



FABIO LA MANTIA

L'UNITÀ DISCORDANTE. UNA LETTURA DE *I FIGLI DELLA MEZZANOTTE* DI SALMAN RUSHDIE

*This study is configured as an investigation into the historical, political, cultural and religious meanders of India before and after independence. These aspects constitute the beating heart and the soul of *Midnight's Children*, the most celebrated work by Salman Rushdie's narrative corpus and one of the milestones of the contemporary literary scene. The text of the Indian writer assumes the physiognomy of a modern epic, at times comic, of a magmatic and karstic text for those who appear to be foreign to the dynamics and atmospheres of a boundless and multicultural country like India itself. We are faced with a novel that, in its complex warping, escapes any kind of aesthetic and gender categorization, appealing to any stylistic-rhetorical resource, just to pursue its true objective: the unity in the diversity.*

Postcolonialismo, realismo magico, ibridismo e alternativa religiosa. Una quaterna di termini in grado di racchiudere in sé una ricchezza di idee, una densità di teorie, nonché una schiera di contraddizioni. All'interno di questo studio il suddetto elenco diviene anche uno strumento esegetico ed ermeneutico potenzialmente abile a disvelare l'identità e l'anima (o forse una delle tante identità e anime?) de *I Figli della mezzanotte*¹ (*The Midnight's Children*) di Salman Rushdie²,

142

¹ All'interno della griglia cronologica della produzione di Salman Rushdie, *I figli della Mezzanotte* (*Midnight's Children*, 1981) si piazza al secondo posto, preceduto solamente da *Grimus* (vedi nota 2). Secondo Afzal-Khan, il romanzo risulta essere un progetto incompleto, incapace di mantenere le promesse iniziali, relativamente a una mappatura politica e sociale precisa dell'India e del Pakistan (Afzal-Khan 2010: 160-2). O per lo meno, confinando tali promesse solamente a quelle della prima. Ecco allora che il testo successivo, *La Vergogna* (*Shame*, 1983). Il titolo eredita una parola particolarmente abusata nel lavoro precedente), andrebbe a configurarsi, per molti aspetti, come una sorta di *sequel* de *I Figli della Mezzanotte*, andando a colmare quelle lacune di senso e di storia lasciate irrisolte nella vicenda di Saleem Sinai. Con quest'opera il progetto storico di Rushdie sembra finalmente essere realizzato dato che il testo si configura come una narrativa del Pakistan, intessuta intorno all'ascesa e al declino della sua vita pubblica.

² Migrazione, diaspora, multiculturalismo sono i motivi ricorrenti del tracciato esistenziale e narrativo di Salman Rushdie (nato a Bombay nel giugno del '47, due mesi prima della fine dell'imperialismo britannico in India, data che, invece, coincide della nascita del protagonista de *I figli della Mezzanotte*). Egli stesso si è, a più riprese, definito un migrante per via della sua spola tra Inghilterra, dove si trasferì in tenera età, India, Pakistan e Stati Uniti. Questo incessante di-



un'opera enciclopedica di portata universale, di cabotaggio epico, di complessità eccezionale. Questo scritto dalla forma aperta e dalla ricezione collettiva è «una cattedrale di carta», canonizzabile tra quei prodotti letterari che Franco Moretti definisce *Opere mondo*, perché «culturalmente impure, transnazionali, senza più alcun senso del “nemico”, iperistruite, indulgenti verso il consumo, innamorate delle bizzarrie e degli esperimenti» (Moretti 1994: 214).

Si tratta di un'associazione non blasfema se consideriamo la cornice ambientale del romanzo, l'India, una delle nazioni con il tasso di crescita più esponenziale, caratterizzata, sin dalle sue origini, da una straordinaria diversità. La sua costituzione riconosce ventidue idiomi ufficiali e svariate pratiche religiose: Induismo, Islamismo, Cristianesimo, Buddhismo e Sikhismo³, solo per citare le più diffuse e seguite. Allo stesso modo anche il rigoglioso sistema culturale rivela la propria eterogeneità, in quanto da sempre influenzato dall'incontro/scontro con altri

namismo geografico è responsabile, contemporaneamente, dello spaesamento e dall'arricchimento culturale dello scrittore indiano. Oriente e Occidente con i loro rispettivi retaggi, convivono, infatti, più o meno pacificamente nella sua anima e nella sua scrittura. *Est, Ovest*, (*East, Ovest*, 1994) è forse l'opera che meglio rappresenta questa tensione, analizzando le analogie e le incongruenze tra i due mondi. In questo contenitore di racconti brevi che sembra seguire una tripartizione hegeliana, Rushdie disserta prima su un Oriente che guarda all'Occidente quale panacea economica e rimedio alla povertà, poi sull'Occidente che ricerca nell'Oriente una via per la verità e la pace interiore, infine, egli mette a confronto le due realtà e il loro costante gioco di attrazione e rifiuto (Gupta 2016: 176-191). Questo dualismo permea l'intero suo *corpus* letterario come dimostrato dal suo non fortunato *incipit* romanzesco, *Grimus* (Rushdie, 1975), una sorta di riscrittura fantastica di un poema urdu. Il protagonista è un nativo americano dal bizzarro nome di Aquila Svolazzante, il quale, ricevuto il dono dell'immortalità, parte per un viaggio alla ricerca del senso della vita e della sorella scomparsa, arrivando a Calf Island (Sarkar 2016: 82-94), luogo «quant'altri mai pronubo all'utopia» (Muzzioli 2008: 161). Il successo letterario di Rushdie coincide con il suo secondo romanzo, *I figli della Mezzanotte* per l'appunto, seguito dal già citato *La vergogna* (vedi nota 1) e *I versi satanici* (nota 7), tra questi due va segnalato un breve trattato odeporico, *The Jaguar Smiles* (1986) sulla sua esperienza in Nicaragua e sulla rievocazione del sandinismo. Tra i romanzi successivi vanno segnalati *L'ultimo sospiro del Moro* (*The Moor's Last Sight*, 1994), *Shalimar il Clown* (*Shalimar The Clown*, 2005), *Joseph Anton* (*Joseph Anton - A memoir*, 2012), mentre tra i lavori saggistici meritano una citazione *Patrie Immaginarie* (*Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*, 1991) e *Step Across This Line: Collected Non-Fiction 1992-2002* (Grant 2012: 202-13).

³ Il Sikhismo (dal termine sanscrito *sikh*, ovvero discepolo, allievo) è uno dei più recenti movimenti religiosi mondiali. Di stampo monoteistico, il sikhismo si è affermato nella regione indiana del Punjab nel XV secolo ed è basato sulla fede in Vahiguru, il signore meraviglioso (Dio) e sugli insegnamenti dei dieci guru (maestro). I Sikh credono che gli esseri umani trascorrono il loro tempo in un ciclo di nascita, vita e rinascita e condividono questa convinzione con i seguaci di altre tradizioni religiose indiane come l'induismo e il buddismo. La qualità di ogni esistenza dipende dal Karma che la definisce in base al comportamento della vita precedente dell'individuo. L'unica via per uscire da questo ciclo, che tutte le fedi considerano dolorosa, è il raggiungimento di una totale conoscenza e unione con Dio (Takhar 2016: 10-18).



paesi. Insomma un coacervo di razze, lingue, fedi, culture e stili, il cui equilibrio denota, ancora oggi, parecchia precarietà.

Il mantenimento, infatti, di questo traballante sistema è di frequente disturbato da ogni sorta di scompenso che limita il desiderio di contenere e ridurre la pluralità del paese. Ne *I Figli della mezzanotte* l'autore prova a circoscrivere l'entropia che gli sta attorno, a rendere *cosmos* il *caos*, avvalendosi di risorse improbabili e a tratti incomprensibili per una ricezione di stampo eurocentrico e logocentrico. Questo sforzo assume i connotati di un'impresa epica di certo, di un'epica moderna sarebbe forse più corretto dire, che non mostra vacillamenti nell'offrirsi nella sua grandezza e nelle sue idiosincrasie.

I. Postcolonialismo

Il postcolonialismo, quale prodotto della svolta culturale delle scienze sociali degli anni '80, è soggetto, ancora oggi, a perplessità e tentennamenti. In *The Empire Writes Back*, gli studiosi australiani Bill Ashcroft, Gareth Griffiths ed Helen Tiffin concordano nel definirlo un concetto in grado di coprire «tutte le culture affette da un processo imperiale dal momento della colonizzazione sino al giorno d'oggi»⁴ (Ashcroft-Griffiths-Tiffin 2010: 2). L'espressione «giorno d'oggi» («present day») assume particolare rilevanza, poiché la prospettiva postcoloniale è ancora in evidenza in molte delle analisi che insistono su alcuni aspetti dell'egemonia culturale del potere imperiale e sull'impatto delle sue relazioni moderne.

Ne deriva una teoria letteraria postcoloniale intesa come un insieme di discorsi e pratiche prevalentemente performative che rileggono la narrativa coloniale scritta dal colonizzatore, cercando di sostituirla con narrative riviste dalla prospettiva del colonizzato. Il risultato è una forte opposizione e critica, implicita o esplicita, ai silenzi delle teorie Altre, dichiaratamente europee, le cui analisi si basano su «tradizioni culturali nascoste da false nozioni di universale» (*ibidem*). Tenendo fede a questa prospettiva, le scritture postcoloniali interrogano questo monocentrismo culturale, le sue osservanze stilistiche e di genere, la sua universalità linguistica, venendo associate a quelle postmoderne, a certe loro caratteristiche e temi quali la globalizzazione e l'identità, ma soprattutto l'idea di 'crisi d'autorità' nelle forme europee ed eurocentriche (ivi: 160). Anche Miguel Mellino, in *La critica postcoloniale*, sostiene che il postcolonialismo sia «sempre più intrecciato con le concezioni del movimento postmoderno» e che addirittura ne stia gradualmente diventando il sostituto, almeno per gran parte della teoria sociale anglosassone (Mellino 2005: 40). La seguente citazione serve a chiarire quanto appena affermato:

⁴ Dove diversamente indicato la traduzione è di chi scrive.



Decentrato, allegorico, schizofrenico ... comunque noi decidiamo di diagnosticare i suoi sintomi, il postmodernismo è, generalmente, trattato dai suoi protagonisti e antagonisti come una crisi dell'autorità culturale, soprattutto di quella legittimata dalla cultura europea-occidentale attraverso le sue istituzioni. Non rappresenta un fatto nuovo che l'egemonia della civiltà europea stia volgendo al termine. Già dalla metà degli anni Cinquanta, abbiamo avvertito il bisogno di scoprire e [di confrontarci] con culture diverse, seppur con modalità differenti dal trauma del dominio e della conquista (Owens in Aschcroft-Griffiths-Tiffin 2010: 2).

Nelle parole di Owens si può scorgere la volontà di indebolire l'autorità universale del mondo occidentale, di rispondere alla sua realtà data e immutabile, decostruendone, derridianamente, la sua storia, i suoi testi e le sue esegesi, al fine di smantellarne le identità. Queste premesse sembrano essere, in linea di massima, i principali obiettivi del postmodernismo ma anche del postcolonialismo, due «scomode etichette» che coprono un'ampia gamma di pratiche culturali e letterarie sovrapponibili⁵.

La testualità postcoloniale de *I Figli della Mezzanotte* si evince dalla sua abilità di combinare insieme le tre direttrici tematiche principali del romanzo: la creazione e la narrazione della Storia; la creazione e la narrazione dell'identità di una nazione e di un individuo; la creazione e la narrazione di storie. Storia, identità e immaginazione fanno da corollario ai problemi della ragione postcoloniale, le quali assumono, all'interno del testo, le fisionomie dell'incertezza identitaria. Le criticità dell'alienazione, del dislocamento e della costruzione di uno spazio vengono combinate insieme, generando una «particolare crisi postcoloniale d'identità», una sorta di «sviluppo o recupero di un'effettiva relazione identitaria tra il sé e lo spazio» (Aschcroft-Griffiths-Tiffin 2010: 8-9).

Tale questione, all'interno dell'opera di Rushdie, trova la sua estrinsecazione reale, la sua incarnazione fisica nel protagonista del romanzo, un assoluto anti-eroe: Saleem Sinai. Nel suo nome, diversamente dall'Occidente dove i nomi godono di insignificanza, è racchiuso il suo destino. Sinai, infatti, è il sommo mago, il figlio della luna protettrice delle forze sovranaturali, il profeta della rivelazione, ma anche, sfortunatamente, «è il nome del deserto - della sterilità, dell'infertilità, della polvere - il nome della fine» (Rushdie 2010: 431). Talvolta Rushdie presenta un personaggio, ne segnala l'identità attraverso una deforma-

⁵ Per i rapporti tra postmodernismo e postcolonialismo, ma soprattutto per le analogie e le incongruenze che li definiscono, si rimanda al volume di Silvia Albertazzi, *La letteratura postcoloniale. Dall'impero alla World Literature*, Carocci, Roma 2013.



zione corporea; nel caso di Saleem quella di un naso enorme. Simbolicamente, il naso rappresenta la lucidità, l'intelligenza, il vaticinio. Il figlio della luna è il mago e grazie al suo naso riuscirà a convocare una conferenza telepatica dei bambini di mezzanotte. Quest'ultimo riferimento temporale scandisce l'ora esatta in cui egli stesso nacque, rendendolo il prescelto dei mille e uno bambini nati a quella stessa altezza cronologica. Tutto ciò venne predetto ad Amina, sua madre, molto tempo prima, da un oracolo:

«Un maschio...e che maschio!» [...] «Un maschio sahiba, che non sarà più vecchio della sua patria – né più vecchio né più giovane!» [...] «Ci saranno due teste – ma lei ne vedrà soltanto una – ci saranno ginocchia e un naso, un naso e ginocchia» [...] «Il bucato lo nasconderà – voci lo guideranno! Amici lo mutileranno – il sangue lo tradirà!» [...] «Sputacchiere gli spaccheranno la testa – medici lo prosciugheranno – la giungla lo rivendicherà – maghi lo reclameranno! Soldati lo processeranno – tiranni lo friggeranno ...» [...] «Avrà figli senza avere figli! Sarà vecchio prima di essere vecchio! *E morirà ... prima di essere morto!*» (ivi: 124-5).

Queste parole annunciano il futuro di Saleem e la sua doppia valenza. Egli, infatti, rappresenta l'identità suprema come individuo fisico ma anche l'identità suprema della nazione indiana. Da un punto di vista storico, la data di nascita di Saleem coincide metaforicamente con la nascita della nazione indiana. Ma la mezzanotte è l'ora primordiale, del riposo assoluto, quando il sole spirituale è al potere e si oppone al sole fisico di mezzogiorno. Poiché la mezzanotte rappresenta l'ora suprema, i bambini di mezzanotte rappresentano gli esseri supremi dell'India.

Nato, dunque, all'alba dell'indipendenza indiana, egli racchiude all'interno del proprio Sé l'interezza del suo paese, l'India, sciamante, discromica e coacervo di etnie e culti. Si può parlare di una proiezione che, in questo caso, assume una traiettoria inversa, dall'esterno all'interno, negando ogni potenziale forma di narcisismo e solipsismo. Al contrario, questo accoglimento emotivo denota una straordinaria capacità di tolleranza e solidarietà, un'inaspettata agnizione all'atavico binarismo tra il Sé e l'Altro.

Questa relazione dinamica tra singolo e collettività suggerirebbe la costante e necessaria idea di scambio, non riuscendo, pur tuttavia, a chiarirne fino in fondo le possibilità di un'espletazione totale e duratura. Per tutto lo svolgimento della storia, infatti, Saleem si dà pur di contenere dentro di Sé tutta la diversità del proprio paese - stipandovi indistintamente le proprie esperienze e quelle degli altri - solamente per collassare e disintegrarsi in conclusione del suo prometeico sforzo.



Le difficoltà che condizionano il processo di autodeterminazione sono causa, talvolta, della formazione di una personalità duplice: una ordinaria e statica, riflesso della trazione culturale del paese d'origine dell'eroe; un'altra soprannaturale, volatile e libera di muoversi e di coprire il mondo intero, visto però non più soltanto in chiave realistica, ma ammantato da un riscoperto «incanto» (Ercolino 2015: 175-85). Saleem racconta la cronaca di un passato recente e familiare attraverso, però, l'utilizzo dell'immaginazione e del dilemma di eventi impossibili. Eccoci, allora, catapultati nel reame del realismo magico, di cui Rushdie padroneggia abilmente stilemi e retoriche.

II. Realismo magico

Se la letteratura postcoloniale dissente da quella tradizionale europea, ne consegue che l'apparato tematico della prima proponga nuovi argomenti e nuove traiettorie di pensiero e d'azione, su tutte l'implementazione, per l'appunto, del predetto realismo magico. Questo potrebbe essere definito come una sorta di moderna *fiction* nella quale gli eventi favolosi e fantastici vengono inclusi in una narrativa che, altrimenti, manterrebbe il tono affidabile di una cronaca oggettiva e realistica.

Il termine realismo magico è un ossimoro: suggerisce una opposizione binaria tra il codice del realismo e quello del fantastico. Nel suo linguaggio narrativo prende così forma una battaglia tra due sistemi opposti, ciascuno dei quali vorrebbe creare un proprio universo narrativo; ma poiché i loro assunti di base sono incompatibili, nessuno dei due può affermarsi pienamente, e ciascuno rimane come sospeso, incatenato a una dialettica infinita con l'altro (Slemon in Calabrese 2005: 193).

Tale procedimento narrativo costituisce l'intelaiatura dei *Figli della Mezzanotte*, grazie al quale i personaggi riescono a palesare le loro prospettive individuali e a provvedere le proprie e più accurate visioni della storia. Il suo impiego non risponde a un'esigenza meramente stilistica e letteraria, ma rimane un'innovazione formale, necessaria per esprimere adeguatamente il nuovo postcolonialismo indiano.

In *The Location of Culture*, Homi Bhabha descrive un «posto separato, uno spazio di separazione [...] sistematicamente negato sia dai colonialisti che dai nazionalisti che hanno visto l'autorità nella autenticità delle origini. Questo spazio coloniale è costruito precisamente come una separazione dall'essenza delle origini» (Bhabha 1994: 171). Questa demarcazione implementa se stessa attraverso «l'*Entstellung*, ovvero il processo di dislocazione, distorsione e ripetizione» (ivi:



149). Questo processo può manifestarsi quando i poteri coloniali cercano di radicare la propria autorità nelle terre conquistate, oppure nel caso delle popolazioni postcoloniali intente a distinguere se stesse dai propri carnefici.

Lo sfruttamento del realismo magico garantisce agli autori di rapportarsi con la storia e la politica da un punto di vista anomalo e, in alcuni casi, di minimizzare la severità di alcune pratiche imperialiste all'interno degli spazi postcoloniali. La tecnica postmoderna del realismo magico è legata al postcolonialismo dal fatto che entrambi hanno a che fare con simili forze oppressive della storia coloniale in relazione al passato (Hutcheon in Aschcroft, Griffiths, Tiffin 1995: 130-135). Così, nel tentativo di illustrare effettivamente la nuova ed emergente postcolonialità indiana, appare necessario scrivere in un modo nuovo, tale da garantire un livello di fruizione appropriato.

Il realismo magico è una riflessione sull'eterogeneità culturale, ovvero una simultaneità dovuta alla sedimentazione storica imposta dal colonialismo⁶. Nello specifico contesto del romanzo, la cultura indiana del passato e la corrente amalgama di culture sono tenute insieme proprio da questa tecnica, in «uno scontro tra sistemi oppositivi [...] ognuno dei quali lavora verso la creazione di un mondo finzionale diverso da quello dell'altro» (Slemon in Zamora, Faris 2005: 409).

L'incipit del romanzo, affidato al protagonista-narratore, risulta essere paradigmatico della commistione tra postcolonialismo e realismo magico:

Io sono nato nella città di Bombay...⁷ tanto tempo fa. No non va bene, impossibile sfuggire alla data: sono nato nella casa di cura del dottor Narlikar il 15 agosto 1947. E l'ora? Anche l'ora è importante. Bè, diciamo di notte. No, bisogna essere più precisi... Allo scoccare della mezzanotte, in effetti. Quando io arrivai le lancette dell'orologio congiunsero i palmi in un saluto rispettoso. Oh, diciamolo chiaro, diciamolo chiaro; nell'istante preciso in cui l'India pervenne

⁶ Molte culture esistono, generalmente, nello stesso tempo e spazio. Se la definizione classica di nazione è quella di un popolo che vive nello stesso posto, l'idea postcoloniale di identità nazionale, come descritta nel romanzo, è sostanzialmente differente. La popolazione indiana, infatti, è costituita da etnie diverse che condividono il medesimo territorio. Per di più, cospargendo di fantasia una storia suppostamente realistica, Rushdie risponde all'inossidabile costrutto coloniale, surclassandolo attraverso una nuova traiettoria ideologica rappresentata dal prefisso post (colonialismo). L'India, come altre esperienze simili, può anche aver raggiunto il tanto sospirato affrancamento dal giogo britannico, ma la sudditanza culturale ed economica nei confronti dell'imperialismo si mantiene stabile. Solamente la letteratura postcoloniale intrisa di realismo magico, come mirabilmente espressa nei *Figli della Mezzanotte*, può destabilizzare i paradigmi coloniali, proponendo visioni alternative dell'Altro. Così facendo, l'India può guardare a se stessa come a una nazione postcoloniale con un'identità decolonizzata, finalmente scevra di idee e immagini universalistiche ed eurocentriche.

⁷ L'ellissi dimostrerebbe la volontà di Saleem di evitare coordinate troppo precise, riguardo la propria origine, quella dell'India e della propria narrativa.



all'indipendenza, io fui scaraventato nel mondo. Ci fu chi boccheggì. E, fuori della finestra, folle e fuochi d'artificio. Pochi secondi dopo, mio padre si ruppe un alluce; ma questo incidente era una bazzecola se paragonato a quel che era accaduto a me in quel tenebroso momento: grazie infatti alle tirannie occulte di quelle lancette dolcemente ossequianti, io ero stato misteriosamente ammannettato alla storia, e il mio destino indissolubilmente legato a quello del mio paese. Nei tre decenni successivi non avrei avuto scampo (Rushdie: 9).

È possibile distinguere due sezioni all'interno di tale dichiarazione. La parte iniziale riflette il realismo sociale del diciannovesimo secolo; il prosieguito, invece, sfrutta il formulario favolistico inglese per indicare l'avanzare della fantasia. Saleem dispiega queste due tecniche narrative per soddisfare la propria necessità di creare un'identità significativa in un mondo anarchico e vizioso. Egli è, infatti, affetto dall'ossessione di sintetizzare le realtà intere, seguendo una prassi che reitera la tradizione indiana sulla falsa riga di opere letterarie di lunga gittata quali i Rig-Veda, il Mahabharata, il Ramayana, il Bhagavad Gita, con il suo insegnamento rivolto alla lotta, ma senza odio (Kortenaar 2004: 95, 236-9). In questa monomania, il mito permea la storia, mentre la storia compie il percorso inverso, dirigendosi verso il mito. Per Rushdie la doppiezza immutabile delle cose, la polarità tra alto e basso, tra il bene e il male, trova un valido parallelismo nelle dinamiche del realismo magico. La ricerca del tutto o di un tutto, resa evidente dalla compressione che Saleem compie dell'intera storia culturale indiana, catapultata lo stesso interprete a volte nel passato storico (attraverso la memoria⁸) e a volte nella pura immaginazione spingendolo a enfatizzare la giustapposizione di due realtà normalmente incompatibili (ivi: 48-62). Solamente la conquista dell'identità, personale e nazionale⁹, porrà fine a questa incessante sfida.

⁸ La memoria è legata all'esistenza interiore di una persona poiché lo rende consapevole della sua esistenza nel tempo. Per Saleem Sinai, la memoria è la principale fonte del mantenimento di un'identità, sebbene non sia solo un'identità personale ma anche un'identità nazionale. La sua memoria raccoglie sia i ricordi personali che quelli storici, mentre la sua esistenza quotidiana vive al di fuori di essi.

⁹ Saleem e la neonata nazione indiana si corrispondono simbolicamente. Entrambi sono nati il 15 agosto del 1947, contemporaneamente ad altri mille bambini, nella prima ora dell'indipendenza dell'India dal governo britannico. Essi posseggono straordinari poteri, Saleem su tutti, dotato com'era di capacità telepatiche. Questa abilità del narratore di comunicare, silenziosamente, con gli altri bambini indiani nati nello stesso giorno, dimostrerebbe come il realismo magico conceda l'opportunità di riferire i pensieri, i desideri e i sogni di un'intera nazione. Questi figli della mezzanotte allora, danno voce, letteralmente, a un intero subcontinente, dimostrando come la narrativa sfugga al controllo o alla censura dei poteri coloniali britannici.



III. Ibridismo

Teorici postcoloniali come Franz Fanon, Albert Memmi, Homi Bhabha rifiutano l'immagine di un postcolonialismo che esalta la «dicotomia» e il «manicheismo» tra colonizzatore e colonizzato, tra Occidente e Oriente, tra Primo Mondo e Terzo Mondo, tra Bianchi e Neri (Fanon 2007: 9,11; Memmi 1979; Bhabha 1994). La ricerca di una cultura e di una identità nazionale (Fanon 2007: 139-63), infatti, non è sinonimo di resistenza «alle pratiche culturali aliene imposte dal colonialismo innanzitutto e poi seduttivamente dalla globalizzazione» (Schechner 2018: 432); né tantomeno essa è esclusivamente scoperta e disvelamento della propria essenza, del proprio intimo e della propria origine, di ciò che «nella filosofia indiana [...] è l'unione di *ātman* (il seme di assoluto in ogni individuo) e *brahman* (l'assoluto universale)» (ivi: 455).

Il postcolonialismo, al contrario, mette in evidenza l'ambivalenza e l'ibridismo sia del colonizzatore che del colonizzato, il loro vincolo «dialetticamente costruttivo e distruttivo» (Memmi 1979: 65), dal momento che le due parti in causa non sono indipendenti l'una dall'altra né pensabili l'una senza l'altra.

In altre parole, il Terzo Mondo ¹⁰ è in grado di evolversi dalla sua struttura sociale e tradizionale verso un tracciato più globale. Questa trasformazione può

¹⁰ L'espressione Terzo Mondo (*Third World*) fu pronunciata, per la prima volta, dal Primo ministro indiano Jawaharlal Nehru (1889-1964) durante la conferenza indonesiana di Bandung, nel 1955. La formula si riferiva ai cosiddetti paesi poveri "non allineati" né al comunismo sovietico né al capitalismo nordamericano, accomunati da una specifica forza morale e non solo militare ed economica. Secondo Schechner questa definizione del Terzo Mondo appare limitante, in quanto riconducibile esclusivamente a specifiche coordinate geografiche. Il Terzo Mondo, infatti, non è un insieme di spazi, ma una «proporzione di persone», artisti, attivisti, studiosi che condividono gli stessi obiettivi e le medesime ricerche, ma soprattutto l'idea che l'arte e non la tecnologia costituirà la base di un cambiamento sociale. Questi individui fanno parte del «Nuovo Terzo Mondo» (*New Third World*), la cui presenza è necessaria per contrastare il mondo tripolare basato sui fondamentalismi religiosi, sulla globalizzazione e sul militarismo. L'avanguardia di questo Nuovo Terzo Mondo è rappresentata dai teorici della *performance* e dagli artisti che la agiscono, modelli, questi, della società utopica in questione. E la *performance*, qualora esistesse un manifesto ideologico del Nuovo Terzo Mondo, diverrebbe, per Schechner, il motore propulsore di ogni esperienza. Solo attraverso la *performance*, infatti, è possibile esplorare e sperimentare nuova realtà e nuovi incontri, attraversare confini emotivi, politici, religiosi, fisici, diventare qualcun altro e al tempo stesso essere se stessi, «empatizzare, reagire, crescere e cambiare» (Schechner 2015: 8-9).

Qualche anno prima (2002), lo stesso Schechner, in *Global and Intercultural Performances*, ottavo e conclusivo capitolo di *Performance Studies: An Introduction (Un'introduzione ai Performance Studies*, recentemente tradotto e curato da Dario Tomasello per i tipi di Cue Press) definiva Nehru e il suo compagno di lotta Mohandas Gandhi, perfetti esempi di ciò che Homi Bhabha chiama *mimic men*, il cui desiderio «per una riconoscibile alterità [si fa] soggetto di una differenza che è quasi sempre la stessa» (Bhabha in Schechner 2018: 438). Entrambi indiani, ma educati nei più prestigiosi atenei inglesi, Nehru e Gandhi rappresentano le perfette incarnazioni dello stile e



avvenire solamente incorporando alcuni elementi dell'Altro, riconoscendo le infiltrazioni di una o più culture straniere, senza però smarrire la propria identità. Tale scelta sembra interpretabile come un atto apparentemente proditorio per la propria appartenenza e tradizione, ma, in realtà, afferma la possibilità di esistere all'interno di spazi eterogenei attraverso nuove forme e nuovi linguaggi. Nell'era della globalizzazione, a cui Schechner riconosce «molti addentellati» con il colonialismo, «non esiste la purezza razziale. Tutte le pratiche culturali – dalla religione alla politica, dall'arte alla gastronomia, dal linguaggio alla moda – sono ibride» ((Schechner 2018: 437; 481). Le riflessioni di Schechner si innestano nell'universo dei *Performance Studies*, il cui compito sarebbe, per l'appunto, «quello di esplorare, comprendere, promuovere e godere di questa diversità» (ivi: 481). In fondo, la letteratura postcoloniale, nell'accezione di *performance* identitaria è un mirabile esempio di trapianto culturale, dove le idee e i valori primigeni sopravvivono, incorporano piuttosto che essere incorporati. Certe forze, infatti, una volta entrate in movimento, non possono essere arrestate o capovolte.

E, in effetti, il termine ibridismo si definisce come la combinazione e l'interconnessione di elementi multipli, apparentemente contrastivi in maniera tale, però, da preservare le loro peculiarità. Pur svolgendo funzioni specifiche, tali elementi non esitano a relazionarsi con gli altri.

In questo caso, ancora con le parole di Schechner, «la ripulsa colonialista per la *promiscuità* e il *mescolamento culturale* è apertamente osteggiata e sovvertita. Un numero crescente di artisti si dedica a questo genere di lavoro postmoderno e postcoloniale che si articola ora in modo più composto, ora in modo più apertamente parodico» (Schechner 2018: 406).

I figli della Mezzanotte è l'incarnazione di questa condizione, poiché ogni aspetto del romanzo è imbevuto di questa tensione combinatoria e ricombinatoria. Il testo di Rushdie diviene un modello di infinite relazioni di tutto con tutto. Esso lavora sostanzialmente come un sistema, le cui componenti formali concorrono a uno scopo comune, ovvero il soddisfacimento di determinate esigenze simboliche. D'altronde, *conditio sine qua non* affinché un sistema si costituisca e venga preservato come tale (non degenerando nell'insieme dei suoi componenti) è l'incessante interazione dei suoi elementi costitutivi. Si tratta di una sorta di romanzo-sistema, quindi, che agisce come un tutt'uno, secondo proprie regole generali, nonostante il suo funzionamento (narratività) dipenda interamente dalla somma delle unità stilistiche, retoriche e ideologiche, interconnesse tra di loro tramite reciproche relazioni (LeClair 1989 ed Ercolino 2005).

dell'etichetta *british*. Ciononostante, il loro «mimetismo coloniale non [costituisce] un deterrente rispetto alla [loro] missione esistenziale», seppur agita con azioni e scelte differenti (ivi: 437).



Il testo sviluppa due livelli di ibridizzazione: uno di tipo linguistico e retorico (tragico/comico; epico/romanzesco, etc.) che rende la vicenda un'esplorazione entusiastica ed esuberante della storia e della postcolonialità indiana, permettendo al romanzo di crearsi un'identità letteraria e storica invece di indulgere in un mero ripetitore di racconti. E uno di tipo sociale e culturale garantito dalla moltitudine attanziale del testo. I numerosi personaggi che popolano la storia, infatti, abitano in un mondo in cui radici e identità sono concetti mutevoli, elusivi, imprevedibili. Ne viene fuori una polifonia di voci e trame che garantisce l'isolamento e la revisione degli attestati coloniali britannici della storia, proponendo di contro una nuova scrittura storica.

La posizione narrativa di Saleem, all'interno del testo, dimostra la sua centralità nelle dinamiche dell'ibridismo. Egli, consapevolmente, richiama l'attenzione del lettore sulla propria vicenda per spiegare e giustificare le divagazioni teatrali e letterarie utilizzate per raccontare la propria storia. L'*authorship* e la creazione della sua vita narrativa divengono inestricabilmente legate alla creazione dell'India, data l'eccezionale coincidenza temporale che li accomuna. Questa *authorship* simultanea serve come strumento per articolare e asserire il proprio ruolo di cittadino postcoloniale e quello dell'India come nazione postcoloniale. Saleem, nella sua insolita posizione di narratore, autore, scrittore e creatore, dimostra come la storia, individuale o familiare che sia, possa essere abbellita ed esagerata. Egli diviene allora un simbolo per il suo popolo, una sorta di figura divina come la Madre-Terra, come la Madre-India.

Queste connessioni echeggiano di quanto detto da Jameson a proposito delle letterature terzo-mondiste:

Tutti i romanzi del Terzo Mondo [...] vanno letti come ciò che io definisco allegorie nazionali [...] Tutti i romanzi del Terzo Mondo - anche quelli che sembrano apparentemente privati e investiti di una dinamica propriamente libidinale - progettano, necessariamente, una dimensione politica in forma di allegoria nazionale. La storia del destino del singolo individuo è sempre un'allegoria della società e della cultura del Terzo Mondo (Jameson 1986: 69).

IV. Alternativa (competizione) religiosa

La pletora di esegesi che orbita intorno al romanzo si concentra, come accennato in precedenza, sulle tensioni politiche e culturali sia del protagonista che del racconto in sé. Si tratta di interpretazioni più che fondate oltre che centrali che tendono, però, a minimizzare e a emarginare la ricchezza e la complessità spirituale in esso infusa. Teresa Heffernan, per esempio, pur individuando una serie di modelli religiosi nel testo (la presenza di un narratore profetico musulmano, di



eventi rivelanti la venuta di un nuovo ordine, etc.) li riduce alla conflittualità per il nazionalismo postcoloniale, definendo, in ultimo, lo scritto di Rushdie come un esempio di «narrativa nazionalistica [...] che esplora un concetto alternativo di nazione: la Umma¹¹ islamica» (Hefferman 2000: 470-2). E la presenza di donne velate all'interno del romanzo renderebbe plausibile questa possibilità. Da un punto di vista politico la studiosa canadese crede che Rushdie critichi il concetto di na-

¹¹ Nel Corano il termine *Umma* (nazione, popolo, razza, etnia, comunità, famiglia, collettività) è comunemente usato per indicare la Comunità musulmana (Cor V, 48) e designa sia quegli individui a cui Dio ha inviato un profeta che un singolo gruppo che condivide credenze religiose comuni, in particolare quelle che sono soggetti a un piano divino di salvezza (Gardet 1961). Secondo l'*Encyclopaedia of Islam*, la parola andrebbe a esprimere l'unità essenziale e l'uguaglianza teorica dei musulmani indipendentemente dai loro contesti culturali e geografici di appartenenza (Houtsma, Arnold, Basset, Hartmann 1987: 125-6). Abbreviando, si potrebbe dire: la comunità sovranazionale islamica con una storia comune. Nel contesto del pan-islamismo e della politica, come sottolineato da Waardenburg, l'*Umma* può essere utilizzata per indicare una sorta di Commonwealth musulmano, dei credenti, la cui profonda solidarietà si manifesta in occasione di questioni nodali, come per esempio «l'affare Rushdie» in Inghilterra (Pipes 2017: 18). In quest'ultima circostanza, le tensioni tra «l'universo religioso islamico e quello secolare del mondo» (Waardenburg 2003: 408) si scatenarono in seguito alla pubblicazione de *I versi satanici* (*Satanic Verses*, 1988) oggi uno dei libri più discussi e controversi dell'intero panorama letterario contemporaneo (Suleri 1994: 221-236). Un anno dopo l'uscita del romanzo, il leader iraniano musulmano, l'Ayatollah Khomeini, emanò un editto religioso (*fatwā*) contro lo scrittore indiano, accusando il romanzo di blasfemia contro l'Islam e il suo autore di apostasia. Le conseguenze di tale azione sono ampiamente conosciute (una lauta ricompensa per chiunque avesse ucciso o ferito Rushdie o i suoi collaboratori, la morte e il ferimento di due traduttori, il regime sotto scorta), ma nonostante la loro tragicità, la *fatwā* sembra essere ancora oggi valida (solo chi l'ha pronunciata può annullarla).

Nelle pagine centrali de *I versi satanici*, a metà tra allucinazione e sogno, lo scrittore descrive, romanzandola, la vita del profeta Muhammad, qui chiamato Mahound, rileggendo l'episodio che dà il titolo al romanzo. I versi satanici sono, infatti, dei passi del Corano, oggi abrogati, che incoraggiano il culto di tre dee pagane, idoltrate dai cittadini di Jahilia (l'ignoranza che precede l'avvento dell'Islam) «Uzza, dal volto radioso, dea della bellezza e dell'amore; la scura e oscura Manat [...] a lei è affidato il destino [...] e infine la più alta delle tre, la dea-madre, quella che i greci chiamavano Latona. Qui la chiamano Ilat, o, più spesso, Al-lat. La dea. Persino il nome la rende eguale e contraria ad Allah. Lat l'onnipotente» (Rushdie 1989: 110). La descrizione di Allah all'interno del romanzo, invece, risulta molto più striminzita e di poca rilevanza rispetto alle tre divinità femminili: «C'è qui un dio che è chiamato Allah (significa semplicemente il dio). Interrogate i jahiliani e vi diranno che questo tizio ha una sorta di autorità generale, ma la sua popolarità non è molta: un eclettico in un'epoca di statue di specialisti» (*ibidem*). Le riflessioni critiche di Rushdie sulla religione non si riferiscono esclusivamente all'islamismo, ma a tutte le religioni organizzate (Booker 1994: 237-254). A più riprese, Rushdie ha affermato il proprio ateismo e una certa repulsione nei confronti dei culti odierni, considerati più arretrati di quanto non lo fossero in passato. In particolare modo, la critica dello scrittore indiano verte principalmente sulla tendenza di varie religioni all'assolutismo, al loro bisogno di imporre, anche con la violenza, la propria visione del mondo: «quale che sia la religione al comando di una società, ne sboccia sempre e soltanto una tirannia» (Rushdie 2005).



zione-stato, sia per la sua eccessiva unità (un'unità garantita dalla teoria comunista, dal nazionalismo indù, dal fondamentalismo islamico) che dalla sua esorbitante diversità (come per esempio nelle democrazie occidentali con il loro individualismo capitalistico e la mancanza di valori comuni). In questo modo, verrebbe eluso il tentativo di Saleem di ricercare, nelle sue peripezie picaresche, «l'unità nella diversità» (Ivi: 473). La Heffernan intravede, infatti, l'emersione di un senso di comunità e nazione musulmano incarnato nel personaggio di Tai, il vecchio barcaiolo, di Aadam, il nonno del narratore e della *Free Islam Convocation* che patrocina «l'idea di una comunità universale avversa agli interessi privati e alle narrative di confine» (ivi: 481).

Nella spiacevole consapevolezza di un Islam in cui i privilegi maschili surclassano quelli femminili, la Heffernan conclude la propria analisi invocando la voce di Padma¹², la compagna di Saleem, per una ricognizione sulle differenze sessuali in una realtà postcoloniale.

Ciò che sembra mancare, però, in questa penetrante e perspicace indagine è un'articolata considerazione delle quattro maggiori religioni dell'India de *I Figli della Mezzanotte*. Se l'Islam del romanzo non può, di per sé, adeguatamente sopportare «l'unità nella diversità» di cui parla la Heffernan, forse l'interazione post-moderna delle fedi potrebbe provvedere una maggiore sfumatura pluralistica. Come Rushdie stesso ribadisce: «La prima cosa che noti in un paese (come l'India) [...] è che essi (gli indiani) credono in Dio e che il divino è parte integrante del quotidiano [...] perciò, è necessario utilizzare un linguaggio che garantisca questa presenza» (Rushdie in Harrison 1992: 12).

Nel romanzo il tema religioso è subordinato ai conflitti culturali e politici che l'opera drammatizza: la frammentazione delle identità; la ricerca delle origini; le tensioni del nazionalismo; il procrastinarsi di modelli coloniali in una società postcoloniale; la sottomissione del femminile, delle caste e delle minoranze; il significato della storia e così via. Il tono epico-comico attraverso cui si dipana la vicenda si somma alla relativizzazione dei valori ultimi della società e delle religioni ritratti nel *plot*.

È ipotizzabile, però, che la vera (innovativa) religiosità del romanzo consista nell'anomala e sincretica fusione di tradizioni appartenenti all'Islam, all'Induismo, al Cristianesimo e al Buddhismo. Così come l'ideale culturale e politico dell'India risiede nella già più volte citata «unità nella diversità», quello religioso si configura come un'utopia spirituale della stessa «unità nella diversità», a cui si giunge per

¹² Anche Padma è una donna speciale. Come nel caso di Saleem, lo si apprende già dal suo nome che in sanscrito significa nata dal loto, pianta sacra per l'induismo e simbolo di evoluzione spirituale. Padma, il loto rosa è l'emblema solare della perfezione.



mezzo di ritratti tragicomici di eventi sacri perpetrati dai numerosi interpreti che si susseguono nella narrazione.

Le tracce disordinate di ognuna delle quattro fedi drammatizzate nell'opera, vengono contemporaneamente satirizzate nella loro forma più estrema e affermate nel raggiungimento di un'improbabile e basculante coesione (Bagchi 2018). Si determina così una direttrice narrativa fondata sul dialogo interreligioso, sul pluralismo rispettoso, sulla comprensione mutuale.

Pur ammettendo a più riprese che Dio per l'India rappresenta solo una fantasia, Saleem appare essere affetto dal pluralismo religioso della propria educazione. Come Rushdie, egli è stato cresciuto in quanto musulmano, ma la sua famiglia esibisce la forza e la debolezza di quel credo nel suo confronto con la modernità, con il nazionalismo e con gli altri culti. Per esempio, il ritratto di sua sorella Jamina rivela sia la purezza della fede che il potere inibitorio del fondamentalismo islamico sulle donne. Quello stesso potere reo di far germinare dittature politiche, nonché di provocare guerre punitive. È lo stesso potere che, all'interno del romanzo viene destabilizzato ironicamente, nelle sue connessioni partitiche e nelle carriere militari.

Se, allora, l'Islamismo assurge a estrinsecazione di potenza e limite, l'Induismo viene descritto nella sua ampiezza e disponibilità verso altre forme di culto: «L'induismo è sempre stato estremamente ricettivo nei confronti delle pratiche rituali altrui. Gandhi non disdegnava di simpatizzare con i musulmani indiani» (Schechner 2018: 463). Queste virtù sono rintracciabili nella sua teologia mitica, nelle scene colorate e metropolitane di Bombay e nelle sue pratiche culturali da cui provengono i nomi dei personaggi principali. Si tratta di una fisionomia che non lesina stralci polemici, però, focalizzandosi sulla copiosità di divinità e spiriti, templi, superstizioni, credenze e altre dimensioni metafisiche che corroborano il bisogno di uno stato secolare e i continui deragliamenti in conflitti religiosi.

Il Cristianesimo, invece, è presentato come l'Altro, l'*outsider*, la fede dei colonizzatori, la presenza spirituale minoritaria di un'India postcoloniale.

Infine il Buddhismo, meno proliferante nel testo rispetto alle altre religioni e circoscritto agli eventi relativi alla guerra tra il Pakistan orientale e occidentale. Saleem, anch'egli impegnato nel conflitto violento e fratricida, viene nominato dal proprio esercito «Buddha», dato che non ricorda il proprio nome, avendo perso la memoria, colpito alla testa da una sputacchiera d'argento (Rushdie 2010: 489-509). Il termine *buddha*, in urdu¹³, è impiegato per designare un uomo vecchio,

¹³ Rushdie crebbe in una famiglia appartenente alla classe media indiana che parlava sia l'inglese, l'espressione dell'*élite* culturale della nuova India indipendente che l'urdu, la lingua nazionale pakistana, nonché uno dei ventidue idiomi ufficiali del paese.



ma in realtà, nel prosieguo della storia acquista il significato di saggio, finendo per risuonare di un più nobile paragone. È come se Saleem rinunciasse alla sua vecchia identità per scoprirne una superiore: quella della ragione e della saggezza per l'appunto.

In conclusione, la religiosità de *I Figli della Mezzanotte* è assolutamente visionaria, utopica nel perseguire qualcosa di irrealizzabile: «l'unità nella diversità». Tale eterogeneità metafisica viene condivisa e soprattutto accettata, rendendosi disponibile ad accogliere nel suo grembo santi e peccatori di ogni ascendenza spirituale, caste e culture di qualunque palinsesto gerarchico.

La pensava in questo modo anche Nehru che, in *The Discovery of India*, scrive:

Sebbene dall'esterno si avverta una diversità e un'infinita varietà tra la nostra gente, all'interno si percepisce quella straordinaria impressione di unità che ha tenuto tutti noi insieme nelle epoche passate, indipendentemente dal destino politico che ci era toccato in sorte. L'unità dell'India non è per me una concezione intellettuale, ma un'esperienza emozionale che mi travolge. Quest'unità essenziale è così potente che nemmeno le divisioni politiche e le catastrofi sono riuscite a dominarla (Nehru 1994: 37).

Nell'ultima sequenza de *Il cortiere*, un breve racconto scritto da Rushdie nel 1994, lo scrittore indiano chiarisce, ancora più nitidamente, il concetto di disponibilità: «Io sgrosso, sbuffo, nitrisco, rinculo, scalcio. Funi, io non scelgo tra voi. Lazos, lacci, io non scelgo né l'uno né l'altro di voi, e vi scelgo entrambi. Mi sentite? Mi rifiuto di scegliere» (Rushdie 19899: 169).

I bambini della mezzanotte rappresentano le mille e una delle possibili identità della nazione e, per Saleem, gli altri mille bambini sono, in un certo senso, mille altre identità del suo io. Queste identità si manifestano prima «all'interno dell'auditorio oscurato del [suo] cranio» come un rumore, «assordante, plurilingue, terrificante» per poi scoprirsi «controllabili», trasformando così il narratore in «una radio ricevente, in grado d'alzare e abbassare il volume» e «di scegliere» solo alcune di esse (Rushdie 2010: 231-4). Anche i numeri, d'altronde, hanno un significato e il 1001 è «il numero della notte, della magia, delle realtà alternative - un numero amato dai poeti e detestato dai politici, per i quali ogni visione alternativa del mondo è una minaccia» (Ivi: 307). Secondo Grant, il romanzo assomiglia a un'odissea contemporanea, la cui navigazione passa attraverso queste realtà alternative, ovvero «mito e storia, memoria e documento, notte e giorno; le rifrazioni dell'arte, le dinamiche centripete e centrifughe del sé; la babele di linguaggi; le possibilità religiose e politiche di comprensione del mondo» (Grant 2012: 38).



Rushdie non emette verdetti, propone un gioco di giustapposizioni tra identità e alterità dove nessuno delle due prevale, dove questa eterogeneità possa trovare una giustificazione. Egli unifica simboli, archetipi, biografie e leggende per creare un mondo che appartenga sia al Sé che all'Altro.

Come dire: la nostra identità, stretta da «funi» orientali e occidentali intorno al collo come «cappi che stringono» (*Ibidem*) fino a soffocarci, è contemporaneamente plurale e parziale, è unica nella sua diversità.

Bibliografia

- Afzal-Khan, F. (2010), *Cultural Imperialism and the Indo-English Novel: Genre and Ideology in RK. Narayan, Anita Desai, Kamala Markandaya and Salman Rushdie*, Penn State University Press, Pennsylvania.
- Albertazzi, S. (2013), *La letteratura postcoloniale. Dall'impero alla World Literature*, Carocci, Roma.
- Aschcroft, B., Griffiths, G., Tiffin, H. (1989) *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literature*, Routledge, New York.
- Aschcroft, B., Griffiths, G., Tiffin, H. (1995), *The Postcolonial Studies Reader*, Routledge, London.
- Bagchi, R. (2018), *La satira nella cultura religiosa dell'India*, in Goss, J. (2018), *Satira e religioni, l'ironia salverà il mondo*, Il pozzo di Giacobbe, Trapani.
- Bhabha, H. (1994), *The Location of Culture*, Routledge, New York.
- Booker, M.K. (1994), *Beauty and the Beast: Dualism as Despotism in the Fiction of Salman Rushdie*, in Fletcher, M.D. (ed.), *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta.
- Calabrese, S. (2005), *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino.
- Ercolino, S. (2015), *Il romanzo massimalista*, Bompiani, Milano.
- Fanon, F. (1961), *Les Damnés de la Terre*, Maspero, Paris, trad. it., *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 2007.
- Fletcher, M.D. (1994), *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta.
- Gardet, L. (1961), *Conoscere l'Islam*, Edizioni Paoline, Catania.
- Grant, D. (2012), *Salman Rushdie*, Liverpool University Press, Liverpool.



- Ghosh, K., Bhattacharyya, P. (2016), *Mapping out the Rushdie Republic: Some Recent Surveys*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne.
- Goss, J. (2018), *Satira e religioni, l'ironia salverà il mondo*, Il pozzo di Giacobbe, Trapani.
- Gupta, A. (2016), *Dynamism of a strategic Aporia of the Narrative Voice in East, West*, in Ghosh, T.K., Bhattacharyya, P., *Mapping out the Rushdie Republic: Some Recent Surveys*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne, pp. 176-191.
- Harrison, J. (1992), *Salman Rushdie*, Twayne, New York.
- Heffernan, T. (2000), *The Nation in Salman Rushdie's Midnight's Children*, in «Twentieth Century Literature», n. 46.4, Hofstra University, Hempstead, pp. 470-91.
- Houtsma, M. T., Arnold, T. W., Basset R., Hartmann R. (1987, eds.), *First Encyclopaedia of Islam 1913-1936*, Brill, Leiden.
- Hutcheon, L. (1989), «*Circling the Downspout of Empire*». *Post-Colonialism and Postmodernism*, in «Ariel» 20:4, pp. 149-75.
- Jameson, F. (1986), *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, in «Social Text», n.15, Duke University Press, Durham, pp. 65-88.
- Kortenaar, N. T. (2004), *Self, Nation, Text in Salman Rushdie's "Midnight's Children"*, McGill-Queen's University Press, Montreal-Kingston.
- LeClair, T. (1989), *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*, University of Illinois Press, Champaign, Illinois.
- Mellino, M. (2005), *La critica postcoloniale: decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Meltemi, Roma.
- Memmi, A. (1965), *The Colonizer and the Colonized*, The Orion Press, New York, trad. it., *Ritratto del colonizzato e del colonizzatore*, Liguori, Napoli 1979.
- Moretti, F. (1994), *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino.
- Muzzioli, F. (2008), *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi.
- Nehru, J. (1994), *The Discovery of India*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- Pipes, D. (2017), *The Rushdie Affair: The Novel, the Ayatollah, and the West*, Routledge, New York.
- Rushdie, S. (1975), *Grimus*, Gollancz, London, ed. it., *Grimus*, Mondadori, Milano 2004.
- Rushdie, S. (1981), *Midnight's Children*, Jonathan Cape, London, ed. it. a cura di E. Capriolo, *I figli della Mezzanotte*, Mondadori, Milano 2010.
- Rushdie, S. (1983), *Shame*, Jonathan Cape, London, ed. it., *La Vergogna*, Garzanti, Milano 1991.



- Rushdie, S. (1988), *The Satanic Verses*, ed. it., *I Versi satanici*, Mondadori, Milano 1989.
- Rushdie, S., *East West* (1994), Random House, London, ed. it. a cura di V. Mantovani, *Est, Ovest*, Mondadori 1999.
- Rushdie, S. (2005), *Il mondo diviso tra credenti e non*, in «Segnalazioni», <https://segnalazioni.blogspot.com/2005/03/salman-rushdie-contro-tutte-le.html>.
- Sanga, J. C. (2001) *Salman Rushdie's Postcolonial Metaphors, Migration, Translation, Hybridity, Blasphemy and Globalization, Contributions to the Study of World Literature*, Westport, Greenwood Press.
- Sarkar, R. (2016), *Being, Becoming and Beginnings: Reading the Narrative Journey of Grimus*, in T. K. Ghosh, P. Bhattacharyya, *Mapping out the Rushdie Republic: Some Recent Surveys*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne.
- Selmon, C., Hanimann, J. (2004), *Diventare minoritari. Per una nuova politica della letteratura*, Bollati Boringheri, Torino.
- Schechner, R. (2002), *Performance studies: An Introduction*, Routledge, New York, ed. it. a cura di D. Tomasello, *Introduzione ai Performance Studies*, Cue Press, Imola 2018.
- Schechner, R. (2015), *Performed Imaginaries*, Routledge, New York.
- Sharrad, P. (2003), *Albert Wendt and Pacific Literature: Circling the Void*, Manchester University Press, Manchester-New York.
- Slemon, S. (2005), *Magic Realism as Post-Colonial Discourse*, in L. P. Zamora e W. B. Faris, *Magic Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham, 2005, pp. 407-425.
- Suleri, S. (1994), *Contraband Histories: Salman Rushdie and the Embodiment of Blasphemy*, in M. D. Fletcher (ed.), *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta.
- Takhar, O.K. (2016), *Sikh Identity: An Exploration of Groups Among Sikhs*, Routledge, New York.
- Tiffin, H. (1988), *Post-Colonialism, Post-Modernism, and the Rehabilitation of Post-Colonial History*, in «The Journal of Commonwealth Literature», n. 169.
- Tiffin, H. (1994), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, Columbia University Press, New York.
- Waardenburg, J. (2003), *Muslims and Others: Relations in Context*, Walter de Gruyter, Berlin.
- Zamora, L.P., Faris, W. B. (2005), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press.