

COLLOQUIA

Poteri della lettura

Pratiche, immagini, supporti

Volume I

a cura di Simone Carati,
Marco Malvestio, Luigi Marfè,
Alessandro Metlica, Valentina Vignotto

PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

*Volume realizzato con il contributo del Dipartimento
di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova*

Prima edizione 2024, Padova University Press

Titolo originale *Poteri della lettura. Pratiche, immagini, supporti. Vol. 1.*

© 2024 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico e impaginazione: Padova University Press

In copertina: disegno di Davide Scek Osman

ISBN 978-88-6938-433-2



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Poteri della lettura

Pratiche, immagini, supporti

Vol. 1

*Atti del Convegno annuale dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della
Letteratura, Padova, 14-16 dicembre 2023*

a cura di
Simone Carati, Marco Malvestio, Luigi Marfè, Alessandro Metlica, Valentina
Vignotto



Indice

Leggere, immergersi, risalire	9
<i>Massimo Fusillo</i>	

Sessioni plenarie

Il “bruciante desiderio” di leggere: fascino e rischi della lettura	15
<i>Lina Bolzoni</i>	
Whose Reading ? A qui appartient le pouvoir de la lecture ? Perspectives multiples sur la sémiologie barthésienne et les savoirs situés	31
<i>Magali Nachtergaele</i>	
Capitalizzare l'interruzione: il <i>weird turn</i> del romanzo postcoloniale ispanoamericano contemporaneo	47
<i>Gabriele Bizzarri</i>	
La resistenza alla teoria. Per una politica della lettura	73
<i>Federico Bertoni</i>	
Leggendo <i>Madrigale a Nefertiti</i> di Vittorio Sereni (con una premessa su poesia e lettura)	93
<i>Andrea Afribo</i>	
Inattualità della lettura: per una didattica delle contraddizioni	109
<i>Emanuele Zinato</i>	
Vincere la scommessa dell'interpretazione letteraria nella scuola delle competenze	117
<i>Daniele Lo Vetere</i>	
Scrittura e voce	131
<i>Alessandra Sarchi</i>	

Storie e pratiche della lettura

Allegorie di lettura o illusioni estetiche?	
L'esperienza della difficoltà nella poesia modernista	137
<i>Matilde Manara</i>	
<i>Leggere breve</i> . Sulla lettura della forma breve e brevissima	155
<i>Andrea Pitozzi</i>	
La lettura dei poeti, tra introflessione ed estroflessione	171
<i>Gilda Policastro</i>	

<i>Fuerunt ante lectores auditores.</i> Dall'ascolto alla lettura in Grecia arcaica e classica <i>Luca Pucci</i>	183
Piaceri e pericoli della lettura: note su Hofmannsthal e Proust <i>Marco Rispoli</i>	197
Il ruolo del lettore nella teoria romantica dell'ironia letteraria <i>Giulia Tramontano</i>	211
La lettura tra appropriazione e emancipazione: gli operai-lettori di Jacques Rancière <i>Carola Borys</i>	225
Censori come (buoni?) critici letterari. Considerazioni sulla requisitoria di Pinard contro <i>Madame Bovary</i> <i>Marco Rizzo</i>	237
«Il faut que je touche au plan Shakespeare»: l'estetica del tragico nella narrativa di Louis-Ferdinand Céline <i>Giulia Mela</i>	251
Riscritture neobarocche: l'esperienza pasoliniana <i>Francesca Valentini</i>	267
Sull'agency della lettrice. Erotizzazione visiva e subordinazione discorsiva nella rappresentazione romanzesca della donna che legge <i>Aldo Baratta</i>	281
Scene del desiderio. La donna che legge nella narrativa di Ippolito Nievo <i>Gianluca Della Corte</i>	297
Temeraria avventuriera o devoto angelo del focolare? La lettrice posta a un bivio in <i>The Princess</i> di Alfred Tennyson <i>Dominique Iannone</i>	317
Scriversi e rileggersi: il desiderio di identità narrativa nei diari di André Gide e Virginia Woolf <i>Valeria Taddei</i>	331
La lettrice inattesa e l'uso della lettura. <i>Clara legge Proust</i> di S. Carlier <i>Giacomo Tinelli</i>	345
Parole scritte e parole cantate: Netočka Nezvanova lettrice <i>Alessandra Elisa Visinoni</i>	359

Lettura come dialogo ermeneutico

Per una pragmatica della lettura in chiave borderline: il killer letterario come “arcilettore” <i>Filippo Fonio</i>	373
«Solo, senza il mio indispensabile orecchio». Sull’importanza del cattivo lettore per la genesì della forma artistica <i>Martina Misia</i>	387
Depotenziare il link: sul ruolo del lettore iperconnesso in <i>La nuova violenza illustrata</i> di Nanni Balestrini e <i>L’invisibile ovunque</i> di Wu Ming <i>Gerardo Iandoli</i>	401
Lettura, empatia e comportamenti prosociali: ricerche empiriche e proposte teoriche <i>Chiara Silvestri</i>	415
Dall’ <i>Embodied Narratology</i> all’interpretazione: il corpo dai confini trasparenti in <i>Stella mattutina</i> <i>Martina Manfredi Selvaggi</i>	429
Incertezza multiprospettica. Strategie di lettura dell’effetto Rashomon <i>Gabriele D’Amato</i>	443
Tre lettori nostalgici di fronte al testo narrativo <i>Luca Diani</i>	457
Lettura, sotto-lettura e sovra-lettura in <i>La Madre</i> di Ágota Kristóf. Modelli e problemi <i>Naji Al Omleh</i>	471
Leggere tra le dita. La neuro-fenomenologia di fronte all’estetica della ricezione <i>Michele Paolo</i>	485
Su alcune teorie e pratiche di <i>Creative Reading</i> all’origine del <i>Creative Writing</i> <i>Francesco Deotto</i>	497
«Essayistic literacy». Il saggio come atto di lettura <i>Lellida Vittoria Marinelli</i>	509
La lettura nascosta. Per una teoria della lettura in Simone Weil e Elsa Morante <i>Marta Romagnoli</i>	523
La <i>Commedia</i> è una fan fiction? (Re-)immaginare Dante nell’era dei fandom <i>Mattia Petricola</i>	529

Il lettore della World Literature. Dal contrappunto di Said alla <i>traduction agonique</i> di Samoyault	543
<i>Mattia Bonasia</i>	
Il libro e la legge del mondo parallelo. I personaggi di Cărtărescu lettori di Kafka	557
<i>Fabio Massimo Rocchi</i>	
Per una fenomenologia del lettore di romanzi: da Piglia a Rabelais	571
<i>Simona Carretta</i>	
Rileggere l'oggetto. <i>Coquetterie</i> e doppia mediazione in <i>Senilità</i> di Italo Svevo	583
<i>Valentina Vignotto</i>	
«Il modo di leggere Proust». Comisso e la ricezione della <i>Recherche</i> negli anni Venti	599
<i>Giacomo Carlesso</i>	
«Uno scopritore nato».	
Avventure critiche di un lettore immaginario	613
<i>Simone Carati</i>	

«Solo, senza il mio indispensabile orecchio». Sull'importanza del cattivo lettore per la genesi della forma artistica

Martina Misia

Università di Bergamo

Nell'*Éloge du mauvais lecteur*, Maxime Decout traccia il profilo del cattivo lettore, istanza letteraria che, opponendosi volontariamente alla logica intima del testo, si dimostra capace di dare vita alle sue possibilità non realizzate, esponendo allo stesso tempo la dimensione del senso al rischio di una totale dissoluzione. Proprio queste due modalità della cattiva lettura sembrano essere riunite nel protagonista e narratore dei *Figli della mezzanotte* di Salman Rushdie, che riesce a conferire una forma al proprio racconto e a portarlo a termine solamente grazie alla relazione, tutta interna alla cornice testuale, con un'ulteriore cattiva lettrice. Oltre a costituire il piano dell'enunciazione, il rapporto tra le diverse manifestazioni della cattiva lettura incarnate dai due personaggi determina infatti il modo in cui il testo stesso prende forma, venendo ad assumere il valore di un'allegoria della genesi dell'opera d'arte, che sorge solamente dove stili di razionalità eterogenei confliggono e si intrecciano.

cattivo lettore, estetiche del conflitto, stili di razionalità, Midnight's Children

Non tutti leggiamo nello stesso modo: è questa la premessa, banale solamente in apparenza, di un recente saggio in cui Maxime Decout tesse le lodi del *mauvais lecteur*, istanza letteraria che, assegnando alla propria soggettività un ruolo predominante, si oppone consapevolmente alla logica intima del testo, per dimostrarsi capace non solamente di alternarne e distorcerne la forma, ma anche e soprattutto di dare vita alle sue possibilità rimaste latenti, irrealizzate, inesprese¹. Lungi dall'indicare un giudizio di tipo *etico*, l'aggettivo utilizzato

¹ M. DECOUT, *Éloge du mauvais lecteur*, Les Éditions de Minuit, Paris 2021. Seguendo l'autore, utilizzo l'espressione "cattivo lettore" al singolare, nella consapevolezza che le manifestazioni in

da Decout per descrivere questo tipo di lettura segnala piuttosto un atteggiamento di tipo *estetico*, un modo di frequentare il testo, di metterlo in moto e di farlo funzionare, ovvero di operare uno scarto rispetto alla norma intellettuale che lo ha realizzato: deludendo deliberatamente le attese dell'autore modello², il cattivo lettore agisce infatti come una forza generatrice dei significati possibili dell'opera. In quest'ottica, il suo rifiuto di coincidere con l'istanza implicita cui il testo stesso dà forma rappresenta un gesto di protesta contro l'imposizione di un significato univoco e prestabilito, un atto di eterodossia il cui effetto paradossale è l'apporto di nuova linfa all'opera letteraria, la cui sopravvivenza e inesauribilità vengono garantite da espansioni semantiche continue, originali e impreviste.

Le riflessioni di Decout sembrano suggerire che l'origine del progressivo scollamento tra il testo e il suo significato sia duplice: da un lato, esso risale alla privatizzazione dell'atto della lettura alla quale si assiste durante il XIX secolo, evento che trasforma il pubblico in una vera e propria *auctoritas* su di esso; dall'altro, tale mutamento delle abitudini di fruizione dei testi scritti coincide con l'affermarsi del romanzo poliziesco, destinato ad avere un'enorme fortuna nel corso del Novecento. Compiacendo – e allo stesso tempo contribuendo a diffondere – la «febbre investigativa»³ caratteristica dell'epoca, questo genere letterario pone il pubblico dinnanzi a un'inedita esperienza della dimensione del senso, partecipando in questo modo alla nascita di un lettore che per la prima volta si trova esposto all'evidenza di un significato del tutto privo dei tradizionali caratteri dell'oggettività, dell'univocità e della stabilità.

Un nuovo tipo di *mauvaise lecture* viene così ad affiancarsi a quella troppo dotta o, al contrario, troppo ingenua: si tratta di una pratica ermeneutica volta a decifrare il significato di testi che sembrano resistere a qualsivoglia tentativo di delucidazione, e che proprio per questo genera – e degenera – in quella che Decout definisce un'«isteria interpretativa»⁴, una varietà di patologie ermeneutiche responsabili di trasformare il lettore in un «maniacò dell'interpretazione»⁵ posseduto dalla propria «pulsione a decifrare»⁶.

cui la sua attività si manifesta sono innumerevoli, eterogenee e irriducibili a un modello unico.

² Con questa espressione mi riferisco naturalmente all'ipotesi interpretativa che prende forma «quando ci si configura il soggetto di una strategia testuale, quale appare dal testo in esame e non quando si ipotizza, dietro alla strategia testuale, un soggetto empirico che magari voleva o pensava o voleva pensare cose diverse da quello che il testo commisurato ai codici cui si riferisce, dice al proprio Lettore Modello» (U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* [1979] Bompiani, Milano 1994, p. 64).

³ L'espressione è di D. KALIFA, *Enquête et "culture de l'enquête" au XIX^e siècle*, «Romantisme», 2010, CXLIX, pp. 3-23, p. 4.

⁴ DECOUT, *Éloge du mauvais lecteur*, cit., p. 48.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶ *Ibid.*, p. 43. Si noti come, per descrivere questo nuovo tipo di soggetto, Decout utilizzi il lessico

La ribellione del *mauvais lecteur* nei confronti dell'opera letteraria non è dunque fine a se stessa: si tratta dell'espressione di un soggetto capriccioso e volubile, che "usa"⁷ liberamente il testo o gli si oppone per il puro piacere di contestarlo, ma piuttosto di una modalità di rifiuto di una concezione che vorrebbe fare del significato un contenuto aprioristicamente stabilito e dell'interpretazione un'operazione di semplice decifrazione o decodifica. Premessa della cattiva lettura, al contrario, è la convinzione che il senso consista in un'attività articolante, in un processo strutturante, in cui esso emerge attraverso la pratica stessa della significazione, ovvero attraverso la pluralità conflittuale delle interpretazioni possibili alle quali il testo dà vita. Per mezzo della propria pratica il *mauvais lecteur* porta dunque a trasparenza la dimensione intrinsecamente dinamica dell'opera letteraria e del suo significato⁸, che egli ci invita a pensare come processi che *accadono* grazie al lavoro ermeneutico.

L'effetto benefico e generatore della cattiva lettura ha tuttavia un versante negativo, che l'*Éloge* di Decout non affronta direttamente, ma lascia intuire: individuo tormentato e paranoico, il *mauvais lecteur* rende l'attività interpretativa il centro labirintico del testo e, così facendo, porta a trasparenza la porosità della frontiera che separa interpretazione e sovrainterpretazione, trasformando la propria attività in una pratica allucinata e potenzialmente infinita. L'inquietudine generata dall'idea di tralasciare anche solo uno dei sensi possibili e il desiderio di rivendicare la propria libertà lo spingono infatti a mettere in atto un tipo di lettura aberrante e controfattuale, nella quale egli interpreta il testo senza che questo legittimi la sua interpretazione e compie le proprie scelte ermeneutiche nel disprezzo più radicale dei fatti e delle prove che potrebbero contraddire la sua versione. Se «il libro non è fatto per essere rispettato»⁹, egli si arroga il diritto di appropriarsene, di ritoccarlo a suo piacimento e senza l'accordo dell'autore, leggendolo per riscriverlo. La dinamicità del processo ermeneutico degenera così in una vera e propria *liquefazione della dimensione del senso*: se in un primo momento l'eresia del cattivo lettore aveva consentito di aprire il significato del testo alla pluralità conflittuale delle interpretazioni, liberandolo dalle catene di

della psicanalisi, disciplina che nello stesso periodo in cui si afferma il poliziesco, "scopre" l'esistenza dell'inconscio, una parte della psiche che, pur sfuggendo alla coscienza, è dotata di un linguaggio e di una logica suoi propri, utilizzati per dare vita a soluzioni che, pur nella loro enigmaticità e apparente oscurità, il lavoro analitico permette di *interpretare*.

⁷ L'espressione è ancora una volta di Eco, che propone di distinguere «l'uso libero di un testo assunto quale stimolo immaginativo dalla interpretazione di un testo aperto» (Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 59).

⁸ Sull'opera d'arte come grandezza dinamica, combinazione di artefatto e oggetto virtuale, rimando a J. MUKAŘOVSKÝ, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* [1936], in *Id.*, *Il significato dell'estetica* [1966], traduzione di S. Corduas, Einaudi, Torino 1973, pp. 5-80.

⁹ M. BLANCHOT, *Il libro a venire* [1959], traduzione di G. Ceronetti, G. Neri, Einaudi, Torino 1969, p. 96.

un significato univoco, ora essa corre il rischio di tramutarsi in una pratica il cui paradossale effetto è di isterilire l'attività ermeneutica stessa.

Quali sono dunque le condizioni affinché la cattiva lettura possa essere considerata una forza creatrice anziché distruttrice? In che modo l'eterodossia del cattivo lettore e la sua trasgressione della volontà autoriale possono mostrare il proprio volto più fecondo e operare all'interno del testo letterario contribuendo a definirne la forma e il funzionamento? Si tratta semplicemente di una questione di equilibrio, di un confine che non deve essere oltrepassato, oppure la questione è più complessa? Alcuni spunti di riflessione per elaborare una risposta possibile ci vengono dal romanzo di Salman Rushdie *I figli della mezzanotte*¹⁰, la cui cornice narrativa presenta non uno, bensì due cattivi lettori: Saleem Sinai, narratore e protagonista delle vicende raccontate sul piano intradiegetico, e Padma, lettrice (o meglio, ascoltatrice) del libro che proprio Saleem sta scrivendo e che noi stessi abbiamo tra le mani.

Partiamo da Saleem e proviamo a chiarire in che senso è possibile affermare che egli è un cattivo lettore nell'accezione che Decout attribuisce a questa espressione. Sin dalle prime righe del romanzo, il narratore si presenta come un soggetto ossessionato dalla ricerca del significato della propria esistenza:

Io sono nato nella città di Bombay [...] il 15 agosto 1947 [...] allo scoccare della mezzanotte [...]: nell'istante preciso in cui l'India pervenne all'indipendenza io fui scaraventato nel mondo. [...] 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 mio arrivo, politici ratificarono la mia autenticità. Non mi lasciarono la possibilità di dire la mia. Io, Saleem Sinai, [...] mi trovai pesantemente impegnato nel Fato [...]. 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 [*yes, meaning*] – qualcosa. Lo riconosco: più di tutto il resto, mi fa paura l'assurdo¹¹.

Nato nel preciso momento in cui l'India perviene all'indipendenza, Saleem si sente "ammanettato" alla storia. Soggetto per sua natura tormentato dal problema del significato, egli si troverà d'altronde a vivere un'esistenza caratterizzata da circostanze talmente eccezionali da rendere impossibile l'evitamento del problema del senso: non solo egli nasce nel preciso istante in cui l'India pervie-

¹⁰ S. RUSHDIE, *I figli della mezzanotte* [1980], traduzione di E. Capriolo, Mondadori, Milano 2008.

¹¹ *Ibid.*, pp. 9-10.

ne all'indipendenza, ma la sua venuta al mondo è anche preceduta dalle profezie di indovini e santoni, nonché accompagnata da un'enigmatica affermazione del primo ministro indiano, che scatena in lui una vera e propria ossessione per il problema del senso. Il messaggio inviatogli da Jawaharlal Nehru in quell'occasione, incorniciato e appeso sopra la sua culla di neonato, recita:

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 nostra¹².

In un certo senso, afferma Nehru, l'esistenza di Saleem sarà il riflesso di quella del Paese: già, *ma in che senso*, si domanda il protagonista? È dunque a partire da questa serie di elementi – la paura dell'assurdo, la straordinarietà delle sue vicende personali e l'esposizione precoce al problema del senso – che egli decide di dedicare la propria esistenza all'articolazione del significato: la sua vita, egli ne è certo, possiede un senso nascosto e profondo che è suo compito portare alla luce. È proprio questa la ragione che lo spinge a scrivere il romanzo che noi stessi stiamo leggendo: la pratica della scrittura ha lo scopo di conferire un «una forma – vale a dire un significato»¹³ al caos degli eventi che hanno caratterizzato la sua travagliata esistenza, ormai giunta al termine, nonché di combattere quel processo di disgregazione che sembra dominarlo.

Tale processo di sgretolamento, che appare inesorabile, non riguarda solamente il suo stesso corpo, ma 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 sembra rassegnarsi a questa conclusione: al contrario, egli desidera pervenire a una fine, nel duplice senso di una conclusione (diegetica) e di una messa in forma complessiva tramite il significato. Se Shahrazad – citata fin dalle prime righe del romanzo – poteva sopravvivere prolungando la diegesi e stimolando la *primeval curiosity*¹⁴ del proprio ascoltatore, Saleem può sopravvivere solamente facendo ricorso al *meaning*, che dovremo intendere non tanto come sostantivo quanto come verbo: come un'attività di conferimento della forma, come operazione di plasmazione, modellatura del disordine e dell'informe¹⁵.

¹² *Ibid.*, p. 169.

¹³ *Ibid.*, p. 635.

¹⁴ Il riferimento è alla curiosità ancestrale che, secondo E.M. Forster, noi tutti condividiamo con il marito di Sharazade. Pretendendo di sapere che cosa succederà poi, contribuiamo a determinare la caratteristica fondamentale di ogni romanzo: esso deve raccontare una storia, ovvero strutturarsi come una narrazione di eventi disposti secondo il loro ordine cronologico, una caratteristica che accende nell'uditorio il desiderio di sapere che cosa accadrà in seguito. Cfr. E.M. FORSTER, *Aspetti del romanzo* [1927], traduzione di C. Pavolini, Garzanti, Milano 2000, p. 41.

¹⁵ Si ricordi che per Heidegger l'opera è «la messa in opera», cioè non un'entità conchiusa, bensì un

Ma in questo lavoro di messa in forma della propria storia personale (che insieme è una messa in forma della storia indiana), Saleem dimostra una tale ossessione per la dimensione semantica da distorcere consapevolmente i fatti che va via via narrando. Facciamo un esempio: ripercorrendo gli eventi dell'inverno del 1948 nel tentativo attribuire loro un significato, il narratore segnala una serie di presagi che avrebbero dovuto mettere in allerta la sua famiglia circa la sua imminente malattia (Saleem contrae infatti il tifo) e l'intero paese circa l'assassinio del Mahatma Gandhi:

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 Bengala¹⁶.

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...¹⁷

Della narrazione inattendibile di Saleem si è scritto molto¹⁸: come afferma Rushdie stesso, il suo racconto «non costituisce assolutamente una guida autorevole alla storia dell'India della postindipendenza»¹⁹. *I figli della mezzanotte* non è un romanzo adatto a quanti cerchino una ricostruzione fedele della storia

processo che si ripropone ad ogni lettore o fruitore (che abbia compreso, a partire da Nietzsche, la lezione delle estetiche conflittuali). Cfr. M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte* [1936], in Id., *Sentieri interrotti* [1950], traduzione di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69.

¹⁶ RUSHDIE, *I figli della mezzanotte*, cit., p. 189.

¹⁷ *Ibid.*, p. 231.

¹⁸ Si vedano in particolare A. SRIVASTAVA, "The Empire Writes Back": Language and History in Shame and Midnight's Children, «ARIEL: A Review of International English Literature», 1989, XX, 4, pp. 62-78; C. HAWES, *Leading History by the Nose: the Turn to the Eighteenth Century in Midnight's Children*, «Modern Fiction Studies», 1993, XXXIX, 1, pp. 147-168; A. VESCOVI, *Storia e conoscenza storica in Midnight's Children e The Shadow Lines*, in *Le trame della conoscenza. Percorsi epistemologici nella letteratura inglese dalla prima modernità al postmoderno*, a cura di M. Bignami, Unicopli, Milano 2007, pp. 123-143.

¹⁹ S. RUSHDIE, «Errata corrige»: o, sulla narrazione inattendibile nei «Figli della Mezzanotte», in Id., *Patrie immaginarie* [1991], traduzione di C. Di Carlo, Mondadori, Milano 1994, p. 28.

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 dei fatti e per attribuire loro un significato che non può prescindere dalla prospettiva che egli stesso è. I suoi enunciati, di conseguenza, non sono veri, se per verità intendiamo la *adaequatio intellectus et rei*²⁰: 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 d'altronde nel lettore il sospetto che quella che ha tra le mani non sia una descrizione oggettiva, bensì un'interpretazione del narratore, 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 Saleem non fa d'altronde 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*: egli 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*, come svelamento²¹. Un buon racconto, sembra suggerire Saleem, non rappresenta la realtà, bensì la interpreta, aprendo su di essa prospettive nuove e originali, contrapponendo a una verità fattuale una verità interpretativa. Per poter articolare il senso della propria esistenza, egli intuisce di doversi ribellare tanto alla rigidità di un futuro profetizzato quanto a quella di un passato già accaduto, ovvero tanto alle catene dell'*a priori* quanto a quelle dell'*a posteriori*.

Nel tentativo di ricostruire il passato e di trovarne finalmente il senso, la descrizione degli avvenimenti si piega così al suo disperato bisogno di significato, che agisce come una forza capace di plasmare ciò che è stato e di scardinare la linearità cronologica, creando continue interferenze tra il prima e il dopo, che si sovrappongono per dare vita a percorsi di senso inediti e soggettivi. In questo

²⁰ Ovvero la concezione aristotelico-tomistica della verità, secondo la quale quest'ultima consiste nella corrispondenza tra la realtà e la sua rappresentazione concettuale.

²¹ Il riferimento al velo di Maya non lascia d'altronde 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?» (RUSHDIE, *I figli della mezzanotte*, cit., p. 293).

senso, Saleem incarna perfettamente il *mauvais lecteur* descritto da Decout: la lettura controfattuale che egli fa del proprio passato e di quello della nazione indiana si caratterizzano per un disprezzo dell'evidenza, che si traduce in un'interpretazione allucinata e infinita degli avvenimenti, continuamente ritoccati affinché vengano a coincidere con il desiderio di senso che egli nutre. Come per Nietzsche, anche per Saleem i fatti sono stupidi²² se non costituiscono il punto di partenza di processi interpretativi: per questo motivo, durante la narrazione, egli si ferma spesso per commentarli, con lo scopo di illuminarne il significato.

Facciamo un esempio: durante il racconto della profezia che Ramram consegna ad Amina Sinai, incinta di Saleem, è quest'ultimo, in quanto narratore, a fornire tre spiegazioni diverse di un episodio indubitabilmente bizzarro. Il veggente può essere un ciarlatano e la sua rivelazione non avere dunque alcun valore; oppure 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 del fatto, che dobbiamo dubitare. Amina potrebbe aver subito il fascino dell'indovino, che somiglia in maniera incredibile al suo primo marito, di cui la donna è ancora innamorata²³. Grazie all'attività articolante del narratore, l'episodio si apre così a una pluralità di interpretazioni che confliggono tra loro, ciascuna delle quali, tuttavia, è in grado di affermare una verità – parziale – sull'evento stesso e sui suoi protagonisti.

Se da un lato questo modo di ripercorrere la storia ha il merito di riscriverla liberandola dalle catene dell'univocità del significato e portando alla luce percorsi di senso rimasti latenti, dall'altro ha il limite di risultare confusa, dispersiva, a tratti incomprensibile. Il racconto di Saleem è costantemente minacciato dal caos e dalla disgregazione: troppo spesso egli si interrompe per formulare considerazioni personali sulle vicende, offrire differenti interpretazioni possibili dei fatti, alternare trame, situazioni e personaggi. A rendere fruibile il suo racconto, a consentirgli di chiudere *significando*, è il fondamentale intervento di un secondo cattivo lettore, o meglio, di una cattiva lettrice: Padma, personaggio minore, nella sua estraneità alla serie di vicende raccontate, ma di notevole importanza, in quanto si oppone al modo di narrare del protagonista.

Che la donna incarni un ulteriore modo della cattiva lettura è evidente sin dalla sua comparsa sulla cornice narrativa del romanzo: se in un primo momento sembra limitarsi a svolgere la funzione di domestica del narratore – le sue azioni consistono unicamente nella preparazione dei pasti e nel rassettamento della stanza nella quale Saleem si è isolato per scrivere il suo romanzo –, ben presto viene affascinata dal racconto, che le viene letto ad alta voce con la pre-

²² F. NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* [1874], traduzione di S. Giametta, Adelphi, Milano 1974.

²³ Cfr. RUSHDIE, *I figli della mezzanotte*, cit., p. 118-121.

cisa intenzione di catturare la sua attenzione. La strategia funziona: dapprima del tutto priva di interesse nei confronti di Saleem e della sua storia, Padma, che in quanto analfabeta non può leggere in maniera autonoma, ne viene progressivamente assorbita.

Il protagonista attribuisce il merito di aver incuriosito la donna e di averla fatta innamorare di sé all'originalità e all'efficacia del proprio stile narrativo: egli dissemina sapientemente il testo di indizi, rendendolo, nelle sue intenzioni, enigmatico e accattivante. Se dunque sul piano della storia si dimostra un cattivo lettore nel senso che abbiamo provveduto a chiarire, su quello del discorso Saleem si trasforma nell'autore modello, venendo a incarnare una strategia testuale che chiede alla propria lettrice di formulare ipotesi interpretative ben precise. Padma, tuttavia, disattende le sue aspettative, mostrando una curiosità che si dimostra meramente diegetica: ciò che le interessa è sapere come va a finire la storia che sta ascoltando, ciò che chiede è che i fatti le vengano esposti in ordine cronologico e in maniera lineare, evitando interruzioni volte a fornire interpretazioni personali sugli eventi, irritanti digressioni e commenti fastidiosi in quanto disturbatori del flusso narrativo.

Questo interesse per il «mondo della narrazione lineare di ciò-che-accadde-dopo»²⁴ le impedisce di cogliere gli indizi di cui Saleem costella il proprio racconto e che, adeguatamente collegati, permetterebbero alla donna di avviare una serie di processi semantici capaci di fare luce sul passato del protagonista, rivelandone la verità. Quando questi rende esplicito di essere il figlio biologico di William Methwold e di Vanita, per esempio, 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. «Nasochocola, 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...²⁵

La donna accusa Saleem di averle mentito circa la sua identità, ma questi si difende affermando non solo di aver detto il vero, ma anche di aver lasciato alla

²⁴ *Ibid.*, p. 50.

²⁵ *Ibid.*, pp. 161-162.

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.

La donna, tuttavia, rifiuta di compiere lo sforzo che il narratore le chiede e anzi lo rimprovera spesso di mentire, di deformare la verità storica, di omettere dettagli che si riveleranno fondamentali per la corretta comprensione del testo. Da una tale accusa Saleem si difende, spiegando di fornire sempre indizi sufficienti alla corretta interpretazione del racconto e 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»²⁶. L'analfabetismo di Padma si dimostra dunque non meramente letterale, ma anche e soprattutto metaforico: il modo della razionalità di cui si serve per leggere la storia di Saleem non le consente di comprendere il tipo di verità veicolato dal racconto di quest'ultimo, una verità che, come abbiamo visto, non è semplicemente fattuale, ma interpretativa, una verità che non coincide con i fatti, ma che accade attraverso un processo di svelamento del loro significato, ovvero attraverso la pratica ermeneutica.

Ciò che Saleem chiede alla propria lettrice è di sottoscrivere un duplice patto narrativo: da un lato le suggerisce di aderire al mondo possibile presentato nel romanzo che sta scrivendo, ovvero di accettare un universo narrativo in cui si svolgono determinate azioni, spesso caratterizzate da un elemento sovranaturale e meraviglioso; dall'altro le chiede di dirigere l'attenzione alla costruzione di un significato²⁷. Padma, tuttavia, rifiuta tanto il contratto di credenza quanto quello di interpretazione propostole dal narratore, opponendosi, sul piano del discorso, al suo modo di raccontare: in svariate occasioni dimostra di non essere disposta a credere alle parole di Saleem («Che sciocchezze [...]. Come può una fotografia parlare?»)²⁸, alla sua onniscienza («Come osi insinuarlo? [...] Tu non sai niente, eppure lo dici?»)²⁹, alla sua interpretazione dei fatti («Padma, proponendomi di sposarla, rivelò la sua disponibilità a liquidare tutto ciò che le

²⁶ *Ibid.*, p. 139.

²⁷ Ponendoci nella prospettiva del lettore, possiamo distinguere tra opere letterarie che propongono al lettore un contratto di credenza, suggerendogli di aderire al mondo possibile presentato nel testo, e opere letterarie che propongono un contratto di interpretazione, che non chiedono di accettare – mediante una “sospensione di incredulità” – un mondo in cui si svolgono determinate azioni, ma di dirigere l'attenzione alla costruzione di un significato. Cfr. G. BOTTIROLI, *Retorica della creatività. Per l'interpretazione e la produzione di testi*, Paravia, Torino 1987.

²⁸ RUSHDIE, *I figli della mezzanotte*, cit., p. 60.

²⁹ *Ibid.*, pp. 120-121.

ho raccontato del mio passato come un mucchio di “chiacchiere”»³⁰. 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»³¹.

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: mentre il desiderio della donna è sapere come va a finire la storia, quello di Saleem è conferirle un significato; da un lato vi è la richiesta 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 l'affermarsi di uno stile narrativo che potremmo chiamare “obliquo”, in cui la dimensione semantica prende il sopravvento su quella diegetico-fattuale.

Individuati in Padma e in Saleem non solamente due personaggi, ma due differenti modalità della cattiva lettura, resta da chiarire quale rapporto intercorra tra di esse e quali ne siano gli esiti da un punto di vista formale. Il modo più evidente della loro relazione è sicuramente quello del conflitto, che si manifesta nelle critiche che i due si muovono reciprocamente, nonché nei frequenti litigi che li vedono protagonisti. Allo stesso tempo, tuttavia, tra Padma e Saleem è in corso una storia d'amore, il che fa sì che i due principi non restino separati, ma sconfinino l'uno nell'altro, intrecciandosi proprio come due amanti. D'altronde, se sul piano del discorso – ovvero della cornice narrativa – la contrapposizione tra le due voci è molto netta e i due principi rimangono sempre ben separati, sul piano degli enunciati essi 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. Sarebbe senz'altro una trama affascinante, 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 propria esistenza ed è alla luce di questa vera e propria necessità vitale che egli decide di ricostruire i fatti della propria storia personale e quelli della nazione indiana.

Separare nettamente il piano della ricerca e dell'articolazione del significato da quello dell'esposizione dei fatti risulta dunque impossibile, perché il primo è ricompreso nel secondo e ne costituisce anzi una componente essenziale. Conferma dell'importanza fondamentale del ruolo di Padma ai fini dell'esistenza

³⁰ *Ibid.*, p. 613.

³¹ *Ibid.*, p. 88.

stessa del romanzo e della forma che esso assume ci viene proprio dalle parole di Saleem, che abbandonato dalla donna in seguito a un violento litigio, afferma:

Sono due giorni che Padma è uscita tempestosamente dalla mia vita. [...] 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. [...] 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?³²

La presenza della donna ha l'effetto di conferire stabilità al narratore e al suo racconto ed è solamente il suo ritorno 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»³³. La base del triangolo isoscele, il fondamento della narrazione, è dunque il frutto del legame tra i principi incarnati da Saleem e Padma, la cui importanza viene affermata in diverse altre occasioni all'interno del romanzo: definita «una dei Custodi della vita, [...] Padma la Fonte, la madre del Tempo!»³⁴, la donna sorregge con i propri muscoli 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 carreggiata³⁵.

E ancora, alla fine del romanzo, quando le mani della donna abbandonano le sue, Saleem viene travolto dalla folla dei personaggi che hanno preso parte al racconto, andando incontro a quella frantumazione che ha costantemente minacciato la sua scrittura.

La cattiva lettura di Padma, con la sua inaddomesticabilità e il suo opporsi irriducibilmente al modo di narrare di Saleem, rappresenta dunque un argine al proliferare delle interpretazioni, il cui conflitto rischia costantemente di paralizzare il flusso narrativo: la sua dissidenza rappresenta la condizione necessaria affinché il narratore porti a termine il proprio racconto e a compimento l'obiet-

³² *Ibid.*, pp. 207-208.

³³ *Ibid.*, p. 269.

³⁴ *Ibid.*, p. 271.

³⁵ *Ibid.*, p. 374-375.

tivo della propria esistenza, consegnando il romanzo a noi lettori e alla pluralità delle nostre interpretazioni. L'opera di Rushdie assume così il valore di un'allegoria non solamente della nascita della nazione indiana³⁶, ma anche e soprattutto di quella della forma artistica, che sorge solamente dove stili di razionalità eterogenei confliggono e si intrecciano. Conferma della validità della proposta di Decout, *I figli della mezzanotte* ci mostra il volto fecondo della trasgressione della volontà autoriale, l'effetto benefico che l'eresia è chiamata a incarnare.

Bibliografia

- BENNETT, R., *National Allegory or Carnavalesque Heteroglossia? Midnight's Children's Narration of Indian National Identity*, «Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences», 2000, XLIII, 2, pp. 177-94.
- BLANCHOT, M., *Il libro a venire* [1959], trad. di G. Ceronetti e G. Neri, Einaudi, Torino 1969.
- BOTTIROLI, G., *Retorica della creatività. Per l'interpretazione e la produzione di testi*, Paravia, Torino 1987.
- CHEN, C., *Betrayal of Form: The 'Teeming' Narrative and the Allegorical Impulse in Rushdie's Midnight's Children*, «The Journal of Commonwealth Literature», 2009, XLIV, 3, pp. 143-61.
- DECOUT, M., *Éloge du mauvais lecteur*, Les Éditions de Minuit, Paris 2021.
- ECO, U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* [1979], Bompiani, Milano 1994.
- FORSTER, E.M., *Aspetti del romanzo* [1927], trad. di C. Pavolini, Garzanti, Milano 2000.
- GYÖRKE, Á., *Allegories of Nation in Midnight's Children*, «Hungarian Journal of English and American Studies: HJEAS», 2001, VII, 2, pp. 169-90.
- HAWES, C., *Leading History by the Nose: The Turn to the Eighteenth Century in Midnight's Children*, «Modern Fiction Studies», 1993, XXXIX/I, pp. 147-168.
- HEIDEGGER, M., *L'origine dell'opera d'arte* [1936], in Id., *Sentieri interrotti* [1950],

³⁶ Sulla dimensione allegorica dei *Figli della mezzanotte* si vedano in particolare Á. GYÖRKE, *Allegories of Nation in Midnight's Children*, «Hungarian Journal of English and American Studies», 2001, VII, 2, pp. 169-90; N. TEN KORTENAAR, *Midnight's Children and the Allegory of History*, «ARIEL: A Review of International English Literature», 1995, XXVI, 2, pp. 41-62; B. PIQUERAS CABRERIZO, F. LAGE CABEZA, *Polyphony as Allegorical Strategy in Salman Rushdie's Midnight's Children*, «The Grove: Working Papers on English Studies», 2013, XX, pp. 117-35; C. CHEN, *Betrayal of Form: The 'Teeming' Narrative and the Allegorical Impulse in Rushdie's Midnight's Children*, «The Journal of Commonwealth Literature», 2009, XLIV, 3, pp. 143-61; R. BENNETT, *National Allegory or Carnavalesque Heteroglossia? Midnight's Children's Narration of Indian National Identity*, «Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences», 2000, XLIII, 2, pp. 177-94.

- trad. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69.
- KALIFA, D., *Enquête et "culture de l'enquête" au XIX^e siècle*, «Romantisme», 2010, 149, pp. 3-23.
- MUKAŘOVSKÝ, J., *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* [1936], in ID., *Il significato dell'estetica* [1966], trad. di S. Corduas, Einaudi, Torino 1973, pp. 5-80.
- NIETZSCHE, F. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* [1874], trad. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1974.
- PIQUERAS CABRERIZO B., LAGE CABEZA, F., *Polyphony as Allegorical Strategy in Salman Rushdie's Midnight's Children*, «The Grove: Working Papers on English Studies», 2013, XX, pp. 117-35.
- RUSHDIE, S., «Errata corrige»: o, *sulla narrazione inattendibile nei «Figli della Mezzanotte»* in ID., *Patrie immaginarie* [1991], trad. di C. Di Carlo, Mondadori, Milano 1994, p. 27-31.
- ID., *I figli della mezzanotte* [1980], trad. di E. Capriolo, Mondadori, Milano 2008.
- SRIVASTAVA, A., «*The Empire Writes Back*»: *Language and History in Shame and Midnight's Children*, «ARIEL: A Review of International English Literature», 1989, XX/IV, pp. 62-78.
- TEN KORTENAAR, N., *Midnight's Children and the Allegory of History*, «ARIEL: A Review of International English Literature», 1995, XXVI, 2, pp. 41-62.
- VESCOVI, A., *Storia e conoscenza storica in Midnight's Children e The Shadow Lines*, in *Le trame della conoscenza. Percorsi epistemologici nella letteratura inglese dalla prima modernità al postmoderno*, a cura di M. Bignami, Unicopli, Milano 2007, pp. 123-143.