

The Satanic Verses come romanzo di (de)formazione

Shaul Bassi
Università di Pisa

"I am born", nasco: così si intitola il primo capitolo di *David Copperfield* (...) *Tom Jones*, *Jane Eyre*, *David Copperfield* e *Grandi speranze* attribuiscono un valore emblematico e duraturo, se non proprio alla nascita, quanto meno all'infanzia dei rispettivi protagonisti. È la prima delle – molte – differenze tra il romanzo di formazione inglese e quello "continentale". Franco Moretti (1986: 287)

It is significant that many of the post-colonial novels that chart [the] process of *Bildung* for the individual self and the nation (...) begin with a death rather than with the more conventional birth of the *Bildungsroman* protagonist. Maria Helena Lima (1993: 441)

"To be born again... first you have to die": morte e nascita si intrecciano nel principio di *The Satanic Verses* di Salman Rushdie, con i due protagonisti Saladin Chamcha e Gibreel Farishta che precipitano da un'altezza di ventinovemiladue piedi dopo l'esplosione del loro aereo per atterrare sorprendentemente incolumi sulle coste inglesi.

L'incontro tra autori post-coloniali e romanzo di formazione è stato quasi inevitabile e molto fecondo, giacché nessun genere meglio di questo si prestava al racconto di eredità culturali ibride e complesse e ad articolare al loro interno nuove forme di identità (Lima 1993: 433, 440). Allo stesso tempo è stato un incontro viziato da un'intima contraddizione: nel romanzo ottocentesco il successo dell'eroe europeo dipende dalle ricchezze accumulate nelle colonie e avviene quindi alle spese del nativo (Said 1994: 73ss). Questo sfruttamento, il più delle volte occultato, può diventare esplicito, come nel caso emblematico di *Jane Eyre*, che può sposare Rochester solo dopo che la prima moglie caraibica, Bertha Mason si è tolta la vita. È stata Jean Rhys nel suo *Wide Sargasso Sea* (1966) a raccontare questo tragico rovescio della medaglia dando voce alla vittima.

La morte di cui parla Maria Helena Lima nella citazione d'apertura, è causata dalle difficili condizioni sociali ed economiche delle colonie o ex-colonie, a denuncia della radicale differenza tra lo spazio europeo, spazio delle "possibilità" in cui l'eroe, pur tra mille difficoltà, alla fine trionfa, e lo spazio post-coloniale, devastato e prosciugato delle sue risorse; nel primo si costruisce, nel secondo si tenta faticosamente di ricostruire.

L'incipit rushdiano, con una non-morte fantastica che si muta in rinascita, sembra fondere insieme modello inglese e modello post-coloniale. A partire da questa ipotesi vorrei leggere la storia del personaggio Saladin Chamcha come se vi fosse iscritto un dialogo tra l'autore e tutta la tradizione del romanzo di formazione. Per quest'ultima farò soprattutto riferimento all'importante studio di Franco Moretti, le cui preziose osservazioni tipologiche, oltre a scandagliare l'inconscio politico di questo genere così centrale nella letteratura europea, mettono in luce le molte e cruciali differenze tra testi inglesi e testi continentali.

Per analizzare questo dialogo sarà innanzitutto necessario sfilare dalla fitta e complessa trama del romanzo il filo di Saladin Chamcha per osservarlo in isolamento.

I fatti: prima della caduta. Salahuddin Chamchawala (lo apprendiamo attraverso un flashback) è nato a Bombay verso la metà di questo secolo, insieme all'India indipendente. La sua infanzia è segnata da un padre (ricco filantropo nazionalista) che con la sua debordante personalità soverchia il figlio, cercando di esercitare su di lui il proprio controllo ad ogni occasione, anche la più intima (sottraendogli dei soldi trovati per caso o sorprendendolo in un atto di auto-erotismo). Per reazione Salahuddin matura un profondo odio per tutto ciò che lo circonda e sogna di fuggire trasferendosi a Londra, che nella sua immaginazione è la capitale della ricchezza e l'antitesi della squallida e volgare Bombay. Un giorno il tredicenne ragazzo subisce persino un'aggressione sessuale che per vergogna non rivelerà mai ma che lo proietta ancor di più verso la sua anelata meta.

Il sogno si realizza quando il padre gli offre di studiare in Inghilterra. Lo scorta a Londra, gli restituisce a sorpresa il denaro sottrattogli da bambino ma lo obbliga a mantenersi da solo. L'impatto con la scuola britannica prende la forma di un'aringa, pesce misterioso che gli viene offerto su un piatto e che egli impiega novanta minuti a consumare senza che nessuno dei nuovi compagni muova un dito per aiutarlo.

Nonostante tutto, la sua determinazione lo porta a superare gli studi superiori e l'università, e, salvo sporadici ritorni a casa in cui la fragile madre assiste sconcertata alla sua trasformazione, Salahuddin diventa un vero inglese. Alla fine Salahuddin Chamchawala diventa Saladin Chamcha, acquisendo un nome più compatibile con la fonetica inglese. Messe radici così profonde nel suo paese d'adozione, non resta che l'ultimo passo: Saladin convola a nozze con una ragazza inglese, Pamela Lovelace.

Le cose, però, non vanno come dovrebbero: il matrimonio è infelice e nella sua carriera di attore e doppiatore Saladin conosce le alterne fortune dello show business. Cerca allora sollievo dalla sua crisi esistenziale in un viaggio a Bombay, dove un gruppo di amici e un'amante estemporanea cercano di riguadagnarlo alla sua "indianità". Ma anche questa reimmersione non sortisce

alcun effetto. Saladin riprende la strada di Londra, imbarcandosi sul volo fatale che viene fatto saltare in aria dai separatisti del Kashmir.

Commento. L'accanita anglofilia di Saladin, lungi dall'essere una semplice bizzarria infantile, è il tardo frutto di quel progetto di ingegneria sociale e culturale promosso dagli inglesi nel diciannovesimo secolo. Per mediare tra essi e le masse indiane; altrimenti non controllabili, si rese necessario creare una classe di individui che fosse, nelle celebri parole di Thomas Babington Macaulay, "Indian in blood and colour, but English in taste, in opinions, in morals, and in intellect". (Citato in Kalinnikova 1982: 2) Il nome stesso del nostro personaggio è indicativo in questo senso, come spiega lo stesso Rushdie:

Colloquially, a *Chamcha* is a person who sucks up to a powerful people, a yes-man, a sycophant. The British Empire would not have lasted a week without such collaborators among its colonized peoples. You could say the Raj grew fat by being spoon-fed. Well, as we all know, the spoon-feeding ended, or at least ceased to be sufficiently nourishing, and the British left. But the effects of the Empire linger on. (1982: 8)

Quella ammirata da Saladin, come da molti altri indiani, è naturalmente un'Inghilterra più mitica che reale, un'immagine edulcorata e idealizzata della madre patria creata *ad hoc* per i sudditi dell'impero. Studi recenti hanno messo in luce come uno degli strumenti chiave per il progetto di Macaulay fosse la letteratura inglese, che fece il suo debutto come disciplina autonoma in Bengala prima ancora di essere inserita nei programmi dell'University College di Londra (Viswanathan 1989; Rajan 1992; Chandra 1992). Essa veniva considerata come il mezzo più adatto a trasmettere agli strati più colti della popolazione indiana i principali valori occidentali e cristiani, laddove l'insegnamento della Bibbia avrebbe urtato la coscienza religiosa di indù e musulmani. La letteratura si sarebbe poi ritorta contro quest'uso didattico, generando l'intero corpus della letteratura post-coloniale.

È a questo punto che vorrei azzardare l'ipotesi che Saladin sia stato un avido lettore di romanzi di formazione inglesi e che proprio sulle loro trame esemplari abbia deciso di modellare la propria esistenza. Ripercorriamo il suo itinerario: abbandono della casa paterna, severa educazione e ristrettezze economiche, nozze finali con una ragazza inglese. Se le cose andassero come nei libri di Dickens, il matrimonio, sancirebbe il compimento della formazione, costituirebbe quel "patto tra individuo e mondo", quella "metafora del contratto sociale" che garantiva all'eroe ottocentesco stabilità familiare ed economica (Moretti 1986: 38).

Il naufragio del matrimonio rappresenta quindi il fallimento del progetto di *Bildung* coltivato da Saladin fin dall'adolescenza. Che fare dunque?

Storicamente, di fronte a un analogo fallimento della loro esperienza europea, molti indiani emigrati avevano scelto di tornare a casa e di reintegrarsi nella loro cultura d'origine: questo è il tema di molti romanzi di formazione post-coloniali. Ma come abbiamo già visto, anche questa soluzione (il momentaneo ritorno a Bombay) non risolve affatto i dilemmi del nostro personaggio.

I fatti: dopo la caduta. Ad atterraggio compiuto, Saladin viene arrestato come immigrante illegale e brutalizzato, trasformandosi nel frattempo in un essere mostruoso dalle fattezze caprine. Viene per questo rinchiuso in una misteriosa clinica dove sono internati altri "mutanti". Qui Saladin partecipa a un'evasione collettiva e trova riparo, grazie all'intervento di un amico, nel retrobottega di un locale di Londra gestito da una famiglia di immigrati indiani. Curato amorevolmente, Saladin riesce, al termine di un lungo travaglio interiore, a riacquistare le sue sembianze umane.

Commento. La tesi principale di questo saggio è che in questa seconda fase Rushdie decostruisca la *Bildung* di Chamcha manipolando e deformando molti degli elementi portanti del romanzo di formazione classico allo scopo di dimostrare perché e come questi non possano funzionare per l'individuo post-coloniale. Uso il concetto di deformazione perché nel loro complesso queste manipolazioni hanno la facoltà di richiamare la forma originale del *Bildungsroman* salvo poi aggredirla e metterla in discussione.¹ Ciò potrebbe far pensare a un'operazione anacronistica giacché il romanzo dell'Ottocento era già stato riconfigurato dalla tradizione successiva (basti pensare a tutta l'avanguardia del primo Novecento). Ma una cruciale differenza sta nel fatto che precedenti modelli di *anti-bildungsroman* esprimono una sfiducia nell'idea di progresso insita nell'originale: i protagonisti – veri anti-eroi – attraversano la propria esistenza senza formarsi, senza apprendere, senza avanzare, ma rimanendo al punto di partenza, che è comunque una posizione di relativo privilegio sociale. Questa possibilità non viene data al soggetto post-coloniale perché la sua diversità etnica lo pone già in una condizione di svantaggio, come cercherò di dimostrare ora scendendo nel dettaglio delle deformazioni.

1 Parlare di deformazione può far pensare all'originale deformato come a un insieme monolitico e privo di varianti e sfumature. Devo allora specificare che ciò che viene deformato non è il romanzo dell'Ottocento in quanto tale, bensì l'immagine ideale che Saladin se ne è costruito attraverso la pedagogia coloniale. Ringrazio Silvana Colella per l'osservazione che mi ha indotto a questo chiarimento.

La gioventù. La gioventù è l'età che il romanzo di formazione elegge a momento chiave dell'esistenza e addirittura a "forma simbolica della modernità" (Moretti 1986: sottotitolo). Per Saladin essa si rivela al contrario età di utopie e false promesse in cui egli elabora dei valori che crollano miseramente quando è quarantenne. Egli rimetterà assieme i pezzi della propria esistenza dopo una devastante crisi di mezza età che lo vede trasformarsi in mostro.

La storia. Le grandi vicende storiche, dalla Rivoluzione Francese ai moti del 1848, erano rimaste sempre ai margini delle trame dei romanzi di formazione, esorcizzate o eluse allo scopo di lasciare che l'eroe potesse liberamente cercare se stesso lontano da conflitti e momenti di rottura (Moretti 1986: 24-25). La Storia invece insegue Saladin: l'attentato dei separatisti del Kashmir lo risucchia nel vortice della politica indiana e dà inizio alle sue disavventure. L'inestricabile legame tra individuo e Storia è, fin da *Midnight's Children*, uno dei temi dominanti della narrativa rushdiana.

La mobilità. L'eroe classico è per definizione *mobile*, e i suoi spostamenti prendono la forma di "viaggio, avventura, bohème, vagabondaggio, smarrimento" (Moretti 1986: 11), in ogni caso un'esplorazione necessaria e spesso desiderata. La mobilità di Saladin consiste in una caduta dal cielo, una traduzione in furgone cellulare, l'internamento in un carcere speciale, un'evasione imposta, per concludere con un lungo confino in un angusto retrobottega. Tanto l'eroe classico è padrone del suo destino, quanto Saladin ne è totalmente succube.

La legge. La legge, osserva Moretti, domina l'orizzonte dei romanzi di formazione inglesi, i quali "non si limitano a dire che tutti 'hanno diritto' alla giustizia: sostengono piuttosto che tutti effettivamente *ricevono* giustizia". (Moretti 1986: 338) Il trionfo dell'eroe è sempre sancito da un tribunale che riconosce la sua identità, il suo status sociale e, di solito, anche una cospicua eredità. La legge che si manifesta a Saladin dopo il suo atterraggio è una forza di polizia brutale e razzista che lo arresta come immigrato illegale, lo malmena, lo rinchiude e, soprattutto, si rifiuta di riconoscerlo nella sua qualità di "cittadino" (in quanto etnicamente diverso). Quando tenta di farsi riconoscere come stella di un popolare show televisivo: "Don't any of you watch TV? Don't you see? I'm Maxim. Maxim Alien.' So you are – risponde il poliziotto – And I am Kermit the Frog (tutte le citazioni da Rushdie 1988: 140). Questo episodio conferma l'osservazione di Hannah Arendt, ripresa da Giorgio Agamben (1995: 139ss), secondo la quale la nostra nozione di diritti umani vale unicamente per chi è "cittadino", e quindi non si applica proprio a coloro (rifugiati, profughi,

immigrati clandestini) che non rientrando più nei parametri dello stato nazionale, più avrebbero bisogno di essere protetti.

La metamorfosi. Scrive ancora Moretti che nel caso inglese più che di romanzo di formazione si dovrebbe parlare di romanzo di conservazione, in cui la "centralità del valore (dell'identità individuale) genera [...] una vera e propria ripugnanza per il mutamento" (Moretti 1986: 18). Saladin Chamcha (Samsa) soggiace alla forma più radicale di mutamento, la metamorfosi: si muta in una specie di satiro con tanto di corna, zoccoli, e un fallo di dimensioni imbarazzanti (157). Questo evento mette anche in primo piano il corpo del personaggio, la sua vulnerabilità, il suo essere diventato luogo politico, luogo di controllo e disciplina.

Il villain. La metamorfosi ci collega a un'altra particolarità del romanzo inglese in cui "tra la tranquilla normalità dell'eroe, e un mondo stabile e ben classificato, nessuna scintilla narrativa [potrebbe] mai scoccare" (Moretti 1986: 315). C'è quindi bisogno di un *villain*, un antagonista che giunga dall'esterno a infrangere l'ordine sociale incarnandone tutti i disvalori (Frankenstein, Dracula, Mr Hyde, etc.). Saladin, che si voleva eroe, si ritrova a occupare proprio il polo opposto. A ben vedere egli diventa proprio il *villain* per eccellenza della società che aveva idealizzato: diabolico, bestiale, aggressivo, libidinoso, maleodorante, sensuale – una creatura che incarna tutti gli stereotipi occidentali sull'oriente.

Il narratore. Il classico narratore ottocentesco era eterodiegetico; onnisciente, e spesso prodigo di giudizi psicologici e morali sui suoi personaggi che "attendeva" nella sua qualità di rappresentante della società in cui essi andavano a integrarsi.

Quello di Rushdie ha una certa parentela con questo antecedente, se non altro nella fiducia nelle proprie capacità affabulatorie: "I know the truth, obviously. I watched the whole thing. As to omnipresence and -potence, I'm making no claims at present, but I can manage this much, I hope." (10)

Ma secondo un paradosso solo apparente, il narratore di *The Satanic Verses* è molto meno sicuro della propria identità, come testimonia la sua prima digressione: "Who am I? / Who else is there?"(4); e poche pagine dopo: "Who am I? / Let's put it this way: who has the best tunes?". Per comprendere se stessi, sembra suggerire il narratore, è necessario interrogare il rapporto con gli altri e quello con il linguaggio.

Identità. In un certo senso tutti i temi appena elencati confluiscono nel grande tema dell'identità, dal momento che il romanzo di formazione non è che la storia dell'identità che si va creando. Scrive Lukács: "Il romanzo è la forma dell'avventura dell'interiorità, del valore dell'interiorità che evolve; il suo contenuto è la storia dell'anima che avanza sulla via della conoscenza di sé, che cerca l'avventura per sperimentarsi in essa e invenire, dopo essersi verificata, la propria essenza" (Lukács 1972: 108).

Implicita in questa definizione è una nozione di soggetto che il romanzo ha insieme descritto e codificato. Si tratta di un "io" convinto di avere un'essenza, di essere trasparente a se stesso e di aver libero e totale accesso al proprio spazio interiore, convinto di essere il vero e unico artefice di se stesso grazie alla devota osservanza di certi valori, un io che può distanziarsi dal mondo e giudicarlo oggettivamente, un io continuo nel tempo grazie alla sua memoria (Watt 1976: 18); un io, infine, che crede fermamente nella propria autonomia e nel suo potere di auto-definizione (Lima 1993: 454), e per il quale il linguaggio è strumento che serve a *esprimere, descrivere e commentare* il mondo.

Ritroviamo queste convinzioni in Saladin che, alle soglie della crisi, recita davanti allo specchio il suo credo ormai vacillante:

I am a real man, he told the mirror, with a real history and a planned-out future. I am a man to whom certain things are of importance: rigour, self-discipline, reason, the pursuit of what is noble without recourse to that old crutch, God. The ideal of beauty, the possibility of exaltation, the mind. I am: a married man. But in spite of his litany, perverse thoughts insisted on visiting him. (136)

La letteratura del Novecento, la psicoanalisi e il pensiero postmoderno hanno smontato questo io ideale pezzo per pezzo: l'uomo non ha un'essenza perché non è un'unità ma un campo di forze spesso in conflitto tra di loro; non è mai "identico" perché si reinventa continuamente a seconda degli orizzonti entro cui si pone; non è mai esterno al mondo e quindi non può giudicarlo oggettivamente; la sua memoria non gli restituisce il passato in maniera trasparente e fluida bensì lo filtra e lo ricostruisce in forma narrativa grazie al linguaggio che *modella, guida e produce* una percezione del mondo; l'identità dell'individuo non è auto-definita ma guidata, se non controllata, da vari dispositivi di potere presenti nella società e nello stato. Infine questo io, come hanno rilevato soprattutto la critica femminista e quella post-coloniale, considera se stesso come 'universale' senza percepire la propria relatività sessuale, sociale, etnica, storica e culturale.

Nel primo ritratto di Saladin, Rushdie intreccia curiosamente queste due concezioni contrapposte:

(he) had constructed this face with care – it had taken him several years to get it just right – and for many years now he had thought of it simply as *his own* – indeed, he had forgotten what he had looked like before it. Furthermore, he had shaped himself a voice to go with the face... (33)

Da una parte si riconosce un processo di *invenzione e costruzione*, ma dall'altra l'identità prodotta, grazie a una sorta di volontaria rimozione, si imprime nella coscienza di Saladin come se vi fosse sempre stata, come se fosse il suo "vero sé". Più avanti vengono spiegate le ragioni di questa operazione:

A man who sets out to make himself up is taking on the Creator's role, according to one way of seeing things; he's unnatural, a blasphemer, an abomination of abominations. From another angle, you could see pathos in him, heroism in his struggle, in his willingness to risk: not all mutants survive. Or, consider him sociopolitically: most migrants learn, and can become disguises. Our own false descriptions to counter the falsehoods invented about us, concealing for reasons of security our secret selves. (49)

Ricalcando un altro modello classico (*Tom Jones*), sono tre personaggi femminili a rappresentare altrettante interpretazioni del problema dell'identità.²

La moglie inglese Pamela, depressa e infelice, è incapace di pensarsi al di fuori dalla propria condizione; la sua è un'identità statica, auto-referenziale che sembra anche richiamare la complessiva crisi della generazione dei giovani degli anni '60. Non appena appresa la notizia della morte del marito, Pamela si getta tra le braccia di un amico, commettendo (inconsapevolmente?) quell'adulterio che non era assolutamente contemplato nel romanzo di formazione.

Agli antipodi si presenta Zeenat Vakil, indiana, medico di successo, personaggio "caldo", positivo che cerca di riconciliare Saladin con l'India. "Tonight...we cracked your shell"(56), gli dice dopo una notte d'amore; la sua retorica è quella del "vero sé" (indiano) attorno al quale si sarebbe calcificata una personalità fittizia che bisogna rimuovere.

La terza donna è Mimi Mamoulian, collega doppiatrice di Saladin. Ebraica e armena, Mimi è la perfetta emigrante che accetta con ironia e senza eccessivi conflitti la propria condizione. Tra i due avviene uno scambio rivelatore quando, a una semi-scherzosa proposta di matrimonio di Mimi, Saladin risponde: "You're Jewish.' [...] 'I was brought up to have views on Jews.' Replica di lei: "So I'm Jewish,'[...] 'You're the one who's circumcised. Nobody's perfect'"(60). Saladin è

2 È interessante notare come la critica si sia divisa sulla rappresentazione delle donne da parte di Rushdie, che in ogni caso le dipinge come persone molto più positive e meno complesstate delle controparti maschili.

ossessionato dall'autodefinizione che consiste anche nel mantenere un discrimine tra se stesso e gli altri, e l'ebreo è l'altro per eccellenza tanto dell'occidente cristiano che del mondo islamico. La battuta di Mimi rivela a Saladin la relatività delle cose, gli dimostra come proprio sul suo corpo sia inciso un segno di quella alterità che lui vuole tenere a distanza e che presto lo inghiottirà trasformandolo in mostro.

Un episodio chiave in cui è affrontata la questione dell'identità è quello della clinica dei mostri, dove Saladin incontra l'uomo manticora. Se, come ci dice Borges, la manticora è nella tradizione letteraria una creatura sanguinaria e antropofaga, dalla testa di tigre con tre file di denti (Borges 1979: 104), qui invece si presenta come vittima di un sistema, spiegando la propria metamorfosi in questi termini: 'They describe us,' the other whispered solemnly. 'That's all. They have the power of description, and we succumb to the pictures they construct.' (168). In questo incubo foucauldiano, forze che trascendono l'individuo possono controllarlo a tal punto da modificare il suo stesso aspetto fisico e mutarlo in un mostro. Ma la manticora, sottolineando che il processo può avvenire solo se ad esso si soccombe, lascia un decisivo spiraglio per la libertà dell'individuo di decidere del proprio destino.

Dopo essere evaso dalla clinica, Saladin trova rifugio presso lo Shandaar Café, sgangherato locale dei bassifondi londinesi gestito da un'allegria famiglia di immigrati indiani. Il padre Muhamad Sufyan è un ex-insegnante emigrato per motivi politici che ama citare Darwin, Apuleio, Ovidio e Lucrezio (questi ultimi due invocati per contrapporre le rispettive idee sul rapporto tra metamorfosi e identità, 276). È un tocco insieme realistico e ironico da parte di Rushdie: la grande cultura occidentale che innervava l'educazione dei giovani del *Bildungsroman* è qui conservata da un ristoratore asiatico. Le figlie adolescenti di Muhamad, Mishal e Anahita, rappresentano, con i loro jeans e il loro slang disarticolato, una nuova generazione in cui le differenze etniche sembrano appiattite nella cultura urbana di massa. Le due ragazze non trovano nulla di strano nelle sembianze ferine di Saladin: "It's just we've been thinking, know what I mean, and well it'd just be awful if you weren't, but you are, 'course you are, so that's all right" (Mishal). "Brilliant...Magic. You know. *Extreme*" (Anahita). (258) Genuino spirito di tolleranza o anestetizzazione mentale, incapacità di distinguere tra realtà e finzione tipica della MTV generation?

Sullo sfondo della cattività di Saladin, intanto, Londra è scossa da violenti scontri sociali e razziali, che non sono che l'ultimo strascico del colonialismo.

Creduto morto dai più, tradito dalla moglie e imprigionato in un corpo animalesco, Saladin è costretto a riconsiderare i propri valori:

I am by nature an inward man, he said silently into the disconnected phone; I have struggled, in my fashion, to find my way towards an appreciation of high things, towards a small measure of fineness. On

good days I felt it was within my grasp, somewhere within me, somewhere within. But it eluded me. I have become embroiled, in things, in the world and its messes, and I cannot resist. The grotesque has me, as before the quotidian had me, in its thrall. The sea gave me up; the land drags me down. (260)

L'interiorità, uno dei valori cardine del romanzo di formazione, si rivela una chimera. Saladin accetta invece la propria condizione di essere impuro, ibrido, mutevole, grottesco: "*I am*, he accepted, *that I am*"(289), ed è interessante che ripescando questa frase, di biblica memoria, Rushdie capovolga la famosa affermazione di Iago ("*I am not that I am*", 1.1.64), personaggio protoborghese che costruisce la propria identità attraverso la dialettica con il "barbaro" Otello.³ Di lì a poco Saladin riesce a riacquistare la sua forma umana.

Secondo i filosofi del linguaggio Lakoff e Johnson "A large part of self-understanding is the search for appropriate personal metaphors that make sense of our lives. [...] The process of self-understanding is the continual development of new life stories for yourself" (1980: 233). Potremmo parafrasare queste osservazioni, dicendo che Saladin ha fatto inizialmente dipendere la propria identità dai modelli narrativi e retorici del romanzo di formazione e solo quando è riuscito a orientarsi su delle metafore alternative ha trovato una via di uscita alla sua disperata condizione.

La casa. Ci resta da affrontare un'apparente contraddizione nel finale del romanzo. L'eroe tradizionale lasciava la propria casa in cerca di se stesso solo per scoprire che la "verità" stava proprio in ciò che aveva abbandonato e faceva quindi il suo ritorno.⁴ Come mai, dunque, dopo aver sovvertito tutti i parametri del genere, *The Satanic Verses* si conclude proprio con il più classico dei ritorni a casa, con la riconciliazione di Saladin col padre morente?

La risposta forse sta nel fatto che questo ritorno non è definitivo, non segna la reintegrazione dell'eroe nel suo luogo d'origine e la conseguente feticizzazione dell'identità etnica. Il ritorno è una tappa obbligata perché ineludibile è il confronto con le proprie radici ma Saladin non ritrova a Bombay alcuna verità

3 Cfr. Serpieri (1978: 21). L'asserzione di Saladin è però seguita dalla parola 'submission', che oltre a significare l'accettazione di questa nuova condizione, è anche l'esatta traduzione di 'Islam'. Si tratta di un'allusione a un'altra fondamentale componente rimossa dell'identità di Saladin che qui possiamo, per ragioni di spazio, solo menzionare.

4 Cfr. Lima 1993: 454. Vista da una prospettiva post-coloniale, la casa fornisce "an illusion of coherence and safety based on the exclusion of specific histories of oppression and resistance and on the oppression of differences even with oneself". B. Martin e C.T. Mohanty, cit. in Lima (1993: 439).

che gli indichi una volta per tutte la sua strada. Dopo la morte del padre la sua amica Zeeny esclama "Let's get the hell out of here", e Saladin risponde: "I'm coming" (547). Sono le ultime parole che pronuncia nel romanzo.

Conclusion. Ha scritto Gilles Deleuze: "Inventare un popolo spetta alla funzione fabulatrice. Non si scrive con i propri ricordi, a meno di farne l'origine o la destinazione collettive di un popolo a venire, ancora sepolto sotto i suoi tradimenti e rinnegamenti." (1996: 16)

Saladin Chamcha è un personaggio nuovo che emerge dalle ceneri di personaggi vecchi, come questo romanzo straordinario emerge dalle ceneri dei romanzi passati. Egli è rappresentante di un mondo a venire, nato dalla morte dell'impero, dal cataclismatico scontro tra civiltà, un mondo fatto di elementi culturali eterogenei faticosamente in cerca di un equilibrio nell'epoca della globalizzazione.

Tardo epigono di David Copperfield, Saladin Chamcha compie un percorso che rovescia i presupposti del romanzo di formazione, portando dall'illusione dell'autosufficienza e della conoscenza del sé, al riconoscimento del fatto che l'individuo non può mai bastare a se stesso né conoscersi fino in fondo.

Sconfessato questo modello, Rushdie però non precipita il suo protagonista in una dimensione nihilistica in cui l'essere umano è impotente e succube di forze che lo trascendono: esiste ancora la possibilità di determinare la propria esistenza (accettando l'indispensabile interazione con gli altri individui), di avanzare, di progredire, pur lungo coordinate molto diverse da quelle ottocentesche.

Nel raccontare le irrequietezze di un individuo comune che al termine di numerose vicissitudini riesce a liberarsi da false illusioni e a trovare una propria dimensione esistenziale, Rushdie ha senza dubbio scritto un moderno romanzo di formazione.

Nel mettere a nudo le contraddizioni di questo genere (il suo inconscio politico eurocentrico e imperialista, la sua illusoria promozione di una completa autonomia e autosufficienza dell'individuo) e lasciando un finale sostanzialmente aperto, si può a buon titolo concludere che *The Satanic Verses* è un romanzo di deformazione.

Bibliografia

- Agamben G., 1995, *Homo Sacer*, Einaudi, Torino.
 Borges J.L., 1979, *Manuale di zoologia fantastica*, Einaudi, Torino.
 Chandra S., 1992, *The Oppressive Present: Literature and Social Consciousness in Colonial India*, Oxford University Press, Delhi.

- Deleuze G., 1996, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Kalinnikova E.J., 1982, *Indian-English Literature: A Perspective*, Vimal Prakashan, Ghaziabad.
- Lakoff G. and Johnson M., 1980, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago.
- Lima M.H., 1993, "Decolonizing Genre: Jamaica Kincaid and the *Bildungsroman*", *Genre*, 26, Winter, pp. 431-459.
- Lukács G., 1972, *Teoria del romanzo*, Newton Compton, Roma.
- Moretti F., 1986, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano.
- Rajan R.S., 1992, *The Lie of the Land: English Literary Studies in India*, Oxford University Press, Delhi.
- Rushdie S., 1982, "The Empire Writes Back with a Vengeance", *London Times*, 3 July.
- Rushdie S., 1988, *The Satanic Verses*, Viking, London.
- Said E., 1994, *Culture and Imperialism*, Vintage, London.
- Viswanathan G., 1989, *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India*, Columbia University Press, New York.
- Watt I., 1976, *Le origini del romanzo borghese*, Bompiani, Milano.