

## Tra memoria storica ed eredità privata: l'identità postcoloniale in *Midnight's Children*

**Aldo Baratta**

Sapienza Università di Roma

---

Contact: [aldo.baratta@uniroma1.it](mailto:aldo.baratta@uniroma1.it)

---

### ABSTRACT

The object plays an important role within the figural logic of postcolonial literature. As traces of original culture, residues of a tradition to be preserved, things recover the character of substitute and symbolic replacement that according to Freud was typical of the fetish. Thus, we are witnessing a reinterpretation of the fetishistic phenomenon, no longer the solipsistic experience of a single individual trapped in his own desire, but a need shared by a collective identity that tries to maintain itself through a crystallization of its historical memories. The protagonists of postcolonial literature intertwine their experiences with the fate of the objects that accompany them; consequently, a careful examination of the works cannot ignore a material perspective that takes into account the thematic and formal kit entrusted to things. This contribution intends to investigate the narrative function assumed by objects in Salman Rushdie's *Midnight's Children* (1981). In particular, the textual activities of a holed sheet and a silver spittoon will be closely examined: the first as a vehicle of a private inheritance and the second of a collective one, both to be preserved among the historical vicissitudes of India in balance between the previous European identity and the urge of a new postcolonial reality.

### Keywords

Salman Rushdie; *Midnight's Children*; Thing Theory; postcolonial fiction; India

### *Thing Theory e Postcolonial Studies: il feticismo come esperienza comunitaria*

La cultura materiale è sempre stata uno degli aspetti maggiormente caratterizzanti di una civiltà: ciò che un popolo produce e investe di valore – ora simbolico, ora economico, ora utilitario – può documentare i tratti tipici della cultura di provenienza in quanto estensione delle sue logiche concettuali. Alla luce di ciò, la *Thing Theory* formulata da Bill Brown – ovvero il proposito di un'inclinazione critico-interpretativa che concentri la sua attenzione sulle proprietà tematiche e formali dell'oggetto all'interno dei testi letterari (cfr.

Brown 2003) – potrebbe rappresentare un ottimo strumento di indagine nei confronti delle narrazioni postcoloniali. Scrive Kariann Yokota:

In material culture studies in particular, postcolonialism can play a visible and even dominant role. Scholars in this field recognize that the objects people produced, consumed, and traded are valid sources of primary evidence, reflective and constitutive of historical actors' values, beliefs, and identities. [...] The circulation of objects as well as people and ideas across the Atlantic, from former center to former periphery, deserves more attention as a nexus for the formation of national identity and a theater for the performance of cultural ambivalence. (Yokota 2007, 266)

Si avanza così una proposta che appare potenzialmente efficace: trasferire il focus degli studi dal soggetto all'oggetto postcoloniale, dall'individuo migrante alla materia che migra a sua volta. Come suggerito da Yokota (2007, 270), l'utilizzo dell'espressione "the nation and its fragments" coniata da Partha Chatterice (Chatterice 1993) potrebbe estendersi oltre che al Paese e ai suoi abitanti anche al Paese e al suo patrimonio materiale, ai prodotti, agli oggetti che esso ospita. Gli oggetti, gli artefatti simbolici di un dato popolo, rispettano perfettamente la definizione che Glissant dà delle tracce (cfr. Glissant 2004), in qualità di residui della cultura originaria che si tenta di mantenere in vita, di testimonianze di un'identità o perduta o in via di ibridizzazione col paese ospitante. Le cose che il migrante porta con sé diventano sopravvivenze del luogo che ha abbandonato e protesi della sua soggettività da conservare.

Ragionando in tali termini è possibile affermare come l'oggetto diventi, grazie agli umori del fenomeno postcoloniale, un feticcio contemporaneo, ovvero il veicolo di una sostituzione. Gli studi psicoanalitici definiscono il feticismo come una categoria di parafilia a causa della quale la meta sessuale del soggetto è traslata dalla persona viva a un suo sostituto: una parte del corpo, una porzione dei propri indumenti, una qualità caratteriale o, per l'appunto, un oggetto correlato. Il feticista, a causa di un qualche ostacolo, non riesce a indirizzare il proprio desiderio verso la persona amata ed è costretto a ripiegare su un oggetto a essa vicino: qualcosa che l'altro possiede, che lo ricorda, in qualche modo semanticamente presente nella loro relazione. Ciò che avviene è perciò una sorta di sineddoche tramite la quale "la parte" viene a rappresentare "il tutto", il particolare surroga il generale.

Tale impostazione discorsiva è la stessa che regola la retorica identitaria del migrante e delle narrazioni postcoloniali. Non potendo più interfacciarsi direttamente col Paese nella sua totalità, il soggetto deve ricorrere a un suo supplente per negarne l'assenza e conservare un seppur parziale rapporto. Il possedimento che si sceglie di trasportare con sé si trasforma in sostanza in un contenitore di memorie, di ricordi che tentano in ogni modo di preservare l'identità d'origine impedendo un distacco totale dal Paese natio; l'oggetto funziona da surrogato che compensa la lontananza. Del resto, l'oggetto è sempre stato incline a trasfigurarsi in un monumento memoriale, in un deposito di ricordi sempre disponibili e schermati dall'usura del tempo, proprio in virtù del suo rappresentare una forma di sostituzione anche dell'esperienza esistenziale.

Tuttavia, si assiste adesso a un cambiamento significativo: in virtù delle logiche postcoloniali il feticcio diventa cristallo di memorie collettive e non più singole, traccia di esperienze appartenenti a un intero popolo che deve recuperare e mantenere il proprio passato e non a un individuo intrappolato in una parafilia solipsistica. Scrive Massimo Fusillo:

In pieno Novecento una nuova declinazione dell'oggetto ci viene dalla letteratura postcoloniale. La novità consiste nella diversa natura della memoria legata al feticcio: collettiva, storica, traumatica, non ricordi individuali [...] ma un insieme denso di tradizioni e abitudini. È il caso degli svariati oggetti (sacri, quotidiani, personali) che compaiono nella letteratura di emigrazione, e che servono ad evocare tutto un mondo perduto, permettendo di costruire sul ricordo la propria nuova identità ibrida. (Fusillo 2012, 57)

Si assiste così a una sorta di cortocircuito: il feticismo, da fenomeno prettamente privato e di pericolosa devianza, spesso colpevole di alienazione del soggetto nei confronti della realtà esterna, trasla su una dimensione pubblica e muta in assoluta necessità, in pratica associativa da perseguire pena la dispersione dell'identità culturale. Nella narrazione postcoloniale il soggetto è sempre moltiplicato, parte di una comunità prima che individuo autonomo, e la stessa pratica discorsiva viene applicata ai suoi desideri, alla sua interiorità: il feticista non è più un deviato straniato dalla realtà circostante, bensì parte integrante di una collettività estremamente coesa.

*Midnight's Children* di Salman Rushdie è un testo che riesce a documentare perfettamente il passaggio da un feticismo solipsistico a un feticismo condiviso. Il romanzo imposta il suo asse tematico su una continua dialettica tra la sfera pubblica e la sfera privata, tra la dimensione individuale dell'esperienza sessuale e sentimentale e la dimensione collettiva della Storia e della politica. Il punto di contatto tra i due mondi sorge dalla necessità di conservare un'identità stabile davanti al turbinio di eventi che deflagrano in India in seguito all'indipendenza dal governo britannico. La cultura del singolo – del singolo abitante così come di una singola famiglia nel corso delle generazioni – deve perciò solidificarsi in monumento nazionale e mantenersi eterna tramite una volontà ereditaria. Per far ciò, Rushdie inserisce all'interno della narrazione due oggetti emblematici, apparentemente insignificanti ma che in realtà assurgono a metafore e dispositivi discorsivi dal notevole impatto tematico: un lenzuolo bucato e una sputacchiera d'argento. Il primo veicola un'eredità privata, limitata a un'unica famiglia che nel corso dei decenni tenta di affermarsi e riaffermarsi nello scenario politico-culturale di un Paese in via di trasformazione; il secondo tocca le dinamiche proprie dell'intera nazione, nel dipanarsi di un'eredità collettiva che emerge innanzitutto come responsabilità procreatrice e deposito memoriale.

La precedente identità europea si scontra così con gli stimoli dell'inedita realtà postcoloniale. Gli esiti di questa dialettica ideologica si cristallizzano all'interno dei due oggetti, i quali assumono l'importante funzione di traghettare intatte le memorie del passato verso il futuro. L'analisi di *Midnight's Children* condotta secondo una prospettiva che tenga conto sia dell'istanza postcoloniale che dei propositi interpretativi della *Thing Theory* può allora dimostrarsi estremamente proficua nell'offrire un affresco dell'India postcoloniale e delle sue narrazioni identitarie, secondo una convergenza – come scrive Fusillo – “capace di coagulare attorno a sé memoria collettiva e memoria individuale, storia e leggenda, tragedia e commedia, epica e romanzo, passione e corporeità” (Fusillo 2012, 61). L'intero romanzo si muove intorno a questa ambiguità tra elementi discordanti – privato e pubblico, tragico e comico, individuo e nazione, famiglia e Storia, britannico e indiano: il lenzuolo bucato e la sputacchiera d'argento si confermano quali feticci in grado di preservare l'identità dei loro possessori e la cultura alla quale appartengono, instaurando un compromesso tra le tradizioni del passato europeo e coloniale e le urgenze del futuro indipendente e postcoloniale.

## Tra privato e pubblico: il soggetto postcoloniale come essere storico

Sin dalle prime due pagine l'autore focalizza il tema principale del romanzo: il rapporto gemellare, sostanzialmente simbiotico, tra l'essere umano e la Storia, il singolo e la collettività, l'individuo e il proprio Paese. Il protagonista, Saleem Sinai, è un uomo la cui vita privata si è indissolubilmente legata alla vita pubblica della sua nazione – l'India della metà del secolo scorso – in un susseguirsi di coincidenze, contatti e rapporti causa-effetto al limite dell'assurdo e del tragicomico. Saleem condivide persino la data di nascita con il proprio Paese, dal momento che viene alla luce allo scoccare della mezzanotte del 15 agosto 1947, nel momento preciso in cui l'India proclama la propria indipendenza nascendo *de facto* come nazione:

At the precise instant of India's arrival at independence, I tumbled forth into the world. [...] Thanks to the occult tyrannies of those blandly saluting clocks I had been mysteriously handcuffed to history, my destinies indissolubly chained to those of my country. For the next three decades, there was to be no escape. [...] I was left entirely without a say in the matter. I, Saleem Sinai, [...] had become heavily embroiled in Fate – at the best of times a dangerous sort of involvement. (Rushdie 1981, 3)

Non esiste distinzione fra la vita privata del cittadino Saleem Sinai e la cronaca politica del suo neonato Paese: “From the moment of my conception, it seems, I have been public property” (Rushdie 1981, 100). Al di là del sincronismo delle nascite, i due piani – quello privato e quello pubblico – convergono in un ventaglio di situazioni picaresche nelle quali il singolo riesce sempre in qualche modo a mettere in moto un evento in grado di coinvolgere la Storia dell'intera nazione. Come si evince dalle parole esplicite adoperate – “handcuffed”, “chained”, “escape” –, il soggetto postcoloniale Saleem Sinai è innanzitutto un essere “storico”, legato simbioticamente alla Storia, la cui autonomia esistenziale appare come un fatto chimerico: ogni sua minima azione trascende la dimensione privata di una vita umana e influenza direttamente l'intera collettività.

Va per altro sottolineato che ciò non avviene sempre consapevolmente, e anzi la consonanza si rivela spesso dannosa nei confronti del protagonista. Ecco come Rushdie descrive tale interdipendenza, definita addirittura come gemellare tramite l'utilizzo del verbo “entwined”:

«... your life, which will be, in a sense, the mirror of our own», the Prime Minister wrote, obliging me scientifically to face the question: In what sense? How, in what terms, may the career of a single individual be said to impinge on the fate of a nation? I must answer in adverbs and hyphens: I was linked to history both literally and metaphorically, both actively and passively, in what our (admirably modern) scientists might term ‘modes of connection’ composed of ‘dualistically-combined configurations’ of the two pairs of opposed adverbs given above. This is why hyphens are necessary: actively-literally, passively-metaphorically, actively-metaphorically and passively-literally, I was inextricably entwined with my world. [...] I mean, of course, all actions of mine which directly – literally – affected, or altered the course of, seminal historical events. (Rushdie 1981, 330-331)

Tutto ciò combacia perfettamente con l'ideologia postcoloniale che permea questo romanzo: il soggetto non può essere un singolo e rappresenta sempre una totalità, l'insieme degli aspetti tradizionali e culturali che coagulano nell'identità nazionale. D'altra parte, Saleem non è l'unico nascituro che vive quella precisa congiunzione storica, bensì è solo uno di mille e uno bambini – numero non casuale, considerando la

palese e continua intertestualità nei riguardi de *Le mille e una notte* – definiti “della Mezzanotte”, tutti dotati di un qualche potere soprannaturale.

Il fatto di essere stato vittima di uno scambio di culla, di non essere quindi il figlio effettivo dei suoi genitori, non fa che privare ulteriormente Saleem di un’ascendenza precisa, gli impedisce di “privatizzarsi” come individuo appartenente a una famiglia specifica. Egli è piuttosto un discendente dalla Storia, senza genitori perché figlio diretto della sua nazione, e così tutti gli altri bambini nati in quel magico trapasso epocale:

In fact, all over the new India, the dream we all shared, children were being born who were only partially the offspring of their parents – the children of midnight were also the children of the time: fathered, you understand, by history. (Rushdie 1981, 159)

Il titolo è dunque denso di significato, poiché se la parola “Children” designa proprio l’idea di una collettività, nondimeno essa rimanda a un’altra importante tematica declinata all’interno di questo romanzo, quella dell’eredità. Come detto, la letteratura postcoloniale è intimamente orientata verso la preservazione nel tempo dell’identità culturale e nazionale: attraverso i suoi personaggi, l’autore deve conservare e traghettare in avanti quell’insieme di tradizioni e aspetti culturali propri del suo paese che andrebbero persi altrimenti.

Lo stratagemma di raccontare le vicende di un’intera famiglia nel susseguirsi delle generazioni e quindi delle epoche storiche si presta benissimo a tale scopo – basti pensare a *Cien años de soledad*. Rushdie sceglie così di testimoniare gli eventi che si dipanano dal nonno Aadam Aziz al nipote Saleem Sinai, in un arco di circa sessant’anni che attraversa tutte le vicende politiche più importanti dell’India novecentesca.

L’eredità, l’elemento di continuità fra diverse generazioni, diventa qualcosa in più, rivestita dal misticismo caratteristico del realismo magico: ogni singolo aspetto e ogni singola situazione vissuti da un precedente membro della famiglia sembrano perpetuarsi nel tempo fino a ripresentarsi – metaforicamente e non – nella vita di Saleem, condannandolo di fatto a una ciclicità esistenziale da cui non ha scampo. Per il Rushdie de *Midnight’s Children* l’eredità diventa una catena di eventi simili che unisce gli individui nel tempo, che attraversa e avvicina le epoche per mezzo di analogie biografiche, in una sorta di eterno ritorno nietzschiano che non sembra avere alcun vantaggio ma che, al contrario, procura terribili conseguenze all’individuo. Soprattutto, l’eredità è prima di ogni altra cosa memoria, e il bisogno di perpetuarsi attraverso la genetica corrisponde al dovere di ricordare; come vedremo nel corso di questa analisi, il liquido seminale può essere sostituito dal ricordo, e la scrittura ottiene la stessa valenza della procreazione.

## Un’eredità privata: il lenzuolo bucato

La preservazione dell’eredità attraverso il ricordo è veicolata dagli oggetti, perfetti monumenti memoriali. Rushdie sente la necessità di introdurre sin da subito il loro valore, durante la presentazione del primo degli oggetti protagonisti di questo articolo:

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 the mundane! [...] Consumed multitudes are jostling and shoving inside me; and guided only by the memory of a large white bedsheet with a roughly

circular hole some seven inches in diameter cut into the centre, clutching at the dream of that holey, mutilated square of linen, which is my talisman, my open-sesame, I must commence the business of remarking my life from the point it really began. (Rushdie 1981, 4)

Saleem, in quanto soggetto postcoloniale ed essere storico, ha la necessità di perpetuarsi, di raccontare la propria storia, di tramandare in eredità la propria vita; ma può far ciò solo se coadiuvato dal ricordo di un lenzuolo bucato. Emergono tutti i tratti tipici di un rapporto feticistico: il lenzuolo è un “talisman”, un oggetto in grado di aiutare il soggetto, un’entità con la quale è necessario relazionarsi per un adeguato soddisfacimento psichico. È anche un oggetto magico, un elemento soprannaturale calato in un’esperienza realistica, in quanto capace di soggiogare l’individuo “under what I can only describe as the sorcerer’s spell of that enormous – and as yet unstained – perforated cloth” (Rushdie 1981, 25). Ma, soprattutto, è un oggetto dato in eredità che attraversa le epoche generazionali, passando da proprietario a proprietario all’interno della stessa famiglia: prima di esserlo per il nipote Saleem, il lenzuolo diventa un feticcio per il nonno Aadam, il quale “had come to think of the perforated sheet as something sacred and magical” (Rushdie 1981, 28).

Ereditare tale oggetto significa ereditare anche un insieme di situazioni e conseguenze insite magicamente nella cosa stessa, come se si trattasse di una vera e propria maledizione. Attraverso il buco di un lenzuolo Saleem spierà sua madre in un momento di intimità; coperta da un lenzuolo bucato, Jamila Singer – sorellastra del protagonista e nipote biologica di Aadam – apparirà al pubblico durante i suoi concerti e si nasconderà dal desiderio incestuoso del fratellastro. La simbiosi è così stretta che l’oggetto condanna il suo possessore ad assomigliargli: sia il nonno che il nipote condivideranno col lenzuolo il buco che dilania le loro anime e che tenteranno in ogni modo di colmare. In Saleem la contiguità si tradurrà anche sul piano fisico e corporale, data la chierica giovanile e permanente causata da un incidente scolastico.

Il lenzuolo rappresenta solo un feticcio, ma causa a sua volta un rapporto feticistico nei confronti della realtà esterna, e nello specifico della persona amata: nell’osservare la futura moglie Naseem attraverso il buco del lenzuolo, posizionato di volta in volta su una differente superficie del suo corpo, il nonno Aadam non fa altro che elevare il dettaglio a meta del desiderio sessuale, amando il particolare a discapito del totale – ovvero l’esatta definizione di una perversione feticistica. Il fascino del dettaglio diventa pericoloso, malsano, perché l’erotismo si concentra su una singola parte totalmente autonoma e distaccata dal resto. Il soggetto è impossibilitato a dirigere il proprio desiderio sull’Altro in quanto l’Altro gli appare irraggiungibile perché coperto dal lenzuolo; viene di conseguenza costretto alla creazione di feticci capaci di sostituirlo – il naso, gli occhi, la bocca, i glutei, le singole porzioni di corpo di volta in volta offerte alla vista ma totalmente slegate dall’interesse dell’individuo Naseem. Ciò è eloquentemente espresso in un passo del romanzo:

So gradually Doctor Aziz came to have a picture of Naseem in his mind, a badly-fitting collage of her severally-inspected parts. This phantasm of a partitioned woman began to haunt him, and not only in his dreams. Glued together by his imagination, she accompanied him on all his rounds, she moved into the front room of his mind, so that waking and sleeping he could feel in his fingertips the softness of her ticklish skin or the perfect tiny wrists or the beauty of the ankles; he could smell her scent of lavender and chambeli; he could hear her voice and her helpless laughter of a little girl; but she was headless, because he had never seen her face. (Rushdie 1981, 26)

I termini usati – “badly-fitting”, “phantasm”, “headless” – connotano una relazione presentata da subito come erronea ed eterea.

Tale rapporto con la persona amata verrà trasmesso alle generazioni future, dal momento che anche la figlia di Aadam e Naseem – e madre di Saleem – sarà costretta ad amare il suo sposo a pezzi, di volta in volta, frammento per frammento. Il feticcio-lenzuolo diventa così motore di feticismo e maledizione che si perpetua in ogni membro della famiglia nel momento in cui si è chiamata a ereditarlo; non sembra possibile agli Aziz amare se non parzialmente, indirizzare il proprio sentimento erotico senza “the magic of the sheet” (Rushdie 1981, 28). Tale condanna si applica non solo al soggetto del desiderio – la cui percezione è limitata e distorta dal velo, incapace di raffigurare la meta sessuale nella sua totalità –, ma anche a chi riceve quel sentimento amoroso, in colei che indossa il lenzuolo, la quale si è frammentata e alienata dalla realtà. Quest’ultimo destino sarà ancora una volta ereditato nel corso delle generazioni e condiviso, ad esempio, sia dalla nonna che dalla nipote. La prima – restia a comparire nelle foto perché contraria a essere riprodotta in una copia eterna e per intero, abituata com’era a essere coperta da veli – invecchiando riscontra la strana abitudine di usare come intercalare dei suoi discorsi l’espressione “whatsitsname”, proprio a indicare un suo difetto nel rapportarsi con la realtà circostante: “Reverend Mother was giving us a hint that, for all her presence and bulk, she was adrift in the universe. She didn’t know, you see, what it was called” (Rushdie 1981, 49). La seconda – costretta a indossare il lenzuolo bucato per questioni di pudicizia, prima durante i suoi concerti e poi a causa della vergogna davanti l’amore incestuoso di Saleem – viene ridotta a pura voce senza corpo: l’unico frammento visibile – le labbra intente a cantare – diventano la sola parte esistente e concretizzabile, e non a caso da quel momento in poi appare nel romanzo solo come suono proveniente dalla radio, riproducibile *ad infinitum* in veste di incitamento ai soldati in guerra. Ecco allora come Saleem Sinai viene “condemned by a perforated sheet to a life of fragments” (Rushdie 1981, 165), una condanna che è prima di tutto un’eredità permessa proprio dalla trasmissione di un oggetto. Ma si tratta in generale di una tendenza feticistica propria della famiglia Aziz, incline a rendere il feticcio anche una sorta di finestra, di soglia, di punto di vista sul mondo. Non a caso tale attitudine viene perpetuata anche dallo zio regista, il quale permea le sue opere cinematografiche con dinamiche prettamente feticistiche:

Let us permit Hanif Aziz to have his moment; because *The Lovers of Kashmir* contained a notion which was to provide my uncle with a spectacular, though brief, period of triumph. [...] Thirty-three minutes after the beginning of *The Lovers* the première audience began to give off a low buzz of shock, because Pia and Nayyar had begun to kiss – not one another – but things. Pia kissed an apple; sensuously, with all the rich fullness of her painted lips; then passed it to Nayyar; who planted, upon its opposite face, a virilely passionate mouth. (Rushdie 1981, 195)

Non si può non tornare con la mente all’iniziale rapporto dei suoi genitori, veicolato e concesso proprio attraverso l’intermediazione di un oggetto e mai diretto. Gli amanti del film non baciano i rispettivi corpi ma delle cose, e il soddisfacimento erotico sembra dipendere dalla materialità e non dalla carne dell’altro; così come, andando indietro nel tempo, Aadam Sinai sembrava attratto più dal lenzuolo che dalla futura moglie.

La famiglia Aziz riesce così a mantenere la propria identità attraverso le epoche e le generazioni, proteggendosi tramite l’affidamento a un oggetto dalle intemperie che si agitano violente nella Storia, nei

mutamenti politico-culturali a cui va incontro l'India postcoloniale in seguito alla propria indipendenza; il feticismo da esperienza solipsistica diventa una pratica condivisa da un intero nucleo familiare attraverso l'ereditarietà delle abitudini e degli eventi.

## Un'eredità collettiva: la sputacchiera d'argento

Dove il primo oggetto veicola dunque un'eredità di tipo privato, circoscritta a una sola famiglia e ai suoi discendenti nel corso delle generazioni, il secondo oggetto funge al contrario da figura tematica relativa alla valenza collettiva e nazionale dell'eredità. Il più importante possesso simbolico della famiglia Aziz-Sinai non è infatti il lenzuolo bucato – con la batteria di situazioni e conseguenze che esso comporta –, bensì una apparentemente semplice sputacchiera d'argento, vero *leitmotiv* di tutta quanta la storia e motore dei suoi eventi principali.

Bisogna anzitutto analizzare la sputacchiera come oggetto in sé prima di inoltrarci nelle sue incrostature tematiche e nella sua allusività semantica. Essa infatti – in pieno stile rushdiano – appare come una perfetta commistione fra alto e basso, elitario e popolare, e come meraviglioso elemento tragicomico: si tratta di una sputacchiera decisamente preziosa, d'argento e adornata di lapislazzuli, ma non va comunque dimenticato che di una sputacchiera si parla, di uno strumento che ha funzioni volgari e corporali. È un oggetto che viaggia fra due livelli sociali completamente opposti, dalle sale aristocratiche e reazionarie di Cooch Naheen allo scantinato popolare e sedizioso della famiglia Aziz. Tale oggetto, abitante di due realtà diverse, combacia perfettamente con la visione poetica di Nadir Khan, a cui infatti viene donata come regalo di nozze in seguito al suo matrimonio con Amina, madre di Saleem: “I do not believe in high art, Mian Sahib. Now art must be beyond categories; my poetry and – oh – the game of hit-the-spittoon are equals” (Rushdie 1981, 54). La poesia come la sputacchiera sono quindi elementi non catalogabili secondo una precisa declinazione sociale, bensì appartengono a un universo concettuale comune; è questa la prima similitudine, il primo accostamento semantico e ideologico attraverso il quale l'oggetto sputacchiera ambisce a diventare qualcosa in più, a travalicare i confini della sua materialità e del suo utilizzo per divenire veicolo di sensi ulteriori. In questo caso, assistiamo a un oggetto reso strumento di livellamento sociale, che trascende un sistema fortemente classista come quello indiano diventando proprietà comune; appartiene insomma alla collettività intera proprio come il suo futuro possessore Saleem – privo di famiglia ma figlio della nazione tutta.

Abbiamo argomentato intorno alla natura storica di Saleem Sinai, generato dal proprio Paese, e abbiamo sottolineato come il personaggio tipico della letteratura postcoloniale si assuma il compito di trasmettere la propria identità culturale in eredità; il protagonista di questo testo si trova allora costretto nell'improrogabile impegno di preservare e perseverare la storia dell'India, omologando la sua famiglia e la nazione. Il modo più immediato per farlo è ovviamente quello di generare figli a cui affidare il proprio patrimonio; ma ciò è impedito dalla sua disfunzione erettile, dalla sterilità che gli impedisce un'eredità prettamente genetica. L'unica alternativa per perpetuarsi e donare la propria identità al futuro resta la scrittura delle proprie memorie, le quali diventano quindi le memorie del Paese; decide di lasciare traccia di sé non attraverso un figlio ma attraverso un testo. La battuta provocante della compagna di Saleem appare più che azzecata: “«So now that the writery is done, let's see if we can make your other pencil work!»” (Rushdie 1981, 45).



Subito dopo appare però una seconda similitudine, un secondo accostamento semantico nei riguardi della sputacchiera: “Despite everything she tries, I cannot hit her spittoon” (Rushdie 1981, 45). Il “centrare-la-sputacchiera” è un concetto cardine dell’opera. Non a caso compare citato in più luoghi del romanzo: si trattava di un gioco molto in voga nelle masse più povere della società indiana del periodo, praticato soprattutto dagli anziani che erano soliti scandirlo con qualche racconto della loro vita passata. L’autore lo presenta per la prima volta proprio in una situazione del genere, in un passo lucido e incredibilmente icastico:

And now the old men place the spittoon in the street, further and further from their squatting place, and aim longer and longer jets at it. Still the fluid flies true. «Oh, too good, yara!». The street urchins make a game of dodging in and out between the red streams, super-imposing the game of chicken upon this art of hit-the-spittoon... (Rushdie 1981, 54)

Rushdie riesce a trasformare questa semplice tradizione culturale in una metafora della copulazione, l’atto di generare e quindi, per definizione, di trasmettere un’eredità. Lo sputo diventa liquido seminale e memoria allo stesso tempo – entrambi “fluidi” espulsi dal corpo –, nonché unico veicolo lecito di eredità da parte di un individuo altrimenti sterile e incapace di lasciare traccia di sé. Lo stesso Saleem ci presenta il suo lavoro mnemonico, il suo ricordare e raccontare gli eventi passati, tramite una similitudine che ha a che fare con il gioco del centrare-la-sputacchiera:

I have resolved to confide in paper, before I forget. [...] I chew betel-nut and expectorate in the direction of a cheap brassy bowl, playing the ancient game of hit-the-spittoon. (Rushdie 1981, 43)

D’altra parte, ogni tipo di “fluid” proveniente dal corpo di Saleem sembra poter essere accostato al liquido seminale, e nella fattispecie il moccio sembra assurgere a questo ruolo alla perfezione. Più di tutto basti pensare alla terribile esperienza voyeuristica che il protagonista vive a nove anni con la madre – e il tutto, va ricordato, avviene proprio attraverso il buco di un (quel?) lenzuolo: il moccio e il naso risultano perfettamente equivalenti al liquido seminale e al fallo, al punto che l’intera sequenza sembra ricordare più una mancata eiaculazione che un intasamento nasale. Tale atto incestuoso potrebbe essere la causa simbolica della sterilità di Saleem – in piena citazione alla formula freudiana della castrazione –, oltre che l’origine dei suoi poteri magici:

And there it is, searing my retina – the vision of my mother’s rump, black as night, rounded and curved, resembling nothing on earth so much as a gigantic, black Alfonso mango! In the washing-chest, unnerved by the vision, I wrestle with myself... self-control becomes simultaneously imperative and impossible... under the thunderclap influence of the Black Mango, my nerve cracks; pajama-cord wins its victory; and while Amina Sinai seats herself on a commode, I... what? Not sneeze; it was less than a sneeze. Not a twitch, either; it was more than that. It’s time to talk plainly: shattered by two-syllabic voice and fluttering hands, devastated by Black Mango, the nose of Saleem Sinai, responding to the evidence of maternal duplicity, quivering at the presence of maternal rump, gave way to a pajama-cord, and was possessed by a cataclysmic – a world-altering – an irreversible sniff. Pajama-cord rises painfully half an inch further up the nostril. But other things are rising, too: hauled by that feverish inhalation, nasal liquids are being sucked relentlessly up up up, nose-goo flowing upwards, against gravity, against nature. Sinuses are subjected to unbearable pressure... until, inside the nearly-nine-year-old head, something

bursts. Snot rockets through a breached dam into dark new channels. Mucus, rising higher than mucus was ever intended to rise. Waste fluid, reaching as far, perhaps, as the frontiers of the brain... there is a shock. (Rushdie 1981, 223)

Tale accostamento fra naso e pene e fra moccio e liquido seminale viene confermato anche da una delle ultime osservazioni di Saleem il quale, ormai doppiamente sterile, si considera infatti “drained above-and-below” (Rushdie 1981, 645) – incapace di produrre sia un fluido che l’altro.

Dopo aver osservato l’omogeneità fra i residui corporali del protagonista, riusciamo a configurare più facilmente l’oggetto sputacchiera come deposito mnemonico. Se lo sputo equivale a eredità e dunque memoria, la sputacchiera diventa in piena regola quell’oggetto memoriale ricercato dalla letteratura postcoloniale, quel ricettacolo di ricordi e storie da perpetuare in eredità. Incombe fisiologico lo sviluppo di una relazione feticistica con un oggetto di tale importanza, in quanto traccia del proprio passato, documento delle proprie origini, soprattutto in un individuo quale Saleem Sinai che non possiede una famiglia e una precisa genealogia.

Abbiamo quindi un oggetto condensatore di memorie ma anche, in piena ironia rushdiana, cancellatore di quelle stesse memorie: eloquente, infatti, il lungo passo nel quale la sputacchiera, in seguito ad un bombardamento durante la guerra fra India e Pakistan, precipita sulla testa di Saleem causandogli una profonda amnesia.

The fingers of the explosion reaching down down to the bottom of an almirah and unlocking a green tin trunk, the clutching hand of the explosion flinging trunk-contents into air, and now something which has hidden unseen for many years is circling in the night like a whirligig piece of the moon, something catching the light of the moon and falling now falling as I pick myself up dizzily after the blast, something twisting turning somersaulting down, silver as moonlight, a wondrously worked silver spittoon inlaid with lapis lazuli, the past plummeting towards me like a vulture-dropped hand to become what-purifies-and-sets-me-free, because now as I look up there is a feeling at the back of my head and after that there is only a tiny but infinite moment of utter clarity while I tumble forwards to prostrate myself before my parent’s funeral pyre, a minuscule but endless instant of knowing, before I am stripped of past present memory time shame and love, a fleeting, but also timeless explosion in which I bow my head yes I acquiesce yes in the necessity of the blow, and then I am empty and free, because all the Saleems go pouring out of me [...], free now, beyond caring, crashing on to tarmac, restored to innocence and purity by a tumbling piece of the moon, wiped clean as a wooden writing-chest, brained (just as prophesied) by my mother’s silver spittoon. (Rushdie 1981, 476-477)

Prestiamo attenzione alla purificazione di Saleem causata da questo incidente, alla sua trasformazione in un essere quasi soprannaturale. Un’entità immersa e intrappolata nella Storia come Saleem diventa ora, privato dei suoi ricordi, libera, proprio perché spoglia di quelle memorie che costituivano il suo unico patrimonio, l’unica eredità familiare che era chiamato a veicolare. Un orfano di tale portata, un soggetto privo di qualsivoglia forma di preistoria, diventa un essere astorico, fuori dal tempo ed eterno; non a caso nelle successive vicende del romanzo apparirà come un vero e proprio Buddha, venerato come idolo di un culto religioso. Ecco come la sputacchiera viene considerata nell’ultima importante riflessione al riguardo:

A question: why such grief over a mere receptacle of juice? My reply is that you should never underestimate a spittoon. Elegant in the salon of the Rani of Cooch Naheen, it permitted intellectuals to practice the art-forms of the masses; gleaming in a cellar, it transformed Nadir Khan's underworld into a second Taj Mahal; gathering dust in an old tin trunk, it was nevertheless present throughout my history, covertly assimilating incidents in washing-chests, ghost-visions, freeze-unfreeze, drainage, exiles; falling from the sky like piece of the moon, it perpetrated a transformation. O talismanic spittoon! O beauteous lost receptacle of memories as well as spittle-juice! What sensitive person could fail to sympathize with me in my nostalgic agony at its loss? (Rushdie 1981, 626-627)

Importante sottolinearlo: “receptacle of memories as well as spittle-juice”, contenitore sia di ricordi che di sputo, come definitiva conferma della piena sovrapposibilità dei due “fluidi”. Se insomma il lenzuolo bucato causava l'alienazione dalla realtà a coloro che lo indossavano, la sputacchiera diventa invece l'unico strumento di Saleem utile ad aggrapparsi alla realtà, l'unico modo di lasciare una traccia di sé nella Storia, data la sua natura di contenitore di memorie; oggetto quindi che rappresenta perfettamente l'eredità tipica del postcolonialismo, il patrimonio identitario ricevuto dai padri e donato ai figli. Non a caso, è proprio grazie alla sputacchiera che Saleem riesce a sopravvivere alla sua “scomparsa dalla Storia” ad opera del maleficio protratto da Parvati-la-strega:

In the grip of Parvati's sorcery, I felt my hold on the world slip away – and how easy, how peaceful not to never to return! – to float in this cloudy nowhere, wafting further further further, like a seed-spore blown on the breeze – in short, I was in mortal danger. What I held on to in that ghostly time-and-space: a silver spittoon. Which, transformed like myself by Parvati-whispered words, was nevertheless a reminder of the outside... clutching finely-wrought silver, which glittered even in that nameless dark, I survived. Despite head-to-toe numbness, I was saved, perhaps, by the glints of my precious souvenir. (Rushdie 1981, 533)

Consideriamo la magia spazio-temporale di Parvati come la quotidiana situazione di un migrante, spaesato in una realtà culturale che non conosce e che lo permea fino ad assimilarlo, facendogli di conseguenza dimenticare le proprie tradizioni e la propria provenienza. L'unico modo per non smarrirsi, per mantenere salda la propria identità d'origine, è quello di affidarsi alla propria eredità, a quel patrimonio condiviso da generazione in generazione, quell'insieme di memorie, di ricordi, di storie singole che formano la Storia della propria cultura. Nel caso di Saleem, tutto ciò è rappresentato da quella sputacchiera, oggetto feticcio tramandato dalla sua famiglia, contenitore sia del suo passato che del suo futuro, dei fluidi corporali – che siano sputo, liquido seminale o memorie – da trasmettere in avanti. Procreare, centrare-la-sputacchiera, raccontarsi tramite la scrittura, sono tutte modalità per perpetuarsi nel tempo, per attraversare le epoche, per rendere immortale la propria identità. Ma quando Saleem si ritrova sterile e privato della sua sputacchiera distrutta dai bulldozer – chiara allusione alla modernità tecnologica che devasta le antiche tradizioni culturali, al futuro che distrugge il passato –, non può che affidarsi al romanzo che stiamo leggendo, unico suo figlio possibile.

La sputacchiera d'argento, inoltre, assolve anche una funzione formale in quanto raccordo delle vicende, figura dispositiva, attraverso un utilizzo che non può non ricordare le formule di matrice omerica ed epica in senso lato: molte volte l'oggetto in questione viene brevemente citato nel testo solo per ricordare al lettore la sua esistenza, senza un preciso ruolo simbolico o contenutistico. Nell'intricatissima anacronia

che frammenta la cascata delle vicende narrate in continue analesi e prolessi, il manufatto diventa allora filo conduttore, ancora di salvataggio, fonte di coesione strutturale. Un esempio su tutti per dimostrare questo suo sapiente uso retorico: ad un certo punto della storia, per altro abbastanza casuale, un servo della famiglia ruba alcuni oggetti, tra i quali spicca proprio la magica sputacchiera, immediatamente recuperata dopo la cattura del ladro (Rushdie 1981, 199). Tale evento appare totalmente gratuito, superfluo, senza alcuna valenza narrativa né peso nell'economia strutturale delle vicende, quasi come un tassello inserito confusamente in un punto totalmente casuale della trama. Ma se sul piano contenutistico il suo valore è pressoché nullo, acquisisce invece enorme spessore dal punto di vista formale, in quanto favorisce la ricomparsa della sputacchiera nel racconto con chiaro intento mnemonico e, per l'appunto, formulare. Saranno numerosissime le occasioni in cui la sputacchiera compare di soppiatto nel periodare senza alcuna importanza, naufraga nell'immensità delle vicende narrate, nel ruolo di un'eredità sempre vicina ma mai veramente considerata, compresa, valorizzata, se non alla fine.

### Un'ultima materia da ereditare: i residui e gli scarti

C'è un'ultima declinazione tematica che occorre indagare prima di concludere questa trattazione su *Midnight's Children*. L'importanza che Saleem Sinai conferisce ai propri residui – che siano corporali o che si tratti di tracce mnemoniche – viene notevolmente accentuata nel momento in cui si analizza il legame feticistico che la famiglia Aziz-Sinai intrattiene con gli scarti in generale. Per tutta la storia una delle maggiori costanti sembra essere proprio la vicinanza coi rifiuti e nella fattispecie con le feci, l'avanzo per eccellenza. Ecco una rapida rassegna delle maggiori ricorrenze di questo elemento, vero e proprio filo tematico nascosto che unisce l'immenso caleidoscopio delle vicende intergenerazionali: la compagna di Saleem si chiama Padma, che altro non è che un epiteto di Lakshmi – la dea della fertilità e della nascita nella cosmologia indiana (Cfr. Daniélou 1992) –, e viene sovente definita dal protagonista con l'epiteto di "Purveyor of Dung" (Rushdie 1981, 35); quando Nadir Khan si rifugia a casa degli Aziz, il capofamiglia Aadam si trova nella latrina impegnato con i suoi problemi di stitichezza (Rushdie 1981, 64-65); sarà poi attraverso una latrina e una rete fognaria che lo stesso Nadir fuggirà in seguito alla soffiata della cognata (Rushdie 1981, 78); Saleem sopravvivrà a un'elettrocuzione subita proprio in una latrina (Rushdie 1981, 492); sposerà Parvati-la-strega, una, non a caso, pulitrice di latrine (Rushdie 1981, 565); e così via. Il motivo di questa quasi maniacale attenzione alle feci è subito spiegato nell'ottica dell'eredità di cui abbiamo parlato prima: la fertilità, permessa proprio dagli escrementi, diventa un concetto fondamentale per l'individuo che deve trasmettere la propria identità al futuro, ed è proprio ciò che manca al protagonista sterile. Va a questo punto evidenziato un eloquente peana che Saleem stila per le feci sin dall'inizio del testo:

Dung, that fertilizes and causes the crops to grow! Dung, which is patted into thin chapati-like cakes when still fresh and moist, and is sold to the village builders, who use it to secure and strengthen the walls of kachcha buildings made of mud! Dung, whose arrival from the nether end of cattle goes a long way towards explaining their divine and sacred status! (Rushdie 1981, 35)

Gli escrementi, quindi, diventano sia metafora di vita che in generale, attraverso il riferimento all'edilizia, di creazione, e – traendo a piene mani dalla mitologia indiana – vengono elevati addirittura a feticci divini, idoli di culti religiosi. Ma il residuo che più di tutti andrebbe analizzato nell'impalcatura semantica del testo è la polvere: quel rifiuto mai definitivamente debellato che rappresenta una dimensione quotidiana e

intima la quale, dopo essersi deteriorata, tendiamo a nascondere ed eliminare, ma che riesce comunque a risalire in superficie. Il luogo testuale che più di tutti coniuga questa declinazione tematica è la lunga scena familiare immediatamente successiva alla morte dello zio Hanif, e che causerà fra l'altro anche l'agnizione di Saleem attraverso la scoperta dello scambio dei neonati in culla.

For forty days, we were besieged by the dust; dust creeping under the wet towels we placed around all the windows, dust slyly following in each mourning arrival, dust filtering through the very walls to hang like a shapeless wraith in the air, dust deadening the sounds of formal ululation and also the deadly sniping of grieving kinsfolk; the remnants of Methwold's Estate settled on my grandmother and goaded her towards a great fury; they irritated the pinched nostrils of Punchinello-faced General Zulfikar and forced him to sneeze on to his chin. In the ghost-haze of the dust it sometimes seemed we could discern the shapes of the past, the mirage of Lila Sabarmati's pulverized pianola or the prison bars at the window of Toxy Catrack's cell; Dubash's nude statuette danced in dust-form through our chambers, and Sonny Ibrahim's bullfight-posters visited us as clouds. The Narlikar women had moved away while bulldozers did their work; we were alone inside the dust-storm, which gave us all the appearance of neglected furniture, as if we were chairs and tables which had been abandoned for decades without covering-sheets; we looked like the ghosts of ourselves. [...] The dust, entering our nostrils in our time of grief, broke down our reserve, eroded the barriers which permit families to survive; in the dust storm of the dying palaces things were said and seen and done from which none of us ever recovered. (Rushdie, 377-378)

La polvere – e, in senso lato, l'oggetto scartato, il residuo – diventa l'ennesimo veicolo di memoria, un ulteriore cristallo di ricordi appartenente alle generazioni precedenti. Ma stavolta si tratta di ricordi nascosti, volontariamente dimenticati, perché scomodi, dannosi, pericolosi; assistiamo a un'eredità che non si vuole ottenere, a oggetti obliati nelle piaghe più recondite della nostra intimità, fra le fessure della nostra dimora. Il passato che si era omesso riemerge ora attraverso la polvere, residuo della Storia antecedente: la tempesta che tormenta la famiglia Aziz li priverà delle loro difese, li denuderà l'uno di fronte all'altro facendo tornare a galla tutti quei segreti occultati, in un capitolo che non a caso si intitola proprio "Revelations". Ma la polvere che simboleggia il passato residuo può trasformarsi anche in un incredibile dono per il futuro, un'eredità da perpetuare: il corpo sia del nonno Aadam che del nipote Saleem si polverizza al momento della morte, frammentandosi nell'ultimo caso in 630 milioni di particelle – numero non casuale, in quanto corrispondente agli abitanti dell'India nell'anno della pubblicazione del romanzo – che andranno a ricoprire il Paese del futuro sancendo la permanenza dei due attraverso il tempo:

The cracks claimed him, and his legs gave way beneath him as the bones disintegrated, and the effect of his fall was to shatter the rest of his skeleton beyond all hope of repair. (Rushdie 1981, 386)

Yes, they will trample me underfoot, the numbers marching one two three, four hundred million five hundred six, reducing me to specks of voiceless dust. (Rushdie 1981, 647)

Ecco allora l'incredibile ambivalenza dell'oggetto scartato, del residuo, veicolo sia di fertilità, creazione e futuro – lo sterco idolatrato da Saleem ed ennesimo filo conduttore delle vicende – che di preistoria e

memoria – la polvere che si infiltra nei corpi della famiglia Aziz; ma sempre e in ogni caso metafora di eredità, di un patrimonio da ricevere e da tramandare.

## Bibliography

Albertazzi, Silvia. *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*. Roma: Carocci, 2013.

Brennan, Timothy. *Salman Rushdie and the Third World. Myths of the Nation*. Basingtoke: Palgrave MacMillan, 1989.

Brown, Bill. *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Chatterice, Partha. *The Nation and Its Fragments. Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Daniélou, Alain. *Mythes et dieux de l'Inde, le polythéisme hindou*. Tradotto da Verena Hefti. Milano: BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 1992.

Durix, Jean Paul. "Magic Realism in *Midnight's Children*", *Commonwealth Essays and Studies* 8.1 (1985): 57-63.

Emig, Rainer, e Oliver Lindner. *Commodifying (Post)Colonialism: Othering, Reification, Commodification and the New Literatures and Cultures in English*. Amsterdam: Rodopi, 2010.

Freud, Sigmund. *Fetischismus*. Tradotto da Renata Colorni. Torino: Bollati Boringhieri, 2014.

Fusillo, Massimo. *Feticci*. Bologna: Il Mulino, 2012.

Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Tradotto da Francesca Neri. Roma: Meltemi, 2004.

Hassumani, Sabrina. *Salman Rushdie. A Postmodern Reading of his Major Works*. Vancouver: Fairleigh Dickinson University Press, 2002.

Hawes, Clement. "Leading History by the Nose. The Turn to the Eighteenth Century in *Midnight's Children*", *Modern Fiction Studies*, 39.1 (1993): 147-168.

Kane, Jean. "The Migrant Intellectual and the Body of History: Salman Rushdie's *Midnight's Children*", *Contemporary Literature*, 37.1 (1996): 94-118.

Kortenaar, Neil. *Self, Nation, Text in Salman Rushdie's *Midnight's Children**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2004.

Rowlands, Micheal, e Peter van Dommelen. *Material Culture and Postcolonial Theory*. Milton Park: Taylor & Francis Ltd, 2009.

Rushdie, Salmon. *Midnight's Children*. Londra: Vintage, 1981.

Yokota, Kariann. "Postcolonialism and Material Culture in the Early United States", *The William and Mary Quarterly Third Series*, 64.2 (2007): 263-270