

## Né l'uno né l'altro. Una lettura di *Shalimar the Clown*

**Francesco Muzzioli**

Sapienza - Università di Roma

---

**Contact:** Francesco Muzzioli, [francesco.muzzioli@uniroma1.it](mailto:francesco.muzzioli@uniroma1.it)

---

### **ABSTRACT**

Salman Rushdie, always considered an intercontinental narrator between East and West, addresses the unresolved fractures that run through the world in his recent novel *Shalimar the Clown* (2005), producing a chain reaction, and showing how globalization, which draws up and mixes cultures, at the same time accomplishes disasters. It is a story of betrayal and revenge: desire draws up culturally distant subjects, but generates a tear that can no longer be pacified, partly because of stiffness and misunderstandings that afflict their behaviour, both traditional and modern, as well as their communities. All the characters perform actions of which they do not calculate the consequences and fatal outcomes, until the last scene of clash, left unresolved in the final page. In this novel, the use of magic which Rushdie has often accustomed to us is less relevant, although not entirely absent: there is rather the presence of history, from the resistance against the Nazis to terrorist and fundamentalist outbursts. More than in other texts, in *Shalimar the Clown* Rushdie has wrapped his novel in a gloomy and hopeless weather, with the intent to strike precisely the absence of easy solutions and to awaken the reader to consciousness, because, despite all the difficulties of mediation and unresolved fractures that are found there, the meaning of the book is a call to freedom and a condemnation of the blindness of power, whichever the uniform it wears.

### **KEYWORDS**

globalisation, hybridity, fundamentalism, magic realism, allegory, interculturality

L'interculturalità è indubbiamente una delle istanze etiche più forti dei nostri tempi. Ed è possibile vedervi una decisiva *ragione sociale*: se ci si rende conto che accogliere l'altro significa anche accogliere l'altro che è in noi, si arriva a concepire la diversità e il pluralismo come ricchezza e inversamente l'omologazione e il "pensiero unico" come impoverimento e decadenza della civiltà.

Un'istanza, ma anche una situazione, uno straordinario effetto del mondo globale, che tuttavia comporta nuove contraddizioni feroci, se viene semplicemente subita; onde la differenza tra una interculturalità *passiva*, che diventa affrontamento e attrito di culture, asserragliate ciascuna nella propria pretesa identità, fino a produrre il rischio di una "ri-feudalizzazione"; e una interculturalità *attiva*, nel senso di un'autocritica che abbandoni i dogmi, i "centrismi", le unicità, dove la domanda di riconoscimento si accompagna allo sforzo dell'uscita da sé e sviluppi il lato utopico dell'ibridazione e della mescolanza nella direzione di un progresso di emancipazione paritaria dell'umanità. Un passaggio dall'interculturale al transculturale, ecco il problema, l'obiettivo ma anche il punto di difficoltà. Gayatri Spivak ha detto qualcosa di simile quando ha contrapposto alla formula corrente del "globale" la nozione di "planetarietà" (Spivak 2003, 91); la base negata dello sfruttamento "antropocentrico" e anche la prospettiva "indicibile" del futuro. Qualcosa che è dentro e nello stesso tempo fuori del sistema, così come i conflitti sistemici sono fuori e nello stesso tempo dentro il soggetto stesso, per quanto voglia corazzarsi con la certezza identitaria dell'"io sono".

Ora, applicata alla letteratura, l'istanza etica dell'interculturalità conduce all'impegno e al realismo: ha condotto in particolare ad investire la letteratura con il compito di migliorare la conoscenza dell'altro. Ma non si deve dimenticare il pericolo di accomodare l'alterità, di adeguarla, proprio attraverso le nostre modalità di rappresentazione: ecco perché è interessante notare quei punti in cui l'alterità si manifesti nella rappresentazione stessa, nelle deviazioni e spostamenti rispetto al procedimento "trasparente" della finzione realistica. In tal senso Salman Rushdie è uno scrittore decisamente rappresentativo: narratore tra i mondi, oriente e occidente, oggi più implicati nel conflitto, ma anche tra oralità e scrittura, davvero *in-between* – e non a caso Homi Bhabha, nel suo *Location of Culture*, lo ha posto come esempio di ibridità e di scrittura migrante – senza che nessuno dei due poli prevalga, né l'uno né l'altro, né la modernità occidentale né la tradizione nativa (Bhabha 2001, 309). Rushdie è stato ospitato sotto l'ampio ombrello del "realismo magico", formula tutt'altro che merita qualche precisazione: infatti, mentre il "realismo magico", nella funzionalizzazione che ne viene fatta nelle letterature extraoccidentali e in primis nel real maravilloso sudamericano, trova la magia soprattutto nella ripesa delle concezioni locali, negli autori più complessi il lato magico proviene anche dal potere della finzione narrativa e, nel caso di Rushdie molto dalla letteralizzazione del metaforico, come è stato indicato da Wendy Faris (Faris 1995, 176; ripesa anche da Quaison 2002, 626).

Per solito in Rushdie il magico rappresenta una via per reintegrare l'umano che altrimenti risulta in sé diviso e separato (così, ad esempio, le metamorfosi rispettivamente angelica e demoniaca dei personaggi dei *Versi satanici*). Ma vorrei occuparmi in questa circostanza proprio del testo recente dove la soluzione mediatrice risulta in grande difficoltà in quanto il conflitto che attraversa la realtà si riverbera in una serie di fratture insanabili. Nel romanzo del 2005 *Shalimar* il clown uno scrittore indubbiamente transnazionale, capace di collegare Oriente e Occidente e confrontarsi da un capo all'altro della letteratura mondiale, punta sul nodo della convivenza a rischio nel paese d'origine, e da lì arriva a mostrare come proprio l'allargamento degli orizzonti, in quanto imposto dall'alto, unilaterale e incontrollato, risulti paradossalmente deleterio al dialogo interculturale fino ad incrinare il fragile equilibrio.

Qui il “globale”, quanto alla *location*, è teso al massimo: c’è l’America, e per la precisione Los Angeles, la città-territorio più sintomatica dello spazio postmoderno, la metropoli dove tutto è evidente e in mostra, e però tutto è ingannevole, insidioso come le sabbie mobili; dall’altra parte del mondo c’è il luogo natale, il Kashmir e non per caso il libro reca la dedica ai “nonni kashmiri” dell’autore; in mezzo c’è l’Europa, in cui Rushdie ambienta un racconto inusuale per lui (contravvenendo alla norma che l’autore parli di ciò che conosce direttamente), una storia della resistenza francese protagonista un ebreo in rocambolesca e avventurosa fuga in aeroplano. Da notare, in tutte le collocazioni, la mancanza di unità: Los Angeles non ha centro, il Kashmir è una regione contesa, l’ebreo francese è alsaziano e ha un nome tedesco, Max Ophuls (per altro preso a prestito da un regista tedesco sepolto a Parigi), e diventerà in seguito ambasciatore degli Stati Uniti. Il personaggio di Shalimar, che dà il titolo al libro, è un attore che fa l’equilibrista sul filo e non solo lui, ma tutto ciò che è implicato nella vicenda, propende a cadere o da una parte o dall’altra. Il narratore sarebbe il filo che cuce le culture e le mescola, come si vede dalla grande varietà di provenienza delle citazioni, che assommano le mitologie dell’una e dell’altra tradizione, e insieme i riferimenti all’immaginario collettivo attuale, soprattutto cinematografico, tanto che nella stessa pagina si possono trovare menzionate Ginger Rogers e Clitennestra. Le identità e le differenze sono dunque superate nel *melting pot*? Qui è il problema ed esattamente l’interrogativo. L’alsaziano giunto sotto l’Himalaya si domanda: «Could any two places have been more different, he asked himself; could any two places have been more the same?» (Rushdie 2005, 180; «Potevano due posti essere più diversi?, si domandò; potevano due posti essere più uguali?», Rushdie 2006, 217). È chiaro che nel mondo globale tutto è intrecciato, tutto si tiene: «Everywhere was a mirror of everywhere else» (Rushdie 2005, 355; «Ogni luogo era lo specchio di tutti gli altri luoghi», Rushdie, 2006, 416); ma è altrettanto chiaro che questa unificazione insieme alle positive giunzioni comporta una serie di crepe, di violente fratture conflittuali: «Everywhere was now a part of everywhere else. Russia, America, London, Kashmir. Our lives, our stories, flowed into one another’s, were non longer our own, individual, discrete. This unsettled people. There were collisions and explosions. The world was no longer calm» (Rushdie 2005, 37; «Ogni luogo faceva ormai parte di ogni altro luogo. Russia, America, Londra, il Kashmir. Le nostre vite, le nostre storie fluivano l’una nell’altra, non erano più solo nostre, individuali, discrete. Questo scombuscolava la gente. C’erano cozzi ed esplosioni. Il mondo non era più tranquillo», Rushdie 2006, 54).

E le fratture sulle quali il romanzo si fonda riguardano sia l’ambito dei rapporti personali che quello della sorte collettiva. Principale è il racconto della vicenda amorosa tra la danzatrice Boonyi e l’acrobata Shalimar, una reciprocità felice bruscamente interrotta dal tradimento; un evento elementare, basico per il testo letterario: perché ci sia una storia da raccontare è necessario che l’ordine sia violato. È l’emergenza del desiderio incontrollabile, una nuda pulsione, «her hunger, her ravenous longing for something she could not yet name» (Rushdie 2005, 114; «la sua fame, il suo insaziabile desiderio di qualcosa che non poteva ancora nominare», Rushdie 2006, 143) che si fa sentire ancora prima che si presenti l’estraneo affascinante nella persona di Max, l’ambasciatore «brillante e cosmopolita», e che venga a motivarsi con il richiamo del moderno rispetto alla monotonia della vita tradizionale sentita come una “morte lenta”.

Ma il nuovo legame, sia o no dettato dalla seduzione del potere e sebbene accompagnato da una esplicita logica contrattuale di *do ut des*, non dura a lungo, dimostrando le difficoltà del rapporto interculturale a causa di equivoci e asimmetrie di fondo. L’agognata libertà si rovescia in una nuova prigionia, finché

Boonyi non viene liquidata senza tanti complimenti mediante il viscido (*unctuous*, untuoso) tirapiedi Edgar Wood. Si arriva dunque a una seconda rottura di rapporti: che però non può ricomporre l'equilibrio precedentemente violato. La donna ritorna nel suo paese, ma non viene riaccolta nella comunità, dovrà vivere ai margini, come un “morto vivente”; né otterrà il perdono del marito che invece, con metodica pazienza, attenderà il momento propizio per la vendetta, fino alla decapitazione di entrambi i fedifraghi. Neanche a quel punto sarà sanato il dissesto, perché ci sarà un resto, rappresentato dalla figlia nata dalla relazione adulterina e poi sottratta alla madre e portata in Occidente: chiamata prima Kashmir, poi India e poi ancora Kashmir (tali nomi indicano scopertamente una allegoria geografica), una volta conosciute le proprie vere radici tenderà anche lei un impossibile ritorno all'origine, trovando solo le rovine di un villaggio fantasma. È il personaggio che chiude la “geometria” narrativa e non per caso è posto all'inizio e alla fine, costituendo nell'ultimo scontro con Shalimar, armata di alquanto mitico “arco dorato”, la vendetta della vendetta. È il personaggio più propriamente *in-between* e la sua ibridità è tutt'altro che pacifica.

Ma il romanzo traccia un altro triangolo di natura diversa, che non riguarda i problemi individuali-sentimentali, bensì la sorte storico-politica di una regione, il Kashmir, conteso tra Pakistan e India. Qui si inserisce certamente, per l'autore, un elemento di nostalgia dell'origine. Ma soprattutto notiamo un problema di fondo: se Rushdie, per solito, mette in campo opposizioni per cercare possibili mediazioni, in questo caso la mediazione è a monte, sta nello spazio di confine, nell'interstizio in cui le differenze convivono. All'inizio, infatti, il romanzo descrive il Kashmir come il luogo dell'interculturalità dove indù e musulmani convivono pacificamente, quasi senza rendersene conto. Leggiamo: «The words *Hindu* and *Muslim* had no place in their story, he told himself. In the valley these words were merely descriptions, not divisions. The frontiers between the words, their hard edges, had grown smudged and blurred. This was how things had to be. This was Kashmir» (Rushdie 2005, 57; «Per le parole *indù* e *musulmano* non c'era posto nella loro storia, si disse. Nella valle queste parole erano semplici descrizioni, non divisioni. Le frontiere tra le parole, i loro spigoli duri, si erano sbavate e confuse. Era così che doveva essere. Quello era il Kashmir», Rushdie 2006, 76-77). Oppure: «Who tonight are the Hindus? Who are the Muslims? Here in Kashmir, our stories sit happily side by side on the samedouble bill, we eat from the same dishes, we lough at the same jokes» (Rushdie 2005, 71; «Chi sono stasera gli indù? Chi sono i musulmani? Qui nel Kashmir le nostre storie stanno felicemente fianco a fianco nello stesso doppio cartellone, noi ci serviamo degli stessi piatti, e ridiamo alle stesse battute», Rushdie 2006, 94). Rushdie ne parla come di un cocktail e del resto lo stesso matrimonio tra Boonyi e Shalimar è un matrimonio misto che necessita di alcuni compromessi. Tra i villaggi vicini, Pachigam e Shirmal, quello degli attori del *bhand pather* (un teatro tradizionale mitologico-acrobatico-comico) e quello dei cuochi del banchetto delle “36 portate come minimo”, il massimo dell'attrito è la rivalità dell'incruenta “guerra delle pignatte”. Ma in questa “dimora dell'amore” (Shalimar significa questo in sanscrito ed è il nome di un giardino storico del capoluogo di Srinagar), penetra la discordia nella forma della divisione religiosa che costringe in identità catafratte, contrapposte e inconciliabili. «An age of fury» si avvicina: una prima volta il “mullah di ferro” viene scacciato dai villaggi, ma poi ritorna con ancor maggiore virulenza fondamentalista. La vicenda del personaggio di Shalimar serve a Rushdie per mettere a fuoco l'indottrinamento fanatico, fatto di formule fisse e di certezze incrollabili che devono essere ripetute in tono stentoreo, nel campo di addestramento pakistano dei futuri terroristi; mentre la calata delle milizie islamiche dentro la valle è portatrice di violenza soprattutto verso le donne che sono costrette a coprirsi completamente.

Ma non va meglio dall'altra parte della guerra, quella dell'occupazione militare dell'esercito indiano, colpevole a sua volta di distruzioni, eccidi, stupri – e Rushdie ne sottolinea l'ottusità calandosi nella divisa del generale H. S. Kachhwaha, che compensa le sue frustrazioni personali nel "giro di vite" verso le popolazioni inermi. Dunque, il posto della mediazione viene occupato dal doppio rifiuto: né l'uno né l'altro. Schiacciato tra le atrocità dei due contendenti, *tertium non datur*. Il terzo sarebbe l'autonomia della regione, la libertà, che il testo evoca con il suo nome in lingua locale: *azadi*. Come un sogno destinato ad infrangersi:

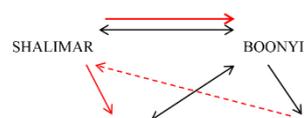
In those days before the crazies got into the act the liberation front was reasonably popular and *azadi* was the universal cry. Freedom! A tiny valley of no more than five million souls, landlocked, preindustrial, resource rich but cash poor, perched thousands of feet up in the mountains like a tasty green sweetmeat caught in a giant's teeth, wanted to be free. Its inhabitants had come to the conclusion that they didn't much like India and didn't care for the sound of Pakistan. So: freedom! Freedom to be meat-eating Brahmins or saint-worshipping Muslims, to make pilgrimages to the ice-lingam high in the unmelting snows or to bow down before the prophet's hair in a lakeside mosque, to listen to the santoor and drink salty tea, to dream of Alexander's army and to choose never to see an army again, to make honey and carve walnut into animal and boat shapes and to watch the mountains push their way, inch by inch, century by century, further up into the sky. Freedom to choose folly over greatness but to be nobody's fools. *Azadi!* Paradise wanted to be free. (Rushdie 2005, 251)

A quei tempi, prima che intervenissero i fanatici, il Fronte di Liberazione era abbastanza popolare e *azadi* era l'invocazione universale. Libertà! Una piccola valle con non più di cinque milioni di anime, senza sbocchi, preindustriale, ricca di risorse ma povera di denaro, appollaiata sui monti a migliaia di metri d'altezza come un verde zuccherino tra i denti di un gigante, voleva essere libera. I suoi abitanti erano arrivati a questa conclusione: non avevano molta simpatia per l'India e non amavano il suono della parola Pakistan. Dunque, libertà. Libertà per i bramini che mangiavano carne o per i musulmani che adoravano i santi, libertà di andare in pellegrinaggio fino ai *lingam* di ghiaccio alti sulle nevi eterne o di inchinarsi davanti alla barba del profeta in una moschea sulle rive di un lago, libertà di ascoltare il *santoor* e bere tè speziato, di sognare l'esercito di Alessandro e di scegliere di non vedere mai più un esercito, di fare il miele e scolpire barche e animali nel legno di noce, e di guardare i monti che centimetro per centimetro, di secolo in secolo, si innalzavano sempre più verso il cielo. Libertà di preferire la follia alla grandezza, ma anche di non essere gli zimbelli di nessuno. *Azadi!* Il paradiso voleva essere libero. (Rushdie 2006, 301-302)

Una realtà molto pesante schiaccia l'ambiente e, in qualche modo, rende difficile anche il realismo magico. Qui il "realismo magico" compare espressamente citato nel testo, a proposito dei quadri del pittore Tchelitchev: e però la magia, proprio perché non riesce più ad assumere un ruolo positivamente risolutivo, si spalma un po' dappertutto, assumendo forme e ruoli diversi. Sarà la premonizione, addirittura inconsapevole, come quando, dopo il primo rapporto, Shalimar promette a Boonyi che, se lo lascerà, farà una strage; sarà la trasmissione del pensiero, che dimostra come certi rapporti non possano essere troncati del tutto, ma che diventa scontro, tormento, tortura (l'interferenza del dialogo a distanza è spesso sottolineata con il carattere corsivo). Oppure ancora sarà la maledizione, lei sì capace di raggiungere il proprio obiettivo. O sarà presente metaforicamente, come quando il testo parla della «magia del giardino», oppure dice «la sua voce fece la magia». Ci può essere anche un uso satirico dell'innaturale come quando il "mullah di ferro" viene ucciso e però «inside the garments of Maulana Bulbul Fakh no human body was discovered. However, a substantial quantity of disassembled machine parts was found, pulverized beyond hope of repair» (Rushdie 2005, 316; «Sotto gli indumenti di

Maulana Bulbul Fakh non si trovò un corpo umano. Però si scoprì una grossa quantità di pezzi di metallo, come di una macchina smontata, polverizzati e inservibili», Rushdie 2006, 371). Uno strano robot arabo, oppure semplicemente la materializzazione della durezza dogmatica? Già, perché di fenomeni di letteralizzazione della metafora ce ne sono anche altri: la corda su cui Shalimar compie le sue evoluzioni è vista come uno spazio magico che lo solleva da terra e lo fa volare, cosa che avviene nelle pagine finali, facendolo evadere dal braccio della morte dove è stato rinchiuso dopo l'omicidio di Max. Metafora, ma anche allegoria e simbolo sono termini che il testo contiene e che, a ben vedere, in Rushdie sono praticamente sinonimi. Le vicende dei singoli e dei paesi si corrispondono, così come la leggenda rappresentata negli spettacoli (la storia di Anarkali, la cortigiana amata dal principe) finisce per determinare il comportamento della danzatrice che l'impersona. Tutte le fratture che il romanzo incontra sembrano provenire da una grande "allegoria della frattura"; allo stesso modo l'intero testo potrebbe leggersi come un "paradiso perduto", un crollo della mediazione nell'inferno della conflittualità. Una presenza più volte ripetuta è quella dei "pianeti ombra", divinità occulte e oscure, personificazioni incombenti, parti della personalità divisa e posseduta, tirata qua e là dalla sua propria contraddizione: «Above them, however, the shadow planets Rahu and Ketu existed without existing, pulling and pushing, intensifying and suppressing, inflaming and stifling, dancing out the moral struggle within human beings while remaining invisible in the brightening heavens» (Rushdie 2005, 89; «Sopra di loro, tuttavia, i pianeti ombra Rahu e Ketu esistevano senza esistere veramente, tirando e spingendo, intensificando e trattenendo, rappresentando con la loro danza la lotta morale che c'è dentro gli esseri umani mentre rimanevano invisibili nel cielo che andava scurendosi», Rushdie 2006, 115). Ma, fin dalla pagina iniziale, prima ancora che si scateni la «lotta dei draghi», il romanzo parla del sogno inquieto di India che, nel sonno, parla con una voce «gutturale» non sua, come nei film di possessione o di presenze aliene. E non è solo un modo per sostituire ed *esternalizzare* la psicologia, come nell'uso dell'allegoria nei poemi cavallereschi, ma anche per mostrare l'identica pressione che si esercita sull'essere individuale e su quello collettivo.

Stretto in morsa del genere, il romanzo non può svolgersi in modo lineare. Le diverse parti corrispondono ciascuna ad uno dei personaggi principali, ma la loro disposizione "geometrica" non è così simmetrica come prometterebbe il numero di quattro. Questo un ipotetico schema:



Ci sono due reciprocità di rapporti, però entrambe destinate a spezzarsi: le linee delle relazioni sono complicate da quelle distruttive della vendetta, che ho evidenziato con frecce di colore rosso. L'unica



linea che rimaneva vuota, la diagonale che da Kashmira ritorna verso Shalimar, è quella della vendetta della vendetta che marca la sospensione finale. Il quadrilatero è in definitiva asimmetrico. E si consideri, in più, che gli stessi personaggi non hanno nomi stabili, i nomi sono sempre doppi e, nel caso di Max durante la resistenza, addirittura multipli, una serie di false identità.

Allo stesso modo, il romanzo attraversa generi diversi. Si potrebbe rimproverare a Rushdie di avere sfruttato l'attualità della cronaca scrivendo un romanzo sul terrorismo; tuttavia, a ben vedere, quello dell'addestramento fanatico è soltanto un episodio circoscritto, il testo passa dal romanzo di adulterio che attraversa il racconto di colore locale, al romanzo storico-politico sulla guerra del Kashmir (e *en passant* sulla resistenza francese), per sfociare in un romanzo carcerario nel "braccio della morte". La temporalità del montaggio è desultoria: il primo assassinio arriva subito, alla fine della prima parte, quando ancora non se ne è capita bene la motivazione, mentre con la terza parte (quella dedicata a Max) si riparte da più indietro, con un grande inserto eterogeneo anche geograficamente. Quello che voglio dire è che la struttura narrativa compie grandi scarti a causa della pluralità incomponibile dei suoi elementi; malgrado il titolo assegni il ruolo di protagonista al personaggio di Shalimar, questi non è in grado di tenere il centro e di garantire l'unità del testo.

La mediazione non riesce a ricucire i fili spezzati, il sangue genera sangue. Che dopo l'ironico dell'epoca postmoderna, non sia in arrivo l'epico, ma il tragico? Anche il narratore sembra lasciare una comoda posizione di distacco per provare ad entrare nell'interiorità del personaggio di volta in volta in primo piano, anche se questo non conduce a nessuna giustificazione, perché tutti sono travolti dalla cecità. Si potrebbe dire che anche il narratore, come Shalimar, cammina sulla corda dell'immedesimazione e il richiamo al teatro ci rammenta che pure la più convinta delle adesioni è, in definitiva, una performance: alla fine della sua dichiarazione di fede, l'aspirante terrorista – dice il testo – «almost believed his own performance» (Rushdie 2005, 268; era «quasi convinto della propria recita», Rushdie 2006, 319). Anche l'amore può essere una buona imitazione. Dunque l'ironico rimane in controluce del tragico, ma questo non va a detrimento dell'ammonimento etico che ci mette in allarme sull'arrivo di «un'era primitiva», per l'appunto priva di ironia; con una protesta morale di cui il narratore non può non prendersi carico in altro modo che in quello di un grido e di una domanda senza risposta (i ripetuti "Who?" che vanno vanamente alla ricerca dei responsabili del Male). Rushdie rivendica l'arte come uno spazio ancora non contaminato dalle nefandezze del conflitto, sia pure in situazione precaria; episodio davvero allegorico è la rappresentazione teatrale che si svolge durante una violenta manifestazione:

Still the bhand of Pachigam went on with their show, dancing, singing, clowning, telling their tale of old time tolerance and hope. At one point Abdullah Noman succumbed to the illusion that their voices, their instruments had become inaudible, that, even though they were declaiming their lines and singing their songs and playing their music with a passion they had not been able to muster for a long time, there was complete silence in the theater, the few scattered spectators sat mutely watching a dumb show, while outside in the streets the noise was already immense and grew louder by the instant, and now a second group of noises was superimposed on the first, the noises of troop transports, jeeps and tanks, of booted feet marching in step, of loaded weapons being readied and finally of gunshots, rifle shots as well as automatic fire. The chanting turned into screaming, the drum beats turned into thunder, the march turned into a stampede, and as the auditorium began to shake the tale of King Zain-ul-abidin silently reached its happy ending and the actors joined hands and took their bow, but even tough Sardar Harbans Singh, the only person left in the audience, applauded as heartily as he could in the circumstances, his clapping hands didn't make any sound at all. (Rushdie 2005, 282-283)

Ma i *bhand* di Pachigam continuarono lo spettacolo, ballando, cantando, facendo i pagliacci, narrando la loro antica storia di tolleranza e di fiducia. A un certo punto Abdullah Noman cedette all'illusione che le voci e gli strumenti fossero diventati impercettibili, che in teatro, anche se gli attori declamavano le battute e cantavano le canzoni e suonavano le musiche con una passione

che da molto tempo non riuscivano a raggiungere, ci fosse completo silenzio, come se i pochi e sparsi spettatori stessero assistendo, muti, a una pantomima, mentre fuori nelle strade il rumore era già immenso e di attimo in attimo diventava più forte; poi un'altra serie di rumori andò a sovrapporsi alla prima, i rumori dei mezzi di trasporto delle truppe, delle jeep e dei carri armati, di scarponi militari che marciavano al passo, di armi cariche spianate, e infine di spari, colpi di fucile, e del fuoco di armi automatiche. I canti si trasformarono in urla, il rullo dei tamburi diventò un tuono, la marcia un fuggifuggi, e mentre l'auditorium cominciava a tremare la storia di re Zain-ul-abidin arrivò silenziosamente al lieto fine e gli attori si presero per mano e si inchinarono, ma anche se Sardar Harbans Singh, l'unico spettatore rimasto, applaudiva con tutto l'entusiasmo consentito dalle circostanze, il battito delle sue mani non mandava alcun suono. (Rushdie 2006, 334-335)

Allo stesso modo, cosa può fare il romanzo se l'esito della sua voce è vicino al silenzio? Può mostrare il problema in tutta la sua gravità, senza farsene assorbire se non per esprimersi al massimo della tensione. La soluzione, quella, è fuori del testo.

## Bibliografia

- Bhabha, Homi. *I luoghi della cultura*. Tradotto da Antonio Perri. Roma: Meltemi, 2001.
- Faris, Wendy B. "Scheherazade's Children." In *Magical Realism. Theory, History, Community*, a cura di Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris, Durham-London: Duke University Press, 1995.
- Quaison, Ato. "Realismo magico, narrativa e storia." In *Le forme*. Vol. 2 di *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti. Torino: Einaudi, 2002.
- Rushdie, Salman. *Shalimar the Clown*. New York: Random House, 2005.
- Rushdie, Salman. *Shalimar il clown*. Tradotto da Vincenzo Mantovani. Milano: Mondadori, 2006.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Morte di una disciplina*. Tradotto da Lucia Gunella. Roma: Meltemi, 2003.