



ELVIRA GÒDONO

## «PROSPERO PLAYERS»: RECITA E METAMORFOSI DELL'IO IN SALMAN RUSHDIE

*This paper explores in depth the microcosm set out by Salman Rushdie, in which the many performances of characters configure the bachtinian 'pluridiscoursiveness' as a simultaneous presence of multiples, metamorphic, voices.*

Il microcosmo delineato da Salman Rushdie si può definire prendendo in prestito le riflessioni di Romana Rutelli riguardo ad *Alice's Adventures in Wonderland* (1865)<sup>1</sup>; è «un mondo 'assolutamente impossibile'; in esso però il *non-sense* non appare mai casuale»<sup>2</sup>. Perché Rushdie non riduce il logos a caos, ma *spiega* il logos attraverso il caos, cristallizzando le innumerevoli performances subite dai suoi personaggi in alcuni elementi simbolici, che configurano quella *pluridiscorsività* bachtiniana come una compresenza di voci, oltre che 'plurime', anche *metamorfiche*.

Se per Bachtin la *pluridiscorsività* del genere romanzo non escludeva la possibile decodificazione di quelle voci<sup>3</sup>, in *The Satanic Verses* il soggetto sovrappone *ciò che è a ciò che vorrebbe essere*, inventando identità continuamente *interscambiabili*, anche mediante una sovrapposizione di lingue differenti, in livelli macrotestuali e microtestuali a loro volta molto diversificati. È un romanzo *molteplice*, dove il lettore non sempre comprende *chi* stia parlando, così come in *Midnight's Children* (1981) Saleem ascoltava la sua mente/radio senza riconoscere quelle mille voci confuse, che ci ricordano la folla descritta da Suketo Mehta in *Maximum City* (2004). Quella folla diviene in Rushdie anche una moltitudine di testi,

<sup>1</sup> In *The Satanic Verses* sono frequenti i riferimenti all'opera di Lewis Carroll; sin dalle prime pagine del romanzo il viaggio di Saladin e Gibreel è paragonato ad una caduta «along the hole that went to Wonderland». S. RUSHDIE, *The Satanic Verses* (1988), Vintage, London, 1998, p. 6 (d'ora in avanti l'opera è citata come *Satanic Verses*). «Fighting again to sleep, he forces his eyes to stay open, [...] but he's only human, in the end he falls down the rabbit-hole and there is again, in Wonderland», *ivi*, p. 122. In *Through the Looking-Glass* (1871), il seguito di *Alice's Adventures in the Wonderland* (1865), compaiono personaggi-scacchi, evocati in *The Satanic Verses*: «Nabokov's doomed chess-player Luzhin, who came to feel that in life as in chess there were certain combinations», *ivi*, p. 311.

<sup>2</sup> R. RUTELLI, *Semiotica (e)semplificata*, Liguori, Napoli, 2003, p. 263.

<sup>3</sup> Si veda M. BACHTIN, *Voprosy literatury i estetiki: issledovanija raznykh let*, Chudozestvennaja literatura, Moskva, 1975; trad. it. di C. Strada Janovic, *Estetica e romanzo* (1979), Einaudi, Torino, 2003.



di classici travestiti e rimodulati nelle vicende di Gibreel e Saladin, protagonisti di un'opera definita dallo stesso autore «this modern *Mahabharata*, or, more accurately, *Mahavilayet*»<sup>4</sup>, ma anche «a modern–dress remake of the Ramayana story»<sup>5</sup>.

La rappresentazione *pluridiscorsiva* della metamorfosi rilegge anche i macrotesti di Ovidio e Kafka, inserendoli in un mosaico strutturalmente perfetto, che evolve la metamorfosi ovidiana<sup>6</sup> per viaggiare a ritroso verso Omero (sovrapposto a Joyce)<sup>7</sup> e configurare la scrittura stessa come infinita *performance* dell'Io. La caotica *rivoluzione* del macrotesto kafkiano<sup>8</sup> consente a Rushdie di porre un *velo*, o meglio, un *maya*, che cela numerose voci canoniche, echeggianti come gitane senza dimora, come quella Carmen che Rushdie cita, insieme a tante altre icone del canone occidentale<sup>9</sup>. Le mille e una stanze dell'opera accolgono, infatti, autori europei e americani, novecentisti e non, britannici, italiani, francesi, svedesi, tedeschi e così via<sup>10</sup>, in una compresenza di nazionalità che va a minare (come suggeriva, forse per

<sup>4</sup> Ivi, p. 283.

<sup>5</sup> Ivi, p. 539.

<sup>6</sup> «Ovid, in the *Metamorphoses*, takes diametrically opposed view. He avers thus: “As yielding wax” [...] “is stamped with new designs And changes shape and seems not still the same. Yet is indeed the same» [...] you hear, good sir? Our spirits! Our immortal essences [...] adopt In their migrations ever–varying forms. [...] Stories rushed across the city in every direction. [...] In his attic, slowly, Saladin Chamcha grew. He chose Lucretius over Ovid. The inconstant soul, the mutability of everything, das Ich, every last speck», S. RUSHDIE, *Satanic Verses*, cit., pp. 276–277 e 288.

<sup>7</sup> «Mirza Saeed began to tell them [...] how the enchantress Circe turned men into pigs», ivi, p. 484.

<sup>8</sup> Nell'arresto di Saladin si esplicita il *significato* dell'assonanza tra i nomi Chamcha/Samsa: «Chamcha, the insect on the floor of the van, heard [...] the faraway voices of his captors», ivi, p. 162. Anche Gibreel ha attributi kafkiani: «Gibreel Farishta fled in every direction around the Underground. [...] his coat [...] giving him the look of a large, dying beetle», ivi, p. 201.

<sup>9</sup> «Bright Elusive Butterfly, who shared l'amour with the *oiseau rebelle*. Love, a zone in which nobody desirous of compiling a human [...] body of experience, could afford to shut down operations, [...] 'Love is an infant of Bohemia,' sings Carmen», ivi, p. 397.

<sup>10</sup> Melville: «Captain Ahab drowned, [...] it was the trimmer, Ishmael, who survived», ivi, p. 435. Richardson e Shakespeare, addirittura sovrapposti: «That *Othello*, 'just one play'. [...] Pamela, of course, made incessant efforts to betray her class and race, [...] bracketing *Othello* with Shylock and beating the racist Shakespeare over the head with the brace of them», ivi, p. 398. «Mr Chamcha may be no ancient of Venice, my Allie no smothered Desdemona», ivi, pp. 424–425. Ecco gli anglofoni Dickens, Mary Shelley, Beckett, Stoker e altri: «The location for the party was [...] the huge re–creation of Dickensian London that stood within», ivi, p. 421. «Giving an entirely Dickensian cry, pushes his way out of the Curiosity Shop», ivi, p. 424. «Genetic engineering [...] it's not all Frankenstein and geeps, it has many beneficial applications», ivi, p. 348. «In the Beckettian formula, *Not I. He*. His very own Mr Hyde», ivi, p. 340. L'agente di Chamcha è definito «a Transylvanian bloodsucker», ivi, p. 425. Marinetti e Machiavelli: «The first time he'd heard about Marinetti, he [...] thought Futurism was something to do with puppets. [...] puppetry techniques in a picture, maybe to depict demons», ivi, p. 311. «Niccolò Machiavelli, [...] a synonym for evil», ivi, p. 401. Green: «Sylvester, he burst upwards from that dock like Leviathan from the waves», ivi, p. 414. Strindberg e Goethe: «Strindberg. [...] wedded a famous and lovely twenty–year–old actress. [...] He tried to keep her locked up at home. [...] he brought her a travel books», ivi, p. 442. «Lines from *Faust* stood above his head», ivi, p. 417. «A book is a



primo, Homi Bhabha) l'idea stessa di *nazione*, un'India travestita con molteplici elementi narrativi, che si scambiano ruolo, funzione, caratteri e parole.

Il costume di scena intessuto da Rushdie include anche riferimenti alla prima parte del *Mahābhārata*. Il poema narra l'esilio dei Pāndava, nipoti del re Barata, dal suo regno, dopo che il nipote Yudhisthira perde a dadi contro Duryodhana, primogenito dei Kaurava, i cento figli del re. Pur vincitori della lunga guerra per il regno, i Pāndava scelgono l'asceti (ovvero l'*esilio*), morendo sulla strada verso l'eremo. L'ultima parte dell'opera (*Bhagavad Gītā*, «Canto del Beato», ca. 200 a. C.) è incentrata sul *dharma*, il *dovere*, nella storia di Arjuna che rifiuta di lottare contro il suo anziano *guru*. Krishna gli ricorda che il suo *dharma* è combattere i nemici, figure 'illusorie' ove si cela l'anima immortale (*ātman*), che non può essere uccisa: «Laddove egli agisca senza interesse per i frutti della sua azione, il *karman* non può incatenarlo all'atto compiuto»<sup>11</sup>.

Il termine *Mahavilayet* deriva invece da *Mahā-vila* (Grande velo), uno dei nomi attribuiti al dio Dyaus (Sfera celeste), figura che in Rushdie sembra alludere al *māyā* posto su Londra, città labirintica e regno assoluto di travestimento e mutazione, ovvero di coesistenza del doppio inteso come fusione di opposti. Saladin e Gibreel sono, infatti, icone di un Io scisso<sup>12</sup>, parti di un'erma bifronte in cui l'*Altro* nasce da una mutilazione dello *Stesso*, frammentato in un molteplice che non può divenire Uno<sup>13</sup>.

Non a caso, la compagnia di attori di Saladin si chiama *Prospero Players*, attori naufragati in una tempesta di *segni*, approdati su un'isola *immaginaria* di

product of a pact with the Devil that inverts the Faustian contract», ivi, p. 459. Sull'intertestualità in Rushdie Silvia Albertazzi nota che: «Gli echi e le allusioni, in questo senso, si sprecano: si va dal *Don Chisciotte* a *Gargantua e Pantagruel*, da Sterne a Gogol, passando per Melville e Machado de Assis, per approdare, infine, a Günter Grass che, con il suo *Tamburo di latta*, costituisce il primo e più immediato referente tematico e strutturale del romanzo, per ammissione dello stesso Rushdie». S. ALBERTAZZI, «La letteratura indoinglese», in *Verso gli Antipodi. Le nuove letterature di lingua inglese. India, Australia, Nuova Zelanda*, a cura di A. Lombardo, NIS, Roma, 1995, p. 45.

<sup>11</sup> S. WOLPERT, *Storia dell'India. Dalle origini della cultura dell'Indo alla storia di oggi*, a cura di G. Boccali, trad. it. di D. Sagramoso Rossella, Bompiani, Milano, 2000, p. 83. Edizione originale *A New History of India*, Oxford University Press, Oxford, 1977.

<sup>12</sup> «It was me both times, baba, me first and second also me. From my mouth, [...] verses and converses, universes and reverses, the whole thing, and we all know how my mouth got worked», S. RUSHDIE, *Satanic Verses*, cit., p. 123.

<sup>13</sup> «The great issue, creator versus imitator, colonizer against colonized, had perforce to remain unresolved», ivi, p. 37. «In the case of one, Saladin Chamcha, the division is secular and societal: he is torn, [...] between Bombay and London, between East and West. For the other, Gibreel Farishta, the division is spiritual, a rift in the soul. [...] The novel is 'about' their quest for wholeness», S. RUSHDIE, «In Good Faith», in *Imaginary Homelands essays and criticism 1981-1991* (1991), Granta, London, 1992, p. 397 (d'ora in avanti la raccolta è citata come *Imaginary Homelands*).



novelli Calibani, «strange humanoid shapes» che hanno «something cannibalistic, an unwholesome smell»<sup>14</sup>, nella schiavitù di una metamorfosi sempre incompleta:

A man who sets out to make himself up is taking on the Creator's role, (...) he's unnatural, a blasphemer. (...) From another angle, you could see pathos in him, heroism in his struggle, in his willingness to risk: not all mutants survive. (...) 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<sup>15</sup>.

Il viaggio di Gibreel e Saladin è per entrambi una *metamorfosi*: «il corpo di Gibreel si cinge di un'aureola luminosa, mentre su Saladin compaiono corna e zoccoli caprini»<sup>16</sup>, segni di una *menomazione* affine a quella del dio Ganeśa, infatti «he would find himself nibbling absently at his bedsheets or old newspapers. [...] His presence in the house was a continual thorn in the side of Hind, [...] Saladin's condition as *some kind of Elephant Man illness*»<sup>17</sup>.

Il riferimento a Ganeśa si intreccia alla citazione di *The Elephant Man* (1980), il celebre film di David Lynch incentrato sulla vicenda di John Joseph Merrick (1862–1890), maltrattato e sfruttato come attrazione principale in un circo, perché affetto dalla particolare patologia dell'elefantiasi, che il dottor Frederick Treves decise di studiare e documentare nei suoi diari (*The Elephant Man and Other Reminiscences*, 1922). Merrick diede una spiegazione singolare della deformazione, raccontando che sua madre, in gravidanza, era caduta per uno spintone ricevuto da un elefante<sup>18</sup>; la menomazione deriverebbe, quindi, da un contatto *casuale*, misterioso e

<sup>14</sup> S. RUSHDIE, *Satanic Verses*, cit., p. 455.

<sup>15</sup> Ivi, p. 49. D'altronde anche l'India si traveste: «Bombay was a culture of re-makes», ivi, p. 64.

<sup>16</sup> S. MANFERLOTTI, *Romanzo ed etnia in Gran Bretagna*, Napoli, Liguori, 1995, p. 49.

<sup>17</sup> S. RUSHDIE, *Satanic Verses*, cit., p. 275 (corsivo mio).

<sup>18</sup> Le cause scientifiche dell'elefantiasi, che prevede la crescita anomala del tessuto cellulare ed una conseguente modificazione della regolare forma del viso, oggi sono ampiamente documentate, ma i singolari racconti di Merrick e le fantasie nate intorno alla sua persona hanno suggerito al regista David Lynch di non eliminare dalla storia l'elemento surreale, che si riflette anche nella particolare *location* del film. Lynch sovrappone, infatti, luoghi *reali*, *ricordati* e *visionari*, costruendo un'ambientazione *ibrida*, simile agli spazi descritti da Rushdie in *The Satanic Verses*: «Then, one day, I was at an abandoned hospital in the East End of London and it clicked. Everything was there: the atmosphere, the rooms, the long corridors. [...] I always thought of it as a black and white film. Black and white immediately takes you out of the real world». D. LYNCH, «About the Film» (1980), in M. HARTMANN, *The City of Absurdity*; available from <<http://www.geocities.com/Hollywood/2093/elephantman/>> (1981). Nel sito sono citati alcuni versi letti da Merrick nelle sue esibizioni circensi e riportati dal dottor Treves nei diari; anche qui si parla di *autocreazione* del soggetto, di *diavoleria* nel sostituirsi al Creatore: «Tis true my form is something odd, / But blaming me is blaming God; / Could I create myself anew? / I would not fail in pleasing you. / If I could reach from pole to pole / Or grasp the ocean with a span, / I would be measured by the soul; / The mind's the standard of the man». M. HARTMANN, «John Merrick», in



inspiegabile, con un animale, similmente a quanto avviene nel mito di Ganeśa, che fu decapitato *per caso* dalle guardie Shiva e, resuscitato, ebbe assegnata *per caso* la testa di un elefante.

Rushdie riesce a sovrapporre *The Elephant Man* a Ganeśa, mito che i produttori cinematografici noti a Gibreel rifiutano di utilizzare come soggetto di un film<sup>19</sup>; ma l'autore gioca anche sull'associazione fonetica dei termini *pakistano* e *pachiderma*<sup>20</sup>, indicando una trasformazione tipologica, un travestimento dell'anima, da non intendersi come *avatāra*<sup>21</sup>. I protagonisti oscillano «from Indianness to Englishness, an immeasurable distance»<sup>22</sup>, sullo sfondo di una Londra diabolica, popolata da individui definibili «those who have been demonized by virtue of their otherness»<sup>23</sup>, trasformati in ibridi zoomorfi<sup>24</sup>.

Ma nella trama narrativa si realizza pure l'*alterazione* di svariate categorie europee, perché se Gibreel/angelo diviene spesso Saladin/demone, o viceversa<sup>25</sup>, questa mutazione è inscritta in una modificazione continua dello spazio: Londra da *Mahavilayet* e *Mahagonny* diviene città *tropicale*, «a wreck, a Crusoe-city»<sup>26</sup>,

*The City of Absurdity* (1981); available from <<http://www.geocities.com/Hollywood/2093/elephantman/merrick.html>> (1981) (corsivo mio).

<sup>19</sup> «When D. W. Rama scheduled a production based on the story of Ganesh, [...] none of the leading box-office names of the time were willing to spend an entire movie concealed inside an elephant's head. Gibreel jumped at chance», S. RUSHDIE, *Satanic Verses*, cit., p. 24.

<sup>20</sup> «She heard the word *p-a-c-h-y*, and had a bizarre vision of elephants lumbering down the Moscow Road, flattening Sunday news vendors. 'What's a pachy? [...] She went on thinking of [...] *pachyderms* [...] as people set apart [...] by the nature of their skin», *ivi*, pp. 299–300.

<sup>21</sup> Gli *avatāra* (manifestazioni) di Vishnu possono essere di tipo totale, come Buddha e Krishna, o di tipo parziale, come nel caso «dei veggenti, dei saggi, dei profeti che incarnano alcune virtù e le praticano a un grado eroico». A. DANIELOU, *Miti e dèi dell'India*, trad. it. di V. Hefti, Rizzoli, Milano 2002, p. 193. Edizione originale *Mythes et Dieux de l'Inde*, Paris, Éditions du Rocher, 1992. Rushdie desacralizza il mito degli *avatāra* (in numerosi riferimenti, cfr. *ivi*, pp. 84, 189, 191, 216, 292, 360–361) utilizzando un registro parodico per sottolineare la decadenza delle tradizioni brahmaniche in un'India occidentalizzata: «You'll agree that for such an actor (for any actor, maybe, even for Chamcha, but most of all for him) to have a bee in his bonnet about avatars, like much-metamorphosed Vishnu, was not very surprising», *ivi*, p. 17. «History, for Pamela, was divided into the Ancient Era, the Dark Ages, the Olden days, the British Empire, the Modern Age and the Present», S. RUSHDIE, *Satanic Verses*, cit., p. 59.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>23</sup> *Id.*, «In Good Faith», in *Imaginary Homelands*, cit., p. 402.

<sup>24</sup> «The husband was a mouse with money and a good squash wrist». *Id.*, *Satanic Verses*, cit., p. 14. «Watching the city of his birth fall away from him like old snakeskin», *ivi*, p. 33.

<sup>25</sup> «To be born again, [...] first you have to die. [...] in Proper London, Vilayet, regenerated, a new man», *ivi*, 31. «They'd be two old codgers flapping feebly at one another with rolled-up newspapers as they sat upon the evening verandas of their lives», *ivi*, p. 341.

<sup>26</sup> «Gibreel enumerated the benefits of the proposed metamorphosis of London into a tropical city: increased moral definition. [...] Religious fervour, political ferment, [...] closure of old folks' homes, emphasis on the extended family.



svuotando la realtà di ogni possibile relazione semantica, proprio come i versi ascoltati da Gibreel, «verses in a language he did not understand, all harshnesses and sibilance»<sup>27</sup>. Anche il suo nome, *farishta* (che designa l'idea stessa di metamorfosi), sostituisce il vecchio nome *Ismail Najmuddin*, ossia «Stella della Fede»<sup>28</sup>. Invece Salahuddin Chamchawala diventa Saladin Chamcha perché a Londra «a theatrical agent shortened his name for commercial reasons»<sup>29</sup>; in tale mutazione Gibreel, «emerging from the dream, found his speech unaccountably metamorphosed into the Bombay lilt he had so diligently [...] unmade»<sup>30</sup>. Sogno e realtà si confondono quando, osserva Rushdie, «our response to the world is essentially *imaginative*»<sup>31</sup>.

La dimensione testuale non può, quindi, esprimere *modi di essere*, ma *modalità di divenire*. Se facciamo riferimento alla teoria del racconto strutturato (*récit*) di Roland Barthes<sup>32</sup>, che distingueva le due classi di unità narrative in funzioni *distribuzionali* del racconto (rivelatori di modi di *agire* del personaggio) e *indizi* (rivelatori dei modi di *essere* del personaggio), è chiaro che Rushdie annulla ogni *funzione* e *indizio* nell'opera. In *The Satanic Verses* i simboli utilizzati sono, infatti, rivelatori di *a-funzionalità* testuali, poiché il personaggio si pone come «a creature of surfaces, like a movie screen»<sup>33</sup>.

Spicier food. [...] Gibreel cried: 'Let it be', ivi, pp. 354–355. Nella città in *metamorfosi*, Gibreel cita una canzone dei *Beatles* per annunciare, forse, che sta diventando un *beetle* come Chamcha/Samsa, scarafaggio sperduto a Londra.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 8. «A song burst out of him, [...] sung in a language he did not know to a tune he had never heard. [...] Of what type — angelic, satanic — was Farishta's song? Who am I?», ivi, pp. 9–10.

<sup>28</sup> «Gibreel Farishta had been born [...] Ismail after the child involved in the sacrifice of Ibrahim, and Najmuddin, *star of the faith*; [...] my mummyji [...] called me, *farishta*, because apparently I was too damn sweet, [...] good as goddamn gold», ivi, p. 17. In *Clear Light of Day* (1980) di Anita Desai leggiamo: «Brij, the manager, [...] refuses to speak to his clients because they are Punjabis, from Pakistan. [...] They thought he was an angel on earth — a *farishta* — slaving for their sakes», A. DESAI, *Clear Light of Day* (1980), Vintage, London, 2001, p. 33. La natura metamorfica di Gibreel è annunciata da alcuni particolari: «Gibreel's exhalations [...] had always given him [...] an air more saturnine than haloed, in spite of his archangelic name. [...] the devilish odour that was beginning to attach itself to that forsolong sweet-smelling name», S. RUSHDIE, *Satanic Verses*, cit., p. 13.

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 37 e 45. In *Midnight's Children* si legge che all'espressione «being a chamcha» corrisponde «litterally a spoon, but idiomatically a flatterer». ID., *Midnight's Children* (1981), Vintage, London, 1995, p. 391.

<sup>30</sup> ID., *Satanic Verses*, cit., p. 34.

<sup>31</sup> ID., «In God We Trust», in *Imaginary Homelands*, p. 377.

<sup>32</sup> Si vedano R. BARTHES, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* 8, Seuil, Paris, 1966; AA. VV., *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.

<sup>33</sup> S. RUSHDIE, *Satanic Verses*, cit., p. 27. Anche in *Guerrillas* di Naipaul compare «a room without a function, part of the unfurnished spaciousness of the company house. [...] The metal table and the lager bottles and glasses were wet with dew; the empty cigarette packet was soaked and swollen; dew had collected like water in the seats of the metal chairs». V. S. NAIPAUL, *Guerrillas*, André Deutsch, London, 1975, p. 54.



Per poter recitare, Gibreel «studied, [...] devouring the metamorphic myths of Greece and Rome, the avatars of Jupiter, the boy who became a flower, the spider-woman, Circe, everything»<sup>34</sup>; eppure non diventerà mai un attore, sempre perso «in impossible detail of earlier incarnations»<sup>35</sup>. L'attore Saladin è, inoltre, *demonizzato* da suo padre Changez, che si sente derubato delle tradizioni indiane, svendute in questa professione per lui moralmente deprecabile<sup>36</sup>.

La maggior parte dei ruoli proposti a un attore indiano, in effetti, non è fedele a quella tradizione; ad esempio Gibreel «put on [...] a long, hairy tail, in order to play Hanuman the monkey king in a sequence of adventure movies that owed more to a certain cheap television series emanating from Hong Kong than it did to the Ramayana»<sup>37</sup>. Gibreel recita in una versione moderna del *Rāmāyana* dove, oltre al singolare Rāvana buono, compagno «a lecherous, drunken Rama and a flighty Sita»<sup>38</sup>. In questo rifacimento del *Rāmāyana* il demone Rāvana diventa portatore di valori, «was depicted as an upright and honest men»<sup>39</sup>, mentre nell'originale poema epico Rāvana, re di Ceylon e devoto di Shiva, rapiva Sitā.

La giovane viene liberata grazie all'intervento di Hanuman, il semidio svilito nella performance di Gibreel, eppure protettore di musicisti e artisti, con la testa di scimmia fulva, proprio come la cantante-attrice di *Midnight Children*, Jamila Singer, soprannominata Brass Monkey, «scimmia d'ottone»: ha infatti i capelli rossi e ci ricorda il divino e scimmiesco Hanuman, che è figlio di Vāyu (a sua volta re dei venti e dei musicisti celesti) ma anche *avatāra* di Shiva.

Amico e servitore di Rāma, Hanuman nel *Rāmāyana* indica al principe il luogo di prigionia di Sītā a Lanka, rivelandosi il principale veicolo di compimento del *dharma* nell'opera<sup>40</sup>. Ma se il demone appare onesto, nella recita cui partecipa anche

<sup>34</sup> S. RUSHDIE, *Satanic Verses*, cit., pp. 23–24

<sup>35</sup> Ivi, p. 24.

<sup>36</sup> «This actor. This pretender. He has made himself into an imitator of non-existing men. [...] he steals from me my posterity», ivi, p. 71.

<sup>37</sup> Ivi, p. 24.

<sup>38</sup> Ivi, p. 539.

<sup>39</sup> *Ibidem*. Rāvana (Urlatore) dalle dieci teste «regnò su Lanka e fu nemico di Rāma, è il re più famoso dei *rākshasa*», ovvero i demoni «Erranti nella notte», che «divorano esseri umani, animano i corpi dei morti, [...] spossano i saggi e affliggono gli uomini in mille modi. [...] Verso mezzanotte il loro potere è assoluto», A. DANIELOU, *Miti e dèi dell'India*, cit., pp. 352–353.

<sup>40</sup> Scovata la giovane sposa nel palazzo di Rāvana, Rama crede che Sītā sia stata infedele; a nulla valgono le prove cui la giovane si sottopone per dimostrare la sua fedeltà, durante la prigionia. Rāma deve tenere fede al proprio *dharma* di re, quindi caccia l'innocente Sītā dal regno, assecondando il volere del suo popolo, che la ritiene infedele. Il *dharma* non realizza, quindi, un autentico Bene *universale*, piuttosto una *pluralità* di destini individuali, molteplici come le teste



Gibreel, si potrebbe ipotizzare che il mutante Rāvana non sia *veramente* un demone, ma sia stato *demonizzato* perché metamorfico. Chiunque osi trasformarsi rischia, infatti, di essere demonizzato, perché nel divenire *Altro* muta il proprio corso esistenziale, ovvero rifiuta il *dharma*. A Rushdie sembra che l'intera nazione Indiana si opponga al *dharma* prestabilito, «in that time of accelerated events and diseased hours, the past of India rose up to confound her present; the new-born, secular state was being given an awesome reminder of its fabulous antiquity»<sup>41</sup>.

Gibreel attore s'illude, quindi, di rappresentare la verità, riuscendo a rivelare solo la propria *vergogna* per il fallimento di ogni significante<sup>42</sup>, che investe il romanzo stesso, ispirato da «the shame of a family's inner life being enacted thus, like a cheap drama»<sup>43</sup>. Questa idea di *vergogna* è chiarita raccontando la messa in scena di un soggetto tratto da *Critique de la raison dialéctique* (1960) di Jean-Paul Sartre. Saladin afferma che agli indiani manca un autentico senso del *tragico*, quindi non possono comprendere il concetto di *vergogna*<sup>44</sup>.

Lo scenario delle recite è, allora, soltanto un microcosmo del subcontinente indiano, creato per sostituire alla catastrofe storica un mondo *immaginario*, che celebra la tragica *vergogna* dell'immaginazione<sup>45</sup>. Gli attori sono definiti «mutanti»<sup>46</sup>, ossia individui metamorfici non perché attori, ma perché appaiono connotati da molteplici modi di *essere* e *agire*. Perciò necessitano di scenografie sempre nuove, anche nelle proprie case; si notino i particolari di una scenografia utilizzata per una sit-com, che accoglie: «an artistic spacerock [...] named Pygmalien, [...] there was also a coarse, belching creature [...] that came from a desert planet at the end of

---

di Rāvana. Si ricordi anche che Nārada, il capo dei musicisti celesti, ebbe per un periodo il volto di scimmia. Per maggiori approfondimenti si veda *Ivi*, pp. 218, 361–365.

<sup>41</sup> S. RUSHDIE, *Midnight's Children*, cit., p. 245.

<sup>42</sup> «Chamcha's Englished soul cringed for shame», ID., *The Satanic Verses*, cit., p. 439.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 290.

<sup>44</sup> «He had been to see an Indian dramatization of a story by Sartre on the subject of shame. [...] But in the Indian version the kneeling husband felt no presence behind him. [...] I begin to suspect that Indians lack the necessary moral refinement for a true sense of tragedy, and therefore cannot really understand the idea of shame», *ivi*, p. 72. «These Asians from foreign got no shame», *ivi*, p. 53. Sia in *Midnight's Children* che in *The Satanic Verses* la parola *shame* compare spessissimo. Si veda *Ivi*, pp. 22, 29, 47, 48, 53, 72, 80–81, 159, 174, 234, 271, 275, 290, 306, 389, 437, 439, 478, 516, 527, 530.

<sup>45</sup> «Mother-fucking dreams, cause of all the trouble in human race, movies too, if I was God I'd cut the imagination right out of people», *ivi*, p. 122.

<sup>46</sup> «Mutants were waiting by the large holes they had bitten, [...] going their separate ways, without hope, but also without shame», *ivi*, p. 171.





time»<sup>47</sup>. La condizione dell'immigrato è simboleggiata da un alieno, in un pianeta *deserto* dove ogni metamorfosi (anche quella dell'attore) consiste nell'annullare l'*es*.

Perfino la stanza di Chamcha appare il travestimento, in forma caricaturale, di un vero camerino<sup>48</sup>, nell'epoca in cui ogni immagine comporta una sospensione semantica, in cui il lettore diventa nomade, esattamente quanto lo è il personaggio. In una complessa sovrapposizione di tempi *non-sequenziali* e di spazi *a-referenziali*, la desacralizzazione del mito operata da Rushdie configura una nazione privata del *dharma* e immemore delle tradizioni culturali, *segni* ancestrali mutilati del significato originario, che scompare nel silenzio<sup>49</sup>. Inutile sarebbe *svelare* ciò che è fin troppo evidente dietro i *māyā* del nostro Tempo, ossia che quella stessa azione di repressione della libertà di parola e di espressione ha avuto, negli ultimi anni, la tragica escalation dello «scontro dei fondamentalismi», come recitava il titolo di un noto saggio di Tariq Ali (*The Clash of Fundamentalism. Crusades, Jihads and Modernity*, 2002).

Lo scrittore e cineasta pakistano, anche lui *esule* a Londra, ha raccolto diverse testimonianze per la sua riflessione; mi limito a citare dall'edizione italiana un brano che si ricollega alle riflessioni espresse da Rushdie nel saggio «In God We Trust», relative alla necessità di separare il *culto* dallo Stato, attraverso una lettura *altra* dei *segni* antichi «che spazzi via il conservatorismo fanatico e l'arretratezza dei fondamentalisti. [...] Ciò richiederebbe una rigida separazione tra Stato e moschea, lo scioglimento della classe religiosa, l'affermazione del diritto degli intellettuali musulmani di interpretare i testi che costituiscono la proprietà comune della cultura islamica nel suo complesso»<sup>50</sup>.

Questa rilettura proverà a interpretare le metamorfosi causate dal processo coloniale, anche alla luce delle orme impresse dal mito, configurando diversi itinerari, come suggeriva Rushdie nel saggio *The New Empire within Britain*, in cui parlava di «opposite sides of the abyss, yelling at each other and sometimes hurling atones, while the ground crumbles beneath our feet»<sup>51</sup>. L'immagine compare anche in

<sup>47</sup> Ivi, p. 62.

<sup>48</sup> «The caricature of an actor's roomful of signed photographs of colleagues, handbills, framed programmes, production stills, citations, awards, volumes of movie-stars memoirs, a room bought off the peg, by the yard, an imitation of life, a mask's mask», ivi, p. 174.

<sup>49</sup> «The dust had clogged up the Monkey's spirits». S. Rushdie, *MC*, 274. «The monkey god who helped Prince Rama to defeat the original Ravana, Hanuman of the flying chariots, [...] dances with rage, [...] loses interest, scurries away to some distant pinnacle of his ruined room», ivi, p. 85.

<sup>50</sup> T. ALI, *Lo scontro dei fondamentalismi*, trad. it. di A. Bercini, A. Vanoli, R. Zuppet, Rizzoli, Milano, 2002, p. 420; edizione originale *The Clash of Fundamentalism. Crusades, Jihads and Modernity*, London, Verso, 2002.

<sup>51</sup> S. RUSHDIE, «The New Empire within Britain», in *Imaginary Homelands*, cit., p. 134.



*Midnight's Children* («The ground felt deceptively soft under his feet. [...] he was caught in a strange middle ground, trapped between belief and disbelief, and this was only a charade after all»<sup>52</sup>) e in *The Satanic Verses* («He was in a void, and if he were to survive he would [...] have to invent the ground beneath his feet»<sup>53</sup>), nonché nel più ovvio titolo *The Ground Beneath Her Feet* (1999), opera dalla trama intertestuale molteplice e metamorfica, costruita nella rilettura di macrotesti canonici<sup>54</sup>, fondendo il mito greco di Orfeo e quello hindu di Kāma, dio appartenente ai sessanta «Raggianti» (*Ābhāsvara*), «the god of love. [...] The embodiment of love, and also of song itself»<sup>55</sup>.

Le figure di Orfeo e Kāma derivano dal mito egizio di Osiride; ma si ricordi che Iside (Ἥσις), moglie di Osiride e madre di Oro, è anche una delle prime figure di *esuli*. Per ritrovare il corpo del marito, ucciso con suo figlio da Seth, dio dell'Ombra, Iside vagò a lungo ed attraversò varie *metamorfosi*. Tutto iniziò sulla spiaggia vicino alla reggia di Biblo, dove la salma di Osiride era stata sollevata da un albero, utilizzato dall'ignaro re Malcandro per costruire una colonna del suo palazzo. Entrandovi Iside diventò prima *serva* e poi *rondine*, per volteggiare ogni notte intorno alla colonna che reggeva la bara dell'amato. Una notte, la regina Nemano fu destata dai piante notturni di Iside/rondine, costretta a rivelare la sua identità. Ottenuta la

<sup>52</sup> ID., *Midnight's Children*, cit., pp. 11–12.

<sup>53</sup> ID., *Satanic Verses*, cit., p. 132.

<sup>54</sup> Il romanzo è «un fitto reticolo di allusioni e citazioni che rimandano al mito classico. Dall'epigrafe, tratta da *Sonnetten an Orpheus* del poeta tedesco Rilke, al titolo del primo capitolo, «The Keeper of Bees», che allude al personaggio di Aristeo [...] di Virgilio, che a sua volta include la favola di Orfeo, alle citazioni in italiano [...] dell'opera lirica Orfeo di C. W. Gluck e Calzabigi, questo primo capitolo dispiega un paratesto e un intertesto esplicitamente ispirati al mito di Orfeo». C. CONCILIO, «La "metamorfosi" di Orfeo in *The Ground Beneath Her Feet*», in *Metamorfosi e Camaleonti. Trasformismi testuali*, a cura di V. Gianolio, Torino, Editrice Tirrenia, 2001, p. 137 (d'ora in avanti il saggio è citato come «Metamorfosi di Orfeo», il volume come *Metamorfosi*). Sul mito di Orfeo nella letteratura africana si veda il saggio Antonella Emina, che analizza l'*Orphée dafric* (1981) della scrittrice francofona camerunese Werewere Liking, suggerendo una riflessione sulle differenti modalità di ricezione del mito. L'autrice rileva che una diversa rilettura del personaggio di Orfeo, nella letteratura europea e africana, riflette sottili implicazioni storico-politiche. Cfr. A. EMINA «L'Ade è in Africa? Una lettura di *Orphée dafric* di Werewere Liking», in *Metamorfosi*, cit., pp. 125–138.

<sup>55</sup> S. RUSHDIE, *The Ground Beneath her Feet*, Cape, London, 1999, p. 125 (d'ora in avanti *The Ground*). Si ricordi che «Nei *Purāna*, la sposa di Kāma è desiderio (Rati o Revā). [...] Kāma è la divinità che presiede alla mente, il dio della bellezza e della gioventù. [...] È attorniato da danzatrici e musicisti celesti. [...] In un mito molto antico, ripreso dal *Rāmāyana*, gli dèi, divenuti inquieti per il potere dell'anti-dio Tāraka, mandarono Kāma a svegliare Shiva dalla sua meditazione. [...] furibondo, il dio ridusse Kāma in cenere con un unico sguardo del suo terzo occhio. [...] Comosso dai lamenti di Desiderio (Rati), Shiva permise a Kāma di rinascere nelle sembianze di Pradyumna, figlio di Krishna». A. DANIÉLOU, *Miti e dèi dell'India*, pp. 356–357.



salma, Iside non cessò i lugubri lamenti, che spaventarono i figli di Nemanò al punto di ucciderli<sup>56</sup>.

Iside viene spesso assimilata a Demetra, che aveva cercato la figlia rapita da Ade, dio degli Inferi e della Notte; ma Iside è associata anche alla notte ed alla luna, essendo il principio femminile che presiede alla magia, alle arti, alle creazioni della Natura. È rappresentata anche come una vacca, figura che ci ricorda la divinità induista *Kāmadhenu*, «Vacca dell'abbondanza», simbolo della Terra e madre di *Bhringi*, «Vagabondo», il toro di Shiva. Chiuso il cerchio, si può dire che in Rushdie Orfeo e Kama abbiano il proprio alter ego in Ormus Cama, mentre la protagonista femminile del romanzo, Vina Apsara, sarebbe la novella Euridice; la donna sembra esistere, tuttavia, solo come un'idea del protagonista<sup>57</sup>, essendo il prodotto artistico di una stratificazione mitologica che sostituisce la realtà con una performance continua dell'immaginazione. Ormus si divide, infatti, tra ruoli diversi (il pastore Aristeo, il poeta Orfeo, il re del mare Proteo, il fotografo e il narratore), che suggeriscono per il capitolo 12 il titolo «Transformer», in omaggio all'artista che trasforma la realtà<sup>58</sup>.

Nella *metamorfosi* dell'arte *l'es* è libero di danzare, come i *mille ed uno* Friday del mondo, ricordati da Rushdie inserendo numerosi riferimenti al *Foe* (1986) di John Maxwell Coetzee, l'alter ego africano di Ormus: «Ormus Cama, too, became a floating entity, more otherworldly alien than human being, more show than O»<sup>59</sup>. La stessa O disegnata da Friday nel *Foe* di Coetzee, indica qui il momento finale della trasformazione di Ormus, che forse coincide con il punto di partenza. I suoni per la

<sup>56</sup> La bibliografia su Iside è sterminata, ma per un'introduzione all'argomento meritano attenzione F. DUNAND, *Religion populaire en Egypte romaine: les terres cuites isiaques du Musée du Caire*, Brill, Leiden, 1979; F. MORA, *Prosopografia Iliaca*, Brill, Leiden, 1990; F. TIRADRITTI, *Iside: il mito, il mistero, la magia*, Electa, Milano, 1997; R. E. WITT, *Isis in the Ancient World*, Baltimore, London, 1997. Sul culto di Demetra si vedano G. SFAMENI GASPARRO, *Misteri e culti mistici di Demetra*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 1986; T. VILLANI, *Demetra*, CEA, Bergamo, 1987. Sul culto di *Kāmadhenu* si veda A. DANÉLOU, *Miti e dèi dell'India*, cit., pp. 360–361.

<sup>57</sup> «Exists only in his imagination». S. RUSHDIE, *The Ground*, cit., p. 296. «To my parents, Vina [...] was the life they thought they did not have room for in their lives», ivi, p. 124.

<sup>58</sup> Ma certamente non è Ormus il primo 'Orfeo postcoloniale', come ci ha già ricordato Carmen Concilio, suggerendo che la figura di Orfeo da tempo si poneva come una delle metafore fondanti della letteratura postcoloniale, a partire dalla famosa prefazione di Jean Paul Sartre, *Orphée Noir*, all'antologia di poesia dell'Africa nera curata nel 1948 da Léopold Senghor, che ispirò i fondatori della rivista *Black Orpheus*, nel 1957, nella Nigeria anglofona. Alla base di tale metafora vi è la ricerca di identità dello scrittore africano, che Sartre paragona alla discesa dentro di sé e dentro la storia — alla discesa di Orfeo nell'Ade». C. CONCILIO, «Metamorfosi di Orfeo», cit., p. 138.

<sup>59</sup> S. RUSHDIE, *The Ground*, cit., p. 558.



danza di Ormus hanno origine, infatti, dalla colonizzazione<sup>60</sup>, che ha uniformato i tempi individuali al *Cronos* dell'Occidente:

The genius of Ormus Cama did not emerge. (...) the west was in Bombay from the beginning, impure old Bombay where west, East, North and South had always been scrambled, like codes, like eggs, and so Westernness was a legitimate part of Ormus, a Bombay part<sup>61</sup>.

Le *metamorfosi* europee occultano le *mutilazioni* inferte all'Oriente; non a caso anche in *The Ground Beneath Her Feet* sono frequenti i riferimenti al paradigma kafkiano<sup>62</sup>, poiché il personaggio è scisso, sradicato e disorientato, come una sorta di isola sperduta in un arcipelago di altri individui/isole<sup>63</sup>. A tal proposito il capitolo 13, «On Pleasure Island», allude non soltanto al «Paese dei Balocchi» (ricordato anche nel capitolo quarto, «The Invention of Music»<sup>64</sup>), ma anche all'*isola* della comunicazione umana (fisica e verbale), invasa da presenze che impongono il proprio codice, in uno spazio distante, lontano, misterioso, come l'appartamento metamorfico di Ormus, che riflette una trasformazione urbana simile a quella attraversata dalla Londra «tropicalizzata» di *The Satanic Verses*<sup>65</sup>.

I due poli della metamorfosi, evoluzione paradisiaca ed involuzione infernale<sup>66</sup>, sono l'India e il resto del mondo<sup>67</sup>, antipodi uniti, proprio come accadeva in *The Satanic Verses*, soltanto dalla linea *immaginaria* tracciata da un aereo:

<sup>60</sup> «The music, however, makes him feel at home. In the soundproofed music room he listens with excitement and pleasure to the *200 Motels* album by Uncle Meat. [...] In his heart of hearts he knows why he's really angry. He's fifteen years late for the party. These should have been his years, and instead they belong to others», ivi, p. 367.

<sup>61</sup> Ivi, pp. 95–96.

<sup>62</sup> «I call the heartbroken Miss K., my witness, to the stand», ivi, p. 92.

<sup>63</sup> «Disorientation is loss of the East. [...] The east orients», ivi, p. 177. «She had plunged into [...] this strange, huge land in which she had been exiled. [...] the customary marginalised role of the exile, it was — I see it now — heroic», ivi, 124. «Their curled bodies are a pair of question marks at the end of the puzzling sentence of the day», ivi, p. 384.

<sup>64</sup> «America! America! It pulled him; [...] as it pulls so many of us, and like Pinocchio on Pleasure Island, like all the little donkeys, we laugh (as it devours us) for joy», ivi, p. 100.

<sup>65</sup> «Something is changing. Instead of the gashes through which he formerly saw these visions, the windows to the other quiddity now have blurry edges. [...] His apartment here looks exactly like his apartment there. [...] Young people fail to return home and are eventually marked down as runaways. There is loose talk of bestial metamorphoses: snakes in the urban gutters, wild pigs in city parks, strange birds with fabulous plumages perching on skyscrapers like gargoyles, or angels», ivi, pp. 389 e 391. «When he is by himself in his gigantic empty apartment Ormus removes his eye patch and the double vision returns. He looks into the heart of otherness», ivi, p. 388.

<sup>66</sup> «Some claim to have heard the beating wings of the angel Azrael overhead. His dark shadow passes like a cloud», ivi, p. 293. Ormus e Vina ritrovano l'appartenenza allo spazio nella metamorfosi demoniaca: «In that inferno, they will feel at home», ivi, p. 148.



Mr. Kalamanja, returning home in the evening, found a darkened living room and his guest slumped in a chair beside a cold fire with an empty bottle of Johnnie Walker rolling at his feet. He feared the worst until Sir Darius moaned loudly in his sleep, the moan of a soul caught in the burning pincers of a demon. [...] The next morning, a crumpled and haunted figure, he asked Kalamanja if his travel agency could get him on an earlier flight home<sup>68</sup>.

La metamorfosi può *oggettivare* il personaggio<sup>69</sup>, oppure *rivitalizzarlo*, conducendolo in India e spalancando la porta della sua infanzia. Posta su una linea d'ombra, non appare simboleggiata soltanto dalla camera oscura, dove Ormus ricrea la realtà<sup>70</sup>; un altro particolare nel testo, apparentemente inutile, è infatti una «pocket camera» posseduta da un personaggio minore.

La telecamera tascabile simboleggia la prospettiva occidentale (infatti il suo proprietario è «a tall, sloping Frenchman in his sixties, [...] armed with a small Leica pocket camera»<sup>71</sup>). Macchine e animali citati nel romanzo<sup>72</sup> hanno, quindi, un valore

<sup>67</sup> «Bombay was always something of a hick town, a hayseed provincial ville, in his eyes», ivi, 103. «Bombay increasingly felt to her like a labyrinth without an exit», ivi, p. 163. «The Villa Huracán outside Aparajitos, caught between the jungle and the sea. [...] There was a breakfast terrace [...] where fruit and tortillas and champagne arrived in a picnic hamper. [...] *El desayunoismo magical*, the novelist called it», ivi, p. 454. La variegata moltitudine degli ospiti nella villa simboleggia il *molteplice* nell'uno, due zone che hanno il proprio confine nella terrazza. Un'altra immagine del *molteplice* riunisce «a Napa Valley winery, a secret Arizona hideaway ranch, a Carribean island and [...] classical-period sculptures in [...] Toronto, Boston and Savannah. [...] winged marble Nikes and full-breasted Aphrodites in subterranean chambers», ivi, p. 399.

<sup>68</sup> Ivi, p. 153.

<sup>69</sup> «Ameer continued to circle the living room like a spoon in the bowl», ivi, p. 166. «She has slumped back in the chair like a toy doll», ivi, p. 505.

<sup>70</sup> «This is the fabled “Cama obscura”, his stricken family’s curse of inwardness», ivi, p. 97. «Ormus, emerging into England, finds himself momentarily, dizzily, back in India, hearing an echo of home», ivi, p. 269.

<sup>71</sup> Ivi, p. 216.

<sup>72</sup> «At home in his Bandra villa [...] he would shriek and gibber like a caged langur», ivi, p. 117. «Ormus Cama sits beside her, like a dog begging to be fed», ivi, p. 158. «A silver tea service, a stone god-head, photographs of great days spent shooting birds and beasts, a tiger rug», ivi, p. 315. «Up in the sky, above the Pheasantry. Wasn't that a flying pig?», ivi, p. 293. «From the jungle comes the singing of the obscene bird of night. [...] in the ocean echoes the roar of the *huracán*, the god of storms», ivi, p. 454. «He leads Standish into a vast room with much on the walls that is of interest to this India-loving man: an elephant's Silver caparison, stretched and framed», ivi, p. 408. Compare anche il serpente, icona del demone biblico ma anche del dio induista Shesha: «the winged serpent Quetzalcoatl ruled the air and the waters. [...] He flew away towards the house of the sun, which was the home of music. [...] even the house of the sun began to shake [...] thanks to the winged serpent, we have music», ivi, p. 94. Nel racconto «A Snake in the Grass» di Rasipuram Krishnawami Narayan leggiamo: «The inner walls of the house brightened with the unobstructed glare streaming in. [...] Out of the hole in the compound wall a cobra emerged». R. K. NARAYAN, «A Snake in the Grass», in *Under the Banyan Tree and Other Stories*, Heinemann, London, 1985, p. 95 (d'ora in avanti la raccolta è citata come *Banyan Tree*). Il simbolo del serpente è presente anche in «A Breath of Lucifer»: «We had our dramatic troupe too and



semantico molteplice, che superano il macrotesto classico, intersecato da intertesti europei (Carroll, Collodi, Kafka), perdendosi in una spirale infinita di simbologie *altre*:

The original, authentic chautauqua was a Native American talk-gathering. [...] I remember, I photographed, the rapt upturned faces of the worshipful college young listening to this grand survivor of the heroic age who prowled the stage attired in wildly eclectic ethnic symbols, mojos, caftans, quetzal feathers, classical breastplates, tika marks, and held forth in shockingly explicit detail about her own life<sup>73</sup>.

La realtà, per quanti aspetti possa assumere, sarà sempre *māya*; un altro nome di Kāma è proprio *Māyi* o *Māyā-suba*, ossia «Figlio dell'illusione»<sup>74</sup>. Il cantore orfico si perde nella sua fantasia, priva di segni per *ricreare* la realtà; si può soltanto scrivere una verità molteplice, fondendo storie differenti, come chiarisce anche la principessa Qara Kōz, Madonna Occhi Neri, svelando alcuni misteri ad Akbar il Grande solo nel finale di *The Enchantress of Florence (L'incantatrice di Firenze, 2008)*. Anche l'immaginazione di Ormus è oscurata da un *velo*, in una mappa *impossibile* dell'Io, cui restano solo suoni, come la canzone che ispira il titolo del romanzo<sup>75</sup>. Nella stasi creativa l'alterità appare umbratile e di difficile individuazione, così l'esistenza stessa appare una recita, illusoria come un cavallo di Troia:

Timeo Danaos et dona ferentes. Discontinuity, the forgetting of the past: this is the wooden horse at the gates of Troy. Whose occupants burned, are burning, will surely burn the topless towers of Ilium. Yet I myself am a discontinuous being, [...] inventing myself anew to make a new world in the company of other altered lives — [...] in this metamorphic destiny<sup>76</sup>.

Nel percorso di eterno ritorno all'es, nel *samsāra*, si realizza la trasfigurazione dell'anima immortale (*Ātman*); ma il ciclo è tuttora incompiuto, poiché l'ultima

I played Lucifer. [...] never a better Lucifer was seen anywhere». ID., «A Breath of Lucifer», in *Banyan Tree*, cit., p. 110.

<sup>73</sup> S. RUSHDIE, *The Ground*, cit., pp. 338–339.

<sup>74</sup> Cfr. A. DANÉLOU, *Miti e dèi dell'India*, cit., p. 358.

<sup>75</sup> «The anthemic “Beneath Her Feet”: What she touches. [...] The clothes she wears, her classroom seat. Her evening meal, her driving wheel. The ground beneath her feet. This is the tale of Ormus Cama, who found the music first». S. Rushdie, *The Ground*, p. 142. «Rhythm Center is Ormus and only Ormus. He's alone in the studio. [...] He sits down behind the drums and starts to play», *ivi*, p. 300.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 441.



incarnazione di Vishnu, ossia «il decimo *avatāra*, Kalki, deve ancora venire»<sup>77</sup>. Questa è la profezia abilmente travestita e trasformata da Rushdie, nell'intricata sovrapposizione di spazi e tempi, di storia e mito, di autobiografia e *fiction*, di cinema e letteratura. La prospettiva del narratore sarà, come Rushdie scrive in *The Moor's Last Sigh* (1995), «a last sigh for the lost world, a tear for its passing»<sup>78</sup>, un'incessante ricerca *segnica* perseguita dall'artista, il cui afflato creativo, diversamente dal sospiro del Moro, non può mai essere considerato *ultimo*.

<sup>77</sup> A. DANÉLOU, *Miti e dèi dell'India*, cit., p. 211.

<sup>78</sup> S. RUSHDIE, *The Moor's Last Sigh* (1995), Vintage, London, 1996, p. 4.