

# RISCRIVERE L’UOMO, RISCRIVERE IL MONDO

## La potenza creatrice del linguaggio in *Midnight’s Children* di Salman Rushdie

GIOVANNI FERRAZZANO  
INDEPENDENT SCHOLAR

**Abstract** – Despite its formal complexity, *Midnight’s Children* remains one of Salman Rushdie’s greatest successes. Its themes of self-realisation, identity, memory, the individual’s place in History, idealism, and authoritarianism, are still very relevant today. In this article, we will discuss one of the central issues in Salman Rushdie’s novel: the power of imagination and the infinite transformative possibilities of language. By exploring the narrative voice of the novel, as well as its postcolonial and postmodernist influences, we intend to highlight how Rushdie exploits the creative potential of language and how this can serve as a constant transformation of the Self, while also criticising its abuse. Focal to this article is the contrast between three opposing narrative modes, as employed by different characters in the novel: magic realism and realism, autobiographical and historiographical writing, inclusive and sectarian sociopolitical narratives.

**Keywords:** Salman Rushdie; postcolonialism; postmodernism; magic realism; metafiction.

*To understand just one life, you have to swallow the world.*  
(S. Rushdie “Midnight’s Children”, 2006, p. 145).

## 1. Introduzione

A più di quarant’anni dalla prima pubblicazione di *Midnight’s Children* (Jonathan Cape, Londra, 1981), e a pochi mesi da quella di *Knife: Meditations After an Attempted Murder* (Jonathan Cape, Londra, 2024), questo studio si propone di esplorare la perdurante attualità del primo grande successo di Salman Rushdie, integrando la prospettiva postmoderna, che pure ne costituisce uno dei caratteri fondamentali, con un’analisi di quei nuclei tematici che indicano una possibile risoluzione dell’impeto relativista e *relativizzante* caratteristico di quella corrente. Rispetto alla condizione di assoluta indeterminatezza postulata dal postmodernismo, infatti, Rushdie costruisce il suo romanzo attorno a un perno poetico molto ben definito: l’affermazione dell’infinita potenza rigeneratrice della lingua narrativa, che permette la continua sopravvivenza e trasformazione del Sé e che si costituisce come un modello di linguaggio, inteso come principio ordinatore del mondo, alternativo rispetto a quello delle grandi narrazioni ufficiali (storiografiche, collettive e ideologiche). Questa opposizione fra modalità narrative, quali sistemi di creazione e comprensione della realtà, si moltiplica e rispecchia in una lunga serie di altre opposizioni che emergono nel corso del romanzo: realismo e realismo magico, racconto individuale e narrazione storiografica, espressione comunitaria, spontanea e orizzontale, e ordinamento autoritario e verticale. Questi principi opposti, contestualizzati nell’impegno politico e culturale che ha sempre caratterizzato l’autore, esprimono una carica sovversiva di enorme portata, l’estrema conseguenza della quale è

stata l'attentato subito da Rushdie nel 2022. La ferocia di quel gesto, assieme all'indignazione che ha suscitato a livello internazionale, ci portano a pensare che quei nodi linguistici debbano essere ulteriormente esplorati e che possano contribuire ancora con grande vitalità all'odierno contesto culturale.

La ricchezza della poetica di Salman Rushdie si trova nelle sue sfumature e contraddizioni, che lasciano sempre spazio di gioco al pensiero del lettore. Nonostante la fede dell'autore nel potere guaritore del linguaggio narrativo, infatti, *Midnight's Children* mette in scena tutta la complessità del suo utilizzo. La natura del problema si trova nella fragilità di ogni narrazione, nella sua fondamentale *infondatezza*, in quanto costruito simbolico di una realtà inconoscibile, sempre celata dietro al linguaggio che vi si riferisce, e questo, a sua volta, sempre storicamente e culturalmente determinato, mai autentico. L'autore drammatizza questa criticità essenziale lungo tutto il suo racconto, in primo luogo a scapito del suo protagonista Saleem Sinai, non nascondendo affatto gli interessi personali che ne pervadono il racconto autobiografico e minandone continuamente la credibilità, al punto da portarlo ad ammettere di essersi sbagliato nel riportare alcuni fatti di importanza storica capitale, quali la data dell'uccisione di Mahatma Gandhi; o di avere deliberatamente mentito, ad esempio riguardo al destino di Shiva, suo 'gemello' e nemesi. Questi due esempi mostrano come e quanto la posizione di narratore e il significato di questo ruolo vengano minati nel lavoro di Rushdie, che spoglia a poco a poco la sua creatura di ogni credito presso il lettore, negandogli il potere della tradizionale onniscienza e lasciandogliene solo l'apparenza: “[...] I cannot say, now, what the actual sequence of events might have been; in my India, Gandhi will continue to die at the wrong time. Does one error invalidate the entire fabric?” (Rushdie 2006, p. 230).

“In my India”, dice Saleem, intendendo con questo un'India propria, resa reale dalla magia del proprio racconto, che genera realtà e rigenera lui stesso attraverso l'atto di produrlo (Panikkar 2007). La nazione raccontata da Saleem è la sua personale alternativa alle *altre* Indie, quelle create e supportate da altre narrazioni, quali le nostalgie del buon governo dell'Impero Britannico da parte degli ultimi ufficiali inglesi di servizio; i proseliti fondamentalisti che incendiano i conflitti etnici e religiosi nel subcontinente; l'esclusività intransigente del governo del Pakistan dopo la separazione dall'India. Fra queste, l'oggetto della critica più feroce di Rushdie è diretto alla propaganda autoritaria e di *dominio* (Eisler 1987) utilizzata da Indira Gandhi a favore di una progressiva sospensione dei processi democratici, condotta durante lo Stato di Emergenza da lei dichiarato nel biennio 1975-1977.

Tutti questi avvenimenti sono legati a doppio filo alla storia di Saleem, nato allo scoccare della mezzanotte del 15 agosto 1947, giorno dell'indipendenza dell'India, e per questo convinto di esserne la rappresentazione. Alle grandi narrazioni ideologiche che sottendono quegli eventi, Saleem oppone la sua scrittura autobiografica, nella quale la sua lingua individuale si presenta come lo strumento per una riappropriazione personale e intenzionale della Storia. Dato il suo potere generativo, il linguaggio va però padroneggiato e i suoi risultati reiterati e raffinati, come vediamo fare al narratore nella cornice del racconto, impegnato in quello che sembra un procedimento alchemico volto a sublimare le impurità storiografiche (dati inerti e opachi) alla ricerca di significati più profondi e preziosi. Questo processo, demistificato con grande ironia da Rushdie, viene inquadrato in una dimensione domestica e materiale, ben più rappresentativa della mondanità del lavoro dello scrittore rispetto al misterioso *Magnum Opus* alchemico, e definito dal protagonista (con un termine che si riferisce alla tradizionale salsa agrodolce di frutta e verdura, il chutney) come “chutnification of History” (Rushdie 2006, p. 644). Alla stessa maniera in cui ogni processo conoscitivo, nella prospettiva postmoderna, è un

atto di narrativizzazione soggettiva che seleziona, elimina, mette in evidenza alcuni dettagli lasciandone altri in secondo piano e che, infine, carica di un preciso significato fatti altrimenti aperti a un'infinita interpretazione, la "chutnification" sublima le materie prime utilizzate per estrapolarne l'essenza ultima e rivelarla in una forma chiarificata: "the art is to change the flavour in degree, but not in kind; and above all [...] to give it shape and form – that is to say, meaning" (Rushdie 2006, p. 644).

Nell'opera di Rushdie, il lavoro autobiografico intrapreso dal protagonista è mosso da un bisogno ben preciso, che è il bisogno di dare un significato agli eventi. Il racconto della sua vita come specchio della vita nazionale permette di ritrovare questo significato allo stesso tempo per lui stesso e per la sua realtà esterna, trasformando la Storia in una Storia-di-Sé, e rintegrando in una narrazione alterata ma comprensibile ciò che nel suo svolgersi quotidiano è vissuto come un parossismo di pluralità, casualità, indeterminatezza. Al contrario, con l'irresistibile proliferare dell'immaginazione umana, la storia nazionale dell'India, che Saleem Sinai è convinto di incarnare fisicamente ed esclusivamente, può trasformarsi da narrazione chiusa e lineare in spazio di contesa, di rivendicazione e di affermazione di sé contro le forze autoritarie che lo circondano e contro il terribile scorrere del tempo stesso.

La visione della Storia e dell'essenziale indeterminatezza delle narrazioni che la costituiscono inserisce fermamente *Midnight's Children* nel solco della letteratura postmoderna. La cornice narrativa autobiografica di Saleem Sinai, che occupa l'intero orizzonte del racconto, ci indica come "even the event closest to us personally can be known to us afterwards only by its remains: memory can create only texts. There is no such thing as the reproduction of events by memory" (Hutcheon 2004, p. 154). In questa prospettiva, la vera natura delle cose resta celata dietro la barriera del linguaggio, mai neutrale, sempre organizzato in narrazioni in competizione fra loro, costruite sulla base delle grandi *meta-narratives* che informano le strutture di intere società:

Rorty, Baudrillard, Foucault, Lyotard and others seem to imply that any knowledge cannot escape complicity with some meta-narrative, with the fictions that render possible any claim to 'truth', however provisional. What they add, however, is that no narrative can be a natural 'master' narrative: there are no natural hierarchies; there are only those we construct. (Butler 2002, p. 2)

L'approccio qui proposto per esplorare le strutture narrative del romanzo è basato proprio sulle teorie della letteratura postmoderna, come raccolte ed espresse da studiosi quali Christopher Butler, Linda Hutcheon e John McLeod, oltre che sugli studi postcoloniali, relativi in particolare il realismo magico, di Jean-Pierre Durix e Wendy B. Faris. Questi *framework* sono indispensabili per l'inquadramento del testo di Rushdie e la valorizzazione delle sue specificità. Per fare questo, il nostro studio intende partire da una contestualizzazione dei traumi che la condizione postcoloniale ha comportato nell'identità delle popolazioni coinvolte, nelle cui letterature ritroviamo alcuni elementi formali ricorrenti, finalizzati a una riscrittura della propria identità storico-culturale in opposizione alle narrazioni dominanti. In seguito, ci focalizzeremo sull'utilizzo, da parte del narratore Saleem, di tre diversi registri narrativi, che integrano quegli stessi elementi: il realismo magico, l'autobiografia e la narrazione comunitaria. Queste strategie, finalizzate anch'esse a una radicale riscrittura dell'identità del protagonista, sono tenacemente contrapposte, per bocca di vari personaggi del romanzo, dal registro realista e materialista, dalla storiografia ufficiale dello Stato e dalle ideologie di *dominio*, autoritarie, gerarchiche ed esclusive. Il confronto fra metodi e implicazioni nell'uso di queste diverse modalità di narrazione permette a Rushdie di fare emergere la propria poetica in maniera organica, affermando

con precisione la sua visione dell'uomo e del suo posto nel mondo, pur non rifuggendo le indeterminatezze della contemporaneità.

## 2. La prospettiva postcoloniale

Per affrontare le complessità di *Midnight's Children*, è prima di tutto utile soffermarsi sulla questione postcoloniale in cui il romanzo s'inserisce. Seppur il romanzo non insista eccessivamente sulle conseguenze del dominio imperiale nel subcontinente indiano, al livello diegetico, le contrastanti strutture narrative che andremo ad esplorare sono profondamente informate dalle opposizioni e sovrapposizioni che la prospettiva postcoloniale comporta.

La definizione di postcolonialismo nel suo insieme esula dagli scopi di questo saggio. Ai fini della nostra indagine, ci limitiamo a condividere l'idea che sia più utile considerare il postcolonialismo in letteratura non come un genere o un insieme di opere affini, quanto piuttosto “something which one does: it can describe a way of thinking, a mode of perception, a line of enquiry, an aesthetic practice, a method of investigation” (McLeod 2012, p. 6), che abbia come obiettivo o effetto la resistenza al discorso coloniale. Per discorso coloniale, intendiamo quel complesso di narrazioni intese a giustificare la pratica coloniale e coltivare l'accettazione della stessa nella psiche dei soggetti coloniali, “doomed to hold a traumatic belief in their own inferiority” (McLeod 2012, p. 23). Il risultato di questa *interiorizzazione* del discorso coloniale è l'assunzione forzata di una nuova identità, quella dell'Altro, formulata in relazione all'identità del colonizzatore, che invece diventa centrale. Questa amputazione dell'identità originaria del soggetto (Fanon 1986) avviene in primo luogo attraverso la rappresentazione, ovvero il linguaggio, in quanto “language [...] is more than simply a means of communication; it constitutes our world-view by cutting up and ordering reality into meaningful units” (McLeod 2012, p. 21). Il discorso coloniale, però, non si limita ad alterare l'identità dei soggetti colonizzati, ma anche la percezione che i paesi colonizzatori hanno di se stessi, organizzandosi in opposizioni binarie e sfruttando leggende e suggestioni sull'Oriente già esistenti (Riem 2021), che risalgono all'antichità classica. Fra queste, le opposizioni di progresso/arretratezza, Storia/mito, moralità/vizio, dove l'occidentale viene rappresentato come solare, razionale, eroico, e l'orientale come selenico, superstizioso, subdolo (Said 1979). In questo modo, la ridefinizione parallela del colonizzatore e del colonizzato struttura le loro relazioni di potere e le mantiene salde, stimolando in entrambe le parti la convinzione che lo stato delle cose sia tale perché è giusto che tale sia, e inquadrando le azioni politiche delle potenze coloniali in una missione civilizzatrice moralmente necessaria: “to be blunt, Empire [...] endured by getting both the colonising and the colonised people to see their world and themselves in a particular way, internalising the language of Empire as representing the natural, true order of life” (McLeod 2012, p. 21).

A livello collettivo, l'amputazione dell'identità dei soggetti e la sua sostituzione con le rappresentazioni del discorso coloniale diventa amputazione e rimozione anche dell'identità storico-culturale. Questa rimozione produce una cesura nelle modalità di percezione della realtà dei soggetti coloniali, che, ancora una volta, passa in primo luogo attraverso il linguaggio:

The act of colonization [...] initiates a kind of double vision or ‘metaphysical clash’ within the colonial culture, a binary opposition within language that has its roots in the process of either transporting a language to a new land or imposing a foreign language on an indigenous population. (Slemon 1988, p. 12)

Dal trauma storico-culturale, procede quella stessa spinta di ri-narrativizzazione e riappropriazione della Storia che muove il protagonista Saleem Sinai. Nel corso della stesura della propria autobiografia, egli è infatti costantemente tormentato dal pensiero dell'oblio, nel quale lo scorrere della Storia trascina il ricordo delle vite dei singoli, lasciando al loro posto solo grandi narrazioni e mitologie nazionali. Allo stesso tempo, la preoccupazione di Saleem si volge anche alle moltitudini delle altre storie individuali che compongono la collettività di cui lui desidera farsi specchio e che, però, nel numero immenso delle loro ramificazioni, rischiano sempre di offuscare e decentralizzare la sua, minacciandone così il ruolo e il significato. Questo impeto è tale da essere usato come scusante per i molteplici errori commessi da Saleem nel corso della sua esposizione dei fatti, costantemente disturbata da un'ansia crescente che arriva a manifestarsi in vere e proprie spaccature sul suo corpo:

Please believe that I am falling apart. I am not speaking metaphorically [...] I mean quite simply that I have begun to crack all over like an old jug – that my poor body [...] has started coming apart at the seams. In short, I am really disintegrating, slowly for the moment, although there are signs of acceleration. (Rushdie 2006, p. 43)

La risoluzione della profonda indeterminatezza data dall'amputazione dell'identità di un popolo passa, almeno per Saleem, attraverso la sua opera autobiografica, che di fatto vuole presentarsi come un resoconto alternativo ai fatti ufficialmente riconosciuti, oltre che servire alla salvaguardia della sua individualità rispetto al caos del mondo che lo circonda. Alla stessa maniera, nelle letterature postcoloniali questa “double vision” ha comportato l'apertura di nuovi spazi immaginativi, attraverso i quali fare avanzare le rivendicazioni di contro-storie (*counter narratives*) in opposizione alle narrazioni dominanti e colonizzatrici, al fine di affermare un proprio rapporto con la realtà e la Storia, diverso e autonomo rispetto a quello imposto dai dominatori europei. Malgrado la grande diversità fra le culture postcoloniali, infatti, “an examination of post-colonial literatures across the language divide reveals disturbing similarities in themes, structures and in attitudes to language” (Durix 1998, p. 1), quali la *fiction* metastorica, la riscrittura dei classici occidentali, e soprattutto il realismo magico, tramite il quale “they were seeking for an alternative language which might better correspond to their own perceptions” (Durix 1998, p. 109). Queste affinità, crediamo, posso essere almeno in parte spiegate dalla profonda necessità di ricostruzione del passato e dell'identità comune, che però, come abbiamo visto riguardo ai dati storici, non possono essere riprodotte, ma solo re-immaginate e narrativizzate:

It may be that writers in my position [...], are haunted by some sense of loss, some urge to reclaim, to look back [...]. But if we do look back, we must also do so in the knowledge – which gives rise to profound uncertainties – that our physical alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost: that will, in short, create fictions, not actual cities or villages but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind. (Rushdie 2010, p. 10)

Nel racconto di queste patrie immaginarie, il realismo magico si rivela uno degli strumenti preferiti di Rushdie, ed è alla base della prima delle opposte narrazioni presenti nel suo romanzo, quella fra il realismo materialista e fantastico.

### 3. Le opposizioni narrative in *Midnight's Children*

#### 3.1. Realismo e realismo magico

Il gran numero di elementi soprannaturali presenti in *Midnight's Children* ha da sempre portato i critici a inserire il romanzo nel filone del realismo magico. Tuttavia, questa definizione merita di venire considerata anche alla luce delle implicazioni della *metafiction* proposta da Rushdie nel suo romanzo. Il ricorso al realismo magico è, come abbiamo visto, riscontrabile in modo trasversale nelle opere degli autori postcoloniali, accomunati da un frequente utilizzo degli elementi fantastici come strumento di demarcazione della propria alterità rispetto alle modalità cognitive razionaliste, percepite come imposizione delle potenze coloniali, le quali, all'epoca, ne esaltavano il primato. Nel realismo magico riscontriamo invece:

The existence of an 'irreducible element' that is unexplainable according to the laws of the universe as they have been formulated by modern, post-enlightenment empiricism, with its heavy reliance on sensory data, together with a preponderance of realistic event, character, and description that conform to the conventions of literary realism. (Faris 2002, p. 102)

Vicina alla letteratura fantastica, la lingua del realismo magico è però caratterizzata da una indeterminatezza di fondo che riflette la condizione postcoloniale anche a un livello formale, in quanto il contrasto fra l'ordine naturale e quello sovranaturale, tematica centrale del genere fantastico (Todorov 2009), non è qui oggetto del racconto, ma suo assioma fondamentale: "since the ground rules of these two worlds are incompatible, neither one can fully come into being, and each remains suspended, locked in a continuous dialectic with the 'other'" (Slemon 1988, p. 11).

Nello stesso modo in cui gli autori postcoloniali hanno utilizzato le caratteristiche del realismo magico per rappresentare il trauma e le sovrapposizioni di prospettive avvenute nelle rispettive culture durante e dopo il periodo coloniale, così Saleem Sinai si appropria dei codici del linguaggio folklorico e mitologico in opposizione alla narrazione realista, registro dominante del mondo storico che lo circonda. L'elemento fantastico della sua narrazione, così, "recapitulates a dialectical struggle [...], a dialectic between 'codes of recognition'" (Slemon 1988, p. 12). Questi diversi codici generano fra loro una tensione che, come avviene per l'opposizione fra individuo e nazione, attraversa l'interesse del romanzo, ovvero la tensione fra soggettività e unità collettiva. Questa caratteristica si riscontra nella particolare forma che assumono i fenomeni sovranaturali descritti, che coinvolgono soprattutto oggetti, frammenti di oggetti o parti del corpo, i quali, come correlativi oggettivi, si caricano di emozioni, sogni e incubi delle persone, arrivando nei casi più estremi a prendere vita propria. Nell'India di Saleem Sinai, il filtro che separa l'astratto dal concreto è sempre pericolosamente sottile, in quanto "the transition from mind to matter has become possible" (Kortenaar 2004, p. 50). Saleem percepisce fisicamente, per via sensoriale, queste materializzazioni, che hanno diversi gradi: dagli odori di idee e sentimenti che riempiono l'aria, alle sensazioni tattili quali "the burning heat of Padma's determination" (Rushdie 2006, p. 620), ai sapori, come quelli che si trovano nei cibi preparati dalla Reverenda Madre, impregnati della durezza del suo spirito: "Reverend Mother doled out the curries and meatballs of intransigence, dishes imbued with the personality of their creator" (Rushdie 2006, p. 190). Su un piano più concreto, spicca per potenza magica il talismano personale di Saleem, il lenzuolo perforato dietro al quale sua nonna Neseem si nascondeva alla vista del futuro marito, rivelandogli solo una piccola parte del proprio corpo per volta, e che contiene il potere della frammentazione e

della ricomposizione, i due problemi fondamentali del romanzo.

I vari esempi di materializzazione di idee astratte culminano nella persona Saleem stesso, incarnazione della propria nazione, e degli altri Figli della Mezzanotte, i bambini nati nella prima ora dell'indipendenza dell'India. Ad ognuno di essi è stato affidato un dono; i nascituri più tardi, quelli venuti al mondo a ridosso dell'una, sono poco più che fenomeni da baraccone, le cui caratteristiche rasentano la deformità. A mano a mano che ci si avvicina alla mezzanotte, però, i doni diventano più grandi e più magici, e Saleem e Shiva, nati entrambi allo scoccare esatto della mezzanotte, possiedono i doni più grandi di tutti: l'uno, quello di conoscere il cuore e la mente degli uomini, oltre che di essere il solo in grado di mettere in comunicazione i Figli della Mezzanotte sparsi per il subcontinente grazie alla sua telepatia. L'altro, come il suo nome suggerisce, quello della distruzione.

La prodigiosa esistenza di questi bambini è il simbolo della speranza della nuova India, che ora è libera di rinascere e di avventurarsi nel futuro. Essi, inoltre, rappresentano l'unità della nazione, capace di superare tutte le divisioni di classe, di sangue, di religione, di lingua e di casta che rischiano di spezzare il paese. Tuttavia, al di fuori di Shiva e di Parvati, la strega, nata col dono della vera magia, "the art which required no artifice" (Rushdie 2006, p. 277), Saleem non incontrerà nessuno degli altri bambini personalmente: "most of the *Midnight's Children* go unnamed, and almost none have their speech directly reported. For all intents and purposes, their only existence is within Saleem's head" (Kortenaar 2004, p. 69). Questa ipotesi ci permette di considerare gli altri Figli della Mezzanotte come riflessi frammentari dello stesso Saleem, manifestazioni utili a strutturare la sua personale narrazione. Così, il ragazzo capace di spostarsi attraverso gli specchi riflette i suoi viaggi telepatici, e i gemelli siamesi con due corpi attaccati a una sola testa, capaci di parlare in ogni lingua e dialetto dell'India rappresentato la totalità della nazione riunita in un solo essere, come dovrebbe fare Saleem. La ragazza capace di volare e quella che sa ferire con le parole, così come il ragazzo che viaggia nel tempo, riflettono il potere di Saleem in quanto scrittore. Anche i loro pensieri sono gli stessi che preoccupano Saleem, il quale, di fatto, non ha alcun particolare interesse a indagarne le specificità: "their heads were full of all the usual things, fathers mothers money food land possessions fame power God" (Rushdie 2004, p. 317).

Le discrepanze fra il racconto meraviglioso di Saleem e ciò che gli altri attori della storia ci restituiscono lascia emergere con forza come non sia tanto l'opera *Midnight's Children* a essere costruita sui canoni del realismo magico, quanto il racconto del protagonista al suo interno, e questo in base a una sua precisa intenzionalità. Di fatto, gli avvenimenti sovranaturali presentati nel racconto hanno luogo solamente nel racconto autobiografico e non nella sua cornice, dove anzi possiamo notare che la sola presenza mitologica è quella di una raffigurazione di Mumbadevi (dea protettrice di Mumbai). Si tratta di una rappresentazione artificiale, caratterizzata come distante più che mai dalla sfera mistica, viste le decorazioni al neon che la adornano. Saleem lavora al proprio racconto proprio sotto questa luce fredda e artificiale. L'assenza della dimensione sovranaturale nel mondo esterno al racconto autobiografico viene rimarcata a più riprese anche da Padma, tutrice di Saleem e destinataria della sua storia:

Too many women: are they all aspects of Devi, the goddess – who is Shakti, who slew the buffalo-demon, who defeated the ogre Mahisha, who is Kali Durga Chandi Chamunda Uma Sati Parvati... and who, when active, is coloured red? 'I don't know about that,' Padma brings me down to earth, 'They are just women, that's all'. (Rushdie 2006, p. 567)

Il linguaggio fantastico di Saleem viene esercitato su tutto l'orizzonte della narrazione, eppure tutti gli altri personaggi vi si sottraggono, persino la Vedova Indira Gandhi,

ricettacolo di infinita malvagità e di tutti i terrori del protagonista, che però non utilizza altri mezzi per imporre il suo volere se non quelli del potere politico e militare, mentre esiste in forma di strega solo negli incubi di Saleem. Anche Shiva, rivale di Saleem, pur portando un nome divino, non ha alcun interesse a prendere parte alla narrazione magica che circonda i Figli della Mezzanotte, essendo interamente concentrato sul trovare il modo più rapido di ottenere riscatto materiale e sociale per la sua condizione di assoluta miseria.

La definizione di fantastico come testo che costringe il lettore a “esitare tra una spiegazione naturale e una spiegazione soprannaturale degli avvenimenti” (Todorov 2009, p. 36), se non applicabile al realismo magico, che come abbiamo detto non si fonda sull’opposizione di questi due ordini ma sulla loro dialettica, può invece rispecchiarsi nel giudizio che il lettore è portato a fornire su Saleem stesso, sospeso nell’incertezza della sua affidabilità come narratore. Questa constatazione non deve sminuire la portata degli elementi meravigliosi in *Midnight’s Children*; piuttosto, essa è utile per inquadrare il senso dell’opera intera, nella rappresentazione di un uomo che si autodefinisce “purpose-obsessed” (Rushdie 2006, p. 214). Saleem è impegnato in una lotta senza quartiere per costruire e mantenere un significato profondo nella sua vita, che egli può stratificare con il potere magico del linguaggio, indicato come unico rimedio alla frammentazione della sua identità e persino del suo corpo. Riprendendo la concezione della Storia come narrazione e dei fatti storici come dati inerti, è appunto il potere dell’immaginazione a vivificare i fatti della vita di Saleem, dando alla loro successione un senso comprensibile e *leggibile*. Questo è “the power of the playful imagination... to change forever our perception of how things are” (Grant 2012, p. 5). Con la sua poetica Rushdie riporta la nostra attenzione sul potere effettivo, materiale e potenzialmente sovversivo del linguaggio immaginativo contro una civiltà che si ostina a volerla separare e subordinare a una ‘realtà materiale’. Il confine fra le due, in verità, è graduato e incerto quanto quello fra sonno e veglia: “the creatures of our imagination crawl out from our heads, cross the Frontier between dream and reality, between shadow and act, and become actual [...]. In dreams begin responsibilities” (Kortenaar 2004, p. 53).

### 3.2. Storiografia e autobiografia

La sconcertante quantità di fatti storici presentati in *Midnight’s Children* può essere ricondotta nel suo insieme a un’osservazione fondamentale sia per il pensiero postmodernista che per quello postcoloniale, ovvero che, a un certo punto della Storia contemporanea, “the notion that ‘visible’ history was a fiction created by the powerful, and that ‘invisible’ or subterranean histories contained the ‘real’ truths of the age, had become fairly generally plausible” (Grant 2012, p. 3). Come per il realismo magico, l’emergenza di una *doppia visione* o di più sistemi cognitivi in conflitto comporta necessariamente l’esistenza di almeno due differenti versioni dei fatti, una ufficiale, che viene dall’alto, e una segreta, proveniente dal basso, quella delle voci che non hanno avuto occasione di parlare. Nel realismo magico, ad essere messo in scena è il processo di ricostruzione di una realtà alternativa, “the recuperation of lost voices and discarded fragments, those elements pushed to the margins of consciousness by imperialism’s centralizing cognitive structures” (Slemon 1988, p. 16), restituendo così ai soggetti quella libertà di immaginare se stessi che gli era stata tolta. Gli strumenti del linguaggio fantastico che abbiamo esaminato finora vengono integrati da Rushdie e dal suo protagonista in un secondo registro narrativo che gli permette di affrontare le complessità della Storia nazionale: è il registro narrativo autobiografico, che in questo caso si propone non solo di raccontare la storia di una vita, ma di come questa vita abbia intrinsecamente

influenzato la Storia collettiva.

Ai margini della Storia ufficiale si estende la zona d'ombra delle risposte alternative, dell'ibridazione e delle versioni non confermate, delle voci sottaciute e di tutto ciò che è andato perduto. È lo spazio della *ficiton*, il luogo dove *fiction* e dato storico possono incontrarsi; come per gli altri autori postmodernisti, anche per Rushdie “there is no such thing as an unqualified fact, nor an absolute ficiton; the two categories necessarily overlap and leak into each other” (Grant 2012, p. 3). A questa zona d'ombra corrisponde lo stanzino di Saleem Sinai, nell'isolamento del quale egli lavora per stendere la sua storia personale in opposizione alla Storia. Una Storia non sua, che gli è stata imposta, come a tutti gli indiani (prima dal Raj inglese, poi dal governo della repubblica, ansioso di rifondare il mito nazionale). Che si creda o meno al suo racconto, non c'è da sorprendersi della profonda paranoia di Saleem nei confronti della classe politica indiana e in particolare di Indira Gandhi, la Vedova, la cui deriva autoritaria durante i due anni di Stato di Emergenza viene qui riproposta in forma grottesca e terribile. Secondo la versione di Saleem, l'Emergenza venne dichiarata con il preciso scopo di eliminare lui e gli altri suoi 'fratelli', stroncando in questo modo la grande speranza di rinnovamento che l'Indipendenza aveva portato con sé. Nella storia di Saleem, infatti, il programma di sterilizzazione di massa indetto da Indira Gandhi si trasforma in un programma di *sperectomia*, rimozione della speranza. È dopo aver subito questo procedimento che Saleem si ritira nella sua stanza e inizia a raccontare. Privato della speranza, non gli resta che quest'ultimo atto di libertà, anzi, di rivolta contro le mitologie, le storie e le verità altrui, che stanno dilagando e soffocando il suo spazio vitale, schiacciandolo e frantumandolo, letteralmente. La tremenda battaglia per il possesso della propria realtà si gioca, ancora una volta, nello spazio dell'immaginazione: “writers and politicians are natural rivals. Both groups try to make the world in their own images; they fight for the same territory” (Rushdie 2010, p. 14).

Nel corso di una lunga digressione, Saleem spiega al lettore i suoi legami con la Storia nazionale indiana. Essi, ci dice, sono di due tipi o modi: una relazione letterale e una metaforica. La relazione letterale è una relazione di causalità diretta, che si ha quando la vita di Saleem viene influenzata dagli eventi storici, come è normale, oppure quando le azioni di Saleem hanno un'influenza diretta sugli affari della nazione. Un esempio di questo modo relazionale può essere l'episodio dei *language riots* (riguardanti la divisione dello Stato di Bombay su basi linguistiche, che venne ufficializzata nel 1960), nel mezzo dei quali viene a trovarsi Saleem bambino, in seguito alla perdita di controllo della propria bicicletta. Di fronte alla folla di manifestati di lingua maharati, che chiedono al bambino se anche lui conosca la loro lingua o se invece faccia parte dell'opposta fazione, quella dei parlanti gujarati, Saleem risponde con una filastrocca che si fa beffe della cadenza di questi ultimi. Il ragazzo, spaventato, ha recitato quelle parole per cavarsi d'impaccio, senza pensare alle possibili conseguenze; con grande sgomento del protagonista, invece, la folla farà propria la sua filastrocca, che diventa il loro grido di battaglia, prima di caricare gli avversari:

*How are you? – I am well! – I'll take a stick and thrash you to hell! A nonsense; a nothing; nine words of emptiness... but when I'd recited them, the smiles began to laugh; and then voices near me and then further and further away began to take up my chant [...] I fled away up the hillock as my chant rushed forward and back, up to the front and down to the back of the two-day-long procession, becoming, as it went, a song of war. (Rushdie 2006, p. 265)*

Già in queste relazioni si può vedere come Saleem persegua il proprio intento di posizionarsi al centro di eventi storici di grande portata. Se però la relazione letterale è, per

quanto improbabile, almeno possibile, è la relazione metaforica ad essere il perno di tutta la *counter narrative* proposta da Saleem.

La relazione metaforica fra vita privata e nazionale non si fonda sulla causalità, ma sulla similitudine e sull'equivalenza: in questo caso, i fatti della Storia sono presentati come allegorie degli avvenimenti privati della famiglia Sinai e viceversa. In questo modo, il rapporto metaforico comporta, ad esempio, che la perdita di una delle dita della mano di Saleem si ripercuota sullo spazio pubblico, nella forma dei disordini violenti in corso all'epoca:

When I was detached from my fingertip and blood [...] rushed out in fountains, a similar thing happened to history, and all sorts of everywhichting began pouring out all over us; but because history operates on a grander scale than any individual, it took a good deal longer to stitch it back together and mop up the mess. (Rushdie 2006, p. 331)

Questo rapporto mette a nudo ancora una volta le intenzioni del narratore, che si preoccupa di ribadire costantemente che l'origine della relazione è egli stesso: sono le sue ferite a causare i travagli della nazione, la sua crescita anormale da bambino a rendere così tumultuosi i primi anni dell'indipendenza, non viceversa. In realtà, la costruzione dei periodi che descrivono questa relazione rivela una passività che caratterizza fortemente Saleem: "from ayah to Widow, I've been the sort of person to which things have been done; but Saleem Sinai, perennial victim, persists in seeing himself as protagonist" (Rushdie 2006, p. 330). La formula passiva così spesso usata nella descrizione di questa relazione ha l'effetto di dislocare continuamente il vero agente della similitudine:

If self and nation reflect each other, it is because agency belongs to something outside both: an implied writer or the demands of generic form or both. Self and nation do not share a narrative form because they reflect each other; they appear to reflect each other because a narrative form mediates between them. (Kortenaar 2004, p. 32)

Il rapporto metaforico fra Saleem e l'India sussiste assolutamente: ma è l'uomo ad essere una rappresentazione della nazione, mentre il contrario non sarebbe possibile. La pretesa che l'origine della relazione metaforica sia lui è in realtà un'altra spia della sua intenzionalità narrativa, dell'obbiettivo che Saleem vuole raggiungere, ovvero la posizione di centralità nella propria storia. Saleem appare, sotto questa luce, non tanto come allegoria di un oggetto extratestuale (la Storia o l'India), ma piuttosto come una forma letterale di una metafora, quella che presenta la nazione come una persona, che, come un uomo, si dice nasca, cresca, si disilluda, abbia un potenziale da realizzare, sbagli, degeneri, si trasformi ed eventualmente giunga alla propria fine. Il rapporto fra Saleem e l'India può venire così spiegato nella forma di un *Bildungsroman*, nel quale il divenire dell'uomo e del tempo storico è rappresentato in maniera parallela: "he emerges along with the world and he reflects the historical emergence of the world itself" (Bakhtin 1986, p. 23). Un solo romanzo di formazione per due entità distinte ma legate da una profonda somiglianza, non causata dalla magia della mezzanotte ma dai meccanismi della rappresentazione, che sono, in ultima analisi, narrativi, e che permettono a Rushdie di far competere alla pari le verità della storiografia e dell'autobiografia.

### 3.3. Comunità e gerarchia

Le opposte modalità della narrazione fantastica, inserita nella forma del romanzo di formazione, e della narrazione storiografica realista sono al loro volta funzionali alla rappresentazione di due paradigmi sociali contrastanti, il cui confronto emerge lungo tutto

il romanzo: l'ideale di uno stato democratico secolare dove comunità di persone si costituiscono in modo organico, convivendo pacificamente fra loro, e le società settarie, esclusive, rigidamente organizzate in gerarchie, fondate sull'uso spregiudicato della forza.

Il rifiuto del sistema naturale della forza, che si esprime con l'anarchia da un lato (Shiva) e l'autoritarismo dall'altro (la Vedova), è un atto di volontà che necessita una continua rifondazione. L'equilibrio delle parti diverse che costituiscono la società umana può spezzarsi in ogni momento e perché questo non accada è necessaria una coscienza collettiva vigile e costante. Controllo e violenza, caratteristiche tipiche della visione di *dominio* secondo Eisler (1987), al contrario nascono dall'imposizione di una singola volontà (verticale) su di una collettività (orizzontale), dalla presa di potere di un frammento rispetto al tutto. Esse sono d'altronde strettamente collegate, e questo viene narrativizzato in *Midnight's Children* dal fatto che Shiva, che disprezza ogni regola, scelga comunque la carriera militare, di fatto mettendosi al servizio della Vedova, con il duplice scopo di riscattarsi dalla sua condizione sociale e di poter esprimere liberamente il proprio istinto alla violenza. L'ideale della società pluralista e secolare di Saleem, invece, si fonda non sul desiderio individuale, ma su una volontà condivisa, di *partnership* (Eisler 1987), e proprio per questo appare tanto difficile da raggiungere e mantenere. Alla fine della sua storia Saleem arriva a comprendere che un'identità collettiva non può essere unitaria, ma nondimeno può essere *unita* in un dinamismo costante e collaborativo fra le parti irriducibili che la compongono: è solo nello spazio dello stato democratico che l'individuo può esistere liberamente e in sicurezza, in contrasto con l'annullamento della personalità imposto dal regime totalitario e dalla violenza incontrollata dell'anarchia.

L'ideale di Saleem è condiviso con alcune figure chiave del romanzo, innanzitutto con suo nonno Aadam Aziz, la cui storia richiama quella di Pandit Jawaharlal Nehru (1889-1964), primo capo di stato dell'India indipendente, considerato come un padre della nazione. I due sono entrambi di origini kashmiri, hanno entrambi conseguito i loro studi in Europa, sono stati entrambi presenti al massacro di Amritsar nel 1919 ed entrambi condividono l'ideale di un moderno stato democratico. Il ruolo di Nehru come padre della nazione è un altro esempio di *fiction*: è un pezzo del mito nazionale indiano che va a sublimare l'enorme massa di eventi che hanno condotto all'Indipendenza nella figura di un solo uomo, un solo padre. In questo senso, le nazioni condividono con Saleem la capacità di scegliere padri e madri, in base alla versione della Storia che ufficializzano. La volontà di Saleem di appartenere alla linea di discendenza di Aadam Aziz (nonostante egli sappia di essere stato scambiato di culla con Shiva, figlio biologico di Aadam) rivela anche la scelta del genere di nazione della quale egli vuole fare parte, in opposizione ad altre Indie possibili generate da altri possibili padri, ad esempio da Gandhi (il quale, al contrario di Nehru, non viene praticamente mai nominato se non in occasione del suo assassinio, la cui data, come abbiamo detto, è inesatta).

Oltre che dal nonno Aadam, gli ideali di Saleem vengono espressi da altri personaggi che il ragazzo elegge a figure paterne: Mian Abdullah, detto il Colibrì, fondatore della *Free Islam Convocation*, che si oppone alla divisione fra India e Pakistan e porta avanti l'ideale di uno stato unitario, rispettoso della propria diversità, e Picture Singh, incantatore di serpenti e idealista di stampo socialista, sotto al cui ombrello tutte le dispute vengono miracolosamente risolte. Descrivendone potenzialità e fallimenti, Saleem fa di queste tre figure i simboli del cammino che l'India libera avrebbe potuto intraprendere ma che non ha intrapreso. Il fallimento dell'uomo, tuttavia, non deve necessariamente corrispondere alla morte dell'ideale, che infatti sfugge all'oblio della Storia ufficiale e sopravvive fra le pagine di questa storia alternativa.

Il paradigma sociale che Saleem sogna per il proprio paese potrebbe avere successo grazie all'esempio dei Figli della Mezzanotte, realizzando così la nuova speranza che essi simboleggiano. Per metterlo in pratica, il giovane Saleem utilizza il proprio potere telepatico per metterli in connessione gli uni con gli altri, e indice la MCC (*Midnight's Children Conference*). Il nome scelto ben riflette lo spirito pacifico, democratico e paritario che Saleem intende promuovere. Nella sua ingenuità, il giovane non poteva prevedere che proprio uno di loro, il suo 'gemello' Shiva, avrebbe ridicolizzato e sabotato il suo ideale, manifestando con violenza un modello sociale opposto.

Fra i Figli della Mezzanotte, Shiva costituisce un caso particolare, essendo il vero e proprio doppio di Saleem. Nati alla stessa ora, scambiati di culla dalla *ayah* Mary Pereira, i loro destini invertiti rimarranno intrecciati fino alla conclusione della storia. Shiva, pur non essendo un classico *Doppelgänger*, ne condivide le caratteristiche principali (Rank 2001): il suo solo pensiero turba la stabilità di Saleem, sia entro la storia che sta raccontando che durante la stesura della storia stessa, continuamente interrotta dalle anticipazioni sulla sua conclusione drammatica. In questo senso, la persona di Shiva costituisce una sorta di presagio di morte, come i sosia e le ombre dei racconti di Chamisso, Hoffmann, Dostoevskij; e, come ne *Lo studente di Praga* (1913), il doppio di Saleem si frappone fra lui e la figura femminile, Parvati, che Shiva ingraviderà per poi abbandonarla al suo destino. Il figlio di questa unione, Aadam Sinai, verrà cresciuto da Saleem come proprio, nella coscienza di essere testimone della restaurazione della vera linea di discendenza di Aadam Aziz. Comprendiamo così, al termine del racconto, che Shiva è la prova vivente dell'inconcludenza del destino di Saleem e delle sue pretese di centralità nella Storia; nonostante tutto, infatti, sarà proprio Shiva a giocare un ruolo chiave nelle vicende dello Stato e a venire riconosciuto pubblicamente come un eroe. Al contrario Saleem, e i suoi ideali con lui, non troveranno mai il riconoscimento tanto cercato.

Schiacciato dalla miseria più assoluta in gioventù, la principale caratteristica di Shiva è la rabbia, una feroce volontà di devastazione che ben richiama la divinità omonima, distruttore e rigeneratore del mondo (come Shiva, che con Parvati dà alla luce la nuova generazione). Al primo contatto telepatico fra i due, Saleem viene assalito dalla rabbia cocente che riempie l'animo di Shiva: "utter rage; great boiling waves of anger scalded inside my head" (Rushdie 2006, p. 305). Quest'aggressività disturba e spaventa Saleem, che tuttavia non è privo di una propria volontà di potenza. Il problema sta appunto nel fatto che l'ideale proposto da Saleem per la MCC, quello di una "loose federation of equals, all points of view given free expression" (Rushdie 2006, p. 305), non può non entrare in conflitto con il suo desiderio di centralità storica. Saleem auspica una comunità di eguali ma egli si considera superiore ai membri che la compongono, designandosi come il riflesso della comunità intera, ovvero di una totalità che contenga la molteplicità. Egli può tentare di negare questa volontà, ma essa emerge con prepotenza dalle sue parole, ad esempio quando ammette che "the midnight miracle had been remarkable hierarchical in nature" (Rushdie 2006, p. 315). Saleem non può negare la propria superiorità, perché così facendo negherebbe anche il significato della propria storia. Lo stesso gesto della scrittura è un gesto di potenza, nella misura in cui la storia viene strutturata appositamente attorno al proprio protagonista, spingendo ai margini le storie altrui, nonostante gli sforzi fatti dal narratore per contenerle tutte. Sorpreso dalla misura alla quale la sua manipolazione del materiale narrativo può arrivare, Saleem s'interroga: "Am I so far gone in my desperate need for meaning, that I'm prepared to distort everything – to re-write the whole history of my times purely to place myself in a central role?" (Rushdie 2006, p. 230). Questo conflitto, che pure Shiva attualizza, è del tutto interiore a Saleem. Il suo doppio, al

contrario, seguendo esclusivamente la propria natura e il ruolo cosmico iscritto nel suo nome, quello dell'infinito ciclo di morte e rinascita, è libero da fratture interiori e nella sua volontà unitaria non incontra alcun ostacolo. Rifiutando la magica comunità dei Figli della Mezzanotte, per convenienza egli sceglierà di abbracciare il paradigma autoritario e gerarchico della Vedova Indira Gandhi.

Indira Gandhi, figlia di Nehru e madre di Sanjay e Rajiv, che sarà primo ministro dopo di lei, appartiene a quella che Saleem definisce come una vera e propria *dinastia* di potenti. Rushdie l'accusa di avere attuato un processo di mitizzazione di sé e della sua famiglia (ad esempio, con lo slogan della campagna elettorale del 1975 che recitava *India is Indira and Indira is India*) atto a consolidare il proprio governo, sotto il quale hanno avuto luogo incarcerazioni ingiustificate, distruzione di interi quartieri, sterilizzazione forzata degli strati più poveri della popolazione. La critica di Rushdie è tanto più dura per il modo in cui viene condotta, attraverso un'effettiva demonizzazione del personaggio della Vedova. Per fare questo Rushdie si riallaccia ai tratti ambivalenti della vedovanza nella cultura indiana: la vedova è vista come una donna santificata in virtù del suo spirito di sacrificio, dato che dovrebbe passare il resto della sua vita in ascetico servizio degli altri. La pratica del rogo delle vedove, d'altro canto, getta una luce sinistra sulla valenza di questo ruolo, e ancora più sinistra è la percezione del sacrificio come una *punizione* della vedova, da questo punto di vista considerata come una donna che abbia fallito nei suoi doveri di prendersi cura del marito (il quale, in caso contrario, sarebbe ancora vivo). Non è un caso che a questa immagine oscura e ambivalente Rushdie leghi quella della strega, per creare la più mostruosa figura del suo romanzo, sempre presente negli incubi di Saleem, anche se la sua identità non verrà rivelata fino alla fine.

Nel contesto di *Midnight's Children* lo slogan della Vedova non perde nulla del suo autoritarismo, ma si carica anche di una certa sfumatura comica, giacché nel mondo del romanzo si sarebbe dovuto dire: *India is Saleem and Saleem is India*. Il conflitto fra i due appare inevitabile, in quanto entrambi i personaggi sono mossi dalla stessa volontà di rappresentare, nella propria persona, la molteplicità e vastità della nazione. Nonostante la consapevolezza di questo comune desiderio generi nel protagonista sconforto e conflitti, come abbiamo visto, è proprio questo parallelo fra i due che permette a Rushdie di fare emergere la differenza fra loro, che l'autore demarca molto chiaramente e che è alla base di tutta la poetica nel suo romanzo, espressa nei vari registri narrativi fin qui esposti. Saleem sostiene che la sua versione dei fatti sia vera, pur ammettendo errori e qualche menzogna ai fini della narrazione; la sua proposta però non è totalizzante, giacché non viene imposta a nessuno. Saleem spalanca le porte del suo mondo privato per proporci una visione diversa della Storia dell'India, ma il patto fra lettore e narratore si basa sul libero consenso del primo a credere al secondo. Il narratore, al contrario, ribadisce a più riprese il nostro diritto di non credere a quello che ci sta raccontando. In questo modo, Saleem resta fedele alla sua idea di una libera comunità spontaneamente composta da individui autonomi, nella quale egli sia al centro solo per la durata del proprio racconto. Egli è, inoltre, sempre cosciente della precarietà della propria posizione, così come sempre s'interroga sulle implicazioni morali delle sue pretese. Il metodo di Indira Gandhi, al contrario, è un metodo autoritario, centralizzante, totalizzante, che non ammette altre possibilità. Nella narrazione della Vedova non c'è alcuna libertà per l'ascoltatore: laddove la storia proposta non venga creduta, il potere della parola dovrà lasciare il posto alla violenza e alla persecuzione.

#### 4. Conclusione. Sulla libertà dell'immaginazione e il potere della *fiction*.

Esaminando i diversi registri narrativi presentanti in *Midnight's Children*, quello che emerge sono gli opposti caratteri, espansivi o restrittivi, di ognuno di essi: il realismo magico, che riempie di elementi fantastici lo spazio traumatico portato dalle imposizioni linguistiche e culturali occidentali, restituendoci possibilità cognitive alternative; l'autobiografia, che ai fatti della storiografia affianca le reti altrettanto ricche e significative delle vite individuali, altrimenti perdute e marginalizzate; il modello comunitario che apporta la ricchezza della pluralità alla rigida esclusività del modello settario e verticale, assicurandosi il consenso di tutti i partecipanti alla narrazione collettiva, invece che imporre una sola e punire il dissenso. Ognuna di queste opposizioni permette a Salman Rushdie di esprimere con forza la propria visione circa la potenza dell'immaginazione che, seppur non scevra di complessità e di pericoli in caso di abuso, è precisamente l'agente sintetizzante necessario all'individuo per dare significato alla propria vita e al proprio contesto. Grazie all'immaginazione e alla sua più naturale espressione, il linguaggio, l'uomo può conoscersi e trasformarsi continuamente, abbracciando la volatilità delle narrazioni che lo riguardano come una possibilità di infinita crescita ed espressione di sé, invece che come una gravosa condizione di assoluta indeterminatezza. Non solo: è attraverso il linguaggio che il soggetto individuale, schiacciato dal peso di narrazioni non sue, può costituire uno spazio di libertà e una visione di se stesso coerente e non frammentaria. Così Saleem, nella sua personale ricerca di significato, identifica nella parola l'atto creativo per eccellenza, capace di trasmutare l'assenza di significato in significato, manifestare altre forme di realtà, riparare la sua individualità spezzata, riconfigurare il passato e tenere insieme, in una dialettica dinamica, tutte le contraddizioni che lo aggravano: ordine e disgregazione, identità e collettività, passato e futuro.

Nonostante l'insistenza sul potere magico del linguaggio e della narrazione, Rushdie si dimostra perfettamente cosciente delle fragilità esposte dalle teorie postmoderniste, e, tuttavia, nella sua poetica la distinzione fra le possibili modalità delle narrazioni restano assolutamente nette. La differenza, secondo Rushdie, è la stessa che passa fra *fiction* e falsità: laddove la prima è una forza positiva che accresce ciò che è concepibile e pertanto possibile, la seconda è una forza negativa, che per conservare se stessa deve negare ogni altra possibilità interpretativa. Dalla fortissima spinta relativista del postmodernismo, Salman Rushdie salva almeno questo: se è vero che non vi è una gerarchia naturale nelle narrazioni e che queste sono chiamate a competere senza sosta fra loro, è altrettanto vero che non tutte le modalità di narrazione sono uguali, né ugualmente accettabili, come reso evidente dalle caratterizzazioni dei suoi personaggi. Al netto delle sue complessità e nonostante i suoi fallimenti, Saleem Sinai resterà sempre l'eroe, nella visione del suo autore.

**Bionota:** Giovanni Ferrazzano è dottore magistrale in Lingue e Letterature Europee ed Extraeuropee. Ha conseguito i propri titoli di studio presso l'Università degli Studi di Trieste, nel 2012, e l'Università degli Studi di Udine, nel 2015, con una tesi magistrale in Letteratura dei Paesi di lingua inglese, intitolata *Onirindica: La vera storia di una nazione immaginaria, secondo Salman Rushdie*. Nel 2021 ha conseguito un master in europrogettazione presso il Centro di Formazione in Europrogettazione della Venice International University. Attualmente si occupa di progettazione europea e gestione di fondi pubblici all'interno di un ente privato, per il quale ha contribuito all'approvazione e realizzazione di numerosi

progetti, seguendone l'intero ciclo, dalla ricerca ed esame dei bandi, alla stesura della proposta progettuale e implementazione delle attività, fino alla rendicontazione.

**Recapito autore:** [giovanni.ferrazzano@hotmail.it](mailto:giovanni.ferrazzano@hotmail.it)

## Riferimenti bibliografici

- Bakhtin MM. 1986, *Speech Genres and Other Late Essays*, University of Texas Press, Austin.
- Butler C. 2002, *Postmodernism. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- Durix J. 1998, *Mimesis, Genres and Post-colonial Discourse. Deconstructing Magic Realism*, Macmillan, London.
- Eisler R. 1987, *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*, Harper & Row, San Francisco; trad. it. Di Mingiardi V. 2011, *Il calice e la spada. La civiltà della Grande Dea dal Neolitico a oggi*, Forum Editrice Universitaria Udinese, Udine.
- Fanon F. 1986, *Black Skin, White Masks*, Pluto Press, London.
- Faris WB. 2002, *The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism*. <http://janushead.org/wp-content/uploads/2020/07/faris.pdf> (15.05.2024).
- Grant D. 2012, *Salman Rushdie*, Northcote House Publishers Ltd, Horndon, Tavistock, Devon.
- Hutcheon L. 2004, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London.
- Kortenaar NT. 2004, *Self, Nation, Text in Salman Rushdie's Midnight's Children*, McGill-Queen's University Press, Montreal.
- McLeod J. 2012, *Beginning Postcolonialism*, Manchester University Press, Manchester.
- Panikkar R. 2007, *Lo Spirito della Parola*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Rank O. 1925, *Der Doppelgänger. Eine Psychoanalytische Studie*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig, Wien, Zürich; trad. it. Bellingacci I. 2001, *Il Doppio. Uno Studio Psicanalitico*, SE Studio Editoriale, Milano.
- Riem A. 2021, *L'Immaginazione poetica e l'Induismo: una visione Advaita (non-duale) tra Oriente e Occidente nel Romanticismo inglese*, Forum Editrice Universitaria Udinese, Udine.
- Rushdie S. 2006, *Midnight's Children*, Vintage Books, London.
- Rushdie S. 2010, *Imaginary Homelands*, Vintage Books, London.
- Said EW. 1979, *Orientalism*. [https://monoskop.org/images/4/4c/Said\\_Edward\\_Orientalism\\_1979.pdf](https://monoskop.org/images/4/4c/Said_Edward_Orientalism_1979.pdf) (19/05/2024).
- Slemon S. 1988, *Magic Realism as Post-Colonial Discourse*. [https://canlit.ca/canlitmedia/canlit.ca/pdfs/articles/canlit116-Magic\(Slemon\).pdf](https://canlit.ca/canlitmedia/canlit.ca/pdfs/articles/canlit116-Magic(Slemon).pdf) (15.05.2024).
- Todorov T. 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris; trad. it. Imberciadori EK. 2009, *La Letteratura Fantastica*, Garzanti, Milano.