamazione dell’indipendenza indiana, in una conferenza virtuale, e scelga di escludere quello che ha scoperto essere il figlio legittimo dei suoi genitori. Proseguirebbe con l’operazione chirurgica al naso che lo priva improvvisamente della connessione con i suoi simili e il suo trasferimento in Pakistan, il suo arruolamento nel conflitto contro il nascente Bangladesh; si giungerebbe così agli ultimi eventi, cioè il matrimonio (dopo il ritorno in India) con una dei *midnight’s children*, Parvati; la decisione di adottare il figlio che quest’ultima ha avuto da Shiva, e la castrazione a cui viene sottoposto nell’Ostello delle vedove. Infine, il suo ritorno nella città natale, dove Saleem ritrova Mary Pereira e inizia a scrivere la storia della sua vita.

Sarebbe senz’altro una trama affascinante, oltre che un eccellente esempio di realismo magico, ma il romanzo è molto più di questo, perché il protagonista non si limita a

rievocare il proprio avventuroso passato, ma colloca il problema del significato al centro della sua esistenza ed è alla luce di questa vera e propria necessità vitale che egli decide di ricostruire i fatti della sua storia personale e quelli della nazione indiana.<sup>109</sup> Separare nettamente il piano semantico da quello diegetico risulta dunque difficile se non addirittura impossibile, perché il primo è ricompreso nel secondo e ne costituisce anzi una componente essenziale. Ne è la prova il fatto che la nascita del protagonista, annunciata sin dalle prime righe come evento centrale del romanzo, non viene narrata che dopo 160 pagine:<sup>110</sup> Saleem in quanto protagonista del romanzo entra in scena con notevole ritardo, suggerendo che quanto precede la sua venuta al mondo sia di importanza fondamentale per comprendere non solamente le vicende che lo riguardano, ma la sua stessa identità.

In effetti è proprio così: il problema dell'eredità è cruciale per Saleem, che in assenza del padre biologico William Methwold trascorre l'intera esistenza generando figure paterne (Ahmed Sinai, Wee Willie Winkie, Nadir Kahn, il dottor Schaapsteker, Hanif Aziz, il generale Zulfikar, Picture Singh) e materne (Amina Sinai, Vanita, Mary Pereira, Pia Aziz, la Reverenda madre, ma anche l'India stessa, che viene sovrapposta alla figura di Indira Gandhi, detta la Vedova, confermando l'assenza della figura paterna nella vita del protagonista), in grado di supplire a questa mancanza originaria e delle quali assume, spesso involontariamente, i tratti e le caratteristiche.<sup>111</sup>

Saleem vuole dare un senso alla sua vita: a tal fine egli deve elaborare un progetto esistenziale e scegliere un'eredità per elaborarla in maniera personale. Il suo modello principale è senza dubbio Aadam Aziz, del quale afferma di aver ereditato non solamente la caratteristica fisica del naso, ma anche e soprattutto quel vuoto metafisico che logora dall'interno entrambi i personaggi, rendendoli individui tormentati e vulnerabili alle donne e alla storia. Il buco che si apre nella fede del dottor Aziz dopo l'esperienza universitaria a Heidelberg, infatti, non determina solamente la sua incapacità di vivere la fede musulmana una volta tornato nel Kashmir, ma è anche il motivo della sua fascinazione per il corpo di Naseem, della quale si innamora frammento per frammento, attraverso il lenzuolo perforato. Sin dall'inizio del racconto l'elemento del buco possiede

---

<sup>109</sup> È quanto affermato da Saleem stesso nella macrosequenza I.

<sup>110</sup> L'entrata in scena di Saleem nella macrosequenza V è anticipata dalla profezia di Ramram e accompagnata dal conto alla rovescia, elementi che contribuiscono ad accrescere l'attesa del lettore accompagnandolo all'acme della mezzanotte.

<sup>111</sup> Sul proliferare di madri e padri cfr. in particolare le macrosequenze VI, XI, XVI.

dunque un doppio significato: da un lato, esso ha una valenza distruttiva, poiché avvia quel processo di sgretolamento che porterà Aadam ad andare letteralmente in frantumi davanti al tempio di Sankara Acharya e Saleem a frammentarsi alla fine del romanzo (in entrambi gli episodi si fa infatti riferimento allo sbriciolarsi delle ossa)<sup>112</sup>; dall'altro, esso possiede una valenza seduttiva, poiché rappresenta il modo in cui il nonno del protagonista si innamora della futura moglie, quello in cui la nazione Pakistana e Mutasim il Bello subiscono il fascino di Jamila Singer e in cui Padma si invaghisce di Saleem, che offre immagini fugaci di se stesso attraverso la sua alternante narrazione.<sup>113</sup>

È dunque a questo buco, a questo vuoto originario, che il protagonista attribuisce tanto la propria tendenza a fare esperienza della realtà e del significato in maniera frammentata, quanto la propria inclinazione allo sgretolamento.<sup>114</sup> È l'apertura del vuoto metafisico del nonno materno che, migrando in Saleem, innesca la sua ricerca di uno scopo: un'interiorità "piena", priva di crepe, non lascerebbe spazio alcuno per avviare il processo di articolazione del senso al quale egli decide di consacrare la sua vita. Nel protagonista, infatti, l'isotopia del vuoto si intreccia con quella della crepa, rendendo il protagonista un soggetto dall'identità composita ed eterogenea, che eredita dai propri padri simbolici una serie di tratti in maniera sineddochica.

La parte del romanzo che precede la nascita di Saleem è fondamentale anche sotto un altro punto di vista: essa introduce infatti la dimensione del conflitto che sarà la cifra dell'intera narrazione e tornerà a ripresentarsi in molti e diversi modi nelle vicende che riguardano il protagonista, contribuendo a plasmarne l'identità. È qui che troviamo infatti i primi conflitti culturali, come quello tra Aadam Aziz e Tai, ovvero tra occidente e oriente, tradizione e modernità;<sup>115</sup> religiosi, come quello tra induisti e musulmani;<sup>116</sup> familiari, come quello tra Naseem e Aadam Aziz, ma anche tra Amina e Ahmed Sinai;<sup>117</sup> politici, come quello tra Inghilterra e India nel massacro di Jallianwala Bagh, ma anche tra Lega Musulmana e Free Islam Convention nell'episodio dell'assassinio del Colibrì.<sup>118</sup>

---

<sup>112</sup> Cfr. la macrosequenza III.

<sup>113</sup> Cfr. rispettivamente le macrosequenze III, XIV e XXI.

<sup>114</sup> Nella macrosequenza XIX a questa causa si aggiunge quella del prosciugamento.

<sup>115</sup> Sul conflitto tra cultura occidentale e cultura orientale nelle sue differenti versioni cfr. in particolare le macrosequenze II, III, IV e VIII.

<sup>116</sup> Cfr. macrosequenza V.

<sup>117</sup> Cfr. le macrosequenze III, IV e VII.

<sup>118</sup> Cfr. macrosequenza III, e in seguito le macrosequenze XIV e XV.

Il modo d'essere conflittuale sarà ereditato da Saleem, animato da un lato dall'impulso all'unità, alla forma, alla compattezza e dall'altro alla frantumazione, al collasso, alla disintegrazione.<sup>119</sup> La scissione prodotta da queste due spinte divergenti costituisce una minaccia costante per la sua integrità fisica e psicologica: se riesce a conservare la propria coesione fino alla fine del romanzo è solamente grazie all'atto della scrittura, all'impresa di narrazione del passato volta alla ricerca del significato nella quale si è caparbiamente cimentato. È dunque *il principio semantico* a rappresentare la sua unica speranza di salvezza: il solo espediente capace di tenerlo in vita, di conferirgli quella coesione che lo rende un soggetto in grado di dire "io" e di portare a termine il proprio racconto. Una volta che il principio semantico ha esaurito la propria funzione, infatti, Saleem muore, sgretolandosi sotto il peso dei personaggi che hanno contribuito a dare vita al suo racconto, alla sua eredità e alla sua frammentata personalità.

Se anche Saleem non fosse per sua natura tormentato dal problema del significato, le sue vicende renderebbero comunque inaggrabile la questione. La sua esistenza si dimostra infatti caratterizzata da una serie di circostanze talmente eccezionali da rendere impossibile evitare il problema del senso: non solo egli nasce nel preciso istante in cui l'India perviene all'indipendenza, ma la sua venuta al mondo è anche preceduta dalle profezie di indovini e santoni, nonché accompagnata dall'enigmatica affermazione del primo ministro indiano, che fa della vita di Saleem lo specchio di quella del paese. È a partire da questa serie di elementi che il protagonista sceglie di dedicare la propria esistenza all'articolazione del significato degli eventi straordinari associati alla sua nascita. Tra questi, naturalmente, c'è anche lo scambio nella culla, che determina la sua posizione di privilegio, ma anche la sua consapevolezza di occupare in maniera illegittima il ruolo di figlio dei suoi genitori e dell'indipendenza indiana. La verità sul crimine di Mary Pereira lo spinge poi ad interrogarsi sulla propria identità, sull'importanza che il caso e la necessità rivestono nella sua esistenza, sul ruolo storico che gli è stato erroneamente assegnato.

Sin dalla prima infanzia, d'altronde, la realtà che circonda Saleem sembra parlargli di un grandioso avvenire: il dito puntato del pescatore indica un orizzonte luminoso, la canzoncina di Mary Pereira lo incoraggia a credere di poter diventare qualsiasi cosa

---

<sup>119</sup> L'impulso alla forma emerge con maggiore forza nelle macrosequenze XIII, XIV, XXI, mentre quello al collasso nelle macrosequenze I, III, IV, XI, XII, XV, XVI, XIX, XXI.

desideri. Tutto sembra spingere il protagonista ad articolare quella spinta alla *non-coincidenza* che egli avverte come sua caratteristica più peculiare e che trova piena espressione nella scoperta di essere dotato della capacità di penetrare nel cuore e nella mente delle persone. L'impulso all'oltrepassamento gli è connaturato e si esprime nell'introduzione letterale dell'alterità: «inghiottitore di vite (*swallower of lives*)» (MC 4; 10), Saleem comincia ad accogliere dentro di sé la pluralità conflittuale delle voci dei figli della mezzanotte, rendendo evidente come la sua vocazione più vera consista nell'ospitare l'essenza stessa della molteplicità. Personaggio poroso, permeabile, costantemente rivolto verso l'altro, Saleem trova conferma della propria non-coincidenza nel suo particolarissimo naso, che lungi dal funzionare come un semplice organo olfattivo, agisce come una sorta di antenna, capace di intercettare i pensieri altrui.

L'incredibile capacità espansiva di Saleem, tuttavia, implica anche il difficile rapporto con Shiva, suo alter ego e principio della distruzione, che penetra inevitabilmente nella personalità del protagonista, affascinandolo e determinandone le sorti. È proprio il conflitto infecondo con questo personaggio a determinare la fine della Conferenza dei figli della mezzanotte: se infatti è vero che a spezzare le connessioni con i bambini magici è l'operazione ai condotti nasali che Saleem deve subire contro la sua volontà, è altrettanto vero che egli viene abbandonato dai suoi confratelli per aver tradito la loro fiducia espellendo arbitrariamente Shiva dalle riunioni, nel timore di essere sostituito nel cuore di Amina e Ahmed.<sup>120</sup> Tanto nella grande quanto nella piccola storia, Saleem sente di essere un usurpatore, di detenere illegittimamente un ruolo e una posizione che non gli spettano di diritto.<sup>121</sup>

Con il prosciugamento dei condotti nasali Saleem perde i propri poteri magici: il suo naso, che finalmente gli consente di percepire gli odori del mondo, torna ad essere solamente un naso, anche se straordinariamente sensibile. Privato della facoltà che avrebbe potuto dare un senso e uno scopo alla sua esistenza, il protagonista torna a coincidere con se stesso: gli anni del secondo esilio in Pakistan, trascorsi a girovagare per le strade di Karachi in sella al suo motorino, dapprima senza una meta e poi cercando la morte, ne sono la conferma. È proprio la perdita delle connessioni, tuttavia, a rivelare indirettamente che la sua vera vocazione consiste nel rapporto con l'alterità:

---

<sup>120</sup> Cfr. macrosequenza XIII.

<sup>121</sup> Cfr. macrosequenza XI.

l'impossibilità di entrare in contatto con i figli della mezzanotte rimane il rimpianto più grande di Saleem, il ricordo della conferenza il tormento più doloroso.<sup>122</sup> La possibilità di utilizzare il suo dono straordinario per dare vita a una missione storica viene meno; il protagonista potrà tuttavia utilizzare il proprio naso per fiutare l'odore dei sentimenti altrui.

È senz'altro un momento tragico: privato del rapporto con l'alterità, Saleem fatica a dare forma a un progetto esistenziale, complice anche l'amnesia prodotta dalla sputacchiera e l'arruolamento nella guerra contro il Bangladesh. L'incontro con Picture Singh e l'impegno nella causa comunista sembrano restituirgli l'entusiasmo che sembrava aver perduto per sempre, ma l'arresto e la castrazione determinano il suo collasso definitivo. La potenza distruttiva di Shiva torna a manifestarsi sopprimendo le possibilità incarnate dai figli della mezzanotte, nelle quali non ha mai creduto e che anzi ha sempre negato: nelle pagine dedicate agli eventi dell'Ostello delle vedove l'isotopia del vuoto (che emerge nel "prosciugamento in basso" al quale vengono sottoposti i bambini e che li svuota della capacità di riprodursi, di generare nuove possibilità) e della crepa (è a questa operazione che Saleem attribuisce la causa della frantumazione in atto nel suo corpo) intersecano quella dell'infertilità, trasformando il vuoto interno al protagonista da stimolo alla ricerca di un significato possibile a causa del suo collasso. Privo di qualsiasi interesse nei confronti del mondo, Saleem si trascina da un luogo all'altro senza uno scopo e con il solo sollievo dell'imminenza della morte.

Infine, l'incontro inaspettato con Mary Pereira riporta la dimensione dello scopo e del significato nell'esistenza di Saleem, che decide di compiere un ultimo grande sforzo: ricordare e interpretare la storia della sua vita per metterla "in salamoia" e tramandarla al figlio Aadam e all'amnesica nazione indiana. Esaurita la funzione semantica, la mano di Padma, incarnazione del principio diegetico, lo abbandona e Saleem viene travolto e mandato in mille pezzi dalla folla dei personaggi che hanno fatto parte del suo racconto.

#### *4. Connessioni tra mondi possibili e sensi possibili – L'allegoria come destino*

La ricerca di un significato per la propria esistenza è uno dei temi più diffusi nella letteratura, soprattutto nella letteratura moderna; in molti casi, tuttavia, si presenta in maniera indiretta, come una domanda sulla propria identità o come la messa alla prova di

---

<sup>122</sup> Cfr. macrosequenza XVII.

una vocazione, rispetto alla quale il protagonista di una storia non ha certezze. Nel *Bildungsroman*, l'eroe è un soggetto mosso da ambizioni che vanno a scontrarsi con la realtà: uno dei testi più rappresentativi di questo genere, *Le illusioni perdute* di Balzac, è stato caratterizzato così da Lukács: «Balzac ha creato in questa sua opera quel nuovo tipo di romanzo che esercitò un influsso decisivo sull'evoluzione letteraria di tutto il secolo XIX: il romanzo della delusione». <sup>123</sup> Si potrebbe osservare che le ambizioni di Lucien de Rubempré, come quelle di altri personaggi del romanzo di formazione, sono notevolmente indeterminate: Lucien desidera la fama, a tutti i costi, tanto da abbandonare la sua vocazione artistica e cercare successo nel giornalismo; inoltre, desidera avidamente i piaceri. Lukács lo raffigura come «un groviglio di nervi, labile, disorientato, ipersensibile». <sup>124</sup>

Non sembra arbitrario considerare *I figli della mezzanotte* anche in questa prospettiva: il romanzo di Rushdie mette in scena la ricerca di sé, percepita dal protagonista come una necessità vitale, e ne descrive le tappe fondamentali, sino alla sconfitta. Dunque, la formula “romanzo della delusione” può venire applicata anche a *Midnight's Children*. E' del tutto ovvia, peraltro, la differenza radicale tra questo romanzo e i grandi esempi che, a partire da Stendhal e Balzac, proseguono nel Novecento: l'opera di Rushdie non appartiene al realismo, bensì al genere denominato “realismo magico”. Tuttavia, come è stato già rilevato da diversi studiosi, *I figli della mezzanotte* presentano almeno una peculiarità che li distanzia dalle narrazioni più tipiche di questo genere, e dal capolavoro di García Márquez: nel romanzo di Rushdie è fondamentale la dimensione allegorica.

Siamo perciò indotti a riprendere la tipologia dei testi, delineata nell'*Introduzione metodologica*, per verificarne la pertinenza e l'utilità. Forse non è del tutto superfluo sottolineare che le tipologie sono costruite sulla base di “forme” con un alto livello di astrazione e dunque non escludono la possibilità di mescolanze, di ibridazioni, tra i diversi tipi. Utilizzando la tipologia di Bottirolì, dobbiamo constatare nei *Midnight's Children* due grandi ibridazioni: la prima è quella tra mimetico e fiabesco (fantastico, magico), mentre la seconda riguarda il mimetico-fiabesco e l'allegorico. Da un lato, la formazione di un mondo possibile, dall'altro i sensi possibili: la tipologia permette di evidenziare sia l'intreccio sia le tensioni tra differenti strategie testuali.

---

<sup>123</sup> G. Lukács, *Saggi sul realismo* (1946), Einaudi, Torino 1950, p. 67.

<sup>124</sup> Ivi, p. 73.

Questa tensione non nasce nella fase di interpretazione, ma grazie alla costruzione romanzesca. Cominciamo da qualche dettaglio: il termine *allegoria* compare alcune volte nel romanzo di Rushdie, ad esempio quando Methwold, prima di tornare in Inghilterra, decide di mettere in vendita la sua proprietà, «a due condizioni: le case dovevano essere acquistate complete sino all'ultimo oggetto che vi si trovava e i proprietari dovevano conservarne l'intero contenuto; e il trapasso sarebbe avvenuto soltanto alla mezzanotte del 15 agosto» (MC 109; 130). Alla perplessità di Ahmed Sinai («Non posso buttar via neanche un cucchiaino?», *ibidem*), e alla sua richiesta di spiegazioni, Methwold risponde definendo le sue condizioni dapprima come una sorta di capriccio o di gioco, e poi confessando che “sotto questo rigido aspetto inglese si nasconde una mente con una passione molto indiana per l'allegoria” (*a very Indian lust for allegory*) (MC 110; 131). Più precisamente, egli aggiunge, «sto facendo anch'io un trapasso di poteri. E ho come una smania di farlo contemporaneamente al Raj» (*ibidem*).

William Methwold vuole lasciare in India un'eredità inglese, probabilmente senza sapere che questa eredità comprende un figlio biologico: un figlio anglo-indiano, che l'India adotterà, e al quale verrà assegnata esplicitamente da Nehru una funzione allegorica:

Caro piccolo Saleem, le mie tardive congratulazioni per il caso felice del momento della tua nascita! Sei il più nuovo portatore di quell'antica faccia dell'India che è anche eternamente giovane. Noi tutti seguiremo la tua vita con la massima attenzione; sarà in un certo senso uno specchio della nostra. (MC 143; 169)

Vediamo così “la passione di un inglese per un'allegoria indiana” (MC 126; 150) che viene ripresa dal primo ministro della nuova nazione. Dobbiamo ora considerare i due possibili procedimenti dell'allegoria, come già indicato: la *rottura del mimetico* e l'*autointerpretazione* del testo. Possiamo considerare la continua irruzione della magia come una rottura del mimetico? No, perché il romanzo mostra quasi subito la sua appartenenza di genere: si può parlare di “rottura del mimetico” solo quando il testo si presenta come mimetico e al tempo stesso “incoerente” o “inverosimile”. Si pensi nuovamente a *La Libertà guida il popolo*, e alla grande figura femminile sulla barricata. Questa non è una di quelle incoerenze narrative *involontarie* che infastidiscono il lettore (o lo spettatore), perché gli appaiono come difetti della trama; si tratta invece di



un'incoerenza *volontaria*, esplicita, che suggerisce la scelta di un contratto di interpretazione.

I mondi descritti dal genere “realismo magico” sono ibridi, per quanto riguarda le leggi che li governano: gli eventi che la scienza dichiara impossibili emergono senza che al lettore venga in mente di protestare. Se *I figli della mezzanotte* ha una dimensione allegorica, il procedimento utilizzato da Rushdie riguarderà il nesso tra eventi e significati.

Come si è accennato, il piacere indiano per l'allegoria viene rappresentato anzitutto da Methwold, che ne è stato contagiato, e da Nehru. Ma il vero costruttore di connessioni semantiche è naturalmente Saleem Sinai: egli si sentirà legittimato ad allegorizzare dalla lettera di Nehru, che verrà appesa accanto alla sua culla, e da un'immagine, anch'essa incorniciata e collocata accanto alla lettera, in cui

il giovane Raleigh – e chi altro? – sedeva in una cornice di tek, ai piedi di un vecchio e ruvido pescatore che stava rattoppando reti – aveva anche baffi da tricheco? – il cui braccio destro, teso in tutta la sua lunghezza, indicava un acquatico orizzonte, mentre i suoi liquidi gorgogliavano intorno alle orecchie affascinate di Raleigh – e di chi altro? Perché nel quadro c'era chiaramente un altro ragazzo, che sedeva a gambe incrociate. (MC 142; 168)

Il dito puntato del pescatore (questa espressione è il titolo per il capitolo di apertura del Libro secondo) costituisce per Saleem una causa di fascinazione, e forse dà inizio alla sua propensione allegorica; quel dito puntato verso l'orizzonte sembrerà a Saleem la prima indicazione del «mio speciale destino, di cui fui consapevole sin dall'inizio, come di una grigia baluginante presenza, in quella camera azzurro-ciolo» (MC 143; 169). Ma alla certezza del destino non si accompagna un significato univoco: l'allegoria rimane indeterminata e polisemica. Subito dopo, infatti, il narratore formula varie ipotesi sul dito del pescatore: che cosa indica, oltre all'orizzonte indefinito? È un dito accusatore, che lo obbliga a guardare i diseredati della città o forse un dito ammonitore? (MC 144; 170). In Rushdie, l'allegoria non è rigida, dunque evita quel difetto sottolineato da Goethe, e che induce troppo sovente a condannarla.

Il romanzo è dominato dalla *possibilità*, come abbiamo più volte rilevato: anche l'attività di conferimento del senso si manifesta nella necessità di fare delle scelte. In ogni caso, il protagonista se ne attribuisce il diritto: «cominciavo già a occupare il mio posto al centro dell'universo; e alla fine diedi un significato a tutto quanto (*I would give*

*meaning to it all*)» (MC 148; 175). Quello che Methwold chiamava l'*Indian lust for allegory* non verrà mai meno, per quanto riguarda Saleem, ma assumerà nuove forme nella sua attività artistica; nella fabbrica di pickle in cui rielabora la sua storia, egli intraprende una "chutnificazione del tempo": i vasetti nei quali conserva i "chutney della memoria" non sono semplici contenitori di condimenti, bensì i capitoli del libro che sta scrivendo e che noi stiamo leggendo, come suggerito dal loro numero e dai nomi apposti sulle loro etichette.

A questo punto disponiamo di una prospettiva per valutare, sia pure rapidamente, le posizioni assunte da alcuni studiosi sul problema dell'allegoria in Rushdie. Il collegamento principale tra eventi e significati riguarda i figli della mezzanotte, tra cui emergono Saleem e Shiva, e la storia dell'India, a partire dall'indipendenza. Accomunate inizialmente da una medesima data, le storie dei singoli e quella del paese continueranno a fornire prove di un disegno superiore: tale è la convinzione di Saleem. In un articolo stimolante, Neil ten Kortenaar ha cercato di mettere in relazione con il personaggio di Saleem non la storia dell'India, nella sua presunta e indiscussa oggettività, ma la *storiografia* dell'India, il modo in cui gli storici la presentano: e ha ipotizzato che Rushdie abbia scritto il suo romanzo tenendo sulla scrivania *A New History of India* di Stanely Wolpert, un saggio del 1977 considerato ancora oggi importante.<sup>125</sup> In effetti, la maggior parte dei libri di storia presenta una dimensione narrativa: Kortenaar fa notare che, per quanto ambisca a essere neutro e puramente oggettivo, anche il racconto dei fatti è rivestito di metafore. La società stessa viene sovente metaforizzata come un corpo, composta da membra, un corpo che vive, può ammalarsi, e può morire. Il linguaggio metaforico penetra anche nei discorsi politici, come accade a Nehru con questa espressione che si riferisce all'ormai definitiva scissione da parte del Pakistan: «*cutting off the head we will get rid of the headache*».<sup>126</sup> Dunque le società, le nazioni, vengono personificate con notevole frequenza, senza che gli storici percepiscano l'uso del linguaggio figurale: d'altronde, in molti casi si tratta di metafore ormai catacresizzate.

---

<sup>125</sup> N. ten Kortenaar, "Midnight's Children" and the Allegory of History, in "ARIEL: A Review of International English Literature", 26/2, 1995, p. 42.

<sup>126</sup> La frase è citata in S. Wolpert, *A New History of India* (1977), Oxford University Press, New York 1989, p. 347 e ripresa da N. ten Kortenaar, op. cit., pp. 45-46.

Torniamo al punto fondamentale: una volta accettato che «Salman Rushdie's *Midnight's Children* is commonly read as a national allegory giving imaginative form to India and its history»,<sup>127</sup> possiamo considerare diversi aspetti:

- la dimensione intertestuale o metatestuale del romanzo, in rapporto polemico con la storiografia ufficiale, che comprende i libri di storia ma anche la narrazione mediante la quale il potere politico in India (e in particolare la dinastia Nehru-Gandhi) offre un'immagine di sé;
- lo smascheramento della presunta neutralità e letteralità del linguaggio storiografico. A partire da qui si aprono però due prospettive, entrambe indicate da Kortenaar: ovvero, qual è l'obiettivo di *Midnight's Children*? Enfatizzare la finzionalità del racconto, la sua "*imaginative form*", il che porterebbe a una conclusione scettica? Questa è la prospettiva postmoderna: per David Birch, ad esempio, il romanzo è un'allegoria radicalmente instabile, che rifiuta una reale possibilità di individuare un significato.<sup>128</sup> Dall'impossibilità del significato deriverebbe ovviamente quella della verità. Oppure potremmo rifiutare quello che Bottiroli chiama *zerostilismo*<sup>129</sup> e riconoscere tutto il valore del linguaggio figurale.

Complessivamente, l'articolo di Kortenaar è persuasivo nell'affermare la distinzione, per Rushdie, tra metafora, finzione e bugia. A favore di una pervasività della finzione, si potrebbe indicare il fatto che, quando rivela lo scambio dei bambini, Mary Pereira dice la verità, ma non interamente: infatti la donna crede che Saleem sia figlio biologico di Wee Willie Winkle e di Vanita, mentre il vero padre è Methwold. Ma possiamo dire con sicurezza che «*Saleem has invented this parentage*»?<sup>130</sup> Proviamo a chiederci in che modo il protagonista sia arrivato a questa convinzione, e perché la possiamo ritenere fondata: più in generale, possiamo considerare Saleem come un narratore veritiero? Ricordiamoci delle proteste di Padma quando apprende lo *switch* dei bambini: «Non hai fatto altro che imbrogliarmi» (MC 136; 162), dice la donna. Ma il protagonista replica: «non sono colpevoli di imbrogli. Indicazioni ne ho date ...» (*ibidem*). In effetti, Saleem

---

<sup>127</sup> N. ten Kortenaar, op. cit., p. 41.

<sup>128</sup> D. Birch, *Postmodernist Chutneys*, in "Textual Practice", vol. 5, no. 1, 1991, pp. 1-7. Cfr. anche W.B. Faris, *Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*, in L. Parkinson Zamora and W.B. Faris (a cura di), *Magical Realism*, cit., pp. 163-190.

<sup>129</sup> G. Bottiroli, *La prova non-ontologica*, cit.

<sup>130</sup> N. ten Kortenaar, op. cit., p. 52.

indica una via indiretta alla verità, quella che in un noto saggio Carlo Ginzburg ha chiamato “il paradigma del sapere indiziario”.<sup>131</sup> L’indizio fondamentale è il naso: non essendo il nipote di Aadam Aziz, Saleem non ha potuto ereditare il suo naso mostruoso dal nonno. Chi è che glielo ha trasmesso? Non Wee Willie Winkie (un dettaglio del genere sarebbe stato onestamente indicato dal narratore), bensì Methwold, di cui vengono rilevati già nella prima descrizione «una scriminatura centrale e un naso venuto da Bergerac» (MC 126; 150). A ciò si aggiungono altri due indizi: il parrucchino di Methwold, e i suoi occhi azzurri. Al gesto solenne con cui l’inglese si solleva i finti capelli neri Padma reagisce così: «Un calvo! [...] Quei suoi capelli impomatati... Lo sapevo, troppo belli per essere veri!» (MC 132; 156). Una reazione puramente emotiva, seguita però dal commento del narratore, il quale mette in evidenza ciò che Padma non coglie: «Calvo, calvo; zucca pelata (*Bald, bald; shiny pated*)» (MC 132; 157). Come si ricorderà, *Baldy* è uno dei soprannomi di Saleem (MC 3; 9). Il colore azzurro degli occhi viene sottolineato più avanti, evocando in modo apparentemente arbitrario il padre biologico: «con gli occhi azzurri come il cielo del Kashmir – ma anche azzurri come quelli di Methwold» (MC 135; 161). Ci sono dunque buoni motivi per credere che la paternità biologica non sia un’invenzione di Saleem.

Il carattere “finzionale” del romanzo, e gli errori commessi dal narratore quando menziona alcuni fatti (il principale riguarda la morte di Gandhi) non impediscono di attribuire al romanzo di Rushdie un valore conoscitivo: non soltanto nel modo in cui elabora possibilità esistenziali, ma anche per come presenta la storia dell’India. Quale sia la visione di Rushdie relativamente alla storia del suo paese, lo possiamo apprendere da alcuni articoli in cui dichiara il suo apprezzamento per la politica di Nehru, propenso a non rifiutare alcuni aspetti che l’India aveva ricevuto dall’Europa. Il quasi totale silenzio su Gandhi nel romanzo può venire inteso come una presa di distanza rispetto a una concezione più tradizionale, incarnata dal Mahatma.<sup>132</sup> Conosciamo inoltre il giudizio fortemente negativo di Rushdie sulla famiglia di Indira, il cui cognome ha favorito equivoci.<sup>133</sup> Nel romanzo, Indira Gandhi è *la Vedova*, un personaggio che distrugge crudelmente la magia dei figli della mezzanotte.

---

<sup>131</sup> C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id. *La crisi della ragione*, Einaudi, Torino 1979.

<sup>132</sup> Su questo punto, cfr. N. ten Kortenaar, op. cit., pp. 59-60.

<sup>133</sup> S. Rushdie, *Dynasty* (1985), in Id., *Patrie immaginarie*, cit., pp. 53-59.

C'è ancora un punto che meriterebbe di venir discusso: la frequenza con cui, nel romanzo, avviene una *letteralizzazione delle metafore*. Questa è la formula con cui diversi studiosi hanno esaminato una tecnica, in base alla quale accade, per esempio, che l'educazione occidentale delle élite indiane produca in molti individui uno sbiancamento della pelle (MC 212; 249); oppure l'effetto-frigorifero, diciamo così, prodotto sui testicoli di Ahmed dal congelamento dei beni, deciso dalle autorità (MC 157-158; 186-188). Come valutare questi processi? Anzitutto, si potrebbe discutere se si debba parlare di "letteralizzazione" o piuttosto di "narrativizzazione" delle metafore. Resta da discutere, inoltre, se questi ribaltamenti del letterale e del figurale favoriscano la dimensione magica oppure quella semantica: probabilmente, gli effetti sono duplici. In ogni caso, una discussione più precisa potrà venir affrontata in altra sede.

##### 5. La casa degli spiriti

Attraverso l'analisi dei *Figli della mezzanotte* ho cercato di portare a trasparenza le ragioni che contribuiscono a rendere quest'opera di Rushdie un caso di ibridazione complessa, evidenziando come la dimensione del conflitto vi si manifesti non solamente a un livello superficiale (ovvero sul piano diegetico, degli usi linguistici, o del genere testuale), ma anche e soprattutto a un livello profondo (ovvero sul piano dei modi della narrazione). L'intreccio tra principio diegetico e principio semantico, che lega indissolubilmente la trama del romanzo al suo senso, conferisce al testo quella densità che lo rende così disponibile all'interpretazione e trasforma le interferenze tra temporalità differenti, la rottura del mimetico e la dimensione del conflitto nel punto di avvio per la creazione di percorsi di senso che chiedono di essere articolati.

Proprio a partire da questi elementi, vorrei ora proporre un confronto tra *I figli della mezzanotte* e *La casa degli spiriti* di Isabel Allende,<sup>134</sup> un romanzo che, proprio come quello di Rushdie, è stato collocato nell'ambito del realismo magico.<sup>135</sup> La mia intenzione è mostrare come in una prospettiva estetica questa etichetta di genere abbia scarso valore, ovvero come l'ibridazione tra realismo e magia non produca sempre e necessariamente

---

<sup>134</sup> Per un'introduzione al romanzo si veda M. Coddou, *Para leer a Isabel Allende: Introducción a 'La casa de los espíritus'*, Ediciones Literatura Americana Reunida, Concepción, 1988 e S. Hart, *The House of the Spirits by Isabel Allende*, in E. Kristal (a cura di), *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pp. 270-82.

<sup>135</sup> Sulla collocazione del romanzo nel panorama realista magico si veda G. Bautista, *El realismo mágico en La casa de los espíritus*, in "Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos", vol 6, no. 2, 1989, pp. 299-310.

effetti rilevanti, bensì fenomeni che possono variare in maniera notevole per grado di complessità.

Cominciamo dunque dal modo della narrazione: *La casa degli spiriti* racconta le vicende di quattro generazioni delle famiglie Del Valle, Trueba e García, in un paese sudamericano non meglio definito e in un periodo di tempo non specificato.<sup>136</sup> Ne riassumo brevemente la trama:

Esteban Trueba, un uomo di umile estrazione sociale e dal carattere violento e dispotico, si innamora di Rosa, la più bella delle figlie di Severo e Nivea Del Valle, e decide di lavorare duramente per raggiungere una condizione sociale che gli consenta di sposare la ragazza. Questa, tuttavia, muore giovanissima per aver ingerito accidentalmente del veleno destinato al padre dagli avversari politici, vanificando gli sforzi di Esteban, che nel frattempo è diventato molto ricco e ha ridato splendore alla *hacienda* delle Tre Marie, ricevuto in eredità in condizioni di profondo degrado. Non volendo rinunciare al desiderio di costruirsi una famiglia, chiede e ottiene in matrimonio la sorella della defunta Rosa, Clara, dotata della capacità di prevedere il futuro e di parlare con le anime dei defunti. Da questa, Trueba ha una figlia, Blanca, e due gemelli, Jaime e Nicolás. I quattro vivono nella tenuta di campagna insieme alla sorella di Esteban, Férula, che viene tuttavia cacciata in malo modo proprio dal fratello, geloso del rapporto che la donna ha instaurato con Clara. Crescendo nell'*hacienda*, Blanca si innamora di Pedro Terzo García, figlio di uno dei contadini alle dipendenze di Esteban, e rimane incinta di una bambina, Alba. Venuto a sapere della relazione che la figlia intrattiene con il bracciante, Esteban va su tutte le furie. Clara interviene in difesa della figlia ma, in un accesso d'ira, il marito la aggredisce; la donna decide allora di lasciare Le Tre Marie per tornare a vivere nella "casa dell'angolo" che i Trueba possiedono in città. Per salvare l'onore di Blanca, Esteban la obbliga a sposare il conte Jean de Satigny, dal quale tuttavia la ragazza si allontana dopo essere venuta a conoscenza della vita segreta che l'uomo conduce nel più sfrenato libertinaggio. Morta la moglie Clara, Esteban decide di intraprendere la carriera politica e si schiera con il partito conservatore, che, sconfitto nelle elezioni, organizza un colpo di stato per rovesciare il governo socialista legittimamente instauratosi. Jaime, che è diventato un medico e un militante di sinistra, viene sequestrato, torturato e ucciso, Blanca e Pedro Terzo García, che dopo tanti anni sono ancora innamorati, riescono a fuggire in Canada grazie all'aiuto dello stesso Esteban, mentre Alba, che insieme al fidanzato Miguel offre rifugio ai perseguitati del regime, viene arrestata, torturata e stuprata dai militari e in particolare da Esteban García, uno dei molti nipoti illegittimi di Esteban Trueba, da sempre fortemente risentito nei confronti della famiglia dell'ormai anziano senatore.

---

<sup>136</sup> Nonostante la mancanza di coordinate spaziali e temporali, alcuni elementi ci permettono di collocare gli eventi narrati nel romanzo in Cile, in un periodo compreso tra l'inizio del Novecento e i primi anni Settanta. Ad esempio, il terremoto descritto nel capitolo 5 (CE 143-147; 180-184) evoca quello che scosse il Cile nel 1960, e il golpe militare con cui si apre il capitolo 13 (CE 323; 406) è un chiaro riferimento al colpo di stato con cui Pinochet rovesciò il governo di Salvador Allende nel 1973. Ci sono inoltre alcuni personaggi che, pur non avendo un nome proprio, sono evidentemente ispirati a persone realmente esistite, come il Poeta (che viene nominato per la prima volta nel capitolo 6, CE 175; 220) e il Candidato/il Presidente (che entra in scena nel capitolo 12, CE 303; 380), nei quali non è difficile riconoscere rispettivamente Pablo Neruda e Salvador Allende.

Grazie alla sua amicizia con Tránsito Soto, una prostituta con conoscenze tra i militari responsabili del colpo di stato, Esteban Trueba riesce a liberare la nipote Alba, che è nel frattempo rimasta incinta e che, una volta tornata a casa, trova i diari di sua nonna Clara e, su esortazione del nonno, decide di scrivere la storia che stiamo finendo di leggere.

Il romanzo di Isabel Allende non presenta scarti significativi tra *fabula* e *intreccio*: la successione cronologica degli eventi corrisponde infatti all'ordine in cui il narratore onnisciente (vedremo tra poco di chi si tratta) sceglie di esporli; la trama si trova così a consistere in un susseguirsi di azioni connesse da rapporti di causalità e dalla linearità temporale. A dominare è dunque il principio diegetico: i fatti tendono a confluire verso ciò che accade dopo, senza interruzioni, digressioni, alternanze, *flashback* o *flashforward*.

È vero che ci sono diversi casi di anticipazioni, ma le interferenze tra presente e futuro non sembrano volte a suggerire percorsi di senso, ad offrire prospettive inedite sui fatti narrati, né a fornirne un'interpretazione, e tendono piuttosto a suscitare la curiosità del lettore, ad accendere il desiderio di sapere "che cosa accade dopo". Facciamo alcuni esempi: quando Clara, ancora bambina, assiste all'autopsia del corpo della sorella attraverso una fessura della finestra della cucina, lo shock generato dalla visione del dottor Cuevas e del suo aiutante, chini come vampiri sul cadavere di Rosa, è talmente forte da provocarne il mutismo: «Il silenzio la occupò interamente e non parlò più fino a nove anni dopo, quando tirò fuori la voce per annunciare che si sarebbe sposata» (CE 41; 52).<sup>137</sup> Veniamo così a sapere che esiste un futuro, di cui il narratore ci racconterà in seguito, in cui Clara ricomincerà a parlare per annunciare il proprio matrimonio con un personaggio che per il momento rimane avvolto da un'aura di mistero. Oppure, quando Clara rivela alla figlia Blanca, rimasta incinta di Pedro Terzo García ma costretta a sposare il conte Jean de Satigny, di aver sognato che il padre della sua futura figlia è ancora vivo sebbene latitante, la ragazza si tranquillizza e smette di piangere: «Si asciugò le lacrime, alzò la testa e non pianse più sino al giorno in cui morì sua madre, sette anni dopo, malgrado non le fossero mancati dolori, solitudine e altri motivi» (CE 194; 243). Veniamo a sapere quando Clara morirà, e che Blanca vivrà un'esistenza difficile e piena di turbamenti: si crea così un effetto di tensione. E ancora, quando Luisa Mora, dotata della capacità di profetizzare il futuro, suggerisce ad Alba di partire per un viaggio oltremare per fuggire

---

<sup>137</sup> Si cita *La casa degli spiriti* con la sigla CE, seguita dal numero di pagina dell'edizione originale (Plaza & Janez, Barcelona 1987) seguito da quello della traduzione italiana a cura di Angelo Morino e Sonia Piloto Di Castri (Feltrinelli, Milano 2022).

a una morte altrimenti imminente, Esteban Trueba reagisce con scetticismo, ma «dieci mesi e undici giorni più tardi avrebbe ricordato la profezia di Luisa Mora, mentre si portavano via Alba, durante il coprifuoco» (CE 322; 405). Ancora una volta, l'anticipazione ci permette di venire a conoscenza del fatto che, di lì a poco, Alba verrà arrestata e iniziamo a domandarci come, da chi e dove verrà condotta.

I continui rimandi a un futuro che deve ancora essere raccontato non sembrano costruire percorsi semantici, bensì destare e tenere accesa la “curiosità ancestrale” del lettore, per coinvolgerlo in una narrazione che è costituita da una semplice successione di eventi, esposti secondo lo stile narrativo che abbiamo definito “diretto” in quanto subordinato a un ordine rigorosamente cronologico. L'alternarsi delle due voci narranti non smentisce quanto appena affermato: esso non contribuisce a generare un vero e proprio intreccio dei punti di vista, di prospettive differenti e in conflitto tra loro. Da un lato abbiamo un narratore onnisciente ed extradiegetico, che nell'Epilogo si rivela essere Alba, tornata nella casa dell'angolo grazie all'aiuto di Tránsito Soto ed entrata in possesso dei diari di Clara: a partire dalle memorie della nonna, la ragazza inizia a scrivere «per riscattare la memoria del passato, e per sopravvivere al mio stesso terrore», come lei stessa afferma all'inizio e alla fine del romanzo (CE 9; 9 e 380; 477). Dall'altro abbiamo la voce di Esteban Trueba, narratore intradiegetico e con un punto di vista parziale sulle vicende, che interviene con regolarità parlando in prima persona. Alla fine veniamo a sapere che l'idea di scrivere la storia è stata sua, che Alba ha cominciato il racconto proprio grazie al suo aiuto e che «di suo pugno ha scritto diverse pagine e quando ha ritenuto di avere detto tutto, si è steso nel letto di Clara» (CE 378; 474-475).

Il personaggio di Alba rappresenta dunque l'istanza narrativa che permette alle voci dei nonni materni di riunirsi e dare vita al romanzo; non va trascurata peraltro la differenza tra l'elaborazione narrativa di Clara e quella della nipote:

Mia nonna aveva scritto per cinquant'anni sui quaderni in cui annotava la vita. Trafugati da qualche spirito complice, si sono miracolosamente salvati dal rogo infame, in cui sono perite tante altre carte della famiglia. Li ho qui, ai miei piedi, stretti da nastri colorati, separati per fatti e non per ordine cronologico, così come lei li ha lasciati prima di andarsene (CE 380; 476-477)

Il lettore non ha la possibilità di accedere alle scelte di Clara: può semplicemente immaginare una serie di episodi (o “fatti”) isolati dalla successione cronologica in cui



Alba decide di reinserirli. È lecito ipotizzare una dimensione più semantica e meno diegetica nei diari che costituiscono il materiale narrativo? C'è da dubitarne perché il rapporto di Clara con la magia, così come la conosciamo nel romanzo, appare indirizzato a un ampliamento della sfera quotidiana verso il soprannaturale, e nient'altro. D'altronde, perché vengono messi in moto processi interpretativi, occorre una prospettiva, e dunque un personaggio dotato di un'identità complessa (come Saleem nei *Figli della mezzanotte*).

Così la narrazione di Alba viene ad incastrarsi perfettamente con quella del nonno Esteban (un uomo nato per riportare «ordine, legge, lavoro» dove regna il caos, CE 64; 80): entrambe tendono a rivelare i fatti in maniera ordinata e consequenziale.<sup>138</sup> È vero che, a differenza della nipote, Trueba utilizza lo spazio narrativo per mettere a nudo i propri sentimenti, giustificare il comportamento assunto in determinate situazioni, offrire un punto di vista soggettivo sulle vicende, ma lo stile dei suoi interventi non confligge con quello incarnato dalla narrazione onnisciente di Alba: la dimensione del senso, l'avvio di processi semantici, la lotta tra la forma e il caos rimangono del tutto estranei al romanzo, nel quale il linguaggio non sembra venire utilizzato per compiere un lavoro di plasmazione, di articolazione del significato a partire dalla concretezza dei fatti. Proprio per questo motivo l'integrazione tra i ricordi di Clara nell'ordine dato loro da Alba e quelli di Esteban Trueba, che ormai anziano ripercorre la propria esistenza dall'incontro con Rosa ai giorni che precedono la sua morte, sembra concretizzarsi in una semplice giustapposizione di voci: i due racconti corrono l'uno di fianco all'altro, facendo riferimento agli stessi periodi temporali, commentando gli stessi episodi, e non riuscendo a creare veri e propri percorsi semantici che attraversano il testo in maniera coerente.

È forse proprio la possibilità concessa dalla narrazione in prima persona a rendere Esteban Trueba l'unico personaggio dotato di una certa complessità: la personalità del senatore è senza dubbio la più sfaccettata tra quelle presenti nel romanzo, che sembrano

---

<sup>138</sup> La voce di Esteban emerge con regolarità all'interno della narrazione e in particolare nei seguenti segmenti: CE 25-28; 31-35, 35-39; 43-49, 53-55; 65-69, 105-110; 131-138, 159-163; 199-205, 180-185; 227-233, 259-262; 325-328, 269-271; 338-340, 277-281; 348-353, 329-333; 414-418, 363-369; 457-464. Alba utilizza una narrazione in prima persona solamente a CE 371-380; 465-477, ma la presenza del suo punto di vista parziale e soggettivo emerge in diversi punti del romanzo. Su questo aspetto si veda M. L. Friedman, *Isabel Allende and the More than Reliable Narrator*, in "Explicación de textos literarios", vol. 24, no. 1-2, 1995-1996, pp. 57-63. Sui procedimenti narrativi utilizzati nel romanzo rimando invece a I. Dulfano, *Polyphonous Narrators and Kaleidoscopic Procedures in Isabel Allende's Casa de los espíritus*, in "Chasqui: revista de literatura latinoamericana", vol. 23, no. 1, 1994, pp. 3-9; M.A. Rojas, *La casa de los espíritus de Isabel Allende: un caleidoscopio de espejos desordenados*, in "Revista Iberoamericana", vol. 51, no. 132-133, 1985, pp. 917-925.

muoversi nello spazio e nel tempo della narrazione senza compiere alcun tipo di evoluzione nonostante la longevità e le possibilità di cambiamento offerte dalle vicissitudini che si trovano a dover vivere.<sup>139</sup> Esteban Trueba è un personaggio ambivalente e ambiguo, che oscilla tra il desiderio di amare e di essere amato e l'incapacità tanto di dimostrare affetto quanto di riceverne: dispotico e iracondo («La sua indole predominante era il cattivo carattere e la tendenza a diventare violento e a perdere la testa, caratteristica che aveva fin dall'infanzia, quando si gettava a terra, con la bocca piena di schiuma, senza poter respirare dalla rabbia, sferrando calci come un indemoniato», CE 54), violenta le contadine alle Tre Marie (la prima di una lunga lista è Pancha García, CE 57-58; 71-72), maltratta i familiari (come Férula, che caccia di casa accusandola di pervertire sua moglie, CE 120-121; 151-152) e affama i suoi dipendenti («Invano [...] avevano cercato di fargli capire che non erano le cassette di mattoni e neppure i litri di latte a fare un buon padrone, o un buon cristiano, ma piuttosto dare alla gente una paga decente invece di foglietti rosa, un orario di lavoro che non demolisse loro le reni e un po' di rispetto e dignità, CE 63; 78) e giunge perfino a picchiare la moglie (CE 179-180; 225-226); ma egli si dimostra anche sensibile, affettuoso, sinceramente innamorato di Clara («I suoi minimi gesti», racconta parlando di lei, «il suo tenue odore di biancheria pulita e di sapone, la luce dei suoi occhi, la grazia della sua nuca sottile coronata dai riccioli ribelli, tutto in lei mi piaceva. [...] Volevo proteggerla, abbracciarla, farla ridere come ai vecchi tempi, dormire ancora con lei al mio fianco», CE 163; 204); è disposto a mettere a repentaglio la propria vita e il proprio onore per i figli e i nipoti che, avendo sposato la causa socialista, si espongono al rischio dell'arresto, della tortura e della fucilazione (ad esempio, quando accetta di aiutare la figlia Blanca a fuggire in Canada insieme a Pedro Terzo García, CE 345; 434, oppure quando chiede aiuto a Tránsito Soto, prostituta del Lampioncino Rosso, per ritrovare la nipote Alba, arrestata dal regime militare, CE 366-369; 461-464).

La dimensione del conflitto rimane tutta interna alla diegesi. I contrasti politici e sociali attraversano l'intero romanzo, a cominciare dall'episodio del tentato avvelenamento di Severo Del Valle, candidatosi con il Partito Liberale, da parte dei membri del Partito Conservatore (CE 33; 40-41). Ci sono poi i conflitti tra Trueba e i mezzadri delle Tre

---

<sup>139</sup> Sull'eterno presente nel quale sembrano vivere i personaggi cfr. quanto affermato da Allende stessa in un'intervista rilasciata a C. Correas Zapata, in C. Correas Zapata, *Isabel Allende: Life and Spirits*, Arte Público Press, Houston 2001, p. 45.

Marie: in quanto proprietario terriero, Esteban si oppone con forza a tutto ciò che sa di comunismo, socialismo, sindacalismo, egualitarismo («idee degenerate [...] idee bolsceviche per sobillarmi i mezzadri», CE 63; 79); i riferimenti a una guerra in Europa nella quale riconosciamo il primo conflitto mondiale (CE 60; 75 e 65; 82) e quelli a un colpo di stato che instaura il regime militare (CE 323; 406), richiamo esplicito al golpe organizzato da Pinochet e dall'esercito nel settembre 1973. Anche le violenze che Esteban García compie nei confronti di Alba sono una manifestazione della lotta di classe che oppone il dispotico proprietario delle Tre Marie ai suoi contadini. Il ragazzo è infatti il nipote illegittimo di Trueba, che ha stuprato e messo incinta sua nonna Pancha quando questa aveva quindici anni; per questo motivo cova da sempre un profondo risentimento nei confronti del padrone, che non ha mai voluto riconoscere il figlio avuto dalla bracciante. Inoltre, ancora bambino, Esteban García rivela a Trueba il nascondiglio di Pedro Terzo con la promessa, non mantenuta, di ricevere una ricompensa; in quell'occasione assiste anche alla brutale mutilazione che Trueba infligge all'uomo responsabile di aver incinta sua figlia Blanca.

Il romanzo è attraversato anche da una serie di conflitti familiari, che vanno da quello tra la Nana e Férula («la Nana e Férula si detestavano. Si contendevano l'affetto dei bambini e litigavano per proteggere Clara nelle sue stravaganze e svanitezze, nei cortili, nei corridoi, ma mai in presenza di Clara, perché erano entrambe d'accordo nell'evitarle quel fastidio», CE 116; 146), a quello tra Esteban Trueba e sua sorella («L'odio di Esteban e Férula impiegò molto tempo a esplodere. Cominciò come un malessere dissimulato e un desiderio di offendersi nei piccoli dettagli, ma andò crescendo finché non occupò tutta la casa», CE 120; 151), a quello tra Esteban e la moglie Clara, che dopo essere stata brutalmente aggredita (CE 179-180; 225-226), lascia le Tre Marie per condurre un'esistenza completamente separata rispetto a quella del marito («Clara non parlò mai più per tutta la vita a suo marito. Smise di portare il suo cognome da sposata e si tolse dal dito la sottile fede d'oro che lui le aveva infilato più di vent'anni prima», CE 180; 226).

Ci sono poi conflitti che intrecciano la dimensione familiare a quella politica, come quello tra Esteban Trueba e suo figlio Jaime, che, esasperato dalle iniziative promosse dal partito conservatore in cui milita il padre, decide di abbandonare la casa dell'angolo per andare a vivere nell'ospedale in cui lavora; quello tra Esteban Trueba e Pedro Terzo García, che non solamente mette incinta Blanca, ma diffonde anche idee rivoluzionarie

alle Tre Marie e si riunisce di nascosto con gruppi di sindacalisti e comunisti, destando l'ira del padrone («Il giorno in cui Esteban Trueba scoprì che il figlio del suo amministratore stava introducendo letteratura sovversiva tra i suoi mezzadri, lo chiamò nel suo ufficio e davanti a suo padre gli diede una scarica di botte con la sua frusta di pelle di serpente», CE 125; 158); e quello già ricordato tra Alba Trueba ed Esteban García, che unisce motivazioni private e personali a ragioni politiche e sociali.

Il romanzo ci mostra insomma il volto negativo del conflitto, la sua tendenza a generare la distruzione reciproca delle parti coinvolte senza che si presenti mai la possibilità di una vicendevole stimolazione. Come vuole il senso comune, i conflitti equivalgono a relazioni prive di forza generativa; sono antagonismi sterili che non apportano alcun elemento di complessità al romanzo.

Consideriamo meglio l'elemento magico, potenzialmente in contrasto con il principio mimetico: invece, esso si manifesta in una serie di elementi "strani" o propriamente sovrannaturali, che all'interno del racconto vengono accettati come fossero del tutto normali.<sup>140</sup> Così, per esempio, viene descritto l'aspetto di Rosa Del Valle:

La sua strana bellezza aveva una qualità perturbante alla quale neppure lei riusciva a sottrarsi, sembrava fatta di un materiale diverso da quello della razza umana. Nivea sapeva che non era di questo mondo ancora prima che nascesse, perché l'aveva vista in sogno, perciò non si era sorpresa del fatto che la levatrice avesse cacciato un grido nel vederla. Appena nata Rosa era bianca, liscia, senza grinze, come una bambola di porcellana, con i capelli verdi e gli occhi gialli, la creatura più bella che fosse nata sulla terra dai tempi del peccato originale, come aveva detto la levatrice facendosi il segno della croce. Fin dal primo bagno la Nana le aveva lavato i capelli con infusi di camomilla, che ebbero il pregio di mitigare il colore, conferendogli una sfumatura di bronzo vecchio, e la esposeva nuda al sole, per rinforzarle la pelle, che era traslucida nelle zone più delicate del ventre e delle ascelle, dove si scorgevano le vene e il tessuto segreto dei muscoli. Quei trucchi da zingara, tuttavia, non furono sufficienti e presto corse voce che era nato un angelo. Nivea sperò che le ingrate tappe della crescita avrebbero conferito a sua figlia qualche imperfezione, ma nulla di ciò accadde, al contrario, a diciotto anni Rosa non era ingrassata e non le erano spuntati i foruncoli, ma piuttosto si era accentuata

---

<sup>140</sup> Sull'elemento magico nel romanzo di Allende si vedano O. Spagnulo, *Il reale meraviglioso di Isabel Allende. Isabel Allende, da La casa degli spiriti a Eva Luna racconta*, Aracne, Roma 2009 e M. E. Asayesh, *Patriarchy and Power in Magical Realism*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2017, pp. 44-97.

la sua grazia marina. Il tono della sua pelle, dai morbidi riflessi azzurrognoli, e quello dei suoi capelli, la lentezza dei suoi gesti e il suo carattere silenzioso evocavano un'abitatrice dell'acqua. Aveva qualcosa del pesce e se avesse avuto una coda squamosa sarebbe stata sicuramente una sirena, ma le sue gambe la collocavano in un limite impreciso tra la creatura umana e l'essere mitologico. (CE 11-12; 12-13)

Il caratteristico colore verde dei suoi capelli non desta lo stupore né dei familiari, né dei numerosi uomini che, proprio a causa della sua bellezza, si innamorano di lei. Ricordando il giorno in cui la vide per la prima volta, Esteban Trueba racconta di come sarebbe stato impossibile non notare «quell'apparizione che passando provocava un tumulto e rallentava il traffico, con quell'incredibile capigliatura verde che le incorniciava il volto come un cappello fantastico, il suo incedere da fata e quella maniera di muoversi come se stesse volando» (CE 27; 33). Anche il modo in cui la Nana si accorge che Rosa è morta possiede qualcosa di sovrannaturale: recandosi nella camera della ragazza per servirle come di consueto la colazione, si ferma davanti alla porta, «colpita dalla forza del presentimento. Entrò senza bussare all'uscio, com'era sua abitudine e in quel momento si accorse che c'era profumo di rose, nonostante non fosse l'epoca di quei fiori. Allora la Nana seppe che era accaduta una disgrazia irreparabile» (CE 30; 37).

L'immagine della primogenita dei coniugi Del Valle viene accostata ripetutamente a quella di una sirena: ricordando il cadavere della promessa sposa, Esteban racconta che, nella morte, la ragazza «si era sottilmente trasformata nella sirena che era sempre stata in segreto» (CE 36; 45-46).<sup>141</sup> Quando molti anni dopo si reca nel cimitero in cui Rosa è sepolta per dissotterrarne il corpo e trasferirlo nel mausoleo che ha fatto costruire per lei e per Clara, Trueba ricorda l'immagine «del suo viso perfetto e della sua pelle di latte, dei suoi capelli da sirena dell'oceano, dei suoi occhi di miele che suscitavano tumulto» (CE 270; 339). Sollevato il coperchio della bara, Esteban si accorge che «i suoi capelli verdi, la sua imperturbabile bellezza» (CE 271; 340) sono rimasti intatti: «Rimasi a guardarla affascinato, senza stupirmi che il tempo non l'avesse toccata, perché era la stessa dei miei sogni» (*ibidem*), ma d'un tratto un soffio di vento penetra nella cassa dissolvendo il corpo di Rosa: «in un attimo la fidanzata immutabile si disfece come d'incanto, si disintegrò in una polverina tenue e grigia» (*ibidem*).

---

<sup>141</sup> I «lungheissimi capelli verdi» (CE 41; 51), la «bellezza marina» (CE 37; 47) e la «nudità di sirena» (CE 31; 39) di Rosa Del Valle vengono ereditati da Alba (CE 181; 227).

Altro elemento bizzarro è Barrabás, un cane che non sembra appartenere ad alcuna razza e che ricorda un incrocio tra diversi animali:

Facendogli il bagno si seppe che era nero, con la testa quadrata, le zampe molto lunghe e il pelo raso. [...] Barrabás rimase con la coda intera che col tempo raggiunse la lunghezza di un bastone da golf, dotata di movimenti incontrollabili che spazzavano via le porcellane dai tavoli e rovesciavano i lumi. Era di razza sconosciuta. Non aveva niente in comune con i cani che giravano vagabondi per la strada e tanto meno con le creature di pura razza che allevavano alcune famiglie aristocratiche. Il veterinario non seppe dire qual era la sua origine e Clara pensò venisse dalla Cina [...]. Possedeva un'illimitata capacità di crescita. A sei mesi aveva le dimensioni di una pecora, e a un anno le proporzioni di un puledro. La famiglia disperata si chiedeva fino a che punto sarebbe cresciuto e cominciava a dubitare che fosse veramente un cane, diceva che poteva trattarsi di un animale esotico catturato dallo zio esploratore in qualche regione remota del mondo, e che probabilmente allo stato naturale era feroce. Nivea ne osservava le unghie da coccodrillo e i denti affilati e il suo cuore di madre trasaliva al pensiero che la bestia avrebbe potuto strappare la testa a un adulto con un morso e a maggior ragione a qualunque dei suoi figli. Invece Barrabás non mostrava alcuna ferocia. Aveva le affettuosità di un gattino. Dormiva abbracciato a Clara, nel suo letto, con la testa sul cuscino di piume e coperto fino al collo perché era freddoloso, ma in seguito, quando ormai non ci stava più nel letto, si stendeva sul pavimento dalla sua parte, col muso da cavallo appoggiato sulla mano della bambina. Non lo si era mai sentito abbaiare o ringhiare. Era nero e silenzioso come una pantera [...]. Raccontavano che continuava a crescere e che, se la brutalità di un macellaio non avesse posto fine alla sua esistenza, sarebbe arrivato ad avere le dimensioni di un cammello. La gente lo credeva l'incrocio di un cane con una giumenta, immaginava che potessero spuntargli ali, corna e respiro sulfureo da drago. (CE 24-25; 29-31).

Come valutare questa creatura, e la sua funzione nel romanzo? Sembra che l'autrice abbia pensato di farne l'emblema dell'ibridazione portata all'estremo, cioè alla bizzarria, al "non classificabile". C'è il piacere della costruzione fantastica, che in ogni caso non genera nulla di *unheimlich*: Barrabás è una mostruosità domestica, sconcertante e innocua.

Il mutismo in cui Clara decide di chiudersi ancora bambina (CE 71; 89) e che si protrae per nove anni, ovvero fino al giorno in cui annuncia ai genitori la sua intenzione di

sposarsi (CE 41; 52), potrebbe suscitare inquietudine, e forse la suscita in molti lettori per una breve fase; ma finisce con il venire assorbito nell'insieme delle sue facoltà singolari. In effetti, la sua capacità di interpretare i sogni, di muovere gli oggetti con la forza del pensiero, di prevedere il futuro e di parlare con gli spiriti, costituiscono abilità che non sembrano sorprendere nessuna delle persone che ne sono a conoscenza, né venire percepite come inconciliabili rispetto alla vita quotidiana. Certamente Severo e Nivea Del Valle non possono ignorare il fatto che Clara non è una bambina come tutte le altre, ma le sue stranezze sembrano piuttosto infastidire il padre anziché destarne lo stupore:

Clara chiaroveggente conosceva il significato dei sogni. Questa abilità le era naturale e non aveva bisogno di quei noiosi studi cabalistici di cui si serviva zio Marcos con maggior sforzo e minor successo. Il primo a rendersene conto fu Honorio, il giardiniere della casa, che un giorno aveva sognato serpenti che gli si muovevano tra i piedi e che, per toglierseli d'attorno, li calpestava fino a schiacciarne diciannove. Lo raccontò alla bambina mentre portava le rose, solo per intrattenerla, perché le voleva molto bene e gli dispiaceva che fosse muta. Clara tirò fuori dalla tasca del grembiule la lavagnetta e scrisse l'interpretazione del sogno di Honorio: avrai molti soldi, ti dureranno assai poco, li guadagnerai senza sforzo, gioca il diciannove. Honorio non sapeva leggere, ma Nivea gli lesse il messaggio tra scherzi e risate. Il giardiniere fece quello che gli avevano detto e guadagnò ottanta pesos in una bisca clandestina che si trovava dietro un magazzino di carbone. Se li spese in un abito nuovo, in una sbornia memorabile con tutti i suoi amici e in una bambola di maiolica per Clara. [...] I sogni non erano l'unica cosa che Clara indovinava. Vedeva anche il futuro e conosceva le intenzioni della gente, virtù che mantenne a lungo nella vita e col tempo le crebbe. Annunciò la morte del suo padrino, don Salomón Valdés, che era un agente di borsa e che credendo di avere perso tutto, si era impiccato al lampadario del suo elegante studio. Li lo trovarono, per insistenza di Clara, con l'aspetto di un montone avvizzito, così come lei l'aveva descritto sulla lavagna. Predisse l'ernia di suo padre, tutti i terremoti e altri sconvolgimenti della natura, l'unica volta che cadde la neve sulla capitale, facendo morire di freddo i poveri nelle borgate e i roseti nei giardini dei ricchi, e l'identità dell'assassino delle collegiali, molto prima che la polizia scoprisse il secondo cadavere, ma nessuno le aveva creduto e Severo non aveva voluto che sua figlia esprimesse opinioni su affari criminali che non c'entravano con la famiglia. Clara si accorse al primo sguardo che Getulio Armando avrebbe truffato suo padre con la storia delle pecore australiane, perché glielo lesse nel colore della sua aura. Lo scrisse a suo padre ma lui non le badò e quando si

ricordò delle predizioni della sua figlia minore aveva perduto metà della sua fortuna e il suo socio girava per i Caraibi, trasformato in uomo ricco, con un serraglio di negre culaccione e una nave propria per prendere il sole. L'abilità di Clara nel muovere oggetti senza toccarli non le passò con le mestruazioni, come vaticinava la Nana, bensì andò accentuandosi fino ad avere tanta pratica da muovere i tasti del piano col coperchio abbassato [...]. Sviluppò la capacità d'indovinare una stupefacente percentuale di carte dal mazzo e inventò giochi irreali per divertire i suoi fratelli. Suo padre le proibì di scrutare il futuro nelle carte e di evocare fantasmi e spiriti irrequieti che turbavano il resto della famiglia e terrorizzavano la servitù, ma Nivea capì che quante più limitazioni e paure avesse dovuto subire sua figlia minore, tanto più lunatica sarebbe diventata, sicché decise di lasciarla in pace con i suoi trucchi da spiritista, i suoi giochi da pitonessa e il suo silenzio da caverna, facendo in modo di amarla senza condizioni e di accettarla così com'era. (CE 73-74; 91-93)

Clara non è l'unico personaggio dotato della capacità di parlare con i defunti: anche le sorelle Mora, «tre dame trasparenti dalle mani affusolate e dagli occhi di bruma [...] studiose di spiritismo e dei fenomeni soprannaturali» (CE 115; 144) sono infatti in grado di entrare in contatto con le anime dei morti: «Erano venute a sapere, per vie misteriose note agli iniziati, dell'esistenza di Clara, si erano messe in contatto telepatico con lei e immediatamente avevano compreso che erano sorelle astrali» (CE 115; 145). Le quattro donne diventano intime amiche e decidono di riunirsi tutti i venerdì per evocare gli spiriti e scambiarsi ricette di cucina, scoprono il modo di inviarsi energia mentale dalla casa dell'angolo al vecchio mulino dove vivono le sorelle Mora, in modo da sostenersi vicendevolmente nelle circostanze difficili della vita quotidiana. La residenza della famiglia Trueba diviene in poco tempo il luogo di ritrovo di un nutrito gruppo di persone che si ritrovano per dare luogo a sedute spiritiche (CE 115-116; 145). Gli accenni alla capacità delle quattro medium di fare ballare il tavolino a tre gambe che utilizzano durante i loro incontri, o di muovere la saliera con la sola forza del pensiero, sono elementi che ritornano con frequenza all'interno del romanzo.

Benché non possiedano il dono della chiaroveggenza, anche gli altri membri della famiglia Trueba riescono a vedere distintamente lo spirito di Férula che una sera appare nella sala da pranzo della residenza delle Tre Marie per annunciare la propria morte:

Tutti quelli che assistettero a quel momento, concordano nel dire che erano circa le otto della sera quando apparve Férula senza che nessuno avesse



presagito il suo arrivo. Tutti la poterono vedere con la sua camicetta inamidata, il suo mazzo di chiavi alla cintura e la sua crocchia da zitella, così come l'avevano vista sempre in casa. Entrò dalla porta della sala da pranzo mentre Esteban cominciava a tagliare l'arrosto e la riconobbero subito nonostante fossero sei anni che non la vedevano e lei fosse molto pallida e molto più vecchia. Era un sabato e i gemelli, Jaime e Nicolás, erano usciti dal collegio per trascorrere il fine settimana con la famiglia, sicché anche loro erano presenti. La loro testimonianza è molto importante, perché erano gli unici membri della famiglia che vivevano completamente lontani dal tavolino a tre gambe, sottratti alla magia e allo spiritismo dal loro rigido collegio inglese. Dapprima sentirono un freddo immediato nella sala e Clara ordinò che chiudessero le finestre, perché aveva pensato che si trattasse di una corrente l'aria. Poi udirono il tintinnare delle chiavi e quasi immediatamente si aprì la porta e apparve Férula, silenziosa e con un'espressione assente, nello stesso momento in cui entrava la Nana dalla porta della cucina, con la ciotola dell'insalata. Esteban Trueba rimase col coltello e la forchetta da trinciare a mezz'aria, paralizzato dalla sorpresa, e i tre bambini gridarono zia Férula! quasi all'unisono. Blanca fece per alzarsi e andarle incontro, ma Clara, che era seduta al suo lato, tese la mano e la trattenne per il braccio. In realtà Clara fu l'unica a rendersi conto fin dal primo sguardo di quanto stava succedendo, per via della sua lunga familiarità con le faccende soprannaturali, anche se nulla nell'aspetto della cognata rivelava il suo vero stato. Férula si fermò a un metro dalla tavola, guardò tutti con occhi vacui e indifferenti e poi si diresse verso Clara che si alzò, ma non fece alcun gesto per avvicinarsi, bensì chiuse gli occhi e cominciò a respirare convulsamente, come se fosse stata sul punto di avere uno dei suoi attacchi di asma. Férula le si avvicinò, le mise una mano su ciascuna spalla e la baciò sulla fronte con un breve bacio. L'unica cosa che si udiva nella sala era il respiro ansimante di Clara e il tintinnio metallico delle chiavi alla cintura di Férula. Dopo aver baciato sua cognata, Férula le passò a lato e uscì da dove era entrata, chiudendo con dolcezza la porta alle sue spalle. Nella sala da pranzo la famiglia rimase immobile, come in un incubo. D'improvviso la Nana cominciò a tremare così forte, che le caddero le posate da insalata e il rumore dell'argento che cozzava contro il pavimento li fece trasalire tutti. Clara aprì gli occhi. Continuava a respirare a fatica e lacrime silenziose le cadevano lungo le guance e il collo, macchiandole la camicetta. – Férula è morta – annunciò. (CE 134-135; 168-169)

La premonizione di Clara, che si rivela esatta, non viene presa sul serio da Esteban, che non dà peso alle parole della moglie e corre fuori dall'edificio in cerca della sorella,

nella convinzione che quello che ha visto non può essere il suo fantasma. Anche dopo aver riconosciuto il carattere sovranaturale dell'episodio, Trueba non avverte l'esigenza di tornare a commentarlo, così come i suoi figli, che di fronte all'apparizione dello spirito della zia non hanno alcuna reazione.

Tutti questi esempi mostrano come nella *Casa degli spiriti* gli elementi "magici", "strani" o sovranaturali responsabili di quella discordanza dal mimetico che consente di collocare il romanzo nel panorama del realismo magico non offrano lo spunto per l'avvio di un processo di interpretazione, per l'attività di costruzione del senso, di messa in moto di processi semantici, ma vengano piuttosto utilizzati per creare un'atmosfera particolarmente suggestiva, che tuttavia rimane estranea alla dimensione della complessità. Nel tentativo di superare il trauma della guerra civile, dello stupro, della detenzione, Alba non sembra riuscire a compiere quel lavoro di messa in forma e di significazione del passato che invece riesce a Saleem e la sua ricerca di un senso si concretizza nella mera ricostruzione dei fatti. Allo stesso modo la dimensione del conflitto si limita a riguardare i fatti narrati (il piano della diegesi) e non diventa mai il modo in cui il testo letterario esprime il suo dinamismo.

Emerge così una profonda differenza tra il realismo magico dei *Figli della mezzanotte* e quello della *Casa degli spiriti*: mentre nel primo romanzo il conflitto è il modo in cui l'opera prende forma, nel secondo esso è semplicemente uno degli aspetti messi a tema dalla narrazione; mentre il romanzo di Rushdie chiede al lettore di sottoscrivere tanto un patto narrativo di credenza quanto uno di interpretazione, quello di Allende si limita a chiedere quella sospensione volontaria di incredulità necessaria a seguire gli eventi che si svolgono nel suo universo narrativo; la dimensione del significato inteso come attività, come processo di costruzione del senso, come messa in moto di quei processi semantici che plasmano la storia rimangono estranei alla *Casa degli spiriti*, rendendolo un romanzo con un grado di complessità molto inferiore rispetto ai *Figli della mezzanotte*. L'Appendice all'introduzione metodologica fa risaltare la diversità delle tecniche e propone al contempo uno strumento per indagare testi ascrivibili a un medesimo genere, senza rinunciare a coglierne le differenze.

## CAPITOLO IV. Altri esercizi di lettura

### 1. *L'ibridazione non ha avuto luogo: sul monostilismo di Middlesex*

#### *Da caso letterario a promessa infranta*

*Middlesex* è il secondo romanzo di Jeffrey Eugenides. Pubblicato nel 2002, a distanza di quasi dieci anni dall'esordio letterario dello scrittore americano (*Le Vergini suicide*, del 1993), esso ha riscosso fin dal principio un grande successo di pubblico, anche (o forse soprattutto) a causa dei temi in esso affrontati (l'ermafroditismo, la questione del rapporto tra sesso, genere e orientamento sessuale), capaci di intercettare l'interesse e la curiosità dei lettori contemporanei.<sup>1</sup> Dal *Daily Mail* all'*Observer*, dal *Times* all'*Independent*, dal *Guardian* al *New York Magazine* (ma la lista è considerevolmente più lunga) tutte le principali testate giornalistiche, quell'anno, ne parlano come di un capolavoro della letteratura contemporanea, di una nuova pietra miliare della narrativa americana, di un'opera senza precedenti nella storia del romanzo.<sup>2</sup> A coronare una tanto unanime celebrazione giunge, l'anno successivo, l'attribuzione del prestigioso Premio Pulitzer per la narrativa.

Un paio di anni più tardi, tuttavia, *Middlesex* inizia ad essere oggetto delle riflessioni della critica accademica, che si dimostra assai meno concorde nell'espressione di un giudizio positivo sul romanzo di Eugenides, manifestando al contrario diverse perplessità sull'esito del lavoro dello scrittore americano sui generi testuali, sessuali e culturali.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Il romanzo racconta, attraverso un lungo *flashback* del protagonista, la storia di Calliope/Cal, cresciuto come una bambina fino all'adolescenza e rivelatosi invece, all'età di quattordici anni, una rara specie di pseudo-ermafrodito maschio.

<sup>2</sup> Non si unisce a questa calorosa accoglienza James Wood, che definisce *Middlesex* un caso di *realismo isterico*, un romanzo vittima di quell'aspirazione al giornalismo che sembra caratterizzare la narrativa americana contemporanea. Cfr. J. Wood, *Unions*, in "The New Republic", vol. 227, no. 15, 2002, p. 31.

<sup>3</sup> Naturalmente anche in questo ambito i giudizi positivi non sono mancati. Aristi Trendel, per esempio, individua in *Middlesex* un tentativo riuscito di reinvenzione dell'identità che si compie su livelli differenti (sessuale, etnico e di genere), ma interconnessi. Francisco Collado-Rodríguez scorge invece nel romanzo un esempio del tipo di letteratura contemporanea che si schiera con l'ibrido nella lotta ideologica contro i limiti imposti dal pensiero di matrice aristotelica, supportato dalla nuova destra americana. Il romanzo di Eugenides recupererebbe, nella lettura di Collado-Rodríguez, la linea anti-categorica del primo romanzo postmoderno, veicolando un impulso etico centrato sulla contestazione delle politiche di destra e sulla prevalenza dell'ibridazione rispetto all'interpretazione "binaria" della vita che storicamente caratterizza i regimi politici patriarcali. Maria Vaccarella sottolinea come, emigrando negli Stati Uniti, la prima generazione degli Stephanides realizzi felicemente la possibilità dell'emancipazione sessuale. In quest'ottica, la decisione di Calliope/Cal di sottrarsi alla manipolazione medica e culturale e di emigrare a sua volta in Germania non rappresenterebbe solamente la rivendicazione di un'identità sessuale e nazionale propria, ma anche un modo di riaffermare la stessa emancipazione già ottenuta dai nonni. In questo senso, il corpo anti-normativo di Calliope/Cal funzionerebbe come il luogo di una reinvenzione culturale

Debra Shostak, per esempio, ha fatto notare come, anziché aprire lo spazio a un *middle way*, il romanzo di Eugenides riveli le *impasse* delle politiche dell'identità culturale e di genere, sottolineando la distanza tra teoria e pratica nel tentativo di riscattare la figura dell'ermafrodito dalla propria condizione di anomalia.<sup>4</sup> Sarah Graham ha invece evidenziato come, pur nel tentativo di denunciare lo sfruttamento delle persone intersessuali, il romanzo di Eugenides si renda complice proprio di tale pratica, suggerendo inoltre l'associazione tra intersessualità e mostruosità, come dimostrerebbe il fatto che, alla fine del romanzo, Cal viene descritto come una persona vulnerabile e isolata.<sup>5</sup> Al finale attribuisce particolare importanza anche Merton Lee, che vede nella figura di Cal, uomo eterosessuale dall'identità di genere stabile, una neutralizzazione della *queerness* di cui doveva essere il portatore, soluzione che confermerebbe e addirittura rafforzerebbe l'ideologia conservatrice legata a sesso e genere. In altre parole, secondo Lee, se è vero che durante tutto il romanzo le ambiguità di cui Cal è la personificazione minacciano di fare irruzione sulla superficie conciliante del racconto, di fatto queste sottocorrenti sono invisibili, il che lo porta a incarnare una *queerness* che, in fondo, non fa altro che aspirare alla normalità.<sup>6</sup> La vita di Cal adulto, che abbandona il proprio paese di nascita per intraprendere una carriera itinerante come membro del Foreign Service, è stata interpretata come una fuga dal proprio corpo e dalle sue implicazioni anche da Rachel Carrol, secondo la quale la trasgressività formale di *Middlesex* resterebbe intrappolata nelle briglie del discorso normativo e della sua logica

---

all'interno di questioni etniche e sessuali, come un terzo spazio *à la* Homi Bhabha, interstizio creativo tra maschilità e femminilità, grecità e americanità. Cfr. A. Trendel, *The Reinvention of Identity in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, in "European journal of American studies", vol. 6, no. 2, 2011, pp. 1-8; F. Collado-Rodriguez, *Of Self and Country. U.S. Politics, Cultural Hybridity and Ambivalent Identity in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, in "International Fiction Review", vol. 33, no. 1-2, 2006, pp. 71-83; M. Vaccarella, *Queer Amerikhanides. Hermaphroditism and Greek American Identity in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, in M. Corona e D. Izzo (a cura di), *Queerdom. Gender Displacements in a Transnational Context*, Bergamo University Press, Bergamo 2009, pp. 87-106.

<sup>4</sup> D. Shostak, *Theory Uncompromised by Practicality: Hybridity in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, in "Contemporary Literature", vol. 49, no. 3, 2008, pp. 383-412. Secondo David Brauner, inoltre, l'attaccamento di Eugenides alla metafora dell'ibrido fa sì che l'ermafrodito divenga la cifra di diversi tipi di stranezza, la cui stessa familiarità, paradossalmente, li rende invisibili. Cfr. D. Brauner, *Silence, Secrecy and Sexuality: 'Alternate Histories' in Jane Smiley's A Thousand Acres, Carol Shields' The Stone Diaries and Jeffrey Eugenides' Middlesex*, in Id., *Contemporary American Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, p. 92.

<sup>5</sup> S. Graham, "See synonyms at MONSTER": *En-Freaking Transgender in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, in "ARIEL: A Review of International English Literature", vol. 40, no. 4, 2009, pp. 1-18.

<sup>6</sup> M. Lee, *Why Jeffrey Eugenides' Middlesex Is So Inoffensive*, in "Critique", no. 51, 2001, p. 45. Anche Wood nota come l'ermafroditismo di Calliope/Cal, che avrebbe potuto essere utilizzato in maniera efficace per esplorare le affascinanti questioni del genere e dell'identità sessuale, venga in fondo addomesticato e ridotto a una caratteristica fisica qualsiasi. Cfr. J. Wood, op. cit., p. 33.

binaria, dimostrandosi incapace di mantenere le proprie promesse.<sup>7</sup> Nonostante la sua ricchezza, dunque, *Middlesex* risulterebbe inoffensivo e la sua importanza rispetto alla ricerca sui temi dell'identità e della sessualità non dovrebbe essere sopravvalutata.<sup>8</sup>

Emerge da queste osservazioni come nei commenti dedicati a *Middlesex* si sia generalmente privilegiato il piano contenutistico del romanzo e come il piano formale sia stato relegato a una questione di secondaria importanza. In altre parole, le considerazioni sul romanzo di Eugenides sono state troppo spesso condotte come se i concetti di forma e contenuto fossero tutto sommato scindibili l'uno dall'altro, trascurando di notare che l'eventuale pregio di *Middlesex* dovrebbe consistere nel mostrare l'inadeguatezza dell'opposizione tra forma e contenuto, e nel mettere in rilievo il rapporto di interdipendenza reciproca tra temi affrontati e procedimenti stilistici.<sup>9</sup> In una costruzione autenticamente complessa, infatti, metamorfosi e ibridazione non costituiscono semplicemente l'argomento o il tema centrale, ma sono il *principio di organizzazione*,<sup>10</sup> il modo attraverso cui il testo letterario assume la propria forma in quanto oggetto linguistico. Che cosa si riscontra realmente in *Middlesex*? La strategia testuale corrisponde alle intenzioni dichiarate dal suo autore, che vanno comunque esaminate con più cura? Oppure il romanzo non è nient'altro che questo: una grande operazione sulla forma, le sue convenzioni e i suoi mutamenti, un'operazione che si articola su più livelli all'interno della narrazione. D'altronde, ciò non costituisce affatto un segreto: è lo stesso Eugenides, in diverse interviste, ad affermarlo, rivelando la propria intenzione di scrivere

---

<sup>7</sup> R. Carroll, *Retrospective Sex: Rewriting Intersexuality in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, in "Journal of American Studies", vol. 44, no. 1, 2010, pp. 187-201.

<sup>8</sup> Z. Sifuentes, *Strange Anatomy, Strange Sexuality. The Queer Body in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, in R. Fantina (a cura di), *Straight Writ Queer: Non-Normative Expressions of Heterosexuality in Literature*, McFarland & Company Publishing, Jefferson 2006, p. 146.

<sup>9</sup> Non così nelle pagine che Fabio Vittorini dedica a *Middlesex* nella sua monografia sulla narrativa americana recente. Qui si attribuisce al romanzo di Eugenides un dispositivo, instabile quanto l'identità dello pseudo-ermafrodita narratore/protagonista, che mescola la scrittura autobiografica con quella della saga familiare, l'autodiegesi con l'eterodiegesi. In particolare, il passaggio dalla prima alla terza persona viene individuato nel momento che Vittorini definisce dello «shock del segno», ovvero nell'episodio in cui Calliope, leggendo la definizione del termine *ermafrodito* sul dizionario, scopre che uno dei suoi sinonimi è *mostro*. È qui che comincia il processo di oggettivazione della condizione anatomica e identitaria della/del protagonista, «una presa di distanza attraverso la quale l'Io si percepisce per la prima volta come tale, come corpo unico e autosufficiente, identificandosi con i segni che mettono in scena la sua oggettività e la rendono percepibile. La distanziamento simbolica diviene immediatamente strategia retorica: il passaggio dalla prima alla terza persona è una traduzione linguistica dell'intervallo iconico tra io e sé» (F. Vittorini, *Narrativa USA 1984-2014. Romanzi, film, graphic novel, serie tv, video game e altro*, Pàtron Editore, Bologna 2015, p. 170). Questo passaggio produrrebbe un regime di focalizzazione instabile, che mina il tentativo di stabilizzare l'identità stessa del narratore.

<sup>10</sup> B. Ejchenbaum, *Vokrug voprosa o 'formalistach'* (1924), citato in P. Steiner, *Il formalismo russo* (1984), Il Mulino, Bologna 1991, p. 21.

un romanzo che non soltanto parlasse del ruolo della genetica nella formazione dell'identità sessuale e culturale del protagonista, ma anche mettesse in opera, sul piano della composizione formale, un tale lavoro combinatorio:

Since it's about genetics, I thought the book should be a novelistic genome; that is, it should contain some of the oldest traits of writing and storytelling — it begins with epic events, old fashioned, almost Homeric ideas — and as it progresses it should gradually become a more deeply psychological, more modern novel. Without being too schematic, my idea was to have old traits carried along into the body of the book in the same way we have ancient genes in our body combining in a different way to create different human beings. I hoped by mixing all these elements to come up with something new.<sup>11</sup>

Mescolare gli elementi della tradizione per creare qualcosa di nuovo: non è in fondo ciò che fanno gli artisti ogni volta che si trovano alle prese con il processo creativo, sempre teso tra l'imitazione dei modelli e il loro tradimento, nella faticosa ricerca di uno stile che risulti infine singolare, unico, originale? La commistione, l'amalgama, l'ibridazione, sono procedimenti indispensabili nella creazione dell'opera d'arte, che non si realizza mai in un tipo puro, ma vive della pluralità conflittuale degli stili che in essa si scontrano. Che *Middlesex* sia un romanzo ispirato a quella che si potrebbe definire una "estetica dell'ibridazione" è di nuovo lo stesso Eugenides a confermarlo in un'intervista con Jonathan Safran Foer, in cui l'autore così si esprime riguardo le influenze che hanno contribuito alla scrittura del romanzo:

---

<sup>11</sup> «Poiché tratta di genetica, ho pensato che il libro dovesse essere un genoma romanzesco; cioè che dovesse contenere alcuni dei tratti più antichi della scrittura e della narrazione – inizia con eventi epici, idee antiquate, quasi omeriche – e che, man mano che procede, dovesse diventare un romanzo più profondamente psicologico, più moderno. Senza essere troppo schematico, la mia idea era quella di far confluire i vecchi tratti nel corpo del libro, nello stesso modo in cui i geni antichi del nostro corpo si combinano in modo diverso per creare esseri umani diversi. Speravo che, mescolando tutti questi elementi, venisse fuori qualcosa di nuovo» (D. Weich, *Jeffrey Eugenides Has It Both Ways*, intervista con Jeffrey Eugenides, 2006, disponibile all'indirizzo <https://www.powells.com/post/interviews/jeffrey-eugenides-has-it-both-ways>. La traduzione è mia). Confronta anche quanto affermato dall'autore nell'intervista rilasciata nel 2002 a Jonathan Safran Foer e apparsa su *Bomb Magazine* (disponibile all'indirizzo <https://bombmagazine.org/articles/jeffrey-eugenides/>): «The first two parts of *Middlesex* were conceived in the spirit of epic literature, which isn't so far from fairy tale. I wanted the book to exist on different levels. On one, it's an immigrant or family saga. On another, the book mirrors the progression of Western literature [...]. I did see the book as beginning with heroic epic narration and then, as it went along, becoming more realistic, more deeply psychological» («Le prime due parti di *Middlesex* sono state concepite nello spirito della letteratura epica, che non è poi così lontana dalla fiaba. Volevo che il libro esistesse su diversi livelli. Da un lato, è una saga di immigrati o una saga familiare. Dall'altro, il libro rispecchia la progressione della letteratura occidentale [...]. Vedevo il libro come se iniziasse con una narrazione epica ed eroica per divenire a mano a mano più realistico, più profondamente psicologico». La traduzione è mia).

The book, like its hermaphroditic narrator, was meant to be a hybrid. Part third-person epic, part first-person coming-of-age tale. Since I was writing about a genetic condition, it also seemed incumbent on me to pass on classical literary forms to what is, after all, a 21st-century book. “Phylogeny recapitulates ontogeny.” The traits of the ancestors show up in us.<sup>12</sup>

Un romanzo ibrido narrato da un soggetto ibrido, dotato della capacità di «comunicare tra i generi, di non essere limitato alla monovisione di un solo sesso bensì di vedere in quella stereoscopica del due» (M 311; 269),<sup>13</sup> ovvero di riunire in sé maschile e femminile, prima e terza persona, greicità e americanità, passato e presente. Ma ibridare, come scriveva Giovanni Bottirolì in un importante articolo di qualche anno fa, è un problema per artisti,<sup>14</sup> una pratica che non può ridursi alla sintesi combinatoria, alla semplicità dell’accumulo, all’eterogeneità metonimica, alla contiguità dell’*à côté*, pena l’impoverimento dell’oggetto estetico, l’indebolimento della forma artistica. È proprio quanto sembra accadere nel romanzo di Eugenides, che nonostante le intenzioni dell’autore, lascia al proprio lettore un’impressione di incompletezza, di mancato raggiungimento della complessità promessa e anzi di semplificazione di una realtà che è ben più articolata di quella che il romanzo riesce a descrivere. Non possiamo tuttavia limitarci ad affermare che il romanzo di Eugenides disattende le aspettative del lettore o che lascia a quest’ultimo la sensazione di trovarsi di fronte a un prodotto esteticamente poco riuscito, senza prima aver formulato adeguate osservazioni, che ci consentano di rendere ragione di un tale giudizio. Affinché il nostro discorso oltrepassi il piano dell’intuizione e acceda a quello della teoria, sarà necessario fare ricorso alla filosofia, e alla logica in particolare, che si affiancherà all’estetica nell’analisi di *Middlesex*

---

<sup>12</sup> «Il libro, come il suo narratore ermafrodita, doveva essere un ibrido. In parte un’epopea in terza persona, in parte un racconto di formazione in prima persona. Poiché stavo scrivendo di una condizione genetica, mi sembrava anche doveroso trasmettere le forme letterarie classiche a quello che, dopo tutto, è un libro del XXI secolo. “La filogenesi ricapitola l’ontogenesi”. I tratti degli antenati si manifestano in noi» (intervista con Safran Foer. La traduzione è mia).

<sup>13</sup> Si cita *Middlesex* con la sigla M, seguita dal numero di pagina della traduzione italiana a cura di Katia Bagnoli (Mondadori, Milano 2017) e da quello dell’edizione inglese (Bloomsbury, London 2003).

<sup>14</sup> Il titolo dell’articolo di Bottirolì riprende quello di un saggio di Gottfried Benn per mostrare in che maniera le citazioni, spesso utilizzate come un mero «riflesso dogmatico e pigro [...] un’adesione impersonale o spersonalizzante» (G. Bottirolì, *Ibridare, problema per artisti*, cit., p. 154), possano agire come modi di assimilare l’alterità quando vengono impiegate come forze capaci di interpretare, deformandoli, i propri modelli. Allo stesso modo, il titolo del presente articolo riprende, modificandolo, quello di un altro saggio di Bottirolì, nel tentativo di declinare in maniera originale la prospettiva che lì viene delineata. Cfr. G. Bottirolì, *Il parricidio non ha avuto luogo. Il “non” per gli stili di pensiero*, in L. Neri e S. Sini (a cura di), *Il testo e l’opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, Ledizioni, Milano 2016, pp. 115-135.

permettendoci di approfondire due concetti chiave introdotti in questo primo paragrafo: quelli di *ibridazione* e di *stile*.

*Dalla sintesi al conflitto*

Utilizzato sin dal Seicento nell'ambito delle scienze naturali, il termine *ibridazione* ha cominciato a diffondersi anche in quello delle discipline umanistiche solamente tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta del secolo scorso, soprattutto grazie all'influenza di *Culture ibride* di Néstor García Canclini (1989) e dei *Luoghi della cultura* di Homi K. Bhabha (1994). Grazie alle riflessioni di questi autori, il concetto di ibridazione si è smarcato definitivamente dalle connotazioni di degenerazione razziale che lo avevano caratterizzato in passato, per divenire sinonimo di inclusione, dialogismo ed emancipazione dell'identità dalle pretese di purezza che fino ad allora avevano alimentato i discorsi essenzialisti di ogni tipo. Come notato da Amar Acheraïou, tuttavia, questa celebrazione degli aspetti progressisti e sovversivi dell'ibridazione ha messo in ombra gli impulsi retrogradi che, dopotutto, ne sono egualmente costitutivi, appiattendolo un fenomeno complesso, molteplice e difficilmente afferrabile in un monolito idealizzato e riduttivo.<sup>15</sup> In effetti, se da un punto di vista etico i processi di ibridazione individuale e culturale sono sempre auspicabili, da un punto di vista estetico è necessario sottolineare che essi non conducono a esiti unicamente positivi (alla ribellione nei confronti delle pratiche discorsive proprie dell'autorità coloniale e alla conseguente liberazione dal suo giogo), ma possono anche sfociare in esiti negativi.

Questa eventualità sembra essere stata presa in considerazione solo sporadicamente in epoca contemporanea, mentre ha costituito l'oggetto delle riflessioni di diversi autori tra Sette e Ottocento. Nel suo *Studio sulla poesia greca*, per esempio, Friedrich Schlegel paragona la poesia moderna a un mare di forze in lotta fra loro, dove «le particelle della bellezza ormai disciolta e i frammenti dell'arte ormai annientata si muovono in maniera confusa e caotica in una torbida commistione».<sup>16</sup> Allo stesso modo, in *Al di là del bene e del male*, Nietzsche esamina il processo di omogeneizzazione in atto nell'Europa del XIX secolo, responsabile di aver reso l'europeo moderno un tipo umano essenzialmente sovranazionale e nomade, un individuo che riunisce in sé «istinti e criteri di valore

---

<sup>15</sup> A. Acheraïou, op. cit., p. 157.

<sup>16</sup> F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca* (1797), Mimesis, Milano 2008, p. 40.



antitetici e spesso non soltanto antitetici, in lotta tra loro e raramente pacificati». <sup>17</sup> Il conflitto generato da tale eterogeneità produce principalmente due tipi di individui: il plebeo, uomo il cui più profondo desiderio sarà «che abbia fine, una buona volta, la guerra che lui stesso è», <sup>18</sup> e l'aristocratico, uomo in cui questa stessa guerra agisce invece «come uno stimolo e un formicolio», generando «quegli uomini enigmatici, predestinati alla vittoria e alla seduzione». <sup>19</sup> Secondo Nietzsche, dunque, esistono ibridazioni sterili, destinate a sfociare nella paralisi della volontà e dunque nel desiderio di una sintesi pacificatoria che impoverisce l'essere umano e che ne determina un appiattimento nella mediocrità, ma esistono anche ibridazioni feconde, che al contrario accendono un conflitto destinato a non spegnersi e a generare le grandi personalità della storia dell'umanità, come gli artisti e i condottieri.

Come si vede, le osservazioni di Schlegel e di Nietzsche problematizzano il concetto di ibridazione, tanto da un punto di vista estetico quanto da un punto di vista logico: alla concezione che vi individua una *sintesi tra contrari* pacificata e inerte, essi oppongono la lotta tra opposti non sintetizzabili, ovvero il *conflitto tra correlativi*. <sup>20</sup> È solamente operando tale spostamento che si rende possibile una riflessione sugli esiti dei fenomeni di ibridismo, ovvero pensando questi ultimi come il frutto del legame tra opposti che conservano il loro contrasto, destabilizzandosi vicendevolmente, ma alimentando allo stesso tempo un rapporto dinamico e stimolante, che tuttavia non costituisce mai la garanzia di esiti creativi.

#### *Il testo letterario come ibrido di stili (e non di stilemi)*

Che l'opera d'arte sia il luogo di un agonismo tra forze opposte, Nietzsche lo aveva d'altronde affermato già nella *Nascita della tragedia* (1872), prima vera formulazione di un'estetica conflittuale, in cui apollineo e dionisiaco venivano descritti come impulsi (*Triebe*) che «procedono l'uno accanto all'altro, per lo più in aperta contrapposizione tra loro e stimolandosi a vicenda a reazioni sempre nuove e più vigorose, al fine di perpetuare

---

<sup>17</sup> F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., p. 97.

<sup>18</sup> Ivi, p. 98.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Con questi termini mi riferisco alla tipologia delle relazioni oppositive elaborata per la prima volta da Aristotele nell'*Organon*, in cui i *contrari* vengono definiti come opposti compatibili, che ammettono casi intermedi (ad esempio bianco e nero, suscettibili di generare il grigio) e i *correlativi* come opposti non sintetizzabili che si implicano reciprocamente (ad esempio, servo e padrone).

in esse quell'antagonismo di opposti che la comune parola "arte" supera solo in apparenza».<sup>21</sup>

Apollineo e dionisiaco possono generare stati psichici oppure mondi artistici nettamente distinti: al primo corrisponde il fenomeno fisiologico del sogno, al secondo quello dell'ebbrezza; il primo è il presupposto delle arti plastiche, il secondo della musica. Il primo è misura e senso del limite, il secondo eccesso e dismisura; Apollo è «la superba immagine divina del *principium individuationis*»,<sup>22</sup> Dioniso il dio in nome del quale «si infrangono tutte le rigide, ostili barriere innalzate tra gli uomini dalla necessità»<sup>23</sup> e si celebra il mistero dell'unità originaria. Il dionisiaco si afferma nelle feste comunitarie di celebrazione dell'armonia universale e nello scatenamento selvaggio dei riti orgiastici, ma anche nella sofferenza che deriva all'uomo dalla «saggezza di Sileno», ovvero dalla dolorosa presa di coscienza dell'insensatezza della propria vita; l'apollineo, per parte sua, cerca di difendersi da tali tentativi di affermazione del proprio antagonista attraverso la rigidità dell'arte dorica e di redimere il disgusto per l'esistenza causato dalla saggezza di Sileno mediante l'apparenza dell'immagine artistica.

Nonostante possa apparire come un rapporto tra contrari, quella tra apollineo e dionisiaco è più propriamente una relazione tra correlativi. Nietzsche è abbastanza esplicito a tal proposito: essi si implicano a vicenda e la loro interdipendenza ha il carattere del conflitto; nonostante percepisca l'effetto barbarico che Dioniso produce sugli uomini, Apollo si sente intimamente imparentato con il proprio rivale e riconosce che la propria esistenza, con la sua bellezza e misura, riposa su un fondamento nascosto di sofferenza e conoscenza che lo spirito dionisiaco porta a trasparenza.

Conflitto permanente, ovvero *impossibilità* di sintesi, e *possibilità* di stimolazione reciproca sono dunque le caratteristiche del rapporto tra questi due principi stilistici opposti, che nella tragedia greca si presuppongono reciprocamente e si combattono senza paralizzarsi, ma anzi proponendosi come potenze benefiche l'uno per l'altro: senza Dioniso, Apollo si riduce a forma rigida; senza Apollo, Dioniso è barbarie che tutto travolge. Se il loro conflitto si spegne, se una delle due forze in lotta sopraffà l'altra (come avviene nel teatro di Euripide a causa dell'influsso socratico), la tragedia muore. Si noti che quanto affermato da Nietzsche non vale solamente per la tragedia greca: le riflessioni

---

<sup>21</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 24.

<sup>22</sup> Ivi, p. 29.

<sup>23</sup> Ivi, p. 32.

del filosofo tedesco si riferiscono infatti all'opera d'arte in generale, che viene dunque concepita come un *ibrido di stili*, riportando il nostro discorso al secondo dei concetti che ci siamo proposti di approfondire.

È stato spesso notato che *Middlesex* è un romanzo estremamente stilizzato, che sottolinea costantemente le proprie strategie letterarie<sup>24</sup> e la cui enfasi stilistica ricade sull'ibridazione e le vie di mezzo:<sup>25</sup> lo stesso Eugenides afferma che lo stile e la visione di *Middlesex* sono il risultato della mescolanza di una serie di influenze, di quel «vigore ibrido» sempre all'opera nel processo di creazione artistica.<sup>26</sup> Questi riferimenti alla dimensione formale del romanzo sembrano essere molto distanti dalla prospettiva nicciana, rimandando piuttosto a una concezione dello stile che continua ad essere quella tradizionale, per quanto nobilitata da riferimenti alla classicità.

Occorre metterne in evidenza diversi aspetti. In primo luogo, sembra che in *Middlesex* lo stile consista nel «modo dell'elaborazione dell'espressione, [...] in una funzione prevalentemente ornamentale operata su base argomentativa o contenutistica di per sé invariante».<sup>27</sup> Dunque, il momento dell'elaborazione stilistica sarebbe successivo a quello dell'esposizione del contenuto, in un'operazione che distingue nettamente tra il piano del “che cosa” e quello del “come”. Nel caso di *Middlesex*, tuttavia, è anche la dimensione del “che cosa” a presentarsi come stilizzata, in quanto il romanzo si presenta come una sorta di memoria storico-culturale, che riprende, in forma comico-parodistica, diversi *topoi* della tradizione letteraria, come l'invocazione alla musa

Cantami, o diva, del quinto cromosoma la mutazione recessiva! Cantami di come fiori sui pendii del Monte Olimpo, due secoli e mezzo or sono, tra capre che belavano e olive che rotolavano. Cantami le nove generazioni per cui viaggiò sotto mentite spoglie, sopito nel sangue inquinato della famiglia Stephanides. E cantami la Provvidenza, che sotto forma di massacro lo risvegliò per trasportarlo, come fa con i semi il vento, fino in America, dove le piogge industriali lo fecero precipitare su quel fertile terreno del Midwest che era il ventre di mia madre. Scusate se ogni tanto divento un po' omerico. Anche questo è genetico. (M 12; 4)

---

<sup>24</sup> D. Brauner, op. cit., p. 91.

<sup>25</sup> F. Collado-Rodríguez, op. cit., p. 77.

<sup>26</sup> Intervista con Safran Foer.

<sup>27</sup> E. Arielli, *Stile e stili di pensiero*, in E. Franzini e D. Formaggio (a cura di), *Stile*, Guerini, Milano 1997, p. 23. Cfr. anche C. Segre, *Stile*, in R. Romano (a cura di), *Enciclopedia: XIII. Società-Tecnica*, Einaudi, Torino 1981, pp. 549-565.

e che attinge con frequenza a testi appartenenti al canone occidentale, ma anche alla letteratura contemporanea. Troviamo nelle pagine iniziali un riferimento a *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* di Laurence Sterne:

Ovviamente un narratore nella mia posizione (pre-fetale, all'epoca) non può essere sicuro di niente al cento per cento. Posso solo spiegare la mania scientifica che assalì mio padre durante la primavera del '59 come sintomo della fede nel progresso che stava contagiando il paese. [...] In quell'America ottimista del dopoguerra di cui io afferrai solo la coda, tutti credevano di essere padroni del proprio destino, e il fatto che mio padre cercasse di esserlo del proprio era soltanto logico. (M 18-19; 9-10)

Poco oltre, alcune righe in omaggio alla tecnica narrativa inaugurata da Kurt Vonnegut nel quarto capitolo di *Mattatoio n. 5* e ripresa da Martin Amis nella *Freccia del tempo*:

E così, essendo nato, riavvolgerò la pellicola all'indietro, facendo sollevare la coperta rosa, scorrendo la culla sul pavimento mentre il mio cordone ombelicale si riattacca e io strillo quando vengo risucchiato nel ventre di mia madre. Lei è di nuovo enorme, poi vado indietro ancora un po' quando un cucchiaino smette di oscillare, e un termometro viene riposto nell'astuccio di velluto. Lo Sputnik insegue la scia del suo razzo indietro fino alla rampa di lancio e la poliomielite minaccia la terra. C'è una rapida immagine di mio padre a vent'anni che suona dentro il ricevitore di un telefono un pezzo di Artie Shaw al clarinetto e poi in chiesa, a otto anni, che si scandalizza per il prezzo delle candele, e subito dopo mio nonno nel 1931 mentre sfila il suo primo dollaro americano dal registratore di cassa. Poi siamo lontanissimi dall'America, ci troviamo in mezzo all'oceano, la colonna sonora è strana, così all'incontrario. Compare una nave a vapore e sul ponte una scialuppa di salvataggio che ondeggia; poi la nave attracca, di poppa, siamo di nuovo sulla terraferma, e il film continua a srotolarsi all'indietro, fino alla primissima scena... (M 30; 20)

Si passa poi a una descrizione dello stabilimento della Ford Motor Company di Detroit in cui risuona la descrizione di Coketown presentata da Charles Dickens in *Tempi difficili*:

L'edificio principale, una fortezza di mattoni neri, era alto sei piani, le ciminiere diciassette. Dalla fortezza partivano due scivoli sovrastati da serbatoi dell'acqua da cui si poteva accedere ai ponti di osservazione e alle adiacenti raffinerie, incoronate da ciminiere un po' meno alte. Era come un bosco, come se le otto ciminiere principali della Rouge avessero sparso il loro seme al vento

dando vita a dieci, venti, cinquanta ciminiere più piccole nate nello sterile paesaggio industriale. Ora Lefty vedeva i binari della ferrovia, gli enormi silos lungo il fiume, i giganteschi cassoni di carbone, carbon coke e minerali di ferro, e le passerelle che si estendevano come zampe di un gigantesco ragno. (M 115; 94-95)<sup>28</sup>

E ancora i riferimenti alla mitologia greca nella figura del Minotauro (M 130-131; 107-108), alle *Metamorfosi* di Ovidio nei personaggi di Tiresia (M 383; 331) e, naturalmente, di Ermafrodito (M 563; 490-491), alla tragedia euripidea (M 229; 196) e alla narrativa di guerra (M 217-218; 185-186). E poi gli inserti di voce del dizionario (M 492; 430), il referto medico (M 496-500; 435-437), il romanzo epistolare (M 501; 438-439), l'iconotesto (M 549; 481): il progetto di Eugenides di rendere *Middlesex* una sorta di «genoma del romanzo»<sup>29</sup> si concretizza, come affermato giustamente da Stefania Consonni, in un «*infilage* di generi letterari disposti su più livelli diegetici a formare una sorta di palinsesto o compendio storico della letteratura occidentale»,<sup>30</sup> in un vero e proprio accumulo di modelli e testi esemplari, che si susseguono l'uno dopo l'altro senza riuscire a rendere *Middlesex* un ibrido di stili nel senso nicciano dell'espressione. Il romanzo sembra piuttosto dimostrare l'incapacità, da parte del proprio autore, di selezionare il passato inteso come tradizione letteraria, ed elaborarlo stilisticamente. In *Middlesex* sembra infatti realizzarsi quell'evento spirituale che, come scrive Nietzsche nella *Seconda inattuale*, si sta verificando nell'anima dell'uomo moderno, nel quale

ciò che è estraneo e sconnesso si affolla, la memoria apre tutte le sue porte e tuttavia non è aperta abbastanza ampiamente, la natura si sforza al massimo di ricevere questi ospiti estranei, di ordinarli e onorarli, ma essi sono in lotta fra loro, e sembra necessario che l'uomo li vinca e li domini tutti per non perire egli stesso nella loro lotta. L'assuefazione a un tale disordinato, tempestoso e combattuto governo di casa diventa a poco a poco una seconda natura, benché sia fuori questione che questa seconda natura è molto più debole, molto più irrequieta e in ogni rispetto più malsana della prima. Da ultimo l'uomo moderno si porta in giro un'enorme quantità di indigeribili pietre del sapere,

---

<sup>28</sup> A rendere ancora più esplicito il riferimento, come ce ne fosse bisogno, il nomignolo affibbiato da Eugenides alla fabbrica in cui lavora Lefty, “la Rouge”, chiaro riferimento ai “red bicks” della città industriale dickensiana.

<sup>29</sup> Intervista con Safran Foer.

<sup>30</sup> S. Consonni, ‘*Stuck in the Middle with Eu*’. *Genetica e letteratura in Middlesex*, in “Nuova corrente”, no. 54, 2007, p. 151. Molto interessante e ricco di spunti di riflessione è anche S. Consonni, *Come nasce un premio Pulitzer: Middlesex di Jeffrey Eugenides*, in “Acoma”, no. 32, 2005, pp. 144-159.

che poi all'occorrenza rumoreggiano puntualmente dentro di noi [...]. Con questo rumoreggiare si rivela la qualità più propria di quest'uomo moderno, lo strano contrasto di un interno a cui non corrisponde nessun esterno, e di un esterno a cui non corrisponde nessun interno.<sup>31</sup>

Come l'indigestione di epoche, costumi, arti, filosofie, religioni e conoscenze estranee (eccoci tornati nella bottega estetica di Schlegel) conduce a una saturazione di storia che paralizza l'uomo moderno, così il caos metonimico delle forme letterarie ereditate dalla tradizione occidentale ammalia lo stile del romanzo di Eugenides, rendendo *Middlesex* un testo 'obeso', dall'identità debole *proprio perché molteplice*. Ciò che manca al miscuglio di citazioni, riferimenti e suggestioni che compongono il romanzo sembra essere ciò che hanno invece saputo conservare i Greci, i quali, come scrive Nietzsche, per secoli si trovarono nel pericolo di perire a causa dell'inondazione di cose straniere e passate: «la loro "cultura" fu a lungo un caos di forme e di idee straniere, semitiche, babilonesi, lidiche ed egizie, [...] di tutti gli altri paesi, di tutti i tempi passati».<sup>32</sup> Se la loro civiltà non divenne un aggregato, fu solamente grazie alla sentenza apollinea del "conosci te stesso", che spinse i greci ad organizzare il caos, a concentrarsi sui propri veri bisogni, estinguendo quelli apparenti: così essi

ripresero possesso di sé; non rimasero a lungo gli eredi sovraccarichi e gli epigoni dell'intero Oriente; dopo faticosa lotta con se stessi, divennero, con l'interpretazione pratica di quel responso, coloro che ampliarono e accrebbero il tesoro ereditato, gli anticipatori e i modelli di tutti i popoli civili successivi. È questo un simbolo per ognuno di noi: ognuno deve organizzare il caos in sé, concentrandosi sui suoi bisogni veri.<sup>33</sup>

Quello che Nietzsche descrive in queste righe è il volto più nobile dell'apollineo, capace di manifestarsi non solamente, come sembrava avvenire nella *Nascita della tragedia*, nella rigidità del *principium individuationis*, ma anche nella flessibilità di un principio stilistico capace di ordinare il caos attraverso la selezione e l'interpretazione delle possibilità più alte tra quelle espresse dalle continue metamorfosi del dionisiaco, che nelle *Considerazioni inattuali* sembra trovare anch'esso una complessità inedita, manifestandosi non più solamente come caos informe, ma anche come caos delle forme.

---

<sup>31</sup> F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, cit., pp. 31-32.

<sup>32</sup> Ivi, p. 98.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 98-99.

È proprio questo dionisiaco “superiore” a dominare in *Middlesex*, la cui carenza morfologica è da imputare alla mancanza di un principio stilistico che, come l’apollineo “superiore”, si dimostri capace di interpretare, di plasmare, di dare unità alle continue metamorfosi dei generi testuali che, avvicinandosi lungo il corso del romanzo, lo rendono «un innocuo *defilé* di tipi puri, inalterati, perfettamente estraibili dall’amalgama citazionale».<sup>34</sup>

Il progetto di Eugenides di ispirarsi ai grandi romanzi moderni (*Ulisse, Cent’anni di solitudine e I figli della mezzanotte*) per scrivere «a big comic epic»<sup>35</sup> naufraga così in quel «saccheggio indiscriminato di tutti gli stili del passato», quel «gioco all’allusione stilistica indiscriminata»<sup>36</sup> che secondo Fredric Jameson rappresenta la principale espressione della logica culturale della postmodernità.<sup>37</sup> Ecco allora che *Middlesex* si allontana dalla parodia per trasformarsi in un pastiche, nel quale non dobbiamo tuttavia vedere, come fa Jameson, «la fine dello stile, nel senso di uno stile unico e personale, la fine di un tocco individuale e distintivo»,<sup>38</sup> vale a dire la fine dello stile in senso tradizionale, bensì mancanza di stile in senso nicciano.<sup>39</sup> In altre parole, lungi dall’essere un ibrido di stili, *Middlesex* è un *ibrido di stilemi*, che non vive dell’agonismo tra i volti

---

<sup>34</sup> S. Consonni, ‘*Stuck in the Middle with Eu*’, cit., p. 166. Allo stesso modo, come nota Daniel Mendelsohn, il racconto della condizione di ermafroditismo vissuta dal protagonista e la saga familiare che narra le vicende di tre generazioni di greci immigrati negli Stati Uniti nulla hanno a che fare l’una con l’altra. In altre parole, non c’è niente della greicità che aiuti a capire l’ermafrodito, così come non c’è nulla dell’ermafrodito che aiuti a capire i greci: «There’s no reason, whether in theme or meaning, that this hermaphrodite should be Greek, except that Eugenides makes her Greek, because he has a Greek story to tell as well as a hermaphrodite’s story» (D. Mendelsohn, *Mighty Hermaphrodite*, in “The New York Review of Books”, 2002, disponibile all’indirizzo <https://www.nybooks.com/articles/2002/11/07/mighty-hermaphrodite/>).

<sup>35</sup> Intervista con Safran Foer.

<sup>36</sup> F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* (1984), Garzanti, Milano 1989, p. 38.

<sup>37</sup> Secondo Jameson il pastiche rappresenta l’unica pratica viva nella postmodernità, tesi che può essere facilmente smentita, come dimostrato da Bottirolì in *Che cos’è la teoria della letteratura*, cit., pp. 323-331.

<sup>38</sup> F. Jameson, op. cit., p. 33.

<sup>39</sup> Si potrebbe obiettare che quella che caratterizza *Middlesex* non è mancanza di stile, bensì una precisa scelta stilistica, tutta postmoderna, operata da Eugenides con l’intenzione di elaborare il proprio romanzo su una molteplicità confusiva di stilemi. Non bisogna tuttavia sovrapporre le accezioni che il concetto di stile può assumere in differenti prospettive: per la teoria degli stili, adottata nella mia analisi, lo stile è il *linguaggio diviso*, ovvero abitato dal conflitto permanente tra stili di pensiero; per la poetica postmoderna di matrice jamesoniana, invece, lo stile rappresenta una caratteristica peculiare della scrittura di un certo autore o di una certa epoca, un modo particolare di comporre un’opera. Solamente nella prima accezione, dunque, si può descrivere *Middlesex* come un romanzo privo di stile: nel suo linguaggio la dimensione del conflitto tra gli stili risulta del tutto assente proprio come nel suo indiviso protagonista. È forse opportuno aggiungere un’ulteriore precisazione: ai fini dell’esito del romanzo e dell’analisi testuale, il fatto che la molteplicità confusiva di stilemi rappresenti una precisa intenzione dell’autore, una scelta consapevole di Eugenides, risulta del tutto irrilevante. Ciò che conta è infatti il romanzo che il lettore ha tra le mani, l’oggetto estetico di cui sta facendo esperienza.

più nobili dell'apollineo e del dionisiaco, ma unicamente del continuo cambiamento di forma proprio di quest'ultimo principio stilistico.<sup>40</sup>

*Desiderio e interpretazione: l'importanza degli stili per la costituzione dell'identità*

Che il dionisiaco del caos delle forme sia l'unico principio stilistico ispiratore di *Middlesex* non emerge soltanto dall'analisi del lavoro di Eugenides sui generi narrativi, ma anche dall'identità di Calliope/Cal Stephanides, le cui vicende, come abbiamo anticipato, sono strettamente legate a quelle del testo. Rara specie di ermafrodito, Cal ha vissuto gli anni dell'infanzia e parte di quelli dell'adolescenza come una bambina, per poi scoprire, all'età di quattordici anni, di possedere una doppia natura a causa di una mutazione genetica del quinto cromosoma, frutto dell'endogamia praticata dai suoi avi. Fin dalle prime righe del romanzo emerge come la metamorfosi costituisca il principio strutturante la sua identità:

Sono nato due volte: bambina, la prima, un giorno di gennaio del 1960 in una Detroit straordinariamente priva di smog, e maschio adolescente, la seconda, nell'agosto del 1974, al pronto soccorso di Petoskey, nel Michigan. Non è impossibile che un lettore specializzato abbia letto notizie sul mio conto nello studio del dottor Peter Luce, *Gender Identity in 5-Alpha-Reductase Pseudohermaphrodites* pubblicato nel 1975 dal "Journal of Pediatric Endocrinology". Oppure potreste aver visto la mia fotografia pubblicata nel capitolo sedici di *Genetics and Heredity*, un testo ormai tristemente obsoleto. Sono io la ragazza nuda in piedi accanto a un'asta graduata per misurare l'altezza a pagina 578, gli occhi nascosti da una striscia nera. All'anagrafe sono registrata come Calliope Helen Stephanides. Nella mia patente di guida più recente (rilasciata dalla Repubblica Federale Tedesca) il mio nome è Cal. Sono un'ex giocatrice di hockey su prato, da sempre membro della Fondazione per la protezione dei trichechi, sporadico frequentatore delle messe officiate secondo la liturgia greco-ortodossa e, per gran parte della mia vita adulta, dipendente del Dipartimento di Stato americano. Sono stato, come Tiresia, prima una cosa e poi l'altra. (M 11; 3)

---

<sup>40</sup> I passi di *Middlesex* che abbiamo riportato costituiscono tutti esempi di quella che, nella sua monografia su Dostoevskij, Michail Bachtin chiama 'stilizzazione', caso di parola difonica convergente monodirezionale, ovvero di parola che si appropria di un'altra parola e delle sue intenzioni (fa eccezione l'invocazione omerica alla musa, tentativo di parodia, ovvero di parola difonica divergente multidirezionale). Ciò sembra confermare la nostra tesi, in quanto, nella prospettiva adottata da Bachtin, per mezzo della stilizzazione lo stile sembra venire ridotto ai suoi stilemi, tratti irrigiditi che lo rendono riproducibile e imitabile. Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij*, cit., in particolare le pp. 245-250.



Nelle prime righe del romanzo il protagonista si presenta, fornendo al proprio lettore una serie di informazioni che dovrebbero aiutarlo a farsi un'idea precisa del personaggio, a metterlo sufficientemente a fuoco per poi seguirne le vicende narrative che egli si appresta a raccontare attraverso un lungo *flashback*. Questa precisione dell'immagine appare però sin da subito in conflitto con il problema della doppia nascita, del doppio nome, problema simboleggiato dal riferimento a Tiresia, il quale, come il protagonista, è stato sia uomo che donna. Il lettore è dunque disorientato da una descrizione che finge di assegnare al personaggio una serie di tratti stabili e univoci, ma che in realtà problematizza sin da subito il concetto di identità.

Alla domanda “chi è il protagonista di *Middlesex*?” è infatti possibile rispondere in più modi, a seconda del punto di vista adottato. La scienza, per esempio, non ha dubbi: Calliope è un raro caso di ermafrodito, un soggetto di sesso maschile con un apparato riproduttivo rimasto a uno stadio di sviluppo molto arretrato, come spiega il Dottor Luce, massima autorità mondiale in materia, durante la visita alla quale la ragazza si sottopone presso la Clinica delle malattie sessuali e dei disturbi dell'identità di genere di New York. La sua condizione cromosomica, tuttavia, è stata completamente sopraffatta dall'educazione ricevuta dai genitori Milton e Tessie, che l'hanno cresciuta come una femmina.

L'identità anatomico-biologica di Calliope non coincide dunque con quella di genere, determinata, come spiega Luce, dal dato culturale, dell'educazione che ha impresso sulla ragazza un segno indelebile, negandole la possibilità di una scelta individuale e soggettiva. In altre parole, essendo stata cresciuta come una femmina, Callie è una femmina e l'ambiguità della sua condizione può essere facilmente sciolta attraverso iniezioni di ormoni e chirurgia plastica, operazioni alle quali, la ragazza lo capisce perfettamente, i suoi genitori vorrebbero che si sottoponesse: «mia madre poteva pensare a me solo come a sua figlia» (M 531; 465); «Milton [...] non riusciva a concepire che non volessi farmi operare, fami curare» (M 532; 466).

E tuttavia, di fronte alla prospettiva di rimanere “così com'è”, ovvero una ragazza, Calliope decide di fuggire e di iniziare un processo di metamorfosi che la porterà ad assumere un'identità di genere maschile, sancita dal cambiamento del nome in Cal, dal taglio dei capelli e dalla scelta di un abbigliamento che le permettono di guardarsi allo specchio e vedere finalmente un maschio. Dopo diverse peripezie, Cal inizia a lavorare

come attrazione in un nightclub di San Francisco, presso il quale interpreta Ermafrodito in uno spettacolo di burlesque. Arrestato insieme ai suoi colleghi durante una retata della polizia, è costretto a riprendere i contatti con la propria famiglia, che nonostante le difficoltà si rivelerà disposta a riaccoglierlo come figlio e fratello maschio.

Un lieto fine, dunque, non fosse che l'identità del personaggio di Cal resta caratterizzata dalla vaghezza e dall'indeterminazione. Come afferma egli stesso, il suo caso non sembra confermare né la teoria essenzialista, né quella costruzionista dell'identità sessuale:

Io non corrispondo a nessuna di queste teorie, né a quella della biologia evolutiva, né a quella di Luce. Il mio aspetto psicologico non corrisponde nemmeno all'essenzialismo diffuso nel movimento intersessuale. Al contrario di altri cosiddetti pseudoermafroditi maschi di cui si è occupata la stampa, io non mi sono mai sentita fuori posto come ragazza. Continuo a non sentirmi del tutto a mio agio tra gli uomini. È stato il desiderio a spingermi a passare sull'altra sponda, il desiderio e il modo in cui è fatto il mio corpo. (M 546; 479)

Ma il desiderio di chi o di che cosa? È a questa domanda che il lettore giunto alla fine del romanzo stenta a dare una risposta. Qual è il desiderio che orienta le scelte di Cal, che gli permette di operare una selezione tra le possibilità che si aprono alla sua esistenza una volta scoperta la verità sulla propria condizione? L'Oscuro Oggetto (esplicito riferimento a *Quell'oscuro oggetto del desiderio* di Luis Buñuel), verrebbe da dire, la compagna di classe della quale Callie si innamora e con la quale intesse una relazione. Ma il rapporto con questo personaggio, che non prende mai un nome proprio, resta in bilico tra un'amicizia e un amore che non viene realmente vissuto: dopo essersi separate, nel momento in cui Callie entra in ospedale per scoprire la verità sulla propria condizione, le due ragazze non si rivedranno né risentiranno mai più.

Se l'oggetto del desiderio di Callie/Cal rimane oscuro è perché manca un principio stilistico capace di interpretarlo: così, la sua esistenza si consuma nel passaggio da una metamorfosi all'altra e la sua identità stenta ad assumere una forma, restando indeterminata, indefinita. In effetti, sembra che in *Middlesex* le possibilità che si aprono a partire da entrambe le nascite del protagonista convivano l'una accanto all'altra, nello stesso modo in cui Eugenides giustappone i generi narrativi, destini possibili della forma letteraria "romanzo". Come conferma Cal stesso:

Dopo l'università feci il giro del mondo cercando di dimenticare il corpo in virtù di un continuo movimento. Nove mesi dopo, tornato a casa, mi iscrissi al concorso indetto dal Dipartimento di Stato e un anno più tardi andai a lavorare per il Foreign Service. Un lavoro perfetto, per me. Tre anni in un posto, due in un altro. Non mi fermavo mai abbastanza a lungo per costruire legami duraturi. A Bruxelles mi sono innamorato di una barista che sembrava indifferente alla mia strana maniera di essere. Per gratitudine, benché la trovassi noiosa, poco ambiziosa ed eccitante come una coperta bagnata, le chiesi di sposarmi. Fortunatamente rifiutò la proposta e scappò con un altro. Chi c'è stato, da allora? Qualche ragazza qua e là, mai a lungo. E così, poco stanziale, mi sono abituato alla routine di seduzioni incomplete. Con le chiacchiere me la cavo bene. Anche con gli aperitivi e le cene, con gli abbracci sulla porta di casa. Poi sparisco. (M 370; 320)

Dimenticare il proprio corpo, cambiare continuamente residenza in modo da non avere la possibilità di stabilire relazioni durature con altre persone, innamorarsi di chi è indifferente alla propria condizione: è questo il modo in cui sceglie di vivere Cal, un personaggio che, bisogna riconoscerlo, sembra restare incompleto come le seduzioni a cui si abbandona. Egli non sembra riuscire ad accedere alla dimensione della complessità,<sup>41</sup> rimanendo intrappolato in una continua oscillazione, in un perenne cambiamento che impedisce alla sua identità di assumere una forma originale. In altre parole, Cal manifesta quello stesso monostilismo messo in luce rispetto ai generi testuali: l'apollineo come principio stilistico distintivo non riesce ad intercettare il dionisiaco della metamorfosi continua, che prende dunque il sopravvento sull'identità del personaggio. Ciò sembra trovare conferma nelle parole dello stesso Cal:

Per parafrasare Nietzsche, ci sono due tipi di greci: l'apollineo e il dionisiaco.  
Ero nata apollinea, un faccino luminoso di bambina con una massa di riccioli,  
e mentre mi avvicinavo al tredicesimo anno un elemento dionisiaco si era

---

<sup>41</sup> Durante il corso tenuto tra il 1977 e il 1978 presso il Collège de France, Roland Barthes individua nell'androgino la figura in cui il neutro si manifesta come il complesso: l'androgino, infatti, è l'uomo nel quale c'è del femminile, la donna in cui c'è del maschile (R. Barthes, *Le neutre. Cours au Collège de France, 1977-1978*, Seuil, Paris 2002, p. 242). Tuttavia, in Calliope il maschile si manifesta in maniera decisamente banale, ovvero «nel modo in cui lanciavo o prendevo al volo la gomma, per esempio, o nel modo in cui mi tuffavo sui dolci delle compagne con un cucchiaino, nell'intensità della mia fronte corrugata nell'ansia di partecipare a qualsiasi dibattito» (M 352; 304). Altrettanto semplicistico è il modo in cui Cal conserva delle caratteristiche attribuibili all'universo femminile: «Perfino ora, anche se vivo da uomo, resto essenzialmente la figlia di Tessie. Sono ancora io quello che si ricorda di chiamarla tutte le domeniche. Quello a cui racconta gli acciacchi sempre più numerosi. Sarò io a badare a lei nella vecchiaia come una brava figlia. Parliamo tuttora di quello che non va negli uomini; quando vado a trovarla, andiamo insieme dal parrucchiere» (M 592; 520-521).

intromesso. [...] Qualcosa di sinistro, di scaltro e “satirico” in senso letterale, aveva preso possesso della mia faccia. (M 340; 294)

Fu un periodo di breve durata, ben presto la mia testa perse la sua lotta notturna contro le forze dionisiache. Apollo cedette. (M 352; 304)

È lo scacco dell’apollineo a rendere il protagonista un personaggio incapace di avviare quel processo di interpretazione che solo gli permetterebbe di assumere la propria forma, una forma autentica, originale. Proprio per questo motivo, dopo essere nato una seconda volta all’età di quattordici anni, il quarantunenne Cal sente il bisogno di un’ulteriore e terza nascita (M 12; 3), perché la scoperta della propria condizione di ermafroditismo non ha coinciso con l’inizio di un processo di soggettivazione dell’identità sessuale e di genere.<sup>42</sup> Come spiega al fratello, messo di fronte alla verità sul proprio dato anatomico e alla possibilità di procedere a un’operazione, Cal decide di scappare perché «*They were going to cut me up*»:<sup>43</sup> il rifiuto dell’interpretazione proposta dalla medicina ufficiale non coincide con l’affermazione della propria verità su se stesso, che pure comporterebbe un taglio, una scissione, la rinuncia a uno dei due sessi intesi come possibilità. Cal decide di rimanere intero, coeso, compatto come l’essere umano originario, il quale, spiega Zora al suo giovane collega, secondo il mito platonico è ermafrodito: «Lo sapevi? In origine la persona era composta da due metà: una maschile e una femminile. Poi sono state separate. Per questo tutti sono sempre alla ricerca dell’altra metà. Tutti tranne noi che le abbiamo già tutt’e due» (M 557; 489).

A queste considerazioni si potrebbe forse obiettare che il risultato del processo di interpretazione che Cal compie su se stesso consiste proprio nella scelta di non farsi operare, nell’ermafroditismo come verità affermata dal protagonista sul proprio desiderio, nella rinuncia a piegarsi alla scelta del proprio “vero sesso”.<sup>44</sup> Ciò non sembra tuttavia

---

<sup>42</sup> Come scrive Recalcati, «la possibilità di rifiutare la propria natura – la possibilità di “nascere due volte” – non è forse una definizione precisa della libertà umana? Non definisce forse il processo stesso della soggettivazione? L’essere umano non è forse *sempre* rifiuto della propria natura in quanto privo all’origine di una identità solida, senza sostanza, senza essenza, in quanto abitato da un vuoto centrale (S barrato)? Non si nasce, dunque, sempre due o più volte?» (M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, cit., p. 478).

<sup>43</sup> «Volevano tagliarmelo» (M 587; 516), recita la traduzione italiana a cura di Katia Bagnoli, trasformando il complemento oggetto della versione inglese in un complemento di termine e introducendo un nuovo complemento oggetto, assente nell’originale. Nella citazione nel corpo del testo il corsivo è mio.

<sup>44</sup> Mi riferisco all’espressione utilizzata da Michel Foucault nel saggio *Il vero sesso*, in cui il filosofo francese descrive i modi in cui le società occidentali moderne hanno affermato, in rottura con le prassi adottate in precedenza, la necessità di attribuire un “sesso vero” agli individui ermafroditi. Cfr. M. Foucault,

trovare una corrispondenza nel suo comportamento: alle parole di Zora, infatti, Cal non trova il coraggio di rispondere che, pur essendo ermafrodito, egli desidera l'Oscuro Oggetto, a suggerire che, più che una scelta consapevole, la decisione di non intervenire sulla propria condizione sembra più una rinuncia all'articolazione introdotta dallo stile.<sup>45</sup> Anche il personaggio di Julie Kikuchi, fotografa con la quale il protagonista inizia una relazione che sembra finalmente prendere una piega diversa rispetto a quelle precedenti, resta sullo sfondo del romanzo, impedendo ancora una volta ai cambiamenti di cui Cal si rende capace di superare la dimensione del timido accenno. La storia d'amore tra i due comincia proprio quando il romanzo si conclude, lasciando al lettore solamente un'immagine vaga del destino a cui andrà incontro il desiderio di Cal.

Dunque, in *Middlesex*, benché sia messa in atto e a tema in maniera tanto esibita, *l'ibridazione non ha realmente avuto luogo*: la separazione dei generi sessuali e letterari è stata violata solamente in apparenza e il romanzo non si è dimostrato veramente in grado di affermare la legittimità di un'identità sessuale e testuale ibrida. Figlio della tradizione letteraria e della razionalità occidentali (come abbiamo riscontrato nella riduzione degli stili a collezione di stilemi e nel privilegio accordato alla logica dei contrari), Eugenides non si è dimostrato capace, in questo romanzo, di operare un vero scarto rispetto alla rigidità che le caratterizza entrambe: attraverso la semplice giustapposizione di elementi eterogenei, egli ha fallito nell'obiettivo di affermare una logica alternativa rispetto a quella che dà vita ai binarismi e alle separazioni nette tra i generi sessuali e testuali. La rottura con la tradizione di cui si è eredi, «è una questione di stile»,<sup>46</sup> che in *Middlesex*, come abbiamo visto, è proprio ciò che fa difetto. La possibilità maggiore dell'ibridazione non è, come affermato da Cal, la lotta per l'*Einheit*, per l'unificazione di elementi eterogenei (M 128; 106), bensì la capacità dell'individuo di vivere le scissioni che lo abitano, la libertà di interpretare le contraddizioni che in esso si trovano a convivere, scindendolo per aprirlo alla dimensione del desiderio e della sua interpretazione.

---

*Il vero sesso*, in S. Vaccaro e M. Coglitore (a cura di), *Michel Foucault e il divenire donna*, Mimesis, Milano 1997, pp. 177-184.

<sup>45</sup> Come ricorda Pierluigi Panza, il significato originale del termine "stile" è quello di *stilus* latino, «l'attrezzo, quel particolare pennino insomma, che serviva agli antichi per incidere un testo su un supporto in legno o pietra o pergamena» (P. Panza, *Stile, stilo, stela. Variazioni di un significato*, in E. Franzini e D. Formaggio, op. cit., p. 108). Tuttavia, esso ha anche una parte piatta, «che serve a cancellare. Dunque a rinnovare» (G. Bottirolì, *In principio era la bêtise*, in G. Farina e R. Kirchmayr, a cura di, *Soggettivazione e destino. Saggi intorno al "Flaubert" di Sartre*, Mondadori, Milano 2009, p. 109).

<sup>46</sup> G. Bottirolì, *Il parricidio non ha avuto luogo*, cit., p. 128.

## 2. Gemma impura

### *Una storia di mancata integrazione*

*Gemma impura* è un romanzo autobiografico dell'autrice australiana Alice Pung.<sup>47</sup> Attraverso la voce narrante della protagonista Alice, esso racconta le vicende di una famiglia di origine cinocambogiana che, fuggita dalla dittatura di Pol Pot, si rifugia prima in Vietnam e poi in Thailandia, per arrivare finalmente a stabilirsi a Footscray, una cittadina della periferia ovest di Melbourne. Alice è la prima della sua famiglia a nascere in Australia e a non aver mai visto il paese nel quale i suoi parenti hanno vissuto prima di emigrare: questo fatto la rende da un lato estranea alla sua stessa famiglia, dall'altro alla comunità australiana nella quale fatica ad inserirsi.

Alice appartiene in effetti tanto alla cultura millenaria alla quale la sua famiglia è orgogliosa di appartenere, quanto a quella del paese moderno e avanzato nel quale è cresciuta. La prima è rappresentata dai parenti stessi di Alice; la seconda da tutte quelle persone che la ragazza incontra quando esce dal quartiere nel quale la comunità orientale di Footscray si è riunita, ovvero dai compagni di scuola e di università, dagli insegnanti, dal fidanzato Michael, nonché dai clienti occidentali del negozio di elettrodomestici aperto dal padre. Il romanzo di Pung è il ritratto di un'Australia caratterizzata da una mancata integrazione tra autoctoni e immigrati, universi rigidamente separati, come emerge in maniera emblematica dall'episodio della cena organizzata per l'ultimo anno di scuola di Alice, alla quale partecipano studenti e genitori:

We were on the only fully “ethnically-enhanced” table: Neylan’s mother in her jilbab, Natalia’s generous gregarious Russian parents, and Nina’s glamorous – the children of lawyers and doctors and professionals. That night our parents realised something that probably shook them from their sleeping dream, the

---

<sup>47</sup>Alice Pung, *Unpolished Gem. My Mother, My Grandmother and Me*, 2006, Portobello Books, London 2013; *Gemma impura*, trad. it. di Adele D’Arcangelo, Moby Dick, Faenza 2010. Pochi gli studi critici dedicati al romanzo. Tra questi segnalo, A. Healy, “Unable to Think in My Mother’s Tongue”: Immigrant Daughters in Alice Pung’s *Unpolished Gem* and Hsu-Ming Teo’s *Behind the Moon*, in “Transnational Literature”, vol. 2, no. 2, 2010; W. Ommundsen, *Writing as Cultural Negotiation: Suneeta Peres da Costa and Alice Pung*, in A. Collett e L. D’Arcens (a cura di), *The Unsociable Sociability of Women’s Lifewriting* Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, pp. 187-203; P. Allington, *On Necessary Disjointedness: The Pol Pot Period in Alice Pung’s Memoirs*, in “Life Writing”, vol. 14, no. 4, 2017, pp. 465-474; N. Fang, *Chinese-Australian Cultural Conceptualisations of Ancestor Worship, Death and Family*, in “World Englishes”, vol. 38, no. 4, 2019, pp. 644-658 e l’intervista di A. D’Arcangelo, *Unpolished Gem/Gemma impura: The Journey from Australia to Italy of Alice Pung’s Bestselling Novel*, in “JASAL: Journal of the Association for the Study of Australian Literature”, vol. 14, no. 1, 2014.

semi-dazed dream they entered when they rested from too many taxi-shifts, or when they closed their eyes from the fatigue of opening too many stitched buttonholes. They realised that their children were Watchers, just as they were. We watched everyone else, as tonight we watched our classmates in their smart suits and sophisticated frocks climb onto the stage to pose for photographs. “Why don’t you get on stage too?” my parents asked me. As if I could just jump on stage with people I had never spoken three words to all year and insert myself gracefully into their picture. And suddenly the reality must have sunk in for my parents, for all the parents on our table, that their children were not more popular, that we did not talk to the beautiful people. It must have hit them hard – that we were still sticking by each other, sticking with each other, and not getting out, not fitting in. They had thought of this new life in simple cause-and-effect terms: that if they worked their backs off to send their children to the grammar school, then we would automatically mingle with the brightest and fairest of the state.<sup>48</sup>

Emergono in queste righe l’emarginazione di Alice nella prestigiosa scuola privata nella quale i sacrifici dei genitori le permettono di studiare, e il desiderio da parte di questi ultimi di vedere la propria figlia integrarsi nella buona società australiana. Essi vorrebbero infatti che la ragazza diventasse un avvocato, una donna libera e indipendente, professionalmente appagata. Dovendo presentarla alle signore cinesi del vicinato che cercano mogli cinesi per i loro figli maschi, la madre di Alice si esprime nei seguenti termini:

“This is my daughter,” she told all the Kims. “My daughter is in Year Eleven. She is going to become a lawyer.” Hey - since when was I going to become a lawyer? Even I hadn't decided that yet. It was because I was terrible at maths,

---

<sup>48</sup> «Sedevamo all’unico tavolo “eticamente valorizzato”: la madre di Neylan che indossava l’hijab, i socievoli genitori russi di Natalia, gli appariscenti genitori vietnamiti di Nina. A parte quelli di Natalia, erano tutti genitori che non sapevano bene l’inglese, che guidavano taxi e cucivano colletti e bottoni in un cubicolo, in modo da poter mandare i propri figli in una scuola come la nostra per vederli mescolarsi con gli strati più bassi della società: figli di avvocati, dottori e liberi professionisti. Quella notte i nostri genitori si resero conto di qualche cosa che probabilmente li svegliò dal loro dolce sogno, il sogno un po’ confuso in cui entravano non appena avevano il modo di riposarsi dalle troppe corse in taxi, oppure quando chiudevano gli occhi affaticati per aver ritagliato troppe asole. Si resero conto che i propri figli erano Osservatori esattamente come loro. Noi osservavamo tutti e quella sera osservavamo i compagni di classe nei loro completi eleganti e raffinati che salivano sul palco per farsi fotografare. – Perché non sali anche tu? – mi chiesero i miei genitori, come se fosse semplice salire su un palco insieme a gente con cui non avevo scambiato più di tre parole in tutto l’anno e inserirmi con disinvoltura nella loro fotografia. E di colpo la realtà fu chiara per i miei genitori, per *tutti* i genitori seduti al nostro tavolo: i figli non erano più benvoluti dei genitori, non parlavano con la bella gente. Fu un duro colpo per loro: videro che eravamo ancora tutti attaccati, che restavamo tra di noi, non c’era verso di uscire, né di inserirsi» (ivi, pp. 186-187; trad. it., pp. 173-174).

my mother told me in the car afterwards, and had no way of ever becoming a doctor.<sup>49</sup>

La madre di Alice ha un piano, vuole che sua figlia diventi qualcuno di importante: un medico, oppure un avvocato, non fa differenza. In ogni caso, sua figlia svolgerà un mestiere che nel suo immaginario è sinonimo di prestigio e rispettabilità. Come vedremo, quello professionale non è tuttavia l'unico ruolo che Alice è chiamata a ricoprire.

### *La cultura orientale come legge della coincidenza*

Oltre a una brillante carriera di avvocato, i genitori di Alice sognano per lei un marito orientale. Perché possa ottenerlo, tuttavia, la ragazza deve imparare a comportarsi come ogni donna cinese che si rispetti. Perciò le si impone di fare le pulizie di casa, di cucinare e di badare alle sorelle più piccole, di non tornare a casa dopo le sei di sera e di non parlare con i ragazzi, soprattutto se occidentali. Per la madre di Alice, il pericolo più grande è rappresentato dalle relazioni che la figlia potrebbe intrattenere con i ragazzi australiani della sua età: è sicura che la travierebbero, e non vuole che la figlia prenda le abitudini di un popolo straniero, smettendo di mangiare cibo cinese o di parlare teochew. Alice sente che se vuole guadagnarsi l'amore dei suoi genitori deve corrispondere esattamente all'immagine che essi hanno di lei, un'immagine distante nel tempo e nello spazio, che allontana Alice da se stessa e dall'integrazione con i coetanei australiani:

“At this age, you must not get into relationships, you must study hard, your future is so important,” my father told me. My father had grand images of me freshly processed from the tertiary production line and packed into a sterile office somewhere in Springvale, doing Very Important Work. [...] Back in the old country, the good girls stayed at home and the bad girls went out with baskets of oranges and apples late at night and made their money selling all sorts of fruit in the park. Here it was different. The difference between our sweet and our sweet apple-selling streetgirl in Central Market Phnom Penh was that one believed in free love, and the other did not. Australian democracy seemed to be available to all by the mere shedding of your clothes. [...] Life was not to be spent at the mercy of sunken-faced migrants, bringing from the old country a million scruples that made no sense. Australians all let us rejoice,

---

<sup>49</sup> «- Questa è mia figlia – diceva a tutte le Kim. – Fa la seconda superiore. Diventerà un avvocato. - *Ehi*, ma chi l'ha detto che sarei diventata un avvocato? Non l'avevo mica ancora deciso. La mamma più tardi, in auto, mi disse che era solo perché essendo io un disastro in matematica, non c'era verso che potessi diventare un medico» (ivi, p. 136; trad. it., pp. 130-131).



for we are young and free, not held tight in the clutches of the village gossip  
or the narrow-eyed matchmaker.<sup>50</sup>

Alice viene cresciuta secondo le regole di un paese vecchio, nel quale non ha mai vissuto, in un paese nuovo nel quale non riesce ad integrarsi. Se la società australiana sembra infatti provare un disinteresse quasi completo nei confronti delle minoranze etniche immigrate sul proprio territorio, quella cinese sembra preoccupata di difendere le proprie tradizioni, i propri usi, la propria lingua. Esemplificativo in questo senso è l'atteggiamento della madre di Alice nei confronti della lingua inglese, che fatica ad apprendere nonostante ormai viva in Australia da molti anni. Non allontanandosi mai dalla casa dal quartiere in cui vive, essa può tranquillamente parlare teochew senza preoccuparsi di imparare una lingua nei confronti della quale non ha interesse alcuno. Il problema sorge quando i suoi figli, che frequentano la scuola, e il marito, che ha aperto un'attività commerciale, iniziano a ricorrere sempre più spesso a termini inglesi per esprimere concetti che non trovano un corrispettivo in cinese. La signora Pung non riesce più a capire i pensieri dei suoi figli e ne attribuisce la colpa alla lingua segreta che essi imparano a scuola. Decide così di iscriversi a un corso di inglese, che tuttavia abbandona dopo poche settimane ritenendolo inutile: la madre di Alice nega a se stessa qualsiasi possibilità di cambiamento, il che la porta alla depressione.

Nel romanzo di Alice Pung, la cultura orientale dalla quale Alice proviene prende la forma di una legge rigida e severa, alla quale la ragazza si deve sottomettere se vuole guadagnarsi l'amore dei propri genitori. L'asservimento a questa legge dell'obbedienza viene sancito dal voto che Alice fa a Budda il giorno in cui, per una sua distrazione, la sorellina minore alla quale stava badando cade dal letto battendo la testa per terra. Mentre i genitori di Alice corrono in pronto soccorso con la neonata, la ragazza giura che se Alison non riporterà gravi danni cerebrali, lei non si lamenterà più dei compiti che le

---

<sup>50</sup> «- A quest'età non devi avere relazioni, devi studiare tanto, il tuo futuro è la cosa più importante – mi diceva mio padre. Immaginava di vedermi sfornata dalla linea produttiva del terziario e impacchettata dentro uno sterile ufficio a Springvale, a fare Lavori Molto Importanti. [...] Nel vecchio paese, le ragazze per bene stavano a casa e quelle sfacciate uscivano tardi la sera con ceste di arance e mele, e guadagnavano soldi vendendo frutti d'ogni genere nel parco. Qui era diverso. La differenza fra studentesse profumate di mela dolce alla Central Station di Melbourne e le ragazze di strada venditrici di mela dolce al Central Market di Phnom Penh era che le prime credevano nell'amore libero, e le altre no. La democrazia australiana sembrava alla portata di tutti, bastava liberarsi dei vestiti. [...] La vita non doveva essere trascorsa in balia di immigrati dalle facce cupe, che si erano portati dietro dal vecchio paese un milione di scrupoli senza senso. Australiani, permetteteci di gioire, poiché siamo giovani e liberi, liberateci dalle grinfie di pettegolezzi da paese o di gretti mezzani» (ivi, pp. 100-101; trad. it., pp. 100-101).

vengono affidati in casa e che le portano via tutto il tempo che ha a disposizione dopo la scuola:

I wondered whether anyone Up There would be convinced by my newfound piety, but I tried anyway. If my sister was okay, I prayed, I would do all my jobs without complaining. I would commit my soul to servitude forever and ever. I would be as uncomplaining as an automaton, I would not whinge whenever I heard "half an hour more", I would learn to be just a speck and do things for the greater good of the family.<sup>51</sup>

Non solo Alice decide di annullarsi e di obbedire come un automa per l'eternità: capisce anche che se Budda esiste davvero, allora è proprio lui a volere che lei resti per sempre a casa a badare ai suoi fratelli e a pulire. E così modifica il proprio voto:

Dear Lord, I will not defy this fate you have for me if you make my sister alright. I will not even question Your plan. Just let my sister be alright and You can even turn me into a worm in my next life.<sup>52</sup>

La vita di Alice non è fatta di scelte, ma di percorsi prestabiliti (da Budda e dai suoi genitori) che lei dovrà obbedientemente seguire se vorrà sentirsi amata e apprezzata dalla propria famiglia. In questo processo di omologazione, essa diventa sempre più simile a sua madre, finché, proprio come quest'ultima, non si ammala di depressione. «Still and silent and sedate»:<sup>53</sup> gli aggettivi che Alice utilizza per descrivere il prototipo di giovane donna perfetta che le si chiede di diventare sono gli stessi che, in maniera non certo casuale, si potrebbero utilizzare per descrivere la sua condizione durante la malattia che la fa sentire uno spazio vuoto, un guscio senza contenuto, «a void to be filled by others. I had done everything right, and I had turned out so wrong. I turned out empty. I turned out faulty».<sup>54</sup> Alice è diventata esattamente ciò che i suoi genitori volevano diventasse, ma questo, anziché renderla una persona felice, l'ha trasformata in una forma vuota. La

---

<sup>51</sup> «Mi chiedi se qualcuno Lassù avrebbe creduto al mio pentimento. Ma ci provai lo stesso. Se mia sorella non si era fatta niente, pregai, mi sarei data da fare senza più lamentarmi. Avrei asservito la mia anima per l'eternità. Avrei ubbidito come un automa. Non mi sarei mai più lamentata ogni volta che sentivo "Ancora mezz'ora". Avrei imparato ad annullarmi per il bene della mia famiglia» (ivi, pp. 88-89; trad. it., p. 89).

<sup>52</sup> «Mio Signore, se farai stare bene mia sorella, non sfiderò questo destino che hai deciso per me. Non indagherò neanche le Tue intenzioni. Se farai stare bene mia sorella mi puoi anche trasformare in un verme nella prossima vita» (ivi, p. 89; trad. it., p.90)

<sup>53</sup> «tranquilla e silenziosa e sedata» (ivi, p. 105; trad. it. 105).

<sup>54</sup> «un vuoto che doveva essere riempito dagli altri. Avevo fatto tutto così bene, ed ero finita così male. Risultò che ero vuota, difettosa» (ivi, p. 190; trad. it., p. 178)

ragazza sente di non riuscire ad essere nessuno, perché è tutto quello che la sua famiglia vorrebbe che lei fosse.

### *L'occidente come possibilità di non coincidenza*

Le cose sembrano prendere una piega diversa quando, nonostante gli psicofarmaci che la rendono confusa e riducono la sua lucidità, Alice riesce ad entrare alla Facoltà di Legge della Melbourne University, proprio come i suoi genitori avevano sperato. Qui Alice conosce Michael, un ragazzo australiano che si dimostra realmente interessato a frequentarla e con il quale, dopo qualche incertezza, comincia a uscire. Alice sa bene che i suoi genitori non approveranno la loro relazione dal momento che Michael è un ragazzo occidentale, e decide per questo motivo di vederlo di nascosto e in luoghi dove i due non corrano il pericolo di essere riconosciuti dai vicini di quartiere della ragazza. Alice capisce che il sentimento che prova per Michael rappresenta una grande possibilità: quella di non coincidere più con l'immagine stereotipata della donna orientale che i suoi genitori hanno confezionato per lei e diventare finalmente ciò che lei stessa desidera essere. In altre parole, Michael rappresenta la prima vera possibilità di scegliere qualcosa in maniera autonoma, l'evento che spezza la rigidità dell'esistenza vissuta come destino, la novità che fa irruzione nella vita vissuta come routine:

I felt life open up for me - all the different directions I could go. The suffocating prospect of being stuck in a tiny two-person legal practice up above a shop in suburbia ten years from now shattered, and all the pieces fell down like fake snow from a smashed glass paperweight. The water splashed on my face, it seemed to wake me from the deep sleeping sickness. I felt exhilarated. I could be anywhere, and I could do anything. I could be anybody I wanted.<sup>55</sup>

Facendo esperienza dell'amore, Alice scopre finalmente la possibilità di non coincidere con se stessa, di non essere un guscio vuoto che solo gli altri possono riempire, ma un campo di pure possibilità da interpretare. Così prende coraggio e decide di

---

<sup>55</sup> «Sentivo che la vita si stava aprendo anche per me in mille possibili direzioni. La prospettiva soffocante di ritrovarmi, di lì a dieci anni, chiusa in un minuscolo studio legale per due persone, sopra un negozio di periferia, andò in frantumi, e tutti i pezzettini caddero come fiocchi di neve artificiale da una palla di vetro rotta. L'acqua mi schizzò la faccia, e sembrò risvegliarmi dai turbamenti di un sonno profondo. Mi prese l'euforia. Potevo andare ovunque, potevo fare qualunque cosa. Essere chi volevo» (ivi, pp. 237-238; trad. it., pp. 219-220).

presentare Michael ai propri genitori, pur sapendo di andare incontro alla delusione delle loro aspettative.

In effetti, è proprio ciò accade: i genitori di Alice non approvano la sua relazione con Michael, nella quale la madre della ragazza vede il pericolo dell'occidentalizzazione, l'imbastardimento della razza, la perdita dell'identità, che viene concepita come qualcosa che si possiede o non si possiede, e non come un processo di articolazione delle proprie possibilità. Per la madre di Alice l'amore stesso è un morbo, una malattia che va curata perché mette in discussione i confini identitari degli amanti, che smettono di coincidere solamente con se stessi, per identificarsi, almeno parzialmente, con l'oggetto amato. Ciò che pensano i genitori di Alice ha un peso schiacciante per la ragazza, che nonostante tutti gli sforzi, non riesce ad uscire dal ruolo che le è stato assegnato e continua a recitare la sua parte di figlia obbediente, costringendo Michael a fare lo stesso:

The worst thing about our relationship was the being watched. We were putting on a show. He was trying as hard if not harder than I was to be acceptable - to be the obedient prospective son-in-law.<sup>56</sup>

Dopo un po' di tempo, il ragazzo capisce che la vita di Alice consiste davvero in «a series of rules and regulations, as strict as the army [...] a series of dos and don'ts [...] a set of rules and finely drawn lines and fraudulent erasures».<sup>57</sup> Alice sa di essere più di quello che Michael vede e che in fondo le basterebbe ribellarsi a quel sistema di norme e vincoli per dimostrarlo. Tale possibilità, tuttavia, non viene mai realmente considerata come un'opzione, e così Alice decide di rimanere fedele ai genitori, interrompendo la relazione con Michael. In fondo è meglio che ognuno torni alla propria dimensione:

And I would go home and continue the other play, the one that has not ended, the one that will never end, and I would resume my role as "dutiful daughter", this time with more understanding and compassion.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> «La cosa più tremenda della nostra relazione era il controllo costante a cui eravamo sottoposti. Recitavamo una parte. Lui ci provava anche più di me, a rendersi accettabile: a divenire il potenziale genero arrendevole» (ivi, p. 260; trad. it., 241).

<sup>57</sup> «una serie di regole e regolamenti, severi come nell'esercito [...] una serie di "si può fare – non si può" [...] una serie di regole e confini ben tracciati e di ipocrite omissioni» (ivi, pp. 265-266, trad. it., pp. 246-247).

<sup>58</sup> «E anch'io sarei tornata a casa e avrei continuato l'altro gioco, quello che non è finito, che non finirà mai: mi sarei riappropriata del mio ruolo di "figlia rispettosa", questa volta con un senso maggiore di comprensione e condivisione» (ivi, p. 272; trad. it. p. 253).

In questo modo, Alice rinuncia alla possibilità di un cambiamento, di una singolarizzazione dell'esistenza, della sperimentazione delle proprie possibilità, accettando invece di ricoprire un ruolo anonimo, di indossare una maschera che non le appartiene, di coincidere con un'immagine stereotipata.

*Una gemma «unpolished»*

E così Alice finisce per diventare proprio ciò che non avrebbe voluto, una donna cinese, «constantly sighing and lying and dying - that is what being a Chinese woman means, and I want nothing to do with it».<sup>59</sup> Sono queste le parole con le quali Alice aveva descritto la madre all'inizio del romanzo, una madre che vedeva schiacciata dal peso dell'ingombrante figura della suocera, la nonna paterna di Alice, sempre attenta a correggere la giovane moglie di suo figlio, per insegnarle come essere una moglie e una madre esemplare. Sembra che, vent'anni più tardi, Alice commetta lo stesso errore che già è stato di sua madre, accettando di vivere a sua volta all'ombra di un modello femminile irraggiungibile. Tra le figure femminili che spiccano nel titolo originale del romanzo (*Unpolished Gem. My Grandmother, My Mother and Me*) si instaura un rapporto di ripetizione in cui viene a mancare qualsiasi differenza: la nonna, la madre e Alice stessa formano gli anelli di una catena che le vincola a interpretare il ruolo della donna che è venuta prima, in un meccanismo che le rende degli stereotipi viventi. Alice sembra avere un'intuizione della prigione nella quale si sta chiudendo e tuttavia sembra che qualcosa la trattiene dal reagire, dallo spezzare l'automatismo che, lo ha capito, la condurrà all'infelicità: «I felt that there were generations of stupid women conspiring against my liberty, and there seemed to be no escape».<sup>60</sup> Una generazione di donne stupide perché tutte uguali, coincidenti non solo con se stesse, ma anche l'una con l'altra, cospirano contro la libertà della nuova generazione rappresentata dalla protagonista di *Gemma impura*, che tuttavia non riesce a sfuggire alla loro presa, rimanendo invischiata nell'aspetto fondamentale della sua cultura, la tradizione. Questa assume il carattere di una legge rigida e severa, che chiede rispetto e dà in cambio la certezza relativa ai confini netti della propria identità.

---

<sup>59</sup> «sospirare e mentire e morire sempre, è questo che significa essere una donna cinese, e io non voglio saperne» (ivi, p. 35; trad. it., p. 41).

<sup>60</sup> «Mi sentivo circondata da generazioni di donne stupide che cospiravano contro la mia libertà, e non sembrava esserci via di fuga» (ivi, p. 215; trad. it., p. 199).

Alice rimane una gemma *unpolished*: la traduzione italiana la rende *impura*, suggerendo la sua natura ibrida di cinese che non può fare a meno di essere anche australiana e che per questo motivo fatica a trovare la propria dimensione, rimanendo in qualche modo estranea nei confronti di entrambi gli universi culturali. Il titolo originale allude però a una pietra preziosa dalle tante sfaccettature che non riesce a mostrarsi nella sua bellezza perché non viene lucidata. A rivestire Alice, a impedirle di splendere e di mostrare la propria complessità, sono proprio quei modelli dei quali si è coperta, negando a se stessa la possibilità di essere ciò che desidera. Il romanzo di Alice Pung non racconta solamente la storia della difficile integrazione tra orientali e occidentali nell’Australia contemporanea, ma anche e soprattutto la storia di una ragazza che oscilla tra due modi di essere, quello della coincidenza, rappresentata dalla cultura dei suoi genitori, e quello della non-coincidenza, rappresentata dalla cultura australiana. Il conflitto tra modalità non riesce a generare un’identità originale perché Alice rinuncia alla propria divisione, abdicando così alla possibilità di interpretare la propria contraddizione. Timida, sottomessa, silenziosa e obbediente, Alice accetta di ricoprire il ruolo che la propria tradizione culturale ha scelto per lei, votandosi a un’esistenza infelice, tutta vissuta in una coincidenza stupida e dolorosa.

### 3. *La vita indistruttibile: dal dionisiaco al postumano*

In un articolo del 2005, dove tentava di ricostruire la genesi del pensiero transumanista, Nick Bostrom rinveniva le origini di questa prospettiva filosofica nell’epica sumerica di Gilgamesh, dimostrando come l’essere umano abbia da sempre cercato di acquisire nuove abilità nello sforzo di eludere i limiti impostigli dalla propria condizione, primo tra tutti quello della finitudine.<sup>61</sup> Uno dei principali obiettivi del movimento postumanista sembra infatti essere la rimozione di quello che è considerato il più grande tra gli ostacoli che separano l’essere umano dal raggiungimento della felicità: la morte. A tal fine, si auspica e si mette in atto un incessante lavoro di progettazione e modifica dei corpi, per natura votati al decadimento biologico, all’invecchiamento, alla malattia, in una lotta contro la finitudine che riduce le dimensioni della vita e della morte a quelle della salute e della malattia.

---

<sup>61</sup> N. Bostrom, *A History of Transhumanist Thought*, in “Journal of Evolution and Technology”, vol. 14, no. 1, 2005, pp. 1-25.

Dal punto di vista teorico, l'umanesimo viene descritto come una concezione imperniata su un rigido *binarismo*, che potrà venir superato attraverso processi di ibridazione resi possibili dalla tecnica, e grazie ai quali il soggetto postumano potrà raggiungere una condizione di fluidità permanente. Viene dunque rifiutata sia la finitudine dell'essere umano, sia la concezione filosofica che la sorreggerebbe. Questa è la posta in gioco, ed è anche il punto di partenza della mia riflessione. Per valutare la consistenza del discorso postumano occorre prendere in esame il rapporto tra vita e morte. È proprio vero che la cultura occidentale lo ha pensato sempre in maniera rigidamente binaria? Anche ammettendo che sia così, dobbiamo escludere la possibilità di pensare il rapporto vita/morte con uno stile logico diverso?

Risulterà necessario, a un certo punto, richiamarsi alla cultura greca, che disponeva di due termini per indicare la vita, *bíos e zōē*. Sarà inevitabile considerare la figura di Dioniso come archetipo della vita indistruttibile, che riunisce in sé gli opposti della finitudine e dell'immortalità, dell'umano e del divino, della vita e della morte. A sua volta, il dionisiaco si presenta come notevolmente complesso, perché il significato che possiamo attribuirgli dipende dal suo rapporto con l'apollineo e dunque dal significato che s'intende conferire alla figura di Apollo e alla nozione di forma. La *Nascita della tragedia*, opera con cui si apre il dibattito sul dionisiaco, è stata letta per lo più accentuando la vitalità di questo principio stilistico e considerando la forma come un limite, una chiusura, un ostacolo. Per valutare altre possibilità, dovremo esaminare con attenzione la polisemia degli opposti. In seguito, le analisi testuali di *RoboCop* e dell'*Uomo bicentenario* ci permetteranno una valutazione ulteriore di questi concetti e della loro capacità euristica.

#### *La dimensione logica della prospettiva postumana*

Definire in maniera univoca il termine *postumanismo* è compito assai difficile: esige infatti la capacità di individuare il minimo comun denominatore in una serie di posizioni che, nell'arco degli ultimi decenni, si sono poste in rottura con l'umanesimo classico e i suoi assunti, aprendo la strada a una nuova concezione della soggettività.<sup>62</sup> Il nostro

---

<sup>62</sup> Questa difficoltà definitoria ha spinto Luca Grion ad utilizzare l'immagine guida dell'*arcipelago postumanista*, «ovvero di una pluralità di isole (di modalità di declinazioni del tema postumanistico) accomunate tutte da un medesimo mare che le bagna e le raccoglie in quell'unità plurale che, appunto è espressa dalla nozione di arcipelago» (L. Grion, *Chi ha paura del post-umano? Vademecum dell'uomo 2.0*, Mimesis, Milano 2021, p. 41). Antonio Allegra propone invece di distinguere, all'interno del movimento

discorso non può dunque cominciare che chiarendo in che senso la prospettiva postumanista si caratterizzi per un nuovo modo di guardare all'idea di *umanità*: ebbene, in prima istanza è possibile affermare che il movimento postumanista rappresenta una forma di congedo dall'eredità del soggetto cartesiano unitario e razionale, ovvero un rifiuto dell'immutabilità del concetto di *umano* stesso. Il soggetto postumano, a differenza di quello dell'umanesimo classico, si distingue per un'estrema plasticità, per una malleabilità costitutiva che deriva soprattutto dalla convergenza tra la dimensione biologica e quella tecnologica, le quali si ritrovano così strettamente intrecciate da non risultare più distinguibili. La mentalità postumana si caratterizza proprio «per la presunzione che l'umano sia qualcosa di completamente plasmabile ad opera della volontà individuale».<sup>63</sup>

I cambiamenti veicolati dalla rivoluzione tecno-scientifica rendono infatti impossibile continuare a considerare la soggettività alla stregua di una forma statica e definita, facendo sorgere la necessità di una nuova antropologia incentrata sulla figura del cyborg, frutto dell'ibridazione uomo-macchina che viene a sua volta elevata a vero e proprio «principio antropopoietico»<sup>64</sup> della nuova forma di soggettività nomade. Nelle parole di Donna Haraway, il cyborg «è un organismo cibernetico, un ibrido di macchina e organismo, una creatura che appartiene tanto alla realtà sociale quanto alla finzione»<sup>65</sup> in grado di negare le rigide separazioni tipiche dell'umanesimo classico, i dualismi della tradizione occidentale che sono stati funzionali alle logiche e alle pratiche di dominio di ogni sorta: corpo/macchina, natura/cultura, maschio/femmina, creatore/creatura, etc.

Le forme fluide, mutevoli e contingenti proprie del soggetto postumano costringono così «allo slittamento delle linee di demarcazione tra le differenze strutturali, o tra le

---

stesso, tra postumanesimo, postumanismo e transumanesimo: «mentre *postumanesimo* (e postumanistico) in senso ampio include tutte le divergenze e le differenti impostazioni, *postumanismo* (e postumanista) indica la visione di un uomo destinato a ibridarsi e trasformarsi. Nessun confine, tantomeno nessun annuncio di superiorità o di normatività, è legittimo, né quello interno alla biologia tra uomini e altri animali, né quello con l'ampio mondo delle macchine che sempre più innestiamo nei nostri corpi. *Transumanesimo*, dal canto suo, individua invece una prospettiva di superamento e trascendimento del limite, un congedarsi dall'uomo più verso un "alto" che un "dopo". Grazie ai mezzi di una tecnologia che starebbe per compiere progressi esponenzialmente accelerati, siamo in grado di realizzare alcuni sogni inveterati dell'umanità: potenziamento sensoriale e mentale, serenità o beatitudine più o meno indotta, perfetta salute, prolungamento dell'esistenza – infine, e riassuntivamente, immortalità» (A. Allegra, *Visioni transumane: tecnica, salvezza, ideologia*, Orthotes, Napoli/Salerno 2017, p. 9).

<sup>63</sup> L. Grion, op. cit., p. 23.

<sup>64</sup> R. Pepperell, *The Posthuman Condition* (1995), Intellect, Bristol-Portland 2003, p. 44.

<sup>65</sup> D. J. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1991), Feltrinelli, Milano 1999, p. 78.



categorie ontologiche, ad esempio tra l'organico e l'inorganico, l'originale e il manufatto, la carne e il metallo, i circuiti elettronici e i sistemi nervosi organici». <sup>66</sup> I cyborg sono infatti «formazioni sociali e culturali dominanti» che ricoprono «ruoli attivi nella fabbrica sociale, con diverse implicazioni economiche e politiche». <sup>67</sup> Essi comprendono «non solo gli affascinanti corpi hightech dei piloti militari, degli atleti e delle celebrità, ma anche le masse anonime del proletariato digitale sottopagato, che nutre l'economia globale tecnologicamente guidata senza mai potervi accedere». <sup>68</sup> Nel cyborg si realizza pienamente quella relazione con la tecnologia cui Deleuze e Guattari si riferiscono con l'espressione “divenire macchina”, che attraverso la deterritorializzazione supera la dialettica dell'alterità. <sup>69</sup>

Il quadro tracciato è necessariamente sintetico e non esaurisce la ricchezza delle posizioni ascrivibili alla prospettiva postumanista. Esso consente tuttavia di far emergere quello che è forse il presupposto più importante di questa concezione filosofica: la polemica nei confronti dei binarismi nei quali si manifesterebbe necessariamente la razionalità dell'umanesimo classico. Il superamento di tali binarismi sarebbe reso possibile dalla fluidità che è la caratteristica saliente dei soggetti ibridi: occorre dunque eliminare ciò che viene considerato un ostacolo al continuo proliferare delle forme. Per valutare questa prospettiva e quelli che ritengo siano i suoi limiti, è necessario metterne in discussione i presupposti, ripartendo proprio dalla polisemia delle relazioni oppositive.

#### *La riscoperta della polisemia degli opposti*

La prima rigorosa tipologia degli opposti si trova nelle *Categorie* di Aristotele, dove lo Stagiritico afferma che «una realtà si dice opposta a un'altra in quattro modi»: <sup>70</sup> contraddittorietà (ad esempio “sono seduto” e “non sono seduto”, contemporaneamente), privazione/possesso (ad esempio “vedere” e “essere cieco”), contrarietà (opposti che ammettono casi intermedi, ad esempio il grigio come misto tra bianco e nero) e correlazione (riguarda gli opposti che si implicano reciprocamente, esemplificati da “il tutto e la metà” e da “padrone e servo”).

---

<sup>66</sup> R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte* (2013), DeriveApprodi, Roma 2014, p. 97.

<sup>67</sup> Ivi, p. 98.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Ivi, p. 78.

<sup>70</sup> Aristotele, *Categorie*, in Id. *Organon*, Bompiani, Milano 2016, p. 127 e segg.

Come notato da Giovanni Bottirolì, «questa tipologia vorrebbe risultare omogenea, secondo una scala di incompatibilità decrescente: dal grado massimo (i contraddittori) a quello minimo, i correlativi, “i meno incompatibili”, tant’è vero che si implicano reciprocamente». <sup>71</sup> I contraddittori rappresentano il caso di opposizione più forte perché si escludono a vicenda senza ammettere la possibilità di un caso misto; i contrari, invece, in quanto suscettibili di generare una sintesi o caso misto, rappresentano un tipo di opposizione più debole. <sup>72</sup> In ultimo, la correlazione costituisce il caso più debole di opposizione: i correlativi sono opposti legati da un rapporto di dipendenza reciproca.

Osservando più attentamente la tipologia aristotelica, ci si accorge tuttavia che il criterio che la ispira, quello della “buona disgiunzione” o della separazione netta tra gli opposti, non può che condurre ad una marginalità dei correlativi in quanto la dipendenza reciproca fa sorgere la possibilità di paradossi, intesi come contraddizioni logiche. A partire da questa tipologia, i logici medievali costruirono lo schema conosciuto come il *quadrato degli opposti*, che prevede solo le relazioni tra contraddittori e tra contrari (oltre che tra subcontrari). In questo schema non compaiono le relazioni di privazione/possesso e di correlazione. È quest’ultimo gesto di rimozione che merita di venir interrogato. La logica tradizionale, che corrisponde ad una razionalità *rigida e disgiuntiva*, ha ritenuto di poter emarginare le relazioni che appaiono imperniate su *nessi congiuntivi*. Bisognerà attendere l’idealismo tedesco perché il legame tra gli opposti venga riscoperto nella sua legittimità, e soprattutto nella sua fecondità: per Hegel la Ragione (*Vernunft*), che lega gli opposti, è superiore all’Intelletto (*Verstand*), che li tiene ben separati.

Ai fini della mia analisi, è però necessario compiere un passo ulteriore, ovvero distinguere due tipi di contrarietà: in un caso, gli opposti generano un terzo termine (ad esempio il Divenire come sintesi tra Essere e Nulla, nella *Logica* di Hegel), nell’altro caso essi confluiscono in una unità immediata, che possiamo designare come *coincidentia oppositorum*. Viene così raggiunta una condizione di *fluidità*, che appartiene pur sempre alla logica dei contrari, e non va confusa con la *flessibilità*, che dipende dai correlativi. <sup>73</sup>

*Il rapporto vita/morte come ripresa del dionisiaco*

---

<sup>71</sup> G. Bottirolì, *La prova non-ontologica*, cit., p. 24.

<sup>72</sup> Secondo diversi studiosi, la relazione tra privazione e possesso può venir ricondotta a quella tra contrari. È un punto che forse meriterebbe di venir approfondito.

<sup>73</sup> Per la distinzione tra flessibilità e fluidità rinvio a G. Bottirolì, *La prova non-ontologica*, cit., in particolare alle pp. 199-256.

Alla luce di queste distinzioni, è possibile analizzare il rapporto tra i concetti di vita e morte con maggiore precisione. Ebbene, in prima battuta non possiamo fare a meno di constatare che il termine “vita” evoca sempre quello di “morte”: ma quale significato possiamo attribuire a una relazione evocativa? Da un punto di vista sistemico, un termine non esiste mai isolato: esso si dà sempre nel rapporto con altri termini, insieme ai quali costituisce un campo paradigmatico, fatto di rinvii differenziali. Se, come nel caso di vita/morte, il campo paradigmatico si compone solamente di due termini, allora la differenza tra essi equivale immediatamente all’opposizione (vita *versus* morte). Ma le opposizioni, lo abbiamo appena visto, si dicono in molti modi: esse possono venire articolate da una logica disgiuntiva, e dunque interpretate come contrarietà o contraddittorietà, oppure da una logica congiuntiva, che sarà in grado di vedere nell’opposizione un rapporto di correlazione. Sono necessarie altre due precisazioni: nel caso in cui vengano considerati termini contrari, vita e morte potranno generare (come si è detto nel paragrafo precedente) due differenti tipi di sintesi: quella degli oggetti oppure degli stati “misti”, rappresentata per esempio dalla malattia e dagli stati di soglia, e quella immediata che contraddistingue la *coincidentia oppositorum*. Soltanto in quest’ultimo caso si realizza la condizione di fluidità. Inoltre: per una logica congiuntiva resta la possibilità di articolare l’opposizione tra vita e morte nei termini di un rapporto tra correlativi, i quali potranno a loro volta stimolarsi vicendevolmente oppure generare una paralisi.

Torniamo alla fluidità permanente che caratterizza il soggetto postumano: grazie ai processi di ibridazione favoriti dal progresso tecno-scientifico, esso potrà finalmente godere di una vita liberata dai limiti costitutivi della nostra specie, considerati alla stregua di veri e propri difetti da estirpare:

dai mali piccoli e banali che cerchiamo di anestetizzare ricorrendo a pillole salvifiche, alle insoddisfazioni estetiche che cerchiamo di lenire con la chirurgia e la chimica, fino ad arrivare alle richieste di maggiori performance fisiche e cognitive o alla volontà di intervenire sul patrimonio genetico delle generazioni future. In filigrana, in tutte queste ricerche di intervento tecnico [...] è riscontrabile un’analogia insofferenza rispetto ai tratti difettivi della nostra attrezzatura biologica.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> L. Grion, op. cit., pp. 23-24.

In questo senso, postumanesimo è dunque sinonimo di insofferenza nei confronti della fragilità, ricerca costante di un miglioramento delle proprie condizioni di vita,<sup>75</sup> desiderio di emancipazione da ogni forma di vulnerabilità: esso è l'«esito di un cammino che condurrà l'uomo a vincere la sfida ingaggiata con i propri limiti costitutivi».<sup>76</sup> Dalla medicina del futuro ci si aspetta la possibilità di sostituire le componenti biologiche del nostro corpo con protesi artificiali, con il fine di «individuare e rimuovere le cause del decadimento biologico, “congelando” indefinitamente la vita nella sua stagione più bella».<sup>77</sup> La tecnologia diviene lo strumento che permette di trasformare la necessità dell'evento della morte in un confine varcabile, un fatto meramente accidentale.<sup>78</sup>

Questo rifiuto della finitudine vorrebbe essere anche il rifiuto della concezione filosofica che sorregge la netta separazione tra le dimensioni della vita e della morte, ma affermare che la tradizione occidentale abbia da sempre pensato in maniera rigidamente binaria tale rapporto non è corretto. La civiltà greca disponeva di due termini per indicare il concetto di vita: *zōē* e *bíos*. Mentre il primo si riferiva alla semplice vita biologica, naturale e sovraindividuale, ovvero alla vita indeterminata e generica, il termine *bíos* designava una vita singolare, qualificata e specifica, ovvero la vita di qualcuno in particolare, una forma caratteristica di stare al mondo.<sup>79</sup>

Ora, esisteva nel pantheon greco una figura enigmatica nella quale gli opposti della vita e della morte si trovavano riuniti: si trattava di Dioniso, «archetipo della vita indistruttibile».<sup>80</sup> Nella versione tebana del mito, Dioniso nasceva in due tempi, e quindi, potremmo dire, due volte: una prima dalla madre Semele, umana, e una seconda dal padre Zeus, divino, circostanza unica nella religione greca, che lo rendeva partecipe di entrambe

---

<sup>75</sup> Si ricordi a tal proposito l'origine della parola “robot”, coniata da Karel Čapek e da lui stesso utilizzata per la prima volta nel dramma teatrale *R.U.R. (Rossumovi univerzální roboti)*, 1920), descrizione di un utopico mondo finalmente libero dalle fatiche fisiche grazie all'invenzione di androidi chiamati *robot*, appunto, parola che deriva dal termine ceco *robota*, “lavoro forzato”, “schiavitù”.

<sup>76</sup> Ivi, p. 48.

<sup>77</sup> L. Grion, op. cit., p. 86.

<sup>78</sup> «Noi sfidiamo l'inevitabilità dell'invecchiamento e della morte», afferma Max More nella sua *Dichiarazione transumanista*. Tra gli obiettivi del movimento ci sono infatti il superamento dell'invecchiamento, dei difetti cognitivi e della sofferenza non volontaria, considerati veri e propri mali da estirpare (cfr. M. More, *I Principi Estropici. Versione 3.0. Una Dichiarazione Transumanista*, 1999, disponibile sul sito [www.estropico.com](http://www.estropico.com)).

<sup>79</sup> Cfr. A. Moscati, *Zoé/bíos*, in R. Brandimarte, P. Chiantera-Stutte, P. Di Vittorio, O. Marzocca O. Romano, A. Russo, A. Simone (a cura di), *Lessico di biopolitica*, Manifestolibri, Roma 2006, pp. 336-341.

<sup>80</sup> Il riferimento è naturalmente a K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile* (1976), Adelphi, Milano 2010.

le nature.<sup>81</sup> Non solamente la vita di Dioniso veniva minacciata dalla morte ancora prima di venire alla luce: nella leggenda di Zagreo, il dio incarnava un cacciatore che veniva a sua volta cacciato e fatto a pezzi dai Titani, soffrendo così gli atti spaventosi da lui stesso compiuti su altri.<sup>82</sup> Umano e divino, mortale e immortale, carnefice e vittima: Dioniso era il dio nel quale si manifestava l'inquietante capacità di riunire, conservandone il contrasto, «gli opposti dell'estasi e dell'orrore, dell'illimitata pienezza di vita e della dilacerazione selvaggia».<sup>83</sup> I doni che offriva ai suoi fedeli e le manifestazioni che lo accompagnavano erano la testimonianza dell'incoerenza propria della sua duplice natura. Egli era il dio in cui gli opposti – e in particolare la vita e la morte – venivano a coincidere.<sup>84</sup>

#### *L'identità del dionisiaco da Nietzsche a Deleuze*

Quale significato attribuire alla complessa figura di Dioniso? A partire dalla *Nascita della tragedia*, tale domanda si è imposta nel dibattito filosofico ricevendo risposte assai diverse. Nella sua opera giovanile, Nietzsche descrive il dionisiaco nel suo rapporto con l'apollineo, presentandoli come principi stilistici che costituiscono la duplice fonte dell'arte, e in particolare della tragedia greca: essi «procedono l'uno accanto all'altro, per lo più in aperta contrapposizione tra loro e stimolandosi a vicenda a reazioni sempre nuove e più vigorose, al fine di perpetuare in esse quell'antagonismo di opposti che la comune parola 'arte' supera solo in apparenza».<sup>85</sup> Come si può osservare, la reciproca dipendenza viene descritta qui come *stimolazione*, *intensificazione*. La divinità

---

<sup>81</sup> Secondo tale versione, il dio sarebbe nato dall'unione tra Zeus, re degli dei, e Semele, figlia di Cadmo, re di Tebe. Mentre era incinta, Semele sarebbe stata incenerita dalla folgore del suo sposo, che le sarebbe subentrato nella funzione materna accogliendo nel proprio corpo e, in particolare nella coscia, l'embrione di Dioniso. Cfr. W. F. Otto, *Dioniso. Mito e culto* (1933), Il nuovo Melangolo, Genova 2006, p. 71 e K. Kerényi, op. cit., pp. 116-117.

<sup>82</sup> Nel mito di Zagreo, Dioniso era un cacciatore di animali vivi che veniva a sua volta cacciato dai Titani. Questi, incalzati dall'odio di Era, lo avrebbero catturato, dilaniato in mille pezzi e infine divorato. Secondo la dottrina delfica, fu Apollo a raccogliere i pezzi del corpo smembrato di Dioniso e a seppellirli sul Parnaso, aiutando così il fratello a riacquistare la propria integra vitalità.

<sup>83</sup> W. F. Otto, op. cit., p. 129.

<sup>84</sup> Questa è anche l'interpretazione proposta da Giorgio Colli nel primo volume dedicato alla sapienza greca, in cui Dioniso viene definito «il dio della contraddizione, di tutte le contraddizioni [...] o meglio di tutto ciò che, manifestandosi in parole, si esprime in termini contraddittorii. Dioniso è l'impossibile, l'assurdo che si dimostra vero con la sua presenza. Dioniso è vita e morte, gioia e dolore, estasi e spasimo, benevolenza e crudeltà, cacciatore e preda, toro e agnello, maschio e femmina, desiderio e distacco, giuoco e violenza, ma tutto ciò nell'immediatezza, nell'interiorità di un cacciatore che si slancia spietato e di una preda che sanguina e muore, tutto ciò vissuto assieme, senza prima né dopo, e con pienezza sconvolgente in ogni estremo» (G. Colli, op. cit., p. 15).

<sup>85</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 24.

dell'eccesso si impoverisce quando rinuncia al rapporto con l'apollineo: emerge allora una dismisura rozza e crudele, una barbarie che tutto travolge. Per Nietzsche esisteva «un immenso abisso» tra i Greci dionisiaci e i barbari dionisiaci.<sup>86</sup> Dioniso ha bisogno di Apollo, e viceversa: se assume un atteggiamento puramente difensivo, se rinuncia a intrecciarsi (agonisticamente) con il dionisiaco, l'apollineo non è semplicemente il principio della forma: diventa il principio della forma irrigidita, cioè del *principium individuationis*, dei confini che si chiudono.

Quando il conflitto diventa fecondo, apollineo e dionisiaco acquistano il loro significato più autentico: Dioniso agisce come impulso alla metamorfosi, come la spinta propria dell'essere umano a non coincidere con se stesso, come desiderio di oltrepassare le forme stereotipate che la società assegna all'individuo. Sull'altro versante, è grazie al rapporto con Dioniso che Apollo conferisce elasticità al *principium individuationis*: in ambito artistico, l'apollineo diventa il principio stilistico attraverso il quale le possibilità esuberanti, espresse dal dionisiaco, vengono selezionate e interpretate.<sup>87</sup> Per Nietzsche, dunque, l'identità dei due principi stilistici dipende dal rapporto che essi intrattengono (o non intrattengono) con il rispettivo opposto.

Nella sua prima opera, ma anche in seguito, Nietzsche sembra aver guardato con maggior favore al dionisiaco, e questo ha fatto sì che molti interpreti lo abbiano considerato equivalente al tragico in generale. L'alleanza con Apollo è stata così dimenticata, dando vita al proliferare delle concezioni energetiste, prima tra tutte quella proposta da Gilles Deleuze. La sovrapposizione tra tragico e dionisiaco,<sup>88</sup> e l'accentuazione degli stati di ebbrezza come impulso estetico in diversi punti del discorso di Nietzsche, permettono a Deleuze di affermare che il Dioniso originario viene progressivamente sostituito da un Dioniso «affermativo e affermatore», che «si trasforma in molteplici affermazioni»:<sup>89</sup> un Dioniso pieno e compatto, la cui identità si articola nella metamorfosi continua, nel caos delle forme, nella serie metonimica delle ibridazioni, nella provvisorietà dei confini identitari. Nell'interpretazione deleuziana dell'estetica di Nietzsche, dunque, l'apollineo viene rimosso e il dionisiaco considerato un principio

---

<sup>86</sup> Ivi, pp. 35-36.

<sup>87</sup> Per questa interpretazione rimando al saggio di G. Bottioli, *Liberatore e incatenato: le aporie di Dioniso (e del dionisiaco) da Euripide a Nietzsche*, cit.

<sup>88</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit., p. 19.

<sup>89</sup> Ivi, p. 20.

stilistico votato alla distruzione delle forme, concepite solamente nella loro versione rigida e alla stregua di ostacoli da rimuovere.

### *L'energetismo postumanista*

Come sottolineato da diversi autori, la prospettiva deleuziana costituisce il presupposto teorico del postumanismo, che come abbiamo visto insiste sulla metamorfosi quale pura trasformazione della vita, ovvero su un divenire che diventa «radicalmente non teleologico, [ma] anzi consiste nella possibilità di ibridazioni che rompano la fissità della forma organica»,<sup>90</sup> invitandoci a pensare al di fuori di ogni normatività e di ogni dualismo tra umano e non-umano. Nella soggettività nomade che viene così a costituirsi «la corporeità viene lasciata libera di svilupparsi in forme assolutamente contingenti e provvisorie. [...] L'errare dell'essere nella continua metamorfosi [...] fa le veci della tradizione centrata sulla normatività dell'uomo. L'aggregazione delle forze rifugge da qualsiasi prospettiva che postuli una forma propria di unità».<sup>91</sup>

Come reso esplicito da Rosi Braidotti, la filosofia postumanista promuove un'individualità radicale fondata sull'idea di divenire, spostando l'attenzione

dalla soggettività unitaria a quella nomade, in controtendenza rispetto all'umanesimo e alle sue attuali varianti. [...] L'etica postumana per un soggetto non unitario propone un profondo sentimento di interconnessione tra il sé e gli altri, inclusi i non umani e gli "altri della terra", attraverso la rimozione dell'ostacolo rappresentato dall'individualismo autocentrato.<sup>92</sup>

Di qui la convinzione che vi sia un nesso necessario tra postumanesimo critico e presa di distanza dall'antropocentrismo, in virtù dell'estensione del concetto di vita al non umano in un cambiamento di prospettiva che consente a ibridismo, nomadismo, diaspora e creolizzazione di divenire strumenti per il riposizionamento della soggettività in connessioni e comunità di soggetti non più esclusivamente umani.

Veniamo dunque alle implicazioni di questo discorso in relazione alla questione del rapporto vita/morte. La vita della condizione postumana è per Braidotti la *zōē*, intesa come «processo interattivo e senza conclusioni [...], forza dinamica della vita in sé,

---

<sup>90</sup> A. Allegra, op. cit., pp. 129-130.

<sup>91</sup> Ivi, pp. 132-133. Sul nomadismo delle identità il riferimento è all'ormai classico R. Braidotti, *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità* (1994), Donzelli, Roma 1995.

<sup>92</sup> R. Braidotti. *Il postumano*, cit., p. 57.

capace di autorganizzazione [che] consente la vitalità generativa. *Zoe* è la forza trasversale che taglia e ricuce specie, domini e categorie precedentemente separate». <sup>93</sup> Questo approccio avrebbe il merito di rendere possibile la destituzione dei confini binari tra la vita organica e discorsiva tradizionalmente riservata all'*ánthrōpos* (che nel lessico braidottiano è sinonimo di *bíos*) e la parte più ampia delle altre forme di vita (la *zōē*), decostruendo allo stesso tempo la supremazia della specie umana e qualsiasi nozione invariante della sua natura, ovvero di un *ánthrōpos* e di un *bíos* categoricamente distinti dalla vita di animali e non umani. La condizione postumana non costringe solamente allo slittamento delle linee di demarcazione tra categorie ontologiche, «tra l'organico e l'inorganico, l'originale e il manufatto, la carne e il metallo, i circuiti elettronici e i sistemi nervosi organici», <sup>94</sup> ma anche tra vita e morte in quanto «il materialismo vitalista postumano infrange i confini tra ciò che vive e ciò che muore. La vita, *zoe*, mira essenzialmente alla sua autoperpetuazione e poi, una volta raggiunto lo scopo, alla sua dissoluzione. Si potrebbe sostenere, quindi, che la vita intesa come *zoe* comprende ciò che noi chiamiamo morte». <sup>95</sup>

Nel discorso di Braidotti i confini che separano gli opposti di *zōē* e *thánatos* collassano giungendo a sovrapporsi nella sintesi immediata propria della *coincidentia oppositorum*. Per questo motivo Braidotti può affermare che

quello che noi umani bramiamo davvero è scomparire fondendoci al flusso generativo del divenire, presupposto per la perdita, la scomparsa, la distruzione del soggetto atomizzato. [...] Quello che desideriamo di più in verità è sciogliere il nodo del soggetto, abbandonandoci preferibilmente all'agonia dell'estasi, scegliendo inoltre il nostro modo di scomparire e di morire, di separarci da noi stessi. <sup>96</sup>

Nel proprio affermarsi, la *zōē* intesa come «potenza della vita postumana» <sup>97</sup> che attraverso il divenire conduce il soggetto nomade dall'Uno al Non-uno, dall'umano al non-umano, si rovescia così nel proprio opposto, conseguenza fatale del carattere anarchico del divenire celebrato dal postumanismo.

---

<sup>93</sup> Ivi, p. 68.

<sup>94</sup> Ivi, p. 98.

<sup>95</sup> Ivi, p. 143.

<sup>96</sup> Ivi, p. 145.

<sup>97</sup> Ivi, p. 124.



La coincidenza degli opposti rappresenta l'esito estremo dell'energetismo postumanista e della logica separativa ad esso sottesa, che pensa gli opposti unicamente nel loro contrasto, concepisce la forma come ostacolo al libero proliferare delle metamorfosi e la morte come limite da superare definitivamente. Resta la possibilità di utilizzare una logica congiuntiva, capace di considerare gli opposti nel loro legame, di concepire la forma non come un ostacolo, ma come una risorsa, di individuare nell'apollineo non solamente la rigidità del *principium individuationis*, ma anche e soprattutto la flessibilità di un principio stilistico che consente al dionisiaco di selezionare le proprie metamorfosi, di interpretare le proprie possibilità più alte. Resta, infine, per il soggetto postumano, che a differenza dell'uomo *può* morire, ma non *deve* più necessariamente farlo, la possibilità di considerare la morte non come un fatto, ma come un'interpretazione, non come una possibilità "non ancora", ma come una densità da articolare, che, realizzandosi, condiziona la vita, significandola a posteriori, conferendole un senso particolare e soggettivo. È quanto proveremo a mostrare attraverso l'analisi di *RoboCop* e dell'*Uomo bicentenario*.

*Morte, rinascita e metamorfosi: il riscatto dell'apollineo in RoboCop e nell'Uomo bicentenario*

Partiamo dal primo testo: *RoboCop*, film del 1987, diretto da Paul Verhoeven.<sup>98</sup> La vicenda è ambientata in una Detroit distopica in cui il crimine e la delinquenza dominano incontrastati. Gli sforzi della polizia, all'interno del cui corpo si registra un numero di vittime sempre crescente, non sono sufficienti a far fronte alla situazione: per questo motivo, la potente multinazionale Omni Consumer Product (OCP) stipula un contratto con l'amministrazione comunale per dare vita a un progetto che renderà Detroit una città finalmente sicura: la costruzione di un cyborg di pattuglia, "RoboCop" appunto. Proprio in questo periodo l'agente Alex Murphy, appena giunto nel dipartimento di polizia di Detroit, viene ucciso brutalmente da una banda criminale, che lo mutila a colpi di fucile in una scena che ricorda molto da vicino lo smembramento (*sparagmós*) subito da Dioniso per mano dei Titani nel mito di Zagreo.<sup>99</sup> All'insaputa della famiglia e dei colleghi, il suo

---

<sup>98</sup> Del film, che ebbe un enorme successo di pubblico, sono stati realizzati due sequel (un primo nel 1990, diretto da Irvin Kershner e un secondo nel 1993, diretto da Fred Dekker) e un *reboot* (diretto da José Padilha nel 2014).

<sup>99</sup> Maryse Petit interpreta lo smembramento del corpo di Murphy-RoboCop come un modo per porre la domanda che ne riguarda l'identità e il funzionamento, in una tradizione medico-scientifica che viene essere

corpo viene sequestrato dall'OCP e utilizzato per assemblare il primo modello di RoboCop: le parti mutilate del poliziotto vengono sostituite da protesi meccaniche e il suo cervello viene integrato con un sistema informatico, nonché programmato per dare la caccia ai criminali che popolano la città.

Alex Murphy muore dunque come essere umano per rinascere a una nuova vita in forma di macchina, senza conservare, almeno in apparenza, nessun ricordo della propria vita precedente. Il frutto di questa prima resurrezione è una sintesi omogenea tra i contrari dell'uomo e della macchina, sintesi che dà origine a una vita caratterizzata dall'indistruttibilità, come auspicato dal postumanismo: RoboCop verrà nuovamente mutilato durante diversi inseguimenti, ma in quanto macchina non potrà più morire. La dimensione della morte è stata completamente eliminata, in una felice realizzazione del sogno di immortalità proprio dei creatori del robot. Tuttavia, insieme a questa dimensione, qualcos'altro è andato perso: il *bíos*, inteso come vita propria e singolare, del poliziotto Alex Murphy, che viene riconosciuto nel robot solamente dalla collega Ann Lewis grazie al gesto di rotazione della pistola che lui le aveva mostrato e con il quale era solito compiacere suo figlio. Quando tuttavia la donna gli domanda come si chiami, il robot non sa come rispondere: in quanto macchina, possiede solamente un numero di serie. Il nome proprio, che caratterizza la vita unica e irripetibile, dai contorni definiti, sembra non appartenergli più: è questo il primo effetto prodotto dalla deterritorializzazione, dal divenire macchina che caratterizza l'identità di Murphy-RoboCop.

Un giorno, tuttavia, durante un regolare check-up assimilabile a uno stato di sonno, e dunque in grado di produrre un sogno, RoboCop rivive la morte del poliziotto che è stato nella vita precedente e fugge mentre i tecnici tentano inutilmente di richiamarlo all'ordine: alcuni dei ricordi relativi alla vita di Alex Murphy sono rimasti intatti nel suo cervello all'insaputa degli ingegneri che lo hanno progettato. La dimensione della morte ricompare così in sogno, dstando nel robot un desiderio di vendetta che lo spingerà a cercare i propri assassini e a trovarli nell'acciaieria abbandonata dove Murphy era stato ucciso. Qui, con l'aiuto di Lewis, RoboCop riesce a togliersi il casco che gli nasconde il viso, rimasto quello di Murphy, e, guardandosi allo specchio che la collega gli porge,

---

fatta risalire al XVI secolo. Cfr. M. Petit, *L'homme fictionnel (à propos de quatre films de Paul Verhoeven)*, in F. Berthelot e P. Clermont (a cura di), *Science-fiction et imaginaires contemporains*, Éditions Honoré Champion, Paris 2007, pp. 339-352.

apprende qual è la sua vera identità. Sgominata la banda di criminali responsabili della morte del poliziotto, RoboCop ritorna alla sede dell'OCP, dove il presidente lo ringrazia e gli rivolge queste parole: «Spari bene figliolo, come ti chiami?». Questa volta, il cyborg accenna un sorriso e risponde sicuro «Murphy».

Assistiamo così a una seconda nascita del protagonista del film: Murphy torna a un nuovo *bíos*, in un corpo robotico, dopo aver realizzato la missione nella quale il suo corpo umano aveva trovato la morte. Questa seconda resurrezione non genera, come la prima, una sintesi omogenea tra contrari: il nuovo Murphy è il frutto una mescolanza eterogenea tra l'uomo (rappresentato dai frammenti di memoria) e la macchina (rappresentata dal corpo robotico), due dimensioni che, proprio come i correlativi, non si integrano, ma confliggono favorendo un aumento di complessità nell'identità del personaggio.

La seconda nascita, riconquista di una vita degna di un nome proprio, è resa possibile da due movimenti. Il primo è tutto interno al protagonista e consiste nella migrazione di alcune caratteristiche “indistruttibili” della personalità di Alex Murphy nell'identità di RoboCop: il gesto di rotazione della pistola, riconosciuto da Ann Lewis, che domanda infatti al collega «Tu come ti chiami? Tu non hai un nome? Murphy, sei tu?»; la frase «Vivo o morto, tu verrai con me», che permette a Emil Antonowski, tra i responsabili della morte di Alex Murphy, di distinguere nella macchina il volto della propria vittima; infine, la morte singolare di Murphy, evento che si colloca all'origine della vita di RoboCop, per reintrodurre nel robot la consapevolezza della finitudine, la temporalità della morte.<sup>100</sup> Il secondo movimento è invece esterno al protagonista e consiste nella funzione ricompattante svolta nei suoi confronti non tanto dall'OCP, che recupera, come abbiamo detto, il corpo in frammenti dell'agente Murphy per creare il robot di pattuglia, quanto più da Lewis, la quale non solamente lo salva dall'imboscata tesagli dai membri stessi del corpo di polizia per ordine dell'OCP, ma fornisce al collega gli strumenti, reali e metaforici, per riacquisire l'unità perduta: lo svitatore che permette a RoboCop di togliersi il casco e lo specchio che gli consente di vedere l'immagine del proprio volto.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Questi elementi non sono semplici “mannerisms of figure behaviour” (F. Pheasant-Kelly, *Cinematic Cyborgs, Abject Bodies: Post-Human Hybridity in T2 and Robocop*, in “Film International”, vol. 9, n. 5, 2011, p. 60) che derivano a RoboCop dalla sua precedente identità di essere umano, meri stilemi che si riproducono in maniera automatica nell'automa in cui rivive il corpo di Murphy, bensì riaffioramenti del desiderio che vengono ri-soggettivati dal robot durante il corso della narrazione.

<sup>101</sup> «Quello che vedrai potrà non piacerti» dice il robot alla collega, quasi a volerla proteggere non solamente dalla visione dello scempio che è stato compiuto sul suo corpo e che lo ha reso un collage di elementi organici e inorganici, ma anche e soprattutto dal triste spettacolo di un soggetto privato della

Il primo movimento, che rappresenta l'oscillazione dionisiaca di RoboCop tra l'anonimità dell'esistenza robotica e l'unicità di quella Alex Murphy, viene così intercettato dal secondo movimento, rappresentato dalla funzione apollinea esercitata da Lewis, che giunge dall'esterno per consentire all'identità di RoboCop di non irrigidirsi in quella del robot di pattuglia vendicatore del delitto di Murphy, bensì di assumere una forma singolare a partire dai frammenti di vita che si agitano nella sua mente, riconsegnando il nome proprio alla dimensione del senso.<sup>102</sup>

La rinascita a una vita nuova è anche il tema dell'*Uomo bicentenario* di Isaac Asimov.<sup>103</sup> Contrariamente a quanto succede in *RoboCop*, in cui un essere umano viene trasformato in un robot, nell'*Uomo bicentenario* viene narrata la storia di un robot che decide di divenire un essere umano, descrivendo una parabola apparentemente opposta a quella appena descritta. Andrew è il robot-maggiordomo della famiglia Martin: a differenza dei suoi simili, non viene chiamato per mezzo di un numero di serie, bensì con un nome proprio, Andrew appunto, una consuetudine alla quale ha dato vita Little Miss, la figlia minore del Signor Martin. Sin dalle prime righe del racconto, emerge la volontà, da parte del robot, di dimenticare la propria natura macchinica:

Il suo numero di serie cominciava con NDR, ma ormai aveva dimenticato le cifre che seguivano. Certo, era passato tanto tempo, ma se avesse voluto ricordarle, gli sarebbe stato impossibile non farlo. È che non voleva ricordarsele. La Signorina Piccola era stata la prima a chiamarlo Andrew,

---

flessibilità ontologica propria dell'essere umano che è stato. Come affermato dallo stesso Paul Verhoeven, questa scena rappresenta il momento in cui Murphy accetta la perdita della propria umanità e la nuova condizione a cui è stato condannato (Cfr. B. Cronenworth, *Man of Iron*, in M. Barton-Fumo, a cura di, *Paul Verhoeven: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2016, p. 46)

<sup>102</sup> L'esperienza della resurrezione ha fatto sì che il personaggio di RoboCop sia stato spesso accostato non a Dioniso, bensì a Cristo (cfr. M. Keith Booker, *Alternate Americas. Science Fiction Film and American Culture*, Praeger Publishers, Westport 2006, pp. 205-217; J. A. Geck, *Corpus Christi, Corpus Cyborgensis, and the Body Politic: The Passion Play of RoboCop*, in "The Journal of Religion and Popular Culture", vol. 32, n. 1, 2020, pp. 65-80; N. J. Cull, *Rust-Belt Messiah: Robocop (1987)*, in J. Chapman e N. J. Cull (a cura di), *Projecting Tomorrow: Science Fiction and Popular Cinema*, I. B. Tauris Publishers, London 2013, pp. 181-198). Tuttavia, se è vero che la passione e il dolore accomunano RoboCop a Cristo e quest'ultimo a Dioniso, è necessario ricordare, insieme al Nietzsche dei *Frammenti postumi* (1887-1888), che la divinità olimpica si differenzia da Gesù proprio per il modo di assumere l'aspetto del dolore: mentre quest'ultimo, ferito dal mondo, si dimostra incapace di reazione e di vendetta e squalifica questo mondo in nome di un mondo altro, autentico e vero, Dioniso fa della sofferenza un mezzo per transitare da una forma all'altra.

<sup>103</sup> Il racconto, pubblicato per la prima volta nel 1976, è stato successivamente ampliato nel romanzo *Robot NDR-113* scritto da Asimov stesso insieme a Robert Silverberg e pubblicato nel 1992. Da questa versione è stato tratto il famoso film di Chris Columbus *L'uomo bicentenario* del 1999.

perché non riusciva a dire il numero di serie: tutti gli altri poi l'avevano imitata.<sup>104</sup>

Inizia in questo modo quel processo di singolarizzazione della vita del robot che è il tema fondamentale del racconto. Andrew non si distingue dagli altri automi solamente per il fatto di avere un nome: ancora Little Miss, invidiosa di un ciondolo che la sorella maggiore ha ricevuto in regalo, commissiona ad Andrew il primo di molti manufatti che egli si dimostrerà in grado di creare: «Aveva dato a Andrew un pezzo di legno e un piccolo coltello da cucina. Lui aveva scolpito il ciondolo in un batter d'occhio e la Signorina Piccola aveva detto: “È bello, Andrew. Lo mostrerò a papà”». <sup>105</sup>

Fatto insolito per un robot, le creazioni di Andrew non si ripetono mai, ma sono ogni volta diverse dalle precedenti. L'accesso alla dimensione dell'arte e della bellezza rendono Andrew una macchina unica nel suo genere: i Martin si accorgono immediatamente del valore di ciò che egli costruisce e decidono di sollevarlo dall'incarico di cameriere, ordinandogli di leggere i libri della biblioteca di famiglia che trattano dello stile dei mobili, oggetti della cui produzione Andrew sta diventando un esperto. La lettura e il rapporto con i libri gli permettono di accedere alla dimensione del linguaggio e, fatto più importante, dello stile. In breve tempo, la capacità di creare oggetti irripetibili, unici e originali permette al robot di venire riconosciuto come artista: ancora una volta, è Little Miss la prima persona a chiamarlo così e ad attribuire un valore monetario alle opere di Andrew. Al Signor Martin, che la rimprovera di essere avida perché vorrebbe vendere le opere prodotte da Andrew, Little Miss risponde infatti: «chi le vuole le deve pagare. Sono di valore. [...] io non lo dico per noi, papà, lo dico per l'artista». <sup>106</sup>

Agli occhi della U.S. Robots, la capacità manifestata da Andrew di uscire dal tracciato prestabilito rappresenta un pericolo ed è motivo di grande imbarazzo: essa decide così di costruire nuovi modelli di macchine che non siano in grado di percorrere strade nuove,

---

<sup>104</sup> I. Asimov, *L'uomo bicentenario* (1976), in Id., *Tutti i miei robot* (1982), Mondadori, Milano 1988, p. 521. Come nota Liza Zunshine, il desiderio nutrito da Andrew di dimenticare la propria natura rende impossibile pensare a questo personaggio come a un essere artificiale sin dalle prime righe del racconto e contribuisce a renderne ambiguo lo statuto ontologico (cfr. L. Zunshine, *Strange Concepts and the Stories They Make Possible. Cognition, Culture, Narrative*, John Hopkins University Press, Baltimore 2008, pp. 66 e 77).

<sup>105</sup> I. Asimov, *L'uomo bicentenario*, cit., p. 521.

<sup>106</sup> Ivi, p. 523.

inedite e originali, né di fare scelte non previste dai propri creatori. Come spiega il Signor Martin al proprio robot:

I nuovi robot non sono bravi come te, Andrew. [...] Non valgono niente, perché la U.S. Robots è riuscita sì a perfezionare i loro circuiti, a fissare il flusso positronico, ma li ha costruiti in modo che non escano mai dal tracciato prestabilito. Tu sei molto meglio di loro [...] Ed è opera tua, Andrew, non dimenticarlo.<sup>107</sup>

Ad apprezzare la flessibilità di Andrew, infatti, è solamente la famiglia Martin, che giunge addirittura ad affidargli il compito di nutrire il neonato figlio della Signorina Grande, consentendogli di svolgere la funzione singolarizzante per eccellenza, quella materna, fatto reso possibile solamente dalla singolarizzazione di cui a sua volta il robot è stato l'oggetto.

Attraverso i guadagni che gli derivano dalla vendita dei propri manufatti, Andrew decide di comprare la propria libertà alla famiglia Martin. Dal momento che un caso simile non si è mai presentato prima, la sua istanza viene portata davanti a un tribunale, in seno al quale viene affermato che solamente gli esseri umani possono essere liberi e che non ha alcun senso parlare della libertà di un robot, oggetto creato dagli esseri umani e dunque di loro possesso. A questa affermazione Andrew ribatte che chiunque desideri veramente essere libero dovrebbe poterlo essere: per il robot la condizione della libertà, il suo requisito fondamentale, è il desiderio, inteso come spinta alla singolarità e alla singolarizzazione. Andrew vince la causa e, divenuto libero, comincia a indossare abiti e a chiamare per nome i propri ex-padroni: l'unica eccezione è rappresentata da Little Miss, che continua a venir chiamata in questo modo.

Naturalmente, il percorso di umanizzazione di Andrew non è senza inciampi: ormai centenario, quando parla con i discendenti dei propri padroni si accorge di avere grandi difficoltà: la lingua è cambiata da quando egli è stato costruito e sono stati introdotti nuovi vocaboli, che Andrew non conosce. Egli non comprende inoltre il linguaggio figurale, che sfugge al suo tipo di intelligenza, e i libri che consulta alla ricerca di spiegazioni sembrano non poter offrire alcun aiuto.

Nonostante queste difficoltà, Andrew decide di scrivere la prima storia dei robot scritta da un robot: la sua intenzione è quella di spiegare qual è il punto di vista delle macchine

---

<sup>107</sup> Ivi, p. 525.

su tutto quello che è accaduto da quando esse per la prima volta hanno avuto il permesso di lavorare e vivere sulla Terra. «Non voglio scrivere una storia della robotica, [...] ma una storia dei robot, e sarà importante perché scritta da un robot. Voglio spiegare qual è il punto di vista dei robot su tutto quello che è accaduto da quando essi per la prima volta hanno avuto il permesso di lavorare e vivere sulla Terra»,<sup>108</sup> spiega Andrew a George, figlio di Little Miss. Andrew è divenuto un punto di vista sul mondo, una prospettiva a partire dalla quale cominciano a prendere forma una parola e una verità nuove, destinate a scontrarsi con quelle altrui.

Il desiderio di divenire uomo porta Andrew alla decisione di trasformare il proprio corpo robotico in un corpo organico, ovvero in un corpo deperibile, scelta che appare priva di senso agli esseri umani che circondano Andrew, i quali stanno invece cercando in tutti i modi di rendere i loro corpi immortali attraverso la creazione e il trapianto di organi indistruttibili. Il punto di vista umano è chiaramente espresso dalle parole che Alvin Magdescu, direttore del Settore di Ricerca della U.S. Robots, rivolge a Andrew durante una delle loro conversazioni «Siete già meglio di un uomo. Avete già cambiato in peggio quando avete deciso di diventare organico».<sup>109</sup>

Nonostante gli sforzi del robot, tuttavia, l'umanità non sembra essere disposta a riconoscergli lo status che egli desidera. Andrew non riesce a capire: ha l'aspetto di un essere umano ed organi equivalenti a quelli degli esseri umani, ha dato il proprio contributo artistico, letterario, scientifico alla cultura umana, che cosa gli si può chiedere di più? A questa domanda è il titolare dello studio legale al quale Andrew si appoggia per combattere la propria battaglia per il riconoscimento *de jure* del suo statuto di essere umano, Simon DeLong, che gli rivela quale sia il vero problema: mentre il cervello positronico dei robot è costruito dall'uomo, quello cellulare proprio degli esseri umani non è opera di nessuno.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Ivi, pp. 534-535.

<sup>109</sup> Ivi, p. 548. Come notato da Robert Reilly, a distinguere Andrew dagli altri robot sono la creatività e la volontà. Quest'ultima, in particolare, lo spinge a compiere una serie di scelte con lo scopo di avvicinarsi quanto più possibile al suo personale concetto di umanità. Paradossalmente, la realizzazione del desiderio che ha dato forma alla sua vita viene a coincidere con la rinuncia alla vita stessa. Cfr. R. Reilly, *How Machines Become Human: Process and Attribute*, in T. P. Dunn e R. D. Erlich (a cura di), *The Mechanical God. Machines in Science Fiction*, Greenwood Publishing Group, Westport 1982, pp. 160-161.

<sup>110</sup> L'intero racconto è attraversato dai tentativi di Andrew di piegare la rigidità della legge e del proprio corpo meccanico al desiderio di divenire un uomo: questo suo coraggio, che viene definito "da robot" (ivi, p. 554) in quanto inscalfibile, si dimostra tuttavia flessibile poiché capace di percorrere strade nuove e inedite rispetto a quelle previste dalla legge anonima e universale propria degli esseri umani. Alla fine del racconto, egli si dimostra pertanto capace di rinunciare alla pretesa di piegare l'universale al particolare e

Giungiamo così al cuore del problema che riguarda l'identità di Andrew: la questione della morte. In quanto robot dotato di un cervello positronico, egli non può morire ed è proprio per questo motivo che gli esseri umani non sono disposti a riconoscergli il loro stesso statuto: come spiega Li-Hsing, deputata dell'Assemblea Legislativa che dovrà decidere dell'umanità di Andrew a livello giuridico, mentre il cervello umano è composto di cellule deperibili e non sostituibili, il cervello positronico non va incontro alla propria degradazione. È dunque questo il problema fondamentale: gli esseri umani possono tollerare l'indistruttibilità della vita di una macchina, ma non quella di un loro stesso simile fintanto che la caratteristica dell'immortalità non diventi una prerogativa universale, propria dell'intera umanità. Fedele al proprio desiderio, Andrew decide dunque di sostituire al proprio cervello positronico un cervello cellulare. A Li-Hsing, che gli rimprovera di aver violato la Terza Legge della robotica ("Un robot deve proteggere la propria esistenza"), Andrew risponde: «Ho scelto tra la morte del mio corpo e la morte di tutte le mie aspirazioni e di tutti i miei desideri. Avrei violato la Terza Legge se avessi lasciato vivere il mio corpo a costo di una morte ben più grande».<sup>111</sup> Egli accetta dunque di divenire mortale per realizzare il sogno di essere riconosciuto in quanto essere umano, rifiutando la propria natura e creando le condizioni per la propria rinascita. La nuova vita di Andrew prende così forma nell'esatto momento in cui egli sceglie di introdurre nella propria esistenza la dimensione della morte, declinata nel più singolare dei modi, mormorando tra sé il nome di chi ha aperto il robot alla dimensione del senso: Little Miss.

In maniera speculare a RoboCop, nato e morto una prima volta come essere umano e una seconda come robot, anche Andrew nasce e muore due volte, come automa in un primo tempo e come uomo in un secondo. Le parabole esistenziali descritte dai due personaggi si oppongono dunque in maniera solo apparente: entrambi, infatti, scelgono di rifiutare la propria natura per rinascere a una nuova vita, che prende forma a partire dall'evento della morte. Ciò è reso possibile non solamente dalla capacità, comune a entrambi i protagonisti, di mutare la propria forma, ma soprattutto di assumere quella in

---

di accettare la morte come prezzo da pagare per realizzare il proprio desiderio. Sulla rappresentazione della giustizia nel racconto di Asimov e in altri testi della letteratura fantascientifica americana si veda H. Escudicé, *Fondements imaginaires des représentations de la justice dans la science-fiction américaine*, in "GRAAT", vol. 7, 2010, pp. 168-181.

<sup>111</sup> Ivi, p. 556. Il rifiuto delle proprie origini, che accomuna Andrew ad altri celebri personaggi del cinema fantascientifico, viene notato anche da Sue Short in *The Measure of a Man? Asimov's Bicentennial Man, Star Trek's Data, and Being Human*, in "Extrapolation", vol. 44, no. 2, 2003, p. 221.



cui si realizzano le loro possibilità più alte, in grado di rendere unica e irripetibile la loro esistenza. Questa funzione, in cui si manifesta il volto più nobile dell'apollineo, è rappresentata nei due testi dai personaggi di Lewis e di Little Miss, che consentono agli opposti dell'uomo e della macchina, della vita e della morte di non collassare nelle aporie della *coincidentia*, ma anzi di stabilire un rapporto fecondo di stimolazione vicendevole.



## BIBLIOGRAFIA

### OPERE LETTERARIE E CINEMATOGRAFICHE

ALLENDE, Isabel, *La casa de los espíritus* (1982), Plaza & Janez, Barcelona 1987; trad. it. di Angelo Morino e Sonia Piloto Di Castri, Feltrinelli, Milano 2022.

ASIMOV, Isaac, *The Bicentennial Man* (1976); trad. it. *L'uomo bicentenario*, in Id., *Tutti i miei robot* (1982), Mondadori, Milano 1988, pp. 519-557.

ASTURIAS, Miguel Angel, *Uomini di mais* (1949), trad. it. di Cesco Vian, Dalai Editore, Milano 2010.

BORGES, Jorge Luis, *Il carnefice pietoso* (1982), in *Tutte le opere*, vol. II, Mondadori, Milano 1986, pp. 1284-1287.

BRONTË, Emily, *Cime tempestose* (1847), Einaudi, Torino 1992.

DOSTOEVSKIJ, Fëdor, *Delitto e castigo* (1866), Garzanti, Milano 1984.

EUGENIDES, Jeffrey, *Middlesex* (2002), Bloomsbury 2003; trad. it. di Katia Bagnoli, Mondadori, Milano 2017.

EURIPIDE, *Baccanti*, trad. it. di Davide Susanetti, Carocci, Roma 2010.

LEVI, Primo, *I sommersi e i salvati* (1986), Einaudi, Torino 2007.

PUNG, Alice, *Unpolished Gem. My Mother, My Grandmother and Me*, 2006, Portobello Books, London 2013; trad. it. di Adele D'Arcangelo, *Gemma impura*, Moby Dick, Faenza 2010.

RUSHDIE, Salman, *Midnight's Children* (1980), Penguin Books, New York 1991; *I figli della mezzanotte* (1980), trad. it. di Ettore Capriolo, Mondadori, Milano 2014.

SHAKESPEARE, William, *Romeo e Giulietta* (1597), trad. it. di Salvatore Quasimodo, Mondadori, Milano 2001.

---, *La tempesta* (1611), trad. it. di Alessandro Serpieri, Marsilio, Venezia 2006.

*Benvenuto a Marly-Gomont (Bienvenue à Marly-Gomont)*, di Julien RAMBALDI (Francia/Belgio, 2016).

*RoboCop. Il futuro della legge (RoboCop)*, di Paul VERHOEVEN (Stati Uniti, 1987).

## CRITICA LETTERARIA

AGARWALLA, Shyam S., *A Critical Study of Salman Rushdie's Midnight's Children*, Yking Books, Jaipur 2016.

ALLINGTON, Patrick, *On Necessary Disjointedness: The Pol Pot Period in Alice Pung's Memoirs*, in "Life Writing", vol. 14, no. 4, 2017, pp. 465-474.

ARVA, Eugene L., "Handcuffed to History": *Surviving Colonialism*, in Id., *The Traumatic Imagination. Histories of Violence in Magical Realist Fiction*, Cambria Press, Amherst 2011, pp. 173-216.

BATTY, Nancy E., *The Art of Suspense: Rushdie's 1001 (Mid-)Nights*, in M. D. Fletcher (a cura di), *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*, Brill Academic Publishers, Amsterdam 1995, pp. 69-81.

BAUTISTA, Gloria, *El realismo mágico en La casa de los espíritus*, in "Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos", vol. 6, no. 2, 1989, pp. 299-310.

BENNETT, Robert, *National Allegory or Carnavalesque Heteroglossia? Midnight's Children's Narration of Indian National Identity*, in "Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences (BuR)", vol. 4, no. 2, 2000, pp. 177-194.

BIRCH, David, *Postmodernist Chutneys*, in "Textual Practice", vol. 5, no. 1, 1991, pp. 1-7.

BOOKER, M. Keith, *Midnight's Children, History, and Complexity: Reading Rushdie after the Cold War*, in M. Keith Booker (a cura di), *Critical Essays on Salman Rushdie*, G. K. Hall & Co., New York 1999, pp. 283-314.

BRAUNER, David, *Silence, Secrecy and Sexuality: 'Alternate Histories' in Jane Smiley's A Thousand Acres, Carol Shields' The Stone Diaries and Jeffrey Eugenides'*

Middlesex, in Id., *Contemporary American Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, pp. 61-106.

CARROLL, Rachel, *Retrospective Sex: Rewriting Intersexuality in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, in "Journal of American Studies", vol. 44, no. 1, 2010, pp. 187-201.

CEFARIELLO, Marianna, *L'Indian English nella narrativa di Salman Rushdie: il caso Midnight's Children*, Giapeto Editore, Napoli 2016.

CHATTERJEE, Sisir Kumar, *Rushdie's Use of Language in Midnight's Children*, in Mohit Kumar Ray (a cura di), *Studies in ELT, Linguistics and Applied Linguistics*, Atlantic, New Delhi 2004, pp. 146-162.

CODDOU, Marcelo, *Para leer a Isabel Allende: Introducción a 'La casa de las espíritus'*, Ediciones Literatura Americana Reunida, Concepción, 1988.

COLLADO-RODRIGUEZ, Francisco, *Of Self and Country. U.S. Politics, Cultural Hybridity and Ambivalent Identity in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, in "International Fiction Review", vol. 33, no. 1-2, 2006, pp. 71-83.

CONSONNI, Stefania, *Come nasce un premio Pulitzer: «Middlesex» di Jeffrey Eugenides*, in "Acoma", vol. 32, 2005, pp. 145-159.

---, *'Stuck in the Middle with Eu'. Genetica e letteratura in Middlesex*, in "Nuova corrente", no. 54, 2007, pp. 145-172.

CULL, Nicholas J., *Rust-Belt Messiah: Robocop (1987)*, in James Chapman e Nicholas J. Cull (a cura di), *Projecting Tomorrow: Science Fiction and Popular Cinema*, I. B. Tauris Publishers, London 2013, pp. 181-198.

D'ARCANGELO, Adele, *Unpolished Gem/Gemma impura: The Journey from Australia to Italy of Alice Pung's Bestselling Novel*, in "JASAL: Journal of the Association for the Study of Australian Literature", vol. 14, no. 1, 2014.

DEY, Pradip Kumar, *Salman Rushdie's Midnight's Children*, Atlantic, New Delhi 2008.

DI MICHELE, Laura (a cura di), *Shakespeare. Una «Tempesta» dopo l'altra*, Liguori, Napoli 2005.

DULFANO, Isabel, *Polyphonous Narrators and Kaleidoscopic Procedures in Isabel Allende's Casa de los espíritus*, in "Chasqui: revista de literatura latinoamericana", vol. 23, no. 1, 1994, pp. 3-9.

DWIVEDI, Onkar Prasad, *Linguistic Experiments in Rushdie's Midnight's Children*, in "Transnational Literature", vol. 1, no. 1, 2008.

ERIKS CLINE, Laurie, *Becoming Caliban. Monster Methods and Performance Theories*, in Valerie Traub (a cura di), *The Oxford Handbook of Shakespeare and Embodiment: Gender, Sexuality, and Race*, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 709-723.

ESCUDIE, Hélène, *Fondements imaginaires des représentations de la justice dans la science-fiction américaine*, in "GRAAT", vol. 7, 2010, pp. 168-181.

FANG, Nina, *Chinese-Australian Cultural Conceptualisations of Ancestor Worship, Death and Family*, in "World Englishes", vol. 38, no. 4, 2019, pp. 644-658.

FRIEDMAN, Mary Lusky, *Isabel Allende and the More than Reliable Narrator*, in "Explicación de textos literarios", vol. 24, no. 1-2, 1995-1996, pp. 57-63.

GANE, Gillian, *Postcolonial Literature and the Magic Radio: The Language of Rushdie's Midnight's Children*, in "Poetics Today", vol. 27, no. 3, 2006, pp. 569-596.

GECK, John A., *Corpus Christi, Corpus Cyborgensis, and the Body Politic: The Passion Play of Robocop*, in "The Journal of Religion and Popular Culture", vol. 32, no. 1, 2020, pp. 65-80.

GRAHAM, Sarah, "See synonyms at MONSTER": *En-Freaking Transgender in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, in "ARIEL: A Review of International English Literature", vol. 40, no. 4, 2009, pp. 1-18.

GURNAH, Abdulrazak, *Themes and Structures in Midnight's Children*, in Abdulrazak Gurnah (a cura di), *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 91-108.

HAI, Ambreen, *From a Full Stop to a Language: Rushdie's Bodily Idiom*, in Id. (a cura di), *Making Words Matter: The Agency of Colonial and Postcolonial Literature*, Ohio University Press, Athens 2009, pp. 204-264.

HART, Stephen, *The House of the Spirits by Isabel Allende*, in Efraín Kristal (a cura di), *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pp. 270-82.

HAWES, Clement, *Leading History by the Nose: the Turn to the Eighteenth Century in Midnight's Children*, in "Modern Fiction Studies", vol. 39, no. 1, 1993, pp. 147-168.

HEALY, Alice, "Unable to Think in My Mother's Tongue": *Immigrant Daughters in Alice Pung's Unpolished Gem and Hsu-Ming Teo's Behind the Moon*, in "Transnational Literature", vol. 2, no. 2, 2010.

HUTTUNEN, Tuomas, *Nasal Connections: The Possibility of Ethical Deconstruction in Midnight's Children*, in Joel Kuortti (a cura di), *Critical Insights: Midnight's Children*, Salem Press, Hackensack 2014, pp. 91-105.

KATAWAL, Ubaraj, *In Midnight's Children, the Subaltern Speaks!*, in "Interdisciplinary Literary Studies", vol. 15, no. 1, 2013, pp. 86-102.

KRISHNAMURTHY, Sarala, *The Chutnification of English: An Examination of the Lexis of Salman Rushdie's Midnight's Children*, in "CONTEXT: Journal of Social and Cultural Studies", vol. 13, no. 1, 2010, pp. 11-28.

LEE, Merton, *Why Jeffrey Eugenides' Middlesex Is So Inoffensive*, in "Critique", no. 51, 2001, pp. 32-46.

LIPSCOMB, David, *Caught in a Strange Middle Ground: Contesting History in Salman Rushdie's Midnight's Children*, in "Diaspora: A Journal of Transnational Studies", vol. 1, no. 2 1991, pp. 163-189.

MILESI, Laurent, "Promnesia" (*Remembering Forward*) in *Midnight's Children; or Rushdie's Chutney versus Proust's Madelaine*, in Michael Syrotinski e Ian Maclachlan (a cura di), *Sensual Reading: New Approaches to Reading in Its Relations to the Senses*, Bucknell University Press, Lewisburg 2001, pp. 179-212.

MITRA, Reena (a cura di), *Salman Rushdie's Midnight's Children*, Atlantic, New Delhi 2006.

MUKHERJEE, Meenakshi, *Rushdie's Midnight's Children: A Book of Readings*, Pencraft International, Delhi 1999.

OMMUNDSEN, Wenche, *Writing as Cultural Negotiation: Suneeta Peres da Costa and Alice Pung*, in Anne Collett e Louise D'Arcens (a cura di), *The Unsociable Sociability of Women's Lifewriting* Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, pp. 187-203.

PETIT, Maryse, *L'homme fictionnel (à propos de quatre films de Paul Verhoeven)*, in Francis Berthelot e Philippe Clermont (a cura di), *Science-fiction et imaginaires contemporains*, Éditions Honoré Champion, Paris 2007, pp. 339-352.

PHEASANT-KELLY, Fran, *Cinematic Cyborgs, Abject Bodies: Post-Human Hybridity in T2 and Robocop*, in "Film International", vol. 9, n. 5, 2011, pp. 54-63.

QUAYSON, Ato, *Realismo magico, narrativa e storia*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. II, Einaudi, Torino 2002, pp. 615-636.

RADAVIČIŪTĖ, Jūratė, *The Play with the Connotations of Sexuality in Midnight's Children*, in Joel Kuortti (a cura di), *Midnight's Children*, Grey House Publishing, Amenia 2014, pp. 197-210.

REILLY, Robert, *How Machines Become Human: Process and Attribute*, in Thomas P. Dunn e Richard D. Erlich (a cura di), *The Mechanical God. Machines in Science Fiction*, Praeger Pub Text, Westport 1982, pp. 153-165.

ROJAS, Mario A., *La casa de los espíritus de Isabel Allende: un caleidoscopio de espejos desordenados*, in "Revista Iberoamericana", vol. 51, no. 132-133, 1985, pp. 917-925.

RUSHDIE, Salman, «Errata corrige»: o, sulla narrazione inattendibile nei «Figli della Mezzanotte» (1983), in Id., *Patrie immaginarie* (1991), Mondadori, Milano 1994, pp. 27-31.

---, *Dynasty* (1985), in Id., *Patrie immaginarie* (1991), Mondadori, Milano 1994, pp. 53-59.

SCHÜRER, Norbert, *Salman Rushdie's Midnight Children's. A Reader's Guide*, Continuum, New York 2004.



SHANKAR, Subramanian, *Midnight's Orphans, or a Postcolonialism Worth Its Name*, in "Cultural Critique", no. 56, 2004, pp. 64-95.

SHORT, Sue, *The Measure of a Man?: Asimov's Bicentennial Man, Star Trek's Data, and Being Human*, in "Extrapolation", vol. 44, n. 2, 2003, pp. 209-223.

SHOSTAK, Debra, *Theory Uncompromised by Practicality: Hybridity in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, in "Contemporary Literature", vol. 49, no. 3, 2008, pp. 383-412.

SIFUENTES, Zachary, *Strange Anatomy, Strange Sexuality. The Queer Body in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, in Richard Fantina (a cura di), *Straight Writ Queer: Non-Normative Expressions of Heterosexuality in Literature*, McFarland & Company Publishing, Jefferson 2006, pp. 145-157.

SPAGNULO, Ornella, *Il reale meraviglioso di Isabel Allende. Isabel Allende, da La casa degli spiriti a Eva Luna racconta*, Aracne, Roma 2009.

SRIVASTAVA, Aruna, "*The Empire Writes Back*": *Language and History in Shame and Midnight's Children*, in "ARIEL: A Review of International English Literature", vol. 20, no. 4, 1989, pp. 62-78.

SRIVASTAVA, Neelam, *Languages of the Nation in Salman Rushdie's Midnight's Children and Vikram Seth's A Suitable Boy*, in "ARIEL: A Review of International English Literature", vol. 36, no. 1-2, 2005, pp. 207-231.

SU, John J., *Epic Failure: Disappointments and Utopian Fantasy in Salman Rushdie's Midnight's Children*, in "Twentieth-Century Literature", vol. 47, no. 4, 2001, pp. 545-568.

TEN KORTENAAR, Neil, "*Midnight's Children*" and the Allegory of History, in "ARIEL: A Review of International English Literature", vol. 26, no. 2, 1995, pp. 41-62.

TRENDEL, Aristi, *The Reinvention of Identity in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, in "European journal of American studies", vol. 6, no. 2, 2011, pp. 1-8;

TRIVEDI, Harish, *Postcolonial Hybridity: Midnight's Children*, in Richard Allen e Harish Trivedi (a cura di), *Literature and Nation: Britain and India, 1800-1990*, Routledge in association with the Open University, London 2000, pp. 154-165.

TRIVEDI, Harish, *Salman the Funtoosh: Magic Bilingualism in Midnight's Children*, in Meenakshi Mukherjee (a cura di), *Midnight's Children: A Book of Readings*, Pencraft International, Delhi 1999, pp. 69-94.

VACCARELLA, Maria, *Queer Amerikhanides. Hermaphroditism and Greek American Identity in Jeffrey Eugenides's Middlesex*, in Mario Corona e Donatella Izzo (a cura di), *Queerdom. Gender Displacements in a Transnational Context*, Bergamo University Press, Bergamo 2009, pp. 87-106.

VESCOVI, Alessandro, *Storia e conoscenza storica in Midnight's Children e The Shadow Lines*, in Marialuisa Bignami (a cura di), *Le trame della conoscenza. Percorsi epistemologici nella letteratura inglese dalla prima modernità al postmoderno*, Unicopli, Milano 2007, pp. 123-143.

WILSON, Keith, *Midnight's Children and Reader Responsibility*, in "Critical Quarterly", vol. 26, no. 3, 1984, pp. 23-37.

## **OPERE DI ANTROPOLOGIA, SOCIOLOGIA, STUDI CULTURALI E POSTCOLONIALI**

ACHERAÏOU, Amar, *Questioning Hybridity, Postcolonialism and Globalization*, Palgrave, Basingstoke 2011.

ALBERONI, Francesco, *Presentazione*, in Michel Maffesoli, *L'ombra di Dioniso. Una sociologia delle passioni* (1988), Garzanti, Milano 1990.

ALBERTAZZI, Silvia, *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma 2000.

ALLEN, Richard, TRIVEDI, Harish (a cura di), *Literature and Nation: Britain and India, 1800-1990*, Routledge, with Open University, London 2000.

ASAYESH, Maryam Ebadi, *Patriarchy and Power in Magical Realism*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2017, pp. 44-97.

BARKER, Chris, *Making Sense of Cultural Studies. Central Problems and Critical Debates*, Sage Publications, London 2002.

- BHABHA, Homi K., *I luoghi della cultura* (1994), Meltemi, Roma 2001.
- CAN, Taner, *Magical Realism in Postcolonial British Fiction: History, Nation and Narration*, ibidem, Stuttgart 2015.
- CÉSAIRE, Aimé, *Discorso sul colonialismo seguito da Discorso sulla negritudine* (1955), ombre corte, Verona 2010.
- DE TORO, Alfonso (a cura di), *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica: 'Hibridez' y 'globalización'*, Vervuert, Frankfurt 2006.
- DU BOIS, William Edward Burghardt, *The Autobiography of W. E. B. Du Bois*, International Publishers, New York 1968.
- FANON, Frantz, *Pelle nera maschere bianche* (1952), Marco Tropea, Milano 1996.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Calibano* (1971), in Id., *Calibano. Saggi sull'identità culturale dell'America Latina*, Sperling & Kupfer, Milano 2002.
- GILROY, Paul, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza* (1993), Meltemi, Roma 2003.
- GLISSANT, Édouard, *Poetica della relazione* (1990), Quodlibet, Macerata 2007.
- , *Poetica del diverso* (1996), Meltemi, Roma 1998.
- HOGGART, Richard, *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life* (1957) Penguin Classics, London 2009.
- MAFFESOLI, Michel, *L'ombra di Dioniso. Una sociologia delle passioni* (1988), Garzanti, Milano 1990.
- MANNONI, Octave, *Psychologie de la colonisation*, Seuil, Paris 1950, oggi *Prospéro et Caliban*, Éditions Universitaires, Paris 1984 e *Le racisme revisité*, Denoël, Paris 1997.
- MELLINO, Miguel, *L'Atlantico nero ovvero viaggio nell'anti-anti-essenzialismo di Paul Gilroy*, in Paul Gilroy, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza* (1993), Meltemi, Roma 2003, pp. 7-15.

---, *La furia di Caliban: nell'occhio della grande tempesta*, in Aimé Césaire, *Discorso sul colonialismo seguito da Discorso sulla negritudine* (1955), ombre corte, Verona 2010, pp. 5-42.

MEMMI, Albert, *Ritratto del colonizzato e del colonizzatore* (1957), Liguori, Napoli 1979.

SAID, Edward W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (1978), Feltrinelli, Milano 2013.

---, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente* (1993), Gamberetti, Roma 1998.

SLEMON, Stephen, *Magic Realism and Postcolonial Discourse*, in Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (a cura di), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press, London 1995, pp. 407-426.

TORO, Alfonso de, *Hacia una teoría de la cultura de la 'hibridez' como sistema científico 'transrelacional', 'transversal' y 'transmedial'*, in Alfonso de Toro (a cura di), *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica: 'Hibridez' y 'globalización'*, Iberoamericana, Madrid e Vervuert, Frankfurt 2006.

TRAUB, Valerie (a cura di), *The Oxford Handbook of Shakespeare and Embodiment: Gender, Sexuality, and Race*, Oxford UP, Oxford 2016.

VALLORANI, Nicoletta (a cura di), *Tessiture*, ed.it., Firenze e Catania 2010.

## **OPERE DI TEORIA LETTERARIA, FILOSOFIA E PSICOANALISI**

ALLEGRA, Antonio, *Visioni transumane: tecnica, salvezza, ideologia*, Orthotes, Napoli e Salerno 2017.

ARIELLI, Emanuele, *Stile e stili di pensiero*, in Elio Franzini e Dino Formaggio (a cura di), *Stile*, Guerini, Milano 1997, pp. 21-40.

ARISTOTELE, *Retorica*, testo critico, traduzione e note a cura di Marco Dorati, Mondadori, Milano 1996.

- , *Poetica*, traduzione e introduzione di Guido Paduano, Laterza, Roma-Bar 2011.
- , *Categorie*, in Id., *Organon*, Bompiani, Milano 2016, pp. 53–157.
- AUERBACH, Erich, *Figura* (1938), in Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 2012, pp. 176-226.
- BACHTIN, Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), Einaudi, Torino 2002.
- , *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), Einaudi, Torino 1979.
- , *Risposta a una domanda del 'Novyj mir'* (1970), in Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (1979), Einaudi, Torino 1988, pp. 344-345.
- BARTHES, Roland, *S/Z* (1970), Einaudi, Torino 1973.
- , *Le neutre. Cours au Collège de France, 1977-1978*, Seuil, Paris 2002.
- BOOKER, M. Keith, *Alternate Americas: Science Fiction Film and American Culture*, Praeger Publishers, Westport 2006.
- BOSTROM, Nick, *A History of Transhumanist Thought*, in “Journal of Evolution and Technology”, vol. 14, no. 1, 2005, pp. 1-25.
- BOTTIROLI, Giovanni, *Retorica della creatività. Per l'interpretazione e la produzione di testi*, Paravia, Torino 1987.
- , *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- , *Teoria dello stile*, La Nuova Italia, Firenze 1997.
- , *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, Sestante, Bergamo 2002.
- , *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006.
- , *In principio era la bêtise*, in Gabriella Farina e Raoul Kirchmayr (a cura di), *Soggettivazione e destino. Saggi intorno al "Flaubert" di Sartre*, Mondadori, Milano 2009, pp. 87-109.

---, *Ibridare, problema per artisti. Alcune tesi*, in “Enthymema”, no. 1, 2010, pp. 154-163.

---, *La ragione flessibile. Modi di essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

---, *Lost in styles. Perché nel cognitivismo non c'è abbastanza intelligenza per capire l'intelligenza figurale*, in “Lo sguardo”, no. 17, 2015, pp. 153-193.

---, *Il parricidio non ha avuto luogo. Il “non” per gli stili di pensiero*, in Laura Neri e Stefania Sini (a cura di), *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, Ledizioni, Milano 2016, pp. 115-135.

---, *Liberatore e incatenato: le aporie di Dioniso (e del dionisiaco) da Euripide a Nietzsche*, in “Enthymema”, no. 14, 2016, pp. 51-81.

---, *La prova non-ontologica. Per una teoria del nulla e del “non”*, Mimesis, Milano 2020.

---, *Marcel Proust*, Feltrinelli, Milano 2022.

BOWERS, Maggie Ann, *Magic(al) Realism*, Routledge, London 2004.

BRAIDOTTI, Rosi, *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità* (1994), Donzelli, Roma 1995.

---, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte* (2013), DeriveApprodi, Roma 2014.

BUTLER, Judith, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* (1990), Laterza, Bari-Roma 2017.

---, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del “sesso”* (1993), Feltrinelli, Milano, 1996.

CHATMAN, Seymour, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* (1978), Pratiche, Parma 1982.

COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia literaria ovvero Schizzi biografici della mia vita e opinioni letterarie* (1817), Editori Riuniti, Roma 1991.

COLLI, Giorgio, *La sapienza greca*, vol. I, Adelphi, Milano 1977.

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), Orthotes, Salerno 2017.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche e la filosofia e altri testi* (1962), Einaudi, Torino 2002.
- FARIS, Wendy B., *Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*, in Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris (a cura di), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham 1995, pp. 163-190.
- FLORES, Angel, *Magical Realism in Spanish American Fiction*, in "Hispania", vol. 38, no. 2, 1955, pp. 187-192.
- FORSTER, Edward Morgan, *Aspetti del romanzo* (1927), Garzanti, Milano 2000.
- FOUCAULT, Michel, *Il vero sesso*, in Salvo Vaccaro e Marco Coglitore (a cura di), *Michel Foucault e il divenire donna*, Mimesis, Milano 1997, pp. 177-184.
- FREUD, Sigmund, *L'interpretazione dei sogni* (1899), in *Opere*, vol. III, Boringhieri, Torino 1967.
- , *Lutto e melanconia* (1914), in *Opere*, vol. VIII, Boringhieri, Torino 1976, pp. 102-118.
- , *Il perturbante* (1919), in Id., *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino, 1977, pp. 77-114.
- , *Psicologia delle masse e analisi dell'io* (1921), in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino 1977, pp. 261-330.
- , *L'io e l'Es* (1922), in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino 1977, pp. 471-520.
- FUSILLO, Massimo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, il Mulino, Bologna 2006.
- GINZBURG, Carlo, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *La crisi della ragione*, Einaudi, Torino 1979.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Maupassant. La semiotica del testo: esercizi pratici* (1976), Centro Scientifico Editore, Torino 1995.
- GRION, Luca, *Chi ha paura del postumano? Vademecum dell'uomo 2.0*, Mimesis, Milano 2021.

- HAMON, Philippe, *Che cos'è una descrizione* (1972), in Id., *Semiologia Lessico Leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977, pp. 53-83.
- HARAWAY, Donna J., *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1991), Feltrinelli, Milano 1999.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologia dello spirito* (1807), La Nuova Italia, Firenze 1960.
- HEIDEGGER, Martin, *Essere e tempo* (1927), Longanesi, Milano 2005.
- , *L'origine dell'opera d'arte* (1936), in Id., *Sentieri interrotti* (1950), La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69.
- , *Nietzsche* (1961), Adelphi, Milano 2018.
- JAMESON, Fredric, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* (1984), Garzanti, Milano 1989.
- KERÉNYI, Karl, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile* (1976), Adelphi, Milano 2010.
- KIERKEGAARD, Søren, *Diario del seduttore* (1843), in Id., *Enten – Eller*, tomo III, Adelphi, Milano 1978, pp. 41-221.
- LACAN, Jacques, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino 2008.
- , *Il seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, Einaudi, Torino 2011.
- LUKÁCS, György, *Saggi sul realismo* (1946), Einaudi, Torino 1950.
- MOREL, Geneviève, *Ambigüités sexuelles. Sexuation et psychose*, Anthropos, Paris 2000.
- MORETTI, Franco (a cura di), *Il romanzo*, vol. II, Einaudi, Torino 2002.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* (1936), in Id., *Il significato dell'estetica* (1966), Einaudi, Torino 1973, pp. 5-80.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La nascita della tragedia* (1872), Einaudi, Torino 2009.



- , *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), Adelphi, Milano 2017.
- , *Frammenti postumi 1884*, in *Opere*, vol. VII, t. II, Adelphi, Milano 1976.
- , *Frammenti postumi 1885-1887*, in *Opere*, vol. VIII, t. I, Adelphi, Milano 1975.
- , *Al di là del bene e del male* (1886), Adelphi, Milano 1986.
- , *Frammenti postumi 1887-1888*, in *Opere*, vol. VIII, t. II, Adelphi 1979.
- OTTO, Walter Friedrich, *Dioniso. Mito e culto* (1933), il nuovo melangolo, Genova 2006.
- PANZA, Pierluigi, *Stile, stilo, stele. Variazioni di un significato*, in Elio Franzini e Dino Formaggio (a cura di), *Stile*, Guerini, Milano 1997, pp. 108-113.
- PEPPERELL, Robert, *The Posthuman Condition* (1995), Intellect, Bristol-Portland 2003.
- RECALCATI, Massimo, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.
- , *Il complesso di Telemaco*, Feltrinelli, Milano 2013.
- ROH, Franz, *Magic Realism: Post-Expressionism* (1925), oggi in Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (a cura di), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, London 1995, pp. 15-32.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Corso di linguistica generale* (1916), Laterza, Roma 1970.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Sullo studio della poesia greca* (1797), Mimesis, Milano 2008.
- SIEBER, Sharon, *Magical Realism*, in Edward James e Farah Mendlesohn (a cura di), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 165-178.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, *L'arte come procedimento* (1929), in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (1965), Einaudi, Torino 1968, pp. 73-94.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak?* in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, 1988, oggi in Patrick

- Williams e Laura Chrisman (a cura di), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, Columbia University Press, New York 1993.
- , *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza* (1999), Meltemi, Roma 2004.
- STEINER, George, *Le Antigoni* (1984), Garzanti, Milano 2003.
- STEINER, Peter, *Il formalismo russo* (1984), il Mulino, Bologna 1991.
- TODOROV, Tzvetan, *Teorie del simbolo* (1977), Garzanti, Milano 1991.
- , *La conquista dell'America. Il problema dell'altro* (1982), Einaudi, Torino 1984.
- VERNANT, Jean-Pierre e Vidal-Naquet, Paul, *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale, estetico e psicologico* (1972), Einaudi, Torino 1976.
- VITTORINI, Fabio, *Narrativa USA 1984-2014. Romanzi, film, graphic novel, serie tv, video game e altro*, Pàtron Editore, Bologna 2015.
- WARNES, Christopher, *The Hermeneutics of Vagueness. Magical Realism in Current Literary Critical Discourse*, in "Journal of Postcolonial Writing", vol. 41, no. 1, 2005, pp. 1-13.
- WILLIAMS, Raymond, *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950* (1958), Einaudi, Torino 1972.
- WILSON, Robert, *The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism*, in Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (a cura di), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press, London 1995, pp. 209-233.
- WOLPERT, Stanley, *A New History of India* (1977), Oxford University Press, New York 1989.
- YOUNG, Robert J. C., *Hybridity in Theory, Culture and Race*, Routledge, London 1995.
- ZAMORA, Lois Parkinson, Faris, Wendy B. (a cura di), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, London 1995.
- ZUNSHINE, Lisa, *Strange Concepts and the Stories They Make Possible. Cognition, Culture, Narrative*, John Hopkins University Press, Baltimore 2008.

## CONVERSAZIONI, INTERVISTE E ARTICOLI SU PERIODICI

CORREAS ZAPATA, Celia, *Isabel Allende: Life and Spirits*, Arte Público Press, Houston 2001.

CRONENWORTH, Brian, *Man of Iron*, in Margaret Barton-Fumo (a cura di), *Paul Verhoeven: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2016, pp. 43-46.

GUIGNERY, Vanessa, *Salman Rushdie in Conversation*, in “Journal of Postcolonial Writing”, vol. 54, no. 2, 2018, pp. 268-283.

MENDELSON, Daniel, *Mighty Hermaphrodite*, in “The New York Review of Books”, 2002, disponibile all’indirizzo <https://www.nybooks.com/articles/2002/11/07/mighty-hermaphrodite/>.

MORE, Max, *I Princìpi Estropici. Versione 3.0. Una Dichiarazione Transumanista*, 1999, disponibile all’indirizzo [www.estropico.com](http://www.estropico.com).

SAFRAN FOER, Jonathan, *Jeffrey Eugenides by Jonathan Safran Foer*, in “Bomb Magazine”, no. 81, 2002, disponibile all’indirizzo <https://bombmagazine.org/articles/jeffrey-eugenides/>.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Criticism, Feminism, and the Institution*, in “Thesis Eleven”, no. 10-11, 1984-85, pp. 175-187, oggi in *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, London e New York 1990.

WEICH, Dave, *Jeffrey Eugenides Has It Both Ways*, intervista con Jeffrey Eugenides (2006), disponibile all’indirizzo <https://www.powells.com/post/interviews/jeffrey-eugenides-has-it-both-ways>.

WOOD, James, *Unions*, in “The New Republic”, vol. 227, no. 15, 2002, pp. 31-34.

## VOCI DI ENCICLOPEDIA, LESSICI E DIZIONARI

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Heven, *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, Routledge, London e New York 2007.

BENNETT, Tony, GROSSBERG, Lawrence, MORRIS, Meaghan (a cura di), *Nuove parole chiave. Dizionario di cultura e società* (2005), Saggiatore, Milano 2008.

ECO, Umberto, *Simbolo*, in *Enciclopedia*, vol. 12, Einaudi, Torino 1981, pp. 877-915 (ora in Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp. 199-254).

MOSCATI, Antonella, *Zoé/bíos*, in Renata Brandimarte, Patricia Chiantera-Stutte, Pierangelo Di Vittorio, Ottavio Marzocca, Onofrio Romano, Andrea Russo, Anna Simone (a cura di), *Lessico di biopolitica*, Manifestolibri, Roma 2006, pp. 336-341.

NAYAR, Pramod K., *The Postcolonial Studies Dictionary*, Wiley Blackwell, Hoboken 2015.

SEGRE, Cesare, *Stile*, in Ruggiero Romano (a cura di), *Enciclopedia: XIII. Società-Tecnica*, Einaudi, Torino 1981, pp. 549-565.

WILLIAMS, Raymond, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society* (1976), Oxford University Press, New York 1983.

\* Per tutti i materiali consultati on-line, l'ultimo accesso è datato 31 dicembre 2022.

## **Ringraziamenti**

Desidero ringraziare il Professor Giovanni Bottiroli, per avermi fatto dono dell'esperienza preziosa di avere un maestro in questi anni di formazione così importanti.

Un grande grazie anche alla Professoressa Amelia Valtolina per la sua presenza costante, da sempre fonte di grande stimolo e coraggio.

Agli amici che hanno condiviso con me questo percorso, e il cui affetto mi è stato fondamentale, vorrei esprimere la mia più profonda riconoscenza: Beatrice, Marta, Giuseppe ed Eleonora.

A mia sorella Giulia, per l'ascolto paziente e amorevole.

Il mio ringraziamento a Mike, infine, è in ogni pagina di questo lavoro.