

STORIA E CONOSCENZA STORICA  
IN *MIDNIGHT'S CHILDREN* E *THE SHADOW LINES*

*Alessandro Vescovi*

Le analogie tra *Midnight's Children* (1981) di Salman Rushdie e *The Shadow Lines* (1988) di Amitav Ghosh sono tali e tante che sovente i due testi vengono menzionati insieme come romanzi postcoloniali indiani, come romanzi della memoria, come romanzi storici, come romanzi postmoderni, come romanzi sull'India moderna, come romanzi della *partition*, come romanzi degli anni Ottanta, come romanzi di espatriati... Tante somiglianze rischiano di mettere in secondo piano le importanti differenze, tanto che il secondo testo è stato spesso liquidato come un'imitazione del primo. Due romanzi che parlano degli stessi anni e, più o meno, degli stessi luoghi invitano inevitabilmente alla ricerca di analogie, eppure una differenza che salta immediatamente all'occhio del lettore riguarda le diverse poetiche soggiacenti che, a loro volta, riflettono una diversa concezione epistemologica, soprattutto nella loro applicazione agli eventi storici. In particolare, mentre il romanzo di Rushdie sembra prendere le mosse dalla critica nietzschiana alla storiografia, mettendo in scena una serie di dubbi sulla conoscibilità stessa, *The Shadow Lines*, di ispirazione gandhiana, reagisce a questo scetticismo in due modi: da un lato propone una individualizzazione del racconto storico, che diviene storia di individui più che di eventi epocali, dall'altro celebra come valori sia la soggettività sia i limiti della conoscenza.

Salman Rushdie costruisce un affresco storico dell'India a partire dagli anni venti e fino all'Emergenza proclamata da Indira Gandhi, trasformando il suo protagonista in una metafora del paese stesso, tanto che ciò che accade a Saleem è quanto accade al subcontinente e viceversa. L'invenzione narrativa di Rushdie non si esaurisce certo nell'allegoria, ma è indubbio che la tentazione di una lettura allegorica abbia una grande parte nella ricezione di *Midnight's Children*. L'altra

categoria narrativa cui Rushdie fa costante riferimento è quella della parodia, che rende il protagonista narratore molto simile a Tristram Shandy,<sup>1</sup> un personaggio troppo caricaturale per essere realistico. Quello che ne scaturisce è una parodia della Storia, ridotta, come sostiene Linda Hutcheon, a *historical metafiction* (Hutcheon 1988). Perché la Storia<sup>2</sup> possa essere parodiata occorre in primo luogo che essa venga concepita come storia, ovvero come racconto storico; non può esistere parodia dei fatti, ma solo della loro narrazione. La parodia per Rushdie nasce dall'esigenza di smascherare i meccanismi mistificatori della storiografia tradizionale. Se infatti, nella visione postmoderna, la Storia non esiste che come narrazione totalizzante (Hutcheon 1989), ossia racconto che impone un ordine arbitrario e soggettivo alla totalità dei fatti, la conoscenza del passato non è a rigore possibile al di fuori della propria soggettività. Il passato si compone infatti di una serie di episodi frammentari e sovente accidentali che non solo rischiano di sfuggire alla registrazione e quindi alla conoscenza dello storico, ma che sfuggono a qualsiasi regola di ordine. Il compito dello storico, come del narratore, è sempre stato quello di imporre un ordine su questo materiale in modo da poterlo pensare, concepire come una progressione. In una prospettiva postmoderna però persino i rapporti di causa ed effetto, particolarmente cari alla storiografia classica occidentale, vengono messi sotto accusa in quanto semplificazione arbitraria del racconto storico.

Dal punto di vista epistemologico Rushdie fa proprie due domande cruciali del postmoderno: "posso conoscere il passato?" e "quale storia sopravvive?" La prima attiene alle possibilità conoscitive universali, mentre la seconda è una preoccupazione più tipicamente postcoloniale: se il passato è conoscibile solo mediante narrazioni totalizzanti, in che modo il potere si è appropriato di queste narrazioni per giustificare la propria egemonia? Quali voci ha condannato al silenzio? Quali fatti ha amplificato e quali minimizzato? Per molti versi si può infatti dire che *Midnight's Children* sia un romanzo politico, anche se l'insoddisfazione di Rushdie per la storiografia ufficiale non si limita al periodo coloniale. Appare infatti chiaro dai saggi contenuti nella raccolta *Imaginary Homelands* come il nazionalismo indiano, e ancor

<sup>1</sup> La letteratura sulle analogie tra *Midnight's Children* e *Tristram Shandy* è piuttosto estesa. Basterà citare qui il lungo e saggio di Hawes (1993).

<sup>2</sup> Per semplicità e non per un ossequio alla storiografia, che sarebbe qui decisamente fuori luogo, indicheremo quella che gli anglosassoni chiamano history con la S maiuscola e quella che chiamano story con la s minuscola.

più quello pakistano, abbiano prodotto una storiografia non meno mistificante e interessata di quella del Raj.

Rushdie affida quindi al suo narratore intradiegetico, inaffidabile e parodico, il difficile compito di raccontare la Storia smascherando le mistificazioni della storiografia classica. Proprio in questo paradosso la Hutcheon ha scorto una delle peculiarità più interessanti della poetica postmoderna. Come narratore, e pena non poter raccontare la propria storia, l'autore implicito deve imporre un ordine al proprio materiale narrativo; nel contempo, però, conscio dell'inadeguatezza della parola, deve mostrare al pubblico che il suo testo è un artefatto e che l'ordine che lo rende leggibile e conoscibile è soggettivo e totalizzante. In *Midnight's Children* questa funzione è demandata in parte all'autore implicito, in parte a Saleem narratore, in parte a Saleem personaggio narrato.

È una scelta dell'autore implicito, per esempio, organizzare lo scambio di culle appena dopo la nascita del protagonista, ma è una scelta del narratore non rivelare questo dettaglio se non dopo aver a lungo parlato della genealogia della propria famiglia d'adozione, ignorando quasi completamente quella biologica. Analogamente è una scelta di Saleem "narrato" escludere il suo antagonista dalla *Midnight's Children Conference*. Saleem non è affatto figlio di quelli che chiama i suoi genitori, ma di William Methwold, il gentiluomo inglese che vende la propria tenuta alla famiglia Sinai, e di Vanita, una donna di bassissima estrazione sociale, moglie del saltimbanco Wee Willie Winkie, di cui non si sa quasi nulla. Il naso di Saleem, che i suoi familiari interpretano come un'eredità da parte del nonno materno, sembra, in effetti, derivare da una antenata di Methwold a sua volta connessa con la famiglia francese dei Bergerac, un nome che di nuovo sottolinea la mancanza di confine tra fiction e realtà.

And his nose? What did it look like? Prominent? Yes, it must have been the legacy of a patrician French grandmother – from Bergerac! – whose blood ran aquamarinely in his veins and darkened his courtly charm with something crueller, some sweet murderous shade of absinthe (MC: 95).

Come giustamente rileva Hawes (1993), questo dettaglio della nonna francese non è privo di importanza. Con lo scambio in culla, infatti, Rushdie non si appropria solo di un *topos* classico della tradizione fiabesca sia orientale sia occidentale, ma, metaforicamente, mina le basi della credibilità della genealogia dell'India moderna, così come viene dipinta dalla storiografia nazionalista. L'India nata nel 1947 non è la

diretta discendente delle tradizioni indiane, ma deve essere qualcosa di ibrido la cui origine si perde nei secoli passati, come lo stesso Rushdie sostiene in modo piuttosto persuasivo in “The Riddle of Midnight” (1992). Lo stesso padre biologico di Saleem non è completamente inglese, ma è a sua volta il prodotto di una commistione di diverse razze. Questa discendenza spuria non impedisce al protagonista di sentirsi del tutto indiano; nel dialogo che ha con Padma – la moglie analfabeta cui legge il proprio racconto – Saleem precisa la propria posizione<sup>3</sup>:

“An Anglo!” Padma exclaimed in horror. “What are you telling me? You are an Anglo-Indian? Your name is not your own?”

‘I am Saleem Sinai,’ I told her, ‘Snotnose, Stainface, Sniffer, Baldy Piece-of-the-Moon. Whatever do you mean — not my own?’

‘All the time,’ Padma wails angrily, ‘you tricked me. Your mother you called her; your father, your grandfather, your aunts. What thing are you that you don’t even care to tell the truth about who your parents were? You don’t care that your mother died giving you life? That your father is maybe still alive somewhere, penniless, poor? You are a monster or what?’

No: I’m no monster. Nor have I been guilty of trickery. I provided clues... but there’s something more important than that. It’s this: when we eventually discovered the crime of Mary Pereira, we all found that it made no difference! I was still their son: they remained my parents (MC: 118).

Saleem non mente quando dice che, in effetti, il suo racconto forniva degli spunti per leggere la storia in modo diverso, ma è pur vero che il modo in cui la sua narrazione è organizzata ha tratto in inganno Padma, che si è fidata delle parole di suo marito senza preoccuparsi di seguire le tenui indicazioni offerte dalla storia. Questo breve episodio sottende tre considerazioni epistemologiche centrali nella poetica di *Midnight’s Children*: la verità ultima, in questo caso l’origine di Saleem, è inattuabile perché di Vanita non sappiamo nulla e Methwold nasconde i propri antenati francesi; in secondo luogo la storia che sopravvive è quella dei ricchi, di coloro che hanno il potere di raccontare; Vanita muore e Methwold – che pure ha avuto modo di manipolare la propria storia – viene ora offuscato dal nazionalismo. La terza considerazione è che la forma della narrazione storica induce il narratore ad accettare acriticamente una versione dei fatti purché in sé coerente, senza mettere in discussione i punti oscuri del testo.

<sup>3</sup> Sulla figura di Padma come narratore attingo alla tesi di laurea di Mena Frangello, 2004.

Nella poetica di Rushdie possiamo notare un'altra caratteristica che la Hutcheon (1988: 113-114), operando un paragone con la teorizzazione di Lukács, individua come peculiare della *historical metafiction*, ossia la commistione di eventi fittizi con i grandi processi storici. Nel romanzo storico tradizionale, infatti, i dettagli sono di scarsa rilevanza e non incidono in maniera significativa sulla trama, a differenza dei grandi eventi. Rushdie mette il dettaglio al centro della scena e, ingigantendolo, lo rende più importante della Storia stessa, che resta subordinata alle inezie della vita di Saleem. Vi sono diversi esempi di questa strategia narrativa nel romanzo, che Saleem a un certo punto riassume a modo suo:

If I hadn't wanted to be a hero, Mr Zagallo would never have pulled out my hair. If my hair had remained intact, Glandy Keith and Fat Perce wouldn't have taunted me; Masha Miovic wouldn't have goaded me into losing my finger. And from my finger flowed blood which was neither-Alpha-nor-Omega, and sent me into exile; and in exile I was filled with the lust for revenge which led to the murder of Homi Catrack and if Homi hadn't died, perhaps my uncle would not have strolled off a roof into the sea-breezes, and then my grandfather would not have gone to Kashmir and been broken by the effort of climbing the Sankara Acharya hill. And my grandfather was the founder of my family, and my fate was linked by my birthday to that of the nation, and the father of the nation was Nehru. Nehru's death; can I avoid the conclusion that that too was all my fault? (MC: 278-279).

Più avanti Saleem si accusa anche di aver prodotto, con i suoi sogni, la Guerra del Kashmir e spiega l'Emergenza proclamata da Indira Gandhi come una conseguenza della sua idea di fondare una Conferenza dei figli della mezzanotte. Così la narrazione di Saleem è in parte viziata dalla volontà dell'autore di assumere un ruolo centrale nella Storia del Subcontinente e in parte dal senso di colpa per aver prodotto una Storia sostanzialmente fallimentare, per essere nato insieme al sogno di un'India diversa per finire, dopo una generazione, con una dittatura. In questo senso Saleem, narratore inaffidabile e grottesco, ma niente affatto ingenuo, diviene epitome non solo della nazione indiana ma anche metafora dello storico che cerca la verità. Saleem compie diversi errori cronologici nella sua narrazione<sup>4</sup>, e talvolta dispera addirittura di poterla portare a compimento, ma nondimeno

<sup>4</sup> Sugli errori in *Midnight's Children* esistono parecchi studi, a partire dall'imprescindibile saggio dello stesso Rushdie intitolato appunto "Errata: Or Unreliable Narration in *Midnight's Children*"; si vedano anche Gauthier 2006 e Srivastava 1989.

prosegue il proprio lavoro con ammirevole acribia. L'intero romanzo si potrebbe leggere come il racconto realista, e un po' borghesiano, del tentativo disperato di un uomo di scrivere una storia che diviene tanto più confusa quando si avvicina alla realtà e tanto più falsa quanto più si fa chiara. Saleem oscilla quindi tra momenti di fiducia nelle sue possibilità narrative e momenti di sconforto. Così il racconto si apre con l'ottimistica dichiarazione che è possibile trovare un significato a patto di lavorare alacremente:

I must work fast, faster than Sherazade if I am to end up meaning – yes meaning – something. I admit it: above all things I fear absurdity (MC: 9).

I timori di Saleem di essere assurdo sono, in effetti, tutt'altro che infondati e si spiegano con la moltitudine di storie che deve raccontare:

And there are so many stories to tell, too many, such an excess of intertwined lives events miracles places rumours, so dense a commingling of the improbable and mundane! I have been a swallower of lives; and to know me, just the one of me, you'll have to swallow the lot as well (MC: 9).

Saleem si rende dunque conto che il suo sforzo di scrivere un racconto unitario è destinato a scontrarsi con la forza centrifuga (Gauthier 2006) di una miriade di storie che si sovrappongono e si interrompono a vicenda chiedendo spazio alla narrazione principale. Il grosso rischio è dunque cedere al caos. Così, allorché una storia si inserisce prepotentemente nella sua narrazione, Saleem esclama:

Interruptions, nothing but interruptions! The different parts of my somewhat complicated life refuse, with a wholly unreasonable obstinacy, to stay neatly in their separate compartments (MC: 187).

Per opporsi a questo sgretolamento del significato occorre un principio ordinatore, che Saleem individua nella propria memoria e nella propria soggettività così che il suo racconto impone un ordine alle storie che compongono la sua vita. Saleem decide così di occupare il centro della narrazione e in questo modo riesce a scrivere una storia relativamente coerente. Quando riesce a porsi al centro della narrazione, come la candela di George Eliot sullo specchio graffiato, il narratore trova la forza di scrivere nonostante la fatica del suo corpo che cade letteralmente a pezzi.

It is possible, even probable, that I am only the first historian to write the story of my undeniably exceptional life-and-times. Those who follow in my footsteps will, however, inevitably come to this present work, this source-book, this Hadith or Purana or *Grundrisse*, for guidance and inspiration (MC: 295).

Saleem si propone così come motore della storia indiana tanto come causa di eventi quanto come fine in vista del quale gli eventi hanno avuto luogo. Questa prassi tuttavia lo porta inevitabilmente a distorcere i fatti e, rendendosene conto il narratore non nasconde i suoi dubbi:

Does one error invalidate the entire fabric? Am I so far gone in my desperate need for meaning that I am prepared to distort everything – to re-write the whole history of my time purely in order to place myself in a central role? Today in my confusion I can't judge. I'll have to leave it to others (MC: 166).

La lotta per costruire un racconto coerente, però, è persa: alla fine Saleem deve riconoscere che quanto ha scritto è diverso da quello che aveva inteso scrivere all'inizio:

Scraps of memory: this is not how a climax should be written. A climax should surge towards its Himalayan peak. [...] This is not what I had planned; but perhaps the story you finish is never the one you begin. [...] Well then I must content myself with shreds and scraps: as I wrote centuries ago, the trick is to fill in the gaps, guided by the few clues one is given (MC: 426).

In questo modo Rushdie espone le contraddizioni della storiografia, l'impossibilità di giungere a una singola verità e la natura totalizzante della narrazione storiografica. I confini tra storia e finzione si fanno sempre più labili. Il finale del romanzo e il suo "messaggio" appaiono in questa prospettiva estremamente cupi. Questo pessimismo di fondo è difficilmente negabile, nonostante qualcuno abbia effettivamente provato a cercare una *pars construens* nel testo rushdiano. Tra questi un illustre esempio è quello di Aruna Srivastava (1989) la quale sostiene che la parte costruttiva del romanzo si possa ricercare nella proposta di sostituire la storiografia ufficiale con storie e miti, alla maniera dell'India classica. Questa proposta di lettura però ha a mio vedere il difetto di confondere elementi etici ed elementi estetici. Solo da quest'ultimo punto di vista si può infatti dire che Saleem abbia avuto successo: infatti la breve vita di Saleem sia che si intenda il personaggio come metafora della nazione indiana sia che, come abbiamo fatto qui, lo si legga come storico alla ricerca della verità, rimane un fallimento; da questo punto di vista, *Midnight's Children* è la storia di

un fallimento. L'India del sogno di Nehru si infrange contro l'Emergenza proclamata da sua figlia e il desiderio di scrivere una Storia è frustrato dalla inaccessibilità delle verità storiche. Se la *pars costruens* di *Midnight's Children* è da cercarsi in una opzione estetica, allora occorrerà probabilmente cercarla nelle scelte stilistiche e nell'invenzione esuberante e fondamentalmente comica della sua scrittura. Una tensione etica e costruttiva si può invece rintracciare nell'interesse politico di Rushdie, che, come precisa a più riprese nei saggi che compongono *Imaginary Homelands*, è avverso al nazionalismo tanto induista quanto pakistano e pensa all'India come a un paese che abbia la possibilità di valorizzare il proprio patrimonio di differenze culturali, linguistiche, religiose e razziali creando una convivenza armonica.

Quello che ci interessa qui è tuttavia il livello epistemico del discorso di Rushdie. Lo scrittore crea una convincente e corrosiva critica della storiografia tradizionale e ne drammatizza l'epilogo nel personaggio di Saleem narratore, ma non riesce ad andare oltre e a proporre un metodo di ricerca storica alternativo. In effetti credo si possa dire che *Midnight's Children* segni piuttosto l'abbandono della narrazione storiografica, che una sua riproposta tardonovecentesca. Può ora essere interessante domandarsi quali pensatori abbiano influenzato Rushdie e le sue riflessioni sulla Storia. Credo che non sia del tutto superfluo ricordare che Rushdie all'età di quattordici anni ha lasciato l'India per trasferirsi a studiare a Rugby e per prendere poi un BA in Storia all'università di Cambridge nel 1968. Si può quindi sostenere che la formazione intellettuale e culturale dell'autore di *Midnight's Children* sia avvenuta in un contesto occidentale e che, mentre i ricordi e le esperienze dell'infanzia appartengono al contesto indiano, più precisamente di Bombay, la sua cultura in senso alto è quella di un universitario inglese.

Aruna Srivastava e altri dopo di lei hanno giustamente collegato lo scetticismo storico di Rushdie a un saggio del 1971 di Foucault intitolato "Nietzsche, la généalogie, l'histoire", pubblicato in inglese nel 1977. In questo scritto Foucault, con grande erudizione, ripercorre la produzione nietzscheiana alla ricerca di un metodo storico. Sebbene nulla vieti di pensare che Rushdie abbia letto questo saggio e ne sia stato colpito, questo appare tuttavia abbastanza improbabile, dato che nel 1977 Rushdie aveva abbandonato gli studi storici da quasi un decennio e andava scrivendo *Midnight's Children* da due anni. Occorre invece tener presente che Foucault non sta qui esponendo una propria teoria della storia, ma sta sviscerando il pensiero di Nietzsche, con il



quale il giovane Rushdie più facilmente poteva essere venuto in contatto durante gli anni a Cambridge<sup>5</sup>.

Secondo Foucault dunque Nietzsche era insoddisfatto della storiografia (occidentale) classica perché questa sottende una metafisica nascosta e teleologicamente orientata. L'illuminismo infatti non ha fatto altro che prendere idee che avevano la loro origine nella mitologia e, privandole della loro parte narrativa, rivestirle di una parvenza di logica. Così la storiografia derivata dal progetto illuminista, con la sua ossessione per i rapporti di causa ed effetto diviene, come dirà Barthes in *Mythologies* un atto di "ricordare in avanti", la creazione di un discorso che metta ordine negli eventi in vista di un certo risultato.

Foucault studia l'uso di tre termini chiave del macrotesto nietzschiano che indicano l'idea di origine, ossia *Ursprung*, *Herkunft* ed *Entstehung*. Attraverso l'analisi di questi concetti, il filosofo giunge a delineare un metodo storico alternativo a quello tradizionale che chiama genealogia, storia effettiva o *wirkliche Historie* (Foucault 1971: 55). La storia tradizionale, sostiene Nietzsche, è ossessionata dal problema dell'origine, perché ritiene di poter magnificare il presente attribuendogli un'origine nobile; ma, prosegue il filosofo tedesco, le origini storiche sono risibili: proprio un'attenta analisi infatti ci mostra come all'origine dell'uomo si trovi una scimmia. Voler magnificare l'uomo per la sua origine è una scelta aprioristica e teleologicamente orientata. Invece dell'origine lo storico nuovo dovrà allora studiare la discendenza, ossia la miriade di eventi tramite, o nonostante, i quali si è determinato il presente. Nella teorizzazione nietzschiana ha poi grande importanza l'idea di corpo fisico; infatti, per il filosofo, "la provenienza ha a che fare con il corpo. Si iscrive nel sistema nervoso, nell'umore, nell'apparato digestivo" (Foucault 1971: 49). Il corpo è la superficie su cui si iscrive la memoria degli eventi passati, tanto che gli errori teoretici dei padri ricadono sul corpo dei figli. È impossibile non pensare qui a come le modifiche della situazione politica in India abbiano modificato il corpo di Saleem.

La genealogia diviene dunque vera Storia allorché il genealogista è investito di spirito storico. Lo spirito storico, tramite il senso storico, capirà come la conoscenza non sia fatta per unire tra sé diversi eventi, ma piuttosto per separarli. La conoscenza serve a scardinare le certezze ed è infatti pericolosissima per l'identità.

<sup>5</sup> Questa precisazione si rende necessaria perché la stessa Srivastava e altri dopo di lei hanno citato parti di questo saggio attribuendone i pensieri a Foucault, anche quando questi cita verbatim da opere nietzschiane.

Finalmente il senso storico si esplica secondo tre modalità, tutte distruttive, il cui fine è sgomberare il campo in vista dell'avvento della "wirkliche Historie", nelle parole di Foucault:

Il senso storico comporta tre usi che si oppongono punto per punto alle tre modalità platoniche della storia. Uno è l'uso parodistico e distruttore di realtà, che si oppone al tema della storia-reminiscenza o riconoscimento; l'altro è l'uso dissociativo e distruttore d'identità che si oppone alla storia-continuità o tradizione; il terzo è l'uso sacrificale e distruttore di verità che si oppone alla storia-conoscenza. In ogni modo, si tratta di fare della storia un uso che la liberi per sempre dal modello, insieme metafisico ed antropologico, della memoria. Si tratta di fare della storia una contromemoria, — e di dispiegarvi di conseguenza una forma del tempo del tutto diversa (Foucault 1971: 60).

Lo storico tradizionale, con la sua prassi teleologicamente orientata, si è trasformato in venditore di favole a consumo degli uomini che vogliono sentirsi magnificati dal passato. Lo storico ha fornito prototipi romani alla rivoluzione, cavalieri medievali al romanticismo, e all'età di Wagner ha fornito un eroe germanico. Ma il genealogista saprà bene cosa fare di questa mascherata: non sarà troppo serio per non divertirsi, ma al contrario si adopererà per "spingerla all'estremo mettere in opera un gran carnevale del tempo dove le maschere non cesseranno di ritornare" (Foucault 1971: 60). Nietzsche aggiunge che lo storico deve essere creativo come parodista della Storia universale o "pagliaccio di Dio" (Nietzsche in Foucault 1971: 61).

Il secondo uso che Nietzsche ascrive al senso storico è la sistematica dissociazione della nostra identità. Mentre la Storia tradizionale ha cercato a lungo di dare all'uomo (occidentale) un'identità unica e precisa, il nuovo storico dovrà denunciare questa menzogna e mostrare come l'identità dell'uomo moderno sia in realtà molteplice e frutto della fusione di molteplici identità diverse. Al contrario del metafisico, scrive Nietzsche nel *Viandante e la sua ombra*, l'uomo dotato di senso storico sarà felice di "albergare in sé non un'anima immortale, bensì molte anime mortali" (Nietzsche in Foucault 1971: 61).

In terzo luogo Foucault ricorda l'uso distruttore della conoscenza. Per il filosofo tedesco la passione per la verità è mortale perché trascina il soggetto verso la propria autodistruzione. In *Al di là del bene e del male* Nietzsche sostiene che chi giunge alla perfetta conoscenza incontra l'annullamento (Nietzsche in Foucault 1971: 63). E tuttavia questa fine è desiderabile perché è meglio morire nella luce che languire nella polvere.

Le analogie del pensiero nietzschiano, così come è riassunto da Foucault, e la poetica di *Midnight's Children* sono tali da apparire forse più che una coincidenza di storia delle idee dovuta a un comune sentire. Tutte e tre gli "usi" dello spirito storico compaiono in un modo o nell'altro nel romanzo di Rushdie: la parodia dei monumenti storici del passato e delle gesta, la dissociazione dell'identità, che diviene multipla e l'autodistruzione. Saleem mentre progredisce nel suo racconto si ammala, si "crepa", perde le forze, la virilità, la memoria e si avvia verso la propria morte. Nietzsche sostiene inoltre che la storia non deve occuparsi di trovare un'origine, ma di indagare la molteplicità, cosa che Saleem fa fin dall'inizio e che teorizza, al termine del romanzo, come "chutneyfication of history"<sup>6</sup>. Si può quindi ragionevolmente supporre che Rushdie si sia posto nei panni del nuovo storico nietzschiano con l'intento di sovvertire la finzione della storiografia ufficiale, sia imperialista sia nazionalista, spingendone agli estremi i meccanismi costitutivi in modo da esporne la falsità.

Un'importante differenza tra il filosofo tedesco e lo scrittore indiano è però di tipo politico; mentre il primo è preoccupato della conoscenza in sé e di smascherare le menzogne per amore di verità, Rushdie invoca una celebrazione del molteplice e delle diverse identità come "ricetta" politica per la costituzione dell'India come paese multiculturale. Nietzsche infatti prosegue il proprio discorso sulla Storia spiegando che il lavoro del genealogista non è solo quello di sovvertire e denunciare i limiti della storiografia classica – compito che può a buon diritto dirsi già del filosofo – ma anche quello di indagare la storia con rigore metodologico, pazienza certosina, catalogando e cercando indizi laddove sembra meno probabile poterne trovare. Il genealogista di Nietzsche, acquisisce il suo "senso storico" con grande lavoro di studio ed erudizione oltre che esercitando un acuto spirito critico. Rushdie non segue Nietzsche su questo terreno, né si può dire che Saleem, per quanto accorto, sia un possibile prototipo di genealogista. Al contrario Saleem è più che altro una parodia dello storico tradizionale che si rende conto dei limiti impostigli dalla sua disciplina e dai metodi tradizionali della ricerca storiografica. L'autore del libro è

<sup>6</sup> La metafora, a lungo dispiegata alla fine del testo, è particolarmente interessante e merita di essere riassunta: come nel chutney (che potremmo paragonare alla nostra mostarda) ogni ingrediente viene preservato grazie al processo di conserva, così il suo volume preserva la storia. Purtroppo, ma inevitabilmente, nel processo di preparazione il sapore di alcuni ingredienti viene modificato, talvolta anche in modo sostanziale, tanto da renderlo quasi irriconoscibile.

molto più vicino del suo narratore al metodo di Nietzsche, ma sembra sposarne solo la *pars destruens*.

Aruna Srivastava mette in evidenza un'analogia tra il pensiero storico di Nietzsche e quello di Gandhi<sup>7</sup> poiché anche quest'ultimo si dice scettico e insoddisfatto della storiografia tradizionale e, criticando la ricerca dei rapporti di cause ed effetti, sostiene che la storiografia occidentale si sia sempre occupata di dettagli secondari senza mai produrre qualcosa che vada al di là di un elenco di passaggi di potere. Un'altra coincidenza tra i due pensatori riguarda i luoghi dove andare a reperire le informazioni storiche. Gli archivi e i documenti ufficiali sono sempre insufficienti perché riflettono solo la storia del potere e di come i vincitori lo hanno acquisito. Nietzsche sostiene che occorre andare a cercare le informazioni nei luoghi meno promettenti: i sentimenti, l'amore, la coscienza, gli istinti, cosa che Gandhi avrebbe senza dubbio sottoscritto perché l'unica Storia che gli pareva degna di interesse era la storia della coscienza, della spiritualità individuale, e di come essa si sia sviluppata nel tempo. Le analogie tuttavia si fermano qui perché per Nietzsche la visione della Storia come progresso dell'umanità è fallace a causa della natura sostanzialmente cattiva del genere umano; persino la legge viene interpretata da Nietzsche non come mezzo per una pacifica convivenza, ma come guerra totale, saturata nel sangue. Per il filosofo tedesco inoltre la Storia non ha una Provvidenza che la guidi, ma è regolata dal caso. Nella lotta contro il caso l'uomo è quasi sempre perdente perché opponendosi al caso si dà luogo a casualità ancora più grandi. Per Gandhi al contrario, come per Manzoni, la Storia rivela la costante presenza di Dio e in essa si può ravvisare il progresso civile e spirituale del genere umano.

La concezione storica di Gandhi sembra avere influenzato in modo significativo il pensiero e l'opera di Amitav Ghosh, che, sia pure in molto più laico, traduce nel linguaggio del romanzo ciò che Gandhi aveva sostenuto nei suoi discorsi e nei suoi saggi. E tuttavia, prima che a Gandhi, nei primi anni della sua carriera di scrittore, Ghosh è stato sovente paragonato a Rushdie, specie per le analogie che si possono ravvisare tra *The Circle of Reason* e *Midnight's Children*. Anche il protagonista del primo romanzo di Ghosh infatti presenta delle deformità che si possono leggere in chiave allegorica. Tuttavia Ghosh in diverse interviste (Gambaro 1991; Neluka and Tickell 2003; Aldama 2002) si schermisce quando viene paragonato a Rushdie di cui non

<sup>7</sup> Per una disamina del pensiero storico di Gandhi si veda Gokhale 1972.

sembra condividere lo scetticismo. Anzi, se Rushdie sceglie di mettere in un romanzo le critiche nietzschiane alla storiografia e di fare proprie quelle alla conoscibilità, Ghosh pare piuttosto interessato a esplorare nuove modalità di conoscenza, alla ricerca di una verità, ancorché instabile, più che alla denuncia di menzogne. Diversamente da quanto accade con Rushdie, l'affiliazione di Ghosh al pensiero gandhiano è palese, così che quelle analogie con Rushdie sembrano piuttosto il riflesso di quelle tra Gandhi e Nietzsche che una esistenza reale.

In una intervista concessa a Fabio Gambaro (1991) all'indomani dell'uscita di *The Shadow Lines* l'autore dichiara:

Naturalmente ho costruito tali rievocazioni in uno stile e una forma che sapessero esprimere la violenza, senza però convalidarla e approvarla. Insomma, si trattava per me di demistificare la mitologia della violenza attraverso la scrittura, cercando di trasferire in letteratura le idee di Gandhi (Gambaro 1991).

E ancora. Più recentemente a proposito dell'influenza del pensiero gandhiano sulla sua generazione Ghosh scrive:

[Gandhi] was for my generation of Indians what Freud had once been to central Europeans – that is to say a ghost that was proof against all acts of exorcism. His ideas had to be contended with, precisely because they were so strangely at variance with the disorder and violence of the world we lived in. For me, the aspect of Gandhi's thought that has been most productive perhaps is his insistence on the identity of means and ends. There is no such thing, Gandhi tells us, as a means to an end: means *are* ends (Ghosh 2005).

*The Shadow Lines*, sebbene l'autore non lo dica esplicitamente, deve il suo titolo a una doppia metafora. Le linee d'ombra sono quelle strane linee di confine che hanno sancito la partizione dell'India dal Pakistan e dal Bangladesh, di cui si parla esplicitamente nel romanzo, ma sono anche le linee della memoria con cui la storia si iscrive nella coscienza del protagonista. Questo ultimo aspetto ci riporta al terzo e, in questo romanzo, meno palese significato della metafora, ossia la fine della fanciullezza e la costruzione dell'identità di un uomo. Il romanzo infatti racconta del superamento della conradiana linea d'ombra ossia le esperienze di un giovane e come queste abbiano contribuito alla sua formazione spirituale. Da questo punto di vista il romanzo si può agilmente accostare a opere come il *Portrait* di Joyce o il *Prelude* di Wordsworth, per tacere dell'altra influenza più volte riconosciuta dallo stesso Ghosh, ossia la *Recherche* proustiana. Un'altra

influenza facilmente ipotizzabile è quella di *The Story of my Experiments with Truth*, ovvero l'autobiografia di M.K. Gandhi. Questo testo conobbe dal momento della sua pubblicazione innumerevoli ristampe e fu a lungo il libro più letto in India. A ciò si aggiunga che quella di Gandhi è una delle due autobiografie scritte in India in lingua inglese – l'altra essendo quella enciclopedica e dunque poco "maneggevole" di Nehru – e quindi un punto di riferimento ineludibile per un romanzo autobiografico come *The Shadow Lines*. Il volume di Gandhi offre un esempio di ciò che era per lui una buona storiografia, ossia il resoconto del progresso spirituale di un individuo. Il Mahatma rimprovera infatti alla storiografia occidentale tanto il fatto di privilegiare la violenza, creandone quella che Ghosh chiamerebbe appunto mitologia, quanto quello di elidere l'individualità nelle generalizzazioni. Nella propria autobiografia Gandhi si concentra appunto sul proprio sviluppo spirituale e, come noto, sulla non-violenza.

Se vista in questa prospettiva, quella che può apparire una mera differenza stilistica, ossia il tipo di narratore, tra il testo di Rushdie e quello di Ghosh si impone invece come un'importante differenza epistemologica. Saleem è, come nella storiografia europea, un personaggio simbolo, somma ed epitome di tutta l'India, o, almeno, di quella sua particolarissima generazione; proprio la natura composita del personaggio di Saleem gli impedisce di svilupparsi in maniera realistica. L'autore di *The Shadow Lines*, con la scelta di un individuo disegnato secondo le tecniche del realismo, rifugge invece dalle generalizzazioni e può concentrarsi sull'evoluzione spirituale del protagonista.

Quello che Ghosh non dice a proposito di Rushdie è che anche il suo romanzo è un fantasma dal quale è difficilissimo prescindere. Così, scrivendo dopo la pubblicazione di *Midnight's Children*, Ghosh non poteva ignorarne completamente la critica della conoscenza storica, e dunque la sua riflessione, pur appuntandosi su un aspetto diverso da quello del connazionale, non ne prescinde. Posto anche che la conoscenza sia una costruzione soggettiva, sembra essere l'assunto di Ghosh, tanto più diviene allora vitale indagare come questa si sviluppi nella mente di un individuo strutturandone a sua volta la personalità. La storiografia che ne deriva non sarà dunque una Storia nel senso tradizionale del termine, bensì una storia nel senso mitico del termine, che, lungi dall'essere una versione romanzata della Storia, si propone invece come racconto delle esperienze di un individuo, esemplare in quanto unico. Il termine individualismo, va precisato, è qui inteso non nel senso di Tocqueville, come tendenza a sottovalutare gli interessi

della comunità a favore dei propri, ma come pratica storiografica intesa a valorizzare la storia di singoli individui piuttosto che quella dei grandi eventi.

Ghosh privilegia le esperienze individuali anche quando scrive *reportage* o ricerche sociologiche, che tendono comunque sempre a raccontare storie, magari esemplari, di individui<sup>8</sup>. Importante è in questo senso la contiguità intellettuale con il gruppo di studiosi che, sotto la guida di Ranajit Guha, ha dato luogo all'esperienza di un fortunato periodico intitolato *Subaltern Studies*. L'assunto di questi studiosi è che la storiografia imperialista prima, e nazionalista poi, abbia completamente ignorato la posizione della maggior parte degli abitanti dell'India, segnatamente del proletariato urbano e rurale. Gayatri Spivak (1988) esemplifica molto bene questo punto quando cerca di riassumere il dibattito intorno all'abolizione della *sati*<sup>9</sup>, la pratica di immolare le vedove sul rogo funebre del marito. I termini del dibattito sono sempre impostati come una contrapposizione tra la modernità occidentale e la sacra tradizione induista dall'altro. La voce delle donne, potenziali *sati*, è completamente assente da questo dibattito, che si svolge solo tra voci maschili.

Sul numero VII di *Subaltern Studies* (1993) Ghosh pubblica un interessante saggio, tratto dalla sua tesi di dottorato, dal titolo "The Slave of the MS. H.6". Si tratta di una dissertazione dottissima e documentatissima – tanto che avrebbe probabilmente trovato il favore del genealogista nietzschiano – a proposito di uno schiavo di origine indiana di cui si trova menzione in un manoscritto medievale scoperto al Cairo. Ghosh mediante un'attenta disamina dei reperti storici e con un sapiente uso dell'immaginazione, cerca di ricostruire il nome, la casta e la vita di questo "subalterno".

Tra la pratica storica e quella romanzesca la differenza è minima. Le parole chiave intorno a cui si articola l'epistemologia di *The Shadow Lines* sono proprio memoria e immaginazione, due facoltà che pertengono all'individuo piuttosto che alla società.

La memoria non è tanto intesa come facoltà del ricordare, ma come bagaglio di conoscenze memorizzate. Queste hanno tuttavia un'esistenza

<sup>8</sup> Ne sono un eccellente esempio gli articoli recentemente ripubblicati in *Incendiary Circumstances*, un volume miscelaneo che raccoglie il giornalismo di Ghosh.

<sup>9</sup> Il termine *sati*, o *suttee* all'inglese, significa propriamente "pura" e indica la virtù della vedova che si sottopone a questa morte. Per slittamento semantico dalla vittima il termine è poi passato a indicare la pratica di immolare le vedove sulla pira del marito.

solo potenziale, perché per funzionare, per fare effettivamente da fondamento a una personalità, hanno bisogno della facoltà immaginativa, così come uno spartito ha un'esistenza puramente potenziale fino a che uno strumento non ne attualizza la melodia. Il progresso intellettuale del protagonista si svolge più nel suo apprendere l'uso dell'immaginazione che nell'acquisire delle nozioni. Il mentore del protagonista intende la conoscenza in due modi: come passione-desiderio e come immaginazione.

Riguardo alla prima modalità il narratore racconta di quanto il cugino lo avesse stupito una volta dicendogli che il desiderio è necessario per giungere a una conoscenza:

He said to me once that one could never know anything except through desire, real desire, which was not the same thing as greed or lust; a pure, painful and primitive desire, a longing for everything that was not in oneself, a torment of the flesh, that carried one beyond the limits of one's own mind to other times and other places, and even, if one was lucky, to a place where there is no border between oneself and one's image in the mirror (SL 29).

Questo modo di intendere la conoscenza ne fa un'esperienza quasi mistica, al limite della sensazione fisica, e come tale difficilmente esportabile e condivisibile. La conoscenza non è dunque un valore collettivo, ma piuttosto individuale. La seconda modalità esplorata dal romanzo, ossia l'immaginazione va nello stesso verso, ed è sempre Tridib a parlarne, teorizzando l'importanza della precisione nell'uso delle facoltà immaginative. In questo Tridib sembra rispondere allo scetticismo di Rushdie:

[Tridib] had said that we cannot see without inventing what we saw, so, at least, we could try to do it properly. And then because [Ila] shrugged dismissively and said: why? Why should we try, why not just take the world as it is? I told her how he said that we had to try because the alternative wasn't blankness – it only meant that if we did not try ourselves we would never be free of other people's inventions (SL 31).

L'immaginazione è dunque per Tridib il fondamento della libertà individuale, del pensiero critico e sembra poter prendere il posto della conoscenza empirica. Si noti infatti che Tridib è un archeologo e non è affatto interessato all'invenzione o all'immaginazione come creazione di un mondo fittizio, ma come appropriazione da parte di un soggetto del mondo che lo circonda. Il problema che sembra interessare il romanzo è come le conoscenze acquisite dal narratore (ma il narratore è



senza nome e potrebbe quindi essere chiunque) ne formino il carattere e la personalità, esattamente come avviene nel *Portrait* joyciano o nel *Prelude* di Wordsworth (Mee 2003). In questo Amitav Ghosh si dimostra molto vicino al pensiero storico gandhiano, secondo il quale la Storia dovrebbe dare conto del progresso spirituale dei singoli individui più che dei grandi eventi.

Sulla storia dei grandi processi – criticata per motivi diversi tanto da Nietzsche quanto da Gandhi – si è basata la propaganda imperialistica inglese e, per contro, quella nazionalistica indiana e pakistana, e nel rifiuto di questa visione si esplica forse la parte più politica della scrittura di Ghosh. L'insoddisfazione di Gandhi all'indomani della Indipendenza e della partizione è la stessa insoddisfazione di Ghosh, e l'individualismo costituisce una risposta umanistica e non-violenta a quel tipo di propaganda.

Un altro concetto legato all'individualismo e centrale nell'epistemologia di *The Shadow Lines* è la differenza, o meglio quello che l'autore definisce il mistero della differenza (SL: 31). Infatti, per saper immaginare occorre in primo luogo comprendere la propria relatività rispetto al resto del mondo e successivamente cercare di capire come altre persone percepiscano il mondo e reagiscano ai suoi stimoli in modo sostanzialmente diverso dal nostro. Non è un caso che la prima volta che si introduce il concetto di differenza Tridib stia incitando il narratore a immaginare esattamente come siano i tetti spioventi di Colombo, Sri Lanka, e come si possa vivere in case siffatte. Colombo viene menzionata quasi casualmente dalla madre di Ila – la cugina girovaga e cosmopolita per cui il mondo è un susseguirsi di aeroporti e sale d'aspetto – che sta raccontando un'avventura domestica occorsa proprio lì con un serpente e un'iguana. Al termine dell'aneddoto, Tridib – il primo maestro del protagonista – fa notare al giovane narratore che immaginare i tetti spioventi è molto più interessante che immaginarsi un serpente perché i serpenti si trovano anche in India mentre i tetti spioventi sono appunto una *differenza*. Un'altra differenza che il narratore non riesce a spiegarsi, ma che pure lo affascina, è quella che lo distingue dalla cugina Ila, che in ogni occasione si mostra sorprendentemente diversa da lui. Ila, figlia di un diplomatico indiano, ha trascorso l'infanzia viaggiando in diversi continenti e frequentando diverse scuole prima di stabilirsi a Londra per non doversi adeguare – come dirà tra le lacrime una sera che le viene impedito di andare in discoteca – a una cultura che nega ogni libertà alle donne. In realtà Ila, incapace di immaginare, non sarà affatto libera e diverrà prigioniera di

una brutta situazione coniugale. Qui è però interessante richiamare Ila come portavoce della storiografia degli eventi epocali. Incapace di concepire le differenze, Ila dice a proposito di un gruppo di rifugiati politici che durante la seconda guerra mondiale condividevano un appartamento in Brick Lane:

They must have been wonderfully happy in that house.  
How do you know? I said, surprised by the note of certainty in her voice.  
Because we live like that too, she said. In Stockwell (SL: 101).

Al che il narratore attonito per l'arroganza e l'incapacità della cugina ad immaginare la differenza tra la propria situazione di ricca donna indiana all'inizio degli anni Ottanta e quella di altre persone in fuga dal nazismo in tempo di guerra ribatte:

Do you think anybody could really be “wonderfully happy” at a time like that? [...] Don't you think it possible that they quarrelled a lot – for example, over the Nazi-Soviet Pact? (SL: 101).

Ila spiega allora che la felicità cui si riferisce dipende dal fatto di essere al centro della Storia:

Well, she said [...] there's a joy merely in knowing that you're a part of history. We may not achieve much in our little house in Stockwell, but we know that in the future political people everywhere will look to us – in Nigeria, India, Malaysia, wherever. It must have been the same for Tresawson and his crowd. At least they knew they were a part of the most important events of their time – the war, and fascism, all the things you read about today in history books. [...] nothing important ever happens where you are.

Nothing really important? I said incredulously.

Well of course there are famines and riots and disasters, she said. But those are local things, after all – not like revolutions or anti-fascist wars, nothing that sets a political example to the world, nothing that's really remembered (SL: 101-102).

Quello che sembra scandalizzare il narratore non è tanto la dialettica eurocentrica sottesa al discorso di Ila, quanto piuttosto il modo sbrigativo con cui la donna liquida l'esistenza di milioni di individui solo perché la loro vita o la loro morte non verrà mai registrata dai libri di Storia. L'arroganza di Ila non è allora che il riflesso dell'arroganza della storiografia ufficiale, volta a registrare solo i grandi eventi e i rapporti di causa ed effetto. Al contrario, poco oltre, il narratore ricorderà il cugino Tridib e il suo sforzo per cercare di immaginare, senza

riuscirci in modo soddisfacente, la vita del gruppo di Brick Lane e la convivenza con l'idea che di lì a poco sarebbero probabilmente tutti morti, come, in effetti, avvenne.

Secondo Vinita Chandra (2003) il romanzo offre anche un esempio di adesione alla storiografia nazionalistica nel personaggio di Th'amma, la nonna del narratore. L'anziana signora, preside in pensione, ha sempre creduto nella propaganda nazionalistica fin da quando, ancora adolescente, avrebbe voluto aiutare i gruppi terroristici che combattevano gli inglesi. Incredulo il narratore chiede alla nonna se sarebbe stata disposta a uccidere; al che la mite signora risponde guardandolo fisso negli occhi:

I would have been frightened. But I would have prayed for strength, and, God willing, yes, I would have killed him. It was for our freedom: I would have done anything to be free (SL: 39).

Le certezze dell'anziana signora riguardo alla veridicità e al senso della propaganda nazionalistica si infrangono quando decide di fare un viaggio nella sua città natale, Dhaka, ora divenuta capitale del Pakistan orientale per salvare dai musulmani l'unico parente rimasto, e con il quale non era comunque in contatto da moltissimi anni. Si rende conto allora che nessuna linea reale separa l'India dal Pakistan e che sul modulo che le consegnano alla dogana la sua città natale "comes at odds with her nationality".

La passione nazionalista alla fine si rivelerà come pazzia allo scoppio della guerra con il Pakistan: l'ultima immagine della nonna è quella di una donna che farnetica a proposito della guerra con parole di odio e di rancore nei confronti dei pakistani.

L'immaginazione, come è concepita da Ghosh, funziona anche quando non si tratta di richiamare alla memoria esperienze vissute, ma esperienze altrui. Così il narratore a proposito di Londra dice di essere legato all'immaginazione dei cugini che l'hanno visitata prima di lui e gliel'hanno poi raccontata. Il risultato è che, sebbene il confronto tra la propria immaginazione e la realtà urbana talvolta generi qualche piccolo "shock of recognition", il protagonista ha di Londra una visione diacronica e complessivamente più profonda di quella che ne hanno i londinesi che sono con lui. Anzi, nonostante alcuni dei dettagli che aveva immaginato vengano smentiti dalla realtà di ciò che vede con i propri occhi, il narratore preferisce l'esperienza immaginata grazie alle parole di Tridib a quella che può fare personalmente perché la prima è fonte di una conoscenza più profonda della città:

But despite that, I still could not believe in the truth of what I did see: the gold-green trees, the old lady walking her Pekinese, the children who darted out of a house and ran to the postbox at the corner, their cries hanging like thistles in the autumn air. I could see all of that, and yet, despite the clear testimony of my eyes, it seemed to me still that Tridib had shown me something truer about Solent Road a long time ago in Calcutta, something I could not have seen had I waited at that corner for years — just as one may watch a tree for months and yet know nothing at all about it if one happens to miss that one week when it bursts into bloom (SL: 56-57).

Avere immaginato con tanta esattezza la Londra della guerra dà al narratore l'idea di conoscerla meglio di coloro che pure ci vivono, ma che l'hanno conosciuta in altri tempi. In questo modo Ghosh rivaluta la validità della storiografia: chi abbia potuto osservare un fenomeno e sia stato in grado di comunicarlo alla facoltà immaginativa di un altro, tanto da fargli "immaginare" ciò che lui ha visto, può comunicargli una conoscenza che diversamente non potrebbe avere. Un altro esempio di travaso di conoscenze immaginate si ha allorché May racconta la propria versione della morte di Tridib. Siamo alla fine del romanzo e, pur per vie molto diverse, May e il protagonista sono divenuti spiriti affini. La conoscenza che May condividerà con il narratore non è però più una conoscenza meramente fattuale, bensì la scoperta che esistono delle zone inconoscibili, che la conoscenza ha dei limiti invalicabili persino per l'immaginazione.

May racconta della morte di Tridib e spiega di aver capito che il modo in cui il giovane è andato incontro alla folla che lo ha linciato non ha nulla di eroico e nemmeno di fatale: si è trattato di una scelta ben precisa di un uomo conscio di quello che sarebbe successo. Perché ciò sia avvenuto resta però per May, e per il narratore, un mistero. È l'ultima pagina del romanzo: il narratore, ascoltata la storia della morte di Tridib dalle labbra di quella che avrebbe potuto esserne la fidanzata, prende simbolicamente il posto che era di Tridib tra le braccia di May, grato alla donna per averlo messo di fronte a un "final redemptive mystery". A questo punto il narratore ha completato il suo percorso formativo (simbolicamente ha anche terminato il suo PhD e sta per tornare in India a cercare un lavoro) ed è divenuto uomo come il cugino, scoprendo che anche l'immaginazione ha dei limiti e ciò che non è conoscibile — o immaginabile — deve essere come tale accettato e rispettato.

## Opere citate

- Aldama F.L. (2002), "An Interview with Amitav Ghosh", *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma*, 76 (2), pp. 84-90.
- Barthes R. (1957), *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris.
- Chandra V. (2003), "Suppressed Memory and Forgetting: History and Nationalism in *The Shadow Lines*", in *Amitav Ghosh Critical Perspectives*, a cura di B. Bose, Pencraft International, Delhi, pp. 67-78.
- Foucault M. (1971), «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», *Hommage a J. Ippolite*, Paris. Edizione italiana in *Il discorso, la storia, la verità*, a cura di Mauro Bertani, Einaudi, Torino 2001, pp. 43-64.
- Fratangelo M. (2004), tesi di laurea, *La poetica postmoderna nell'universo narrativo di Midnight's Children*, Università degli Studi, Milano.
- Gambaro F. (1991), "Per una scrittura non violenta", Intervista ad Amitav Ghosh, in *Un linguaggio universale*, Linea d'ombra, pp. 227-235.
- Gandhi M.K. (1927), *The Story of My Experiments with Truth*, Navajivan Press, Ahmedabad.
- Gauthier T.S. (2006), *Narrative Desire and Historical Reparations: A.S. Byatt, Ian McEwan, Salman Rushdie*, Routledge, New York and London.
- Ghosh A. (1988), *The Shadow Lines*, Houghton Mifflin Co, Boston and New York.
- Ghosh A. (2005), *Incendiary Circumstances: a Chronicle of the Turmoil of our Times*, Houghton Mifflin Co., Boston.
- Gokhale B.G. (1972), "Gandhi and History". *History and Theory* 11 (2): 214.
- Hawes C. (1993), "Leading History by the Nose: the Turn to the Eighteenth Century in *Midnight's Children*", *Modern Fiction Studies* 39 (1): 147.
- Guha R. (1982), "Preface to the first volume of *Subaltern Studies*", in in Guha R., Spivak G.C. (eds.), *Selected Subaltern Studies*, OUP, Oxford.
- Hutcheon L. (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London.
- Hutcheon L. (1989), *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London.
- Mee J. (2003), "The Burthen of the Mystery. Imagination and Difference" in *The Shadow Lines*", in *Amitav Ghosh. A Critical Companion*, a cura di T. Kair, Permanent Black, Delhi, pp. 90-108.
- Neluka S., Tickell A. (2003), "An Interview with Amitav Ghosh" in. *Amitav Ghosh Critical Perspectives* a cura di B. Bose, Pencraft International, Delhi, pp. 214-221.
- Rushdie S. (1992), "The Riddle of Midnight: India August 1987", *Imaginary Homelands*, Penguin, London, pp. 26-33.
- Rushdie S. (1982), *Midnight's Children*, Vintage, London, 1995.
- Spivak G. (1988), "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography", in Guha R, Spivak G.C. (eds.), *Selected Subaltern Studies*, OUP, Oxford.
- Srivastava A. (1989), "The Empire Writes Back': Language and History in *Shame and Midnight's Children*", *ARIEL: A Review of International English Literature* 20 (4): 62-78.

