

Quaderni
della ricerca

7



Kings and Clowns

Il (non)senso
del tragicomico



UniorPress

a cura di
Rossella Ciocca
e Bianca Del Villano

www.uniorpress.com



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Quaderni della ricerca - 7

Kings and Clowns

Il (non)senso del Tragicomico

a cura di / edited by

ROSSELLA CIOCCA e BIANCA DEL VILLANO



UniorPress

In copertina: *Mosaico con maschere sceniche*. Roma, Musei Capitolini (Archivio Fotografico dei Musei Capitolini). © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Quaderni della ricerca – 7

Direttrice della collana
ROSSELLA CIOCCA

Comitato editoriale
GUIDO CAPPELLI
GUIDO CARPI
FEDERICO CORRADI
AUGUSTO GUARINO
SALVATORE LUONGO
ALBERTO MANCO
PAOLO SOMMAIOLO

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*

copyright:



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress
Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli

© Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" 2021
ISSN 2724-5519
ISBN 978-88-6719-229-8

La collana *Quaderni della ricerca* nasce all'interno del dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati per ospitare le pubblicazioni dei membri del collegio dei docenti e una selezione degli atti delle *Graduate Conference* organizzate dai dottorandi. Essa è riservata a tutte le ricerche che si rispecchiano nel progetto scientifico del dottorato, caratterizzato da continue intersezioni culturali, letterarie, linguistiche ed estetiche, in una idea di confronto e dialogo interdisciplinare, sovra-areale e comparatistico. Tale progetto scientifico parte da una concezione di Occidente aperto all'interazione con la dimensione globalizzata intercontinentale sulla scia sia delle intersezioni medievali e primo-moderne sia di quelle moderne e contemporanee. Esso riserva particolare attenzione alle forme contemporanee dei linguaggi letterari, dello spettacolo e della comunicazione, come pure alla ricostruzione di genealogie culturali che pongono il presente in connessione significativa con gli assetti culturali del passato.

Questo volume è dedicato a Simonetta de Filippis, professoressa ordinaria di letteratura inglese presso l'Università di Napoli L'Orientale, la cui lunga e proficua carriera di docente si è conclusa nel 2019. I contributi qui raccolti vogliono rappresentare la stima e l'affetto di amici, allievi e colleghi che hanno condiviso con lei ricerche, progetti o anche solo la 'quotidianità' delle attività dipartimentali.

La carriera di Simonetta si è svolta lungo un arco temporale testimone di cambiamenti epocali negli ordinamenti accademici, all'interno dei quali ella ha contribuito ricoprendo importanti incarichi – tra tutti quelli di Direttrice del Centro per la Didattica Linguistica di Ateneo negli anni 2008-2014 e di Direttrice del Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa dal 2002 al 2008 – ma soprattutto dedicandosi con passione e rigore all'insegnamento e alla ricerca.

Degli appassionanti corsi su Shakespeare e sulla Critica Shakespeariana (insegnamento attivato quasi unicamente in Italia all'Orientale di Napoli proprio da Simonetta) resta traccia non solo nella memoria degli studenti – molti dei quali a loro volta divenuti docenti – ma anche nei volumi che tracciano i fili dei suoi interessi e della rete di collaborazioni instaurate con studiosi italiani e stranieri ma anche con il mondo dello spettacolo e delle arti (in particolare con il Piccolo di Milano e con la Galleria Toledo di Napoli).

È proprio per dare seguito ai due studi più recenti su *Shakespeare e il senso del tragico* (2016) e *Shakespeare e il senso del comico* (2019), che la presente miscellanea si propone di indagare il (non)-senso del tragicomico, dando voce alle molteplici sollecitazioni che Simonetta negli anni ha ispirato con la sua professionalità di studiosa, l'instancabile attività di docente, l'affettuosa severità di maestra.

Indice

Introduzione	
BIANCA DEL VILLANO	
<i>Kings and Clowns</i> . Percorsi e ricorsi del tragicomico	11

Sezione 1 - Dal personaggio all'attore

LORENZO MANGO	
Polonio. Nota su un personaggio di confine	21

ANGELA LEONARDI	
Iago: un clown che fa paura. Deformazioni del comico in <i>Othello</i>	31

ROBERTO D'AVASCIO	
Attori, monarchi, recite: la crisi della regalità nel <i>Perkin Warbeck</i> di John Ford	45

STEFANO MANFERLOTTI	
Corone di carta e re buffoni. Da Shakespeare a Palazzeschi	63

CLAUDIO VICENTINI	
Che cosa fanno David Garrick attore tragico e Joe Grimaldi re dei clown	81

Sezione 2 - Parole d'attore, parole d'autore

PAOLO SOMMAIOLO	
La tragicommedia della vita nella prosa straniata di Raffale Viviani	97

IRMA CARANNANTE	
"Il teatro era in ritardo". Eugène Ionesco e l'exasperazione della commedia tradizionale	113

ANNAMARIA SAPIENZA	
"Drammaticità comica" nell'opera di Dario Fo	125

GIUSEPPE DE RISO

**Il risvolto triste della comicità.
Contaminazioni parodiche e inversioni intertestuali
in *Quichotte* di Salman Rushdie**

Abstract

Il saggio intende discutere *Quichotte* (2019) di Salman Rushdie come un romanzo in cui la critica sociale si esprime attraverso la contaminazione intertestuale tra generi, stili e media diversi. Sebbene il testo rushdiano appartenga al collaudato filone di metafiction storiografica (Hutcheon 1985, 1988, 1989) che tanta diffusione ha visto negli ultimi decenni, tale declinazione letteraria trova qui applicazione originale con lo sviluppo narrativo asimmetrico di due storie, quella dello scrittore Sam DuChamp e del personaggio di sua invenzione Quichotte.

La mescolanza tra show e competizioni di vario genere, serial tv, film e computer grafica gioca continuamente su processi di attrazione e repulsione delle storie dei due protagonisti, ed è infine compressa in un calco parodico dell'epopea donchiscottesca modellato sui codici della televisione contemporanea. Nell'originale impalcatura strutturale del romanzo, situazioni comiche si tingono progressivamente di sfumature tragiche per rivelare, in ultima analisi, una visione del mondo basata sulla necessaria contaminazione tra le facoltà immaginative dell'arte e la vita reale come disperato tentativo di far fronte alle contraddizioni umane.

Parole chiave: comico, tragico, metafiction storiografica, narrazione asimmetrica, contaminazione.

Introduzione

Capita spesso che la percezione dei diversi piani di profondità di un capolavoro della letteratura muti col tempo. È successo a *Don Quijote de la Mancha*, generalmente ritenuto il primo grande romanzo della letteratura mondiale.¹ Accanto alla comicità che il suo primo pubblico giudicò travolgente, l'Europa frastornata dalle campagne napoleoniche seppe riconoscervi le tracce della disillusione che avrebbero guidato, poi, i lettori successivi lungo i sentieri

¹ La cui prima parte, per la quale Miguel de Cervantes non prevedeva una continuazione, venne pubblicata nel 1605. La seconda fu scritta solo dieci anni più tardi, nel 1615.

cupi di un'opera che rivelava ora le sue sfumature più tragiche. D'altra parte, la qualità 'tonale' del comico² lo rende una forma espressiva intimamente predisposta alla promiscuità di generi e stili, fino ad accogliere il suo apparente contrario, il tragico. Moelwyn Merchant³ ha sostenuto che la mescolanza di comico e tragico in una produzione letteraria tanto diversificata come quella di Martin Amis, Samuel Beckett, Charles Dickens e William Shakespeare rappresenti l' 'affronto', la sfida lanciata da quegli autori all'idea di purezza di due categorie che non andrebbero trattate a compartimenti stagni, come due qualità complementari ma separate della vita e dell'arte.

Lo sa bene Salman Rushdie, membro del gruppo di scrittori che nel 2002 ha nominato *Don Quijote* miglior testo mai scritto. Il detentore unico del 'The Best of the Booker'⁴ era quindi pienamente cosciente delle responsabilità, e dei rischi, che avrebbe comportato la stesura del suo ultimo romanzo, *Quichotte* (2019), liberamente quanto audacemente ispirato al modello cervantino. Difficoltà dovute a una serie incalcolabile di considerazioni tra cui, forse su tutte, vi è proprio quella irriverente, quanto sofferta, contaminazione di comico e tragico che pervade le avventure dell' 'ingenuo hidalgo' e del suo imitatore assieme. Non a caso, quello di Quichotte è un dramma della, oltre che sulla, conciliazione. Non solo dei personaggi che animano il testo, ma anche di generi e stili letterari. Oltre che della vita con l'arte. Il peso di simili premesse lascia intuire la reticenza di Quichotte a fregiarsi del 'Don' onorifico che, umilmente, "non credeva di aver conquistato o meritato."⁵

² A. Scott, *Comedy*, New York e London, Routledge, 2005. A questo proposito si vedano anche S. Critchley, "Comedy and Finitude: Displacing the Tragic-Heroic Paradigm in Philosophy and Psychoanalysis", *Constellations*, 6.1 (1999), 108-122; R. Ciocca, "Tra farsa e commedia. L'antropologia patriarcale di *The Taming of the Shrew*", in *William Shakespeare e il senso del comico*, a cura di Simonetta de Filippis, Napoli, UniorPress, 2019, 113-127; S. De Filippis, "William Shakespeare e il senso del comico. La commedia come terreno di sperimentazione", in Id., *William Shakespeare e il senso del comico*, Napoli, UniorPress, 2019, 21-40; M. W. Roche, *Tragedy and Comedy. A Systematic Study and a Critique of Hegel*, New York, State University of New York Press, 1998; E. Segal, *The Death of Comedy*, Cambridge e London, Harvard University Press, 2001.

³ W. M. Merchant, *Comedy*, London, Methuen Publishing, 1972.

⁴ Premio conferito a Rushdie il 10 luglio 2008 per il suo *Midnight's Children* (1981), che già gli era valso il prestigioso Booker, ottenuto nello stesso anno di pubblicazione del romanzo, e l'ancor più risonante riconoscimento Booker of Booker nel 1993.

⁵ "He did not feel [...] he had earned or merited" (S. Rushdie, *Quichotte*, s.l., Vintage, 2019, 14. Il riferimento bibliografico è privo del luogo di stampa perché è stata utilizzata la versione elettronica del romanzo disponibile su Google Play).

1. Contaminazione tra realtà e 'reality' nella follia di Quichotte

Similmente a quanto avveniva in un altro importante lavoro di Rushdie, *The Satanic Verses* (1988), in *Quichotte* due tracce narrative si alternano irregolarmente per venti capitoli. Ad avviare il romanzo è quella del Quichotte del titolo, Ismail Ismail,⁶ rappresentante farmaceutico di origine indiana trasferitosi negli Stati Uniti. A causa della natura itinerante del suo lavoro, Ismail non ha mai avuto una dimora fissa. La sua casa erano gli “indirizzi temporanei”⁷ dei motel presso cui soggiornava tra un viaggio e l’altro. Reality show, soap opere, serie tv, competizioni di ogni tipo e, più in generale, “distrazioni televisive”⁸ consumate alla luce gialla delle stanze dei suoi alloggi hanno rappresentato per Ismail l’unica forma d’intrattenimento. Lo schermo del televisore è stato il compagno, quotidiano e irrinunciabile, con cui è invecchiato.

Complice la senescenza incipiente, Ismail sprofonda in una sorta d’impazimento nel quale contenuti e materiali televisivi dominano il suo orizzonte umano e intellettuale. Nella sua vita psichica, personaggi e situazioni della finzione televisiva acquistano pari dignità di quelle che ha incontrato in prima persona. Esse arrivano a costituire parte integrante dei suoi ricordi, del suo bagaglio umano e affettivo, in una potente contaminazione tra reale e immaginario che, nel romanzo, viene definita il “reale irreale”.⁹ Essa si manifesta propriamente nell’incapacità di distinguere il confine tra la realtà incarnata e la ‘realtà’ vista attraverso il televisore:

...[Quichotte] divenne preda di quel disturbo psicologico, sempre più diffuso, per il quale il confine tra verità e menzogna si faceva sbiadito e indistinto, tanto che a volte non riusciva a distinguere l’una dall’altra, la realtà dal ‘reality’, e cominciò a pensarsi come cittadino naturale (e potenziale abitante) di quel mondo immaginario al di là dello schermo al quale era così attaccato [...].¹⁰

⁶ Sebbene nel romanzo vi si faccia più frequentemente riferimento attraverso la forma americanizzata Ismail Smile o, in alternativa, Smile Smile.

⁷ “Temporary addresses” (Rushdie, 10).

⁸ “Mindless television” (*ibid.*).

⁹ “Unreal real” (*ivi*, 11).

¹⁰ “...He fell victim to that increasingly prevalent psychological disorder in which the boundary between truth and lies became smudged and indistinct, so that at times he found himself incapable of distinguishing one from the other, reality from ‘reality’, and began to think of himself as a natural citizen (and potential inhabitant) of that imaginary world beyond the screen to which he was so devoted [...]” (*ibid.*, enfasi mia).

La devozione che Ismail sviluppa nei confronti dei personaggi visualizzati sullo schermo culmina nel sentimento per una conduttrice televisiva e attivista per i diritti delle minoranze di trent'anni più giovane. Salma R, ex-attrice anch'ella di origine indiana, si era trasferita negli USA con l'obiettivo poi realizzato di diventare "l'amata",¹¹ possibilmente l'ossessione, di milioni di americani. Sebbene per la voce narrante il sentimento di Ismail nei confronti di Salma sia "un'infatuazione che chiamava, in modo decisamente improprio, amore",¹² questa è così forte da spingerlo a mettersi in viaggio per dichiararle il suo amore. Nel frattempo, le scrive lettere romantiche sotto lo pseudonimo di Quichotte, da un'opera di Jules Massenet che Ismail amava in gioventù. Questo perché così come l'opera musicale era vagamente tratta da capolavoro di Cervantes, così Ismail sembrava "vagamente distratto egli stesso".¹³ Il divertito collegamento che l'autore stabilisce con Massenet e Cervantes crea le risonanze tra personaggi, situazioni e media diversi da cui origina la trasformazione di Ismail in Quichotte e costituisce, a un tempo, un elemento caratterizzante della scrittura del romanzo.

L'assurdità del proponimento del protagonista, partire per un viaggio con l'intento di dichiarare il proprio amore a una perfetta sconosciuta, appare nient'affatto improbabile una volta che si provi a osservare il mondo pervaso dalle illusioni generate dai moderni schermi televisivi. Se il Quijote di Cervantes interpretava la realtà con l'immaginazione intrisa dei contenuti dei romanzi cavallereschi, il Quichotte di Rushdie lo fa posseduto dai codici della TV contemporanea, secondo cui è perfettamente normale che due estranei apparentemente senza quasi nulla in comune possano darsi appuntamento e decidere di sposarsi, proprio come in un reality. Quella di Quichotte è l'epoca della contaminazione parodica tra media analogici e digitali, in cui tutto può accadere:

Era l'Epoca del Tutto-Può-Succedere, ricordò a se stesso. Lo aveva sentito dire da tanta gente in TV e in quegli strani videoclip che fluttuavano nel cyberspazio, il che andava ad aggiungere un'ulteriore elemento hi-tech alla sua dipendenza. Non c'erano più regole. E nell'Epoca del Tutto-Può-Succedere, beh, tutto poteva succedere.¹⁴

¹¹ "The beloved" (ivi, 46).

¹² "An infatuation which he characterised, quite inaccurately, as love" (ivi, 11).

¹³ "A little loosely based [him]self" (ivi, 13).

¹⁴ "It was the Age of Anything-Can-Happen, he reminded himself. He had heard many people say that on TV and on the outré video clips floating in cyberspace, which added a further, new-technology depth to his addiction. There were no rules any more. And in the Age of Anything-Can-Happen, well, anything could happen" (ivi, 14).

Nella mente di Quichotte lo schermo del televisore funziona come confine attraversabile, o membrana porosa, grazie a cui è possibile l'interazione tra ciò che è al di qua e al di là dello schermo. Se qualcosa è stato rappresentato in TV, allora è perfettamente plausibile nella realtà di Quichotte. E se Quijote poteva chiedere a un contadino qualsiasi di affiancarlo nel suo viaggio, a Quichotte basta esprimere un desiderio per ritrovarsi accanto il figlio che sogna di avere da Salma, Sancho, venuto da un futuro immaginario per aiutare l'aspirante padre a realizzare la sua impresa e creare le condizioni della sua stessa esistenza.¹⁵

2 Comicità della follia di Quichotte

Gran parte della comicità presente nella prima parte delle avventure tanto di Quijote, quanto di Quichotte, deriva precisamente dalla loro fiducia nei codici rispettivamente della cavalleria errante¹⁶ e della televisione. Entrambi credono nell'interferenza provvidenziale di una volontà superiore, manifestazione soprannaturale o regia occulta, nel loro viaggio. D'altra parte, l'azione stessa della Provvidenza era fondamentale per la realizzazione del desiderio raccontata nei 'romances' che ispiravano Don Quijote.¹⁷ Vi è, tuttavia, un'importante differenza nella comicità delle situazioni che i due protagonisti vivono durante le rispettive ricerche amorose. In Cervantes, gli spassosi equivoci in cui cadeva Alonso Quijano erano spesso di tipo terminologico: il nobile di basso rango reinventatosi cavaliere errante utilizzava i termini e i significati dei romanzi cavallereschi di cui era imbevuto per decodificare il mondo a lui coevo, sovrapponendoli alle persone e alle cose che incontrava con conseguenze comicamente catastrofiche. Erano le parole (in disuso, inappropriate, decontestualizzate) di un mondo dimenticato, i prodigiosi espedienti del suo stesso inganno. In Rushdie, almeno apparentemente, l'effetto comico deriva dalla sorprendente efficacia con cui Quichotte sembra maneggiare le convenzioni televisive in suo possesso. Grazie a loro, egli appare in grado di cogliere

¹⁵ Si tratta di un paradosso particolarmente caro alla letteratura e al cinema di fantascienza.

¹⁶ Nel caso di Quijote, ciò è in conformità ai trattati d'amore che tanta rilevanza ebbero nella produzione letteraria del Cinquecento italiano. La sua condotta era guidata dalla suggestiva commistione di elementi tratti dal misticismo ebraico, dalla teologia cristiana e la filosofia neoplatonica che contraddistingueva il *De Amore* (1494) di Marsilio Ficino o i *Dialoghi d'amore* (1535) di Leone Ebreo. L'influenza di quest'ultimo nella scrittura di Cervantes era tale da essere citato direttamente nell'introduzione al *Don Quijote*.

¹⁷ S. Dentith, *Parody*, London e New York, Routledge, 2000, 55.

e correttamente interpretare i ‘segni’, altrimenti casuali, mandati dal destino per la realizzazione del suo sogno d’amore.

La sua fiducia incrollabile nella natura soprannaturale dell’amore è accolta con atteggiamenti di scherno o canzonatura da parte di altri personaggi, che la interpretano come follia o dissennata irragionevolezza. A cominciare dallo stesso Sancho che, nonostante le assurde premesse della sua ‘nascita’, con malcelato scetticismo deride spesso il granitico convincimento del padre di essere governato da una volontà superiore. Il contegno solenne, talvolta messianico, di Quichotte offre spesso il destro all’irriverente incredulità di Sancho per occasionare siparietti ravvivati da scintillanti attriti in cui la presunta predestinazione che, secondo Quichotte, garantirà il successo della loro impresa conduce a un riso catartico.

3 Trasversalità della contaminazione tra generi e media diversi

Agli assennati sanchismi, tratti dalla tradizione popolare, riservati a Quijote dal suo scudiero, fanno qui da contraltare i commenti caustici di Sancho a cui Quichotte è sempre in grado di tenere testa. L’effetto comico è amplificato dall’eco dei riferimenti ai contenuti degli spazi televisivi da ed entro cui si propagano. Nel passo riportato di seguito, ad esempio, agli elevati ragionamenti di Quichotte sul raggiungimento del proprio amore, Sancho replica con una battuta sarcastica, dal sapore di spot pubblicitario, a cui Quichotte risponde per le rime con una gustosa citazione di Hannibal Lecter nel film *Il silenzio degli innocenti*¹⁸ (1991) di Jonathan Demme, in merito al cannibalismo praticato da quest’ultimo:

“Dobbiamo rinunciare anche al nostro desiderio, e affetto, per la donna amata?” “L’Amata fa eccezione,” spiegò pacatamente Quichotte, “perché l’Amata è l’obiettivo. A tutto il resto, invece, dobbiamo rinunciare.” “Anche a un occasionale bicchiere di Grey Goose e acqua tonica?” “Anche a *un bel piatto di fave e un buon Chianti*.”¹⁹

¹⁸ *The Silence of the Lambs*, in lingua originale.

¹⁹ “Do we also have to give up our desire for, and attachment to, the woman we love?” “The Beloved is exempt,” Quichotte explained mildly, “because the Beloved is the goal. These other burdens, however, must be shed.” “Even an occasional glass of Grey Goose and tonic?” “Even *fava beans and a nice Chianti*” (Rushdie, 147, enfasi mia). La battuta viene pronunciata da Hannibal Lecter (nel film interpretato da Anthony Hopkins) per terrorizzare Clarice Starling (Jodie Foster) e concludere il memorabile dialogo in cui ciascuno dei due prova ad affermare il proprio potere sull’interlocutore.

Se, per Rushdie, “Cervantes era andato in guerra contro la cultura spazzatura della sua epoca”,²⁰ così l’umorismo dei dialoghi che contrappongono il suo Sancho e il suo Quichotte è in continua tensione con serie tv, cinema, spot televisivi, canzoni, reality e persino altri testi dello stesso Rushdie.

Satira, pastiche e burlesque non sono tuttavia qui impiegati per il riso fine a se stesso, ma per comunicare qualcosa parlando d’altro. La porosità di definizioni e categorie entro cui può, o dovrebbe, muoversi la narrazione del romanzo permette ad elementi comici apparentemente fuori contesto o inappropriati di fluttuare caoticamente da un campo semantico all’altro e stabilire collegamenti inattesi, mescolandosi nella produzione di nuovi significati. Nel lettore nascono spontaneamente intuizioni mentre legge qualcosa d’altro, apparentemente non collegato alle prime. Numerosi bersagli di critica sociale, politica ed economica sono da Rushdie presi di mira con compiaciuta irriverenza attraverso una comicità magistralmente allusiva, obliqua, potrebbe dirsi più sagace rispetto all’ironia sferzante dei *Satanic Verses*. Sfrontatezza, quest’ultima, che gli sarebbe valsa la condanna a morte da parte del leader iraniano Ayatollah Ruhollah Khomeini, ricevuta il 14 febbraio 1989.

Per stessa ammissione di Rushdie, ricevere una fatwa è stato come essere colpito da una maledizione o incantesimo che ha fatto assomigliare la sua vita a quella di più di uno dei suoi personaggi.²¹ C’è dell’ironia nel constatare quanta rilevanza avesse già avuto, sin dal suo primo romanzo, l’idea che figure e situazioni prodotti dall’immaginazione artistica possano farsi carne e interferire negli eventi storici reali, piuttosto che limitarsi a funzionare come riflessi evanescenti delle vicende umane.²² In quest’ottica, *Quichotte* rappresenta l’ultima tappa della riflessione metaletteraria rushdiana sulle interazioni che creature e situazioni di fantasia possono stabilire con l’umanità e la sua storia. Il romanzo indaga i modi attraverso cui l’immaginazione dell’Autore

²⁰ “Cervantes had gone to war with the junk culture of his own age” (ivi, 263).

²¹ Per sfuggire a una fine tragica, Rushdie è stato costretto per anni a vivere sotto lo pseudonimo Joseph Anton (ricalcato a sua volta su Joseph Conrad e Anton Chekhov). Dopo la promulgazione della fatwa, Scotland Yard offrì protezione all’autore britannico. Il primo incontro con le forze che avrebbero dovuto tutelare la sua incolumità è stato descritto da David Sheff sulla rivista *Playboy* con toni da film di spionaggio (D. Sheff, “*Playboy* Interview: Salman Rushdie”, in *Conversations with Salman Rushdie*, a cura di M. R. Reder, Jackson, University Press of Mississippi, 2000). Da allora, lo stesso Rushdie si è riconosciuto in diverse occasioni nei suoi personaggi.

²² È uno dei cardini dell’umorismo del realismo magico che ha disseminato in tutta la sua produzione letteraria a partire da *Midnight’s Children*. Com’è noto, in quel romanzo le vicende personali di Saleem Sinai e quelle della storia indiana contribuivano le une allo sviluppo delle altre.

condiziona la sua sfera quotidiana per poi, da questa, riversarsi di nuovo nella scrittura.²³

4 Reverse rendition, o narrazioni asimmetriche inverse

L'espedito metaletterario che Rushdie impiega nel perseguire il suo scopo è Sam DuChamp,²⁴ scrittore di romanzi di spionaggio. *Quichotte* è in realtà il romanzo che Sam sta scrivendo e che noi leggiamo proprio mentre la scrittura procede. Nelle intenzioni del suo autore, il romanzo nasce come il tentativo di attraversare il confine che separa la cultura alta da quella bassa²⁵ affrontando un gran numero di temi estremamente ambiziosi attraverso la mescolanza di stili e generi letterari diversi. Come Quichotte, Sam non distingue più il confine tra reale e immaginario. Il suo "disturbo mentale"²⁶ è dovuto all'eccessiva esposizione all'ambiente artistico e intellettuale che la sua famiglia frequentava quando era bambino²⁷ e, viene precisato, non può più essere curato.

²³ Si tratta, naturalmente, del tipo di 'metafiction storiografica' che la studiosa canadese Linda Hutcheon (si vedano i riferimenti al termine di questa stessa nota) teorizzava con maggior forza proprio nell'anno in cui Rushdie veniva condannato a morte per rinascere Joseph Anton e che, oggi, si riconferma con toni ancor più originali nel suo ultimo romanzo. L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London, Methuen, 1985; *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988; *Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989. Si vedano anche: P. Anderson, *The Origins of Postmodernity*, London, Verso, 1998; D. Bennett, "Parody, Postmodernism, and the Politics of Reading", *Critical Quarterly*, 27 (1985), 27-43; F. Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 2003; C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London, Academy Editions, 1991; K. Olson, *Comedy After Postmodernism: Rereading Comedy from Edward Lear to Charles Willeford*, Texas, Texas Tech University Press, 2001.

²⁴ O Brother, per usare il nome con cui viene più frequentemente indicato nel romanzo.

²⁵ Rushdie, 36.

²⁶ "Mental disorder" (*Ibid*).

²⁷ "And because of such intensive and prolonged childhood overexposure to creative genius of all types, Brother too, like his incipiently crazy Quichotte, fell victim to a rare form of mental disorder – his first, paranoia being the second – in the grip of which the boundary between art and life became blurred and permeable, so that at times he was incapable of distinguishing where one ended and the other began, and, even worse, was possessed of the *fool's* conviction that the imaginings of creative people could spill over beyond the boundaries of the works themselves, that they possessed the power to enter and transform and even improve the real world."

"E a causa di una sovraesposizione infantile così intensa e prolungata a genio creativo di ogni tipo, anche Brother, come la futura follia del suo Quichotte, sviluppò un raro disturbo mentale – il primo,

Le vicende di Quichotte permettono a Sam di riconoscersi progressivamente in ciò che succede nel testo e ad ammettere che esso è in realtà un modo indiretto per parlare di sé. In particolare, egli vuole esprimere il duplice desiderio di ricongiungimento con il figlio, Marcel, e la sorella,²⁸ entrambi perduti a causa di incomprensioni. Il tentativo di riconciliazione con la sorella, da cui è separato da quarant'anni di silenzio, trova un rispecchiamento nella ricerca di Salma da parte di Quichotte. Quello con Marcel, com'è evidente, si riflette nel rapporto con Sancho.

Pensava a lei, a tutti quelli che aveva perso ma soprattutto a lei, soppesando i benefici di lasciarsi alle spalle il loro litigio e far pace prima che fosse troppo tardi, con il rischio di scatenare una delle sue sfuriate incontenibili, senza nemmeno sentirsi sicuro di avere il coraggio di tentare un qualche approccio. Se voleva essere onesto con se stesso, sapeva di dover essere lui a fare il primo passo, perché lei aveva più motivi di risentimento di lui.²⁹

Tuttavia, questa non è l'unica consapevolezza a cui l'autore giunge, né la più importante. Si è già fatto riferimento a come, da un punto di vista strutturale, le storie di Quichotte e del suo autore si diano il cambio in maniera simile all'alternanza tra realtà e sogno apprezzata in *The Satanic Verses*. Il flusso metanarrativo trova applicazione originale attraverso il movimento 'inverso' delle storie dei due protagonisti del romanzo. Se la storia che aveva per protagonisti Gibreel Farishta e Saladin Chamcha procedeva parallelamente al sogno del primo, qui le due narrazioni s'intrecciano l'una procedendo in senso contrario all'altra. Le situazioni 'fittizie' di Quichotte e suo figlio Sancho anticipano, senza che il loro autore possa ovviamente saperlo, le future vicende 'reali' di Sam e della sua famiglia, le cui tensioni hanno portato alla nascita di *Quichotte* stesso.

poi affiancato dalla paranoia – per effetto del quale il confine tra arte e vita divenne sfumato e permeabile, al punto che a volte non riusciva a distinguere dove finisse l'uno e cominciasse l'altro e, il che era anche peggio, s'impossessò di lui la convinzione dello *sciocco* secondo cui le fantasie delle persone creative potessero riversarsi oltre i confini delle opere che le contenevano, che esse possedessero il potere di entrare, trasformare e persino migliorare il mondo reale" (*ibid.*, enfasi mia).

²⁸ A cui nel romanzo non viene mai dato un nome proprio.

²⁹ "He had been thinking about her, about everyone he had lost but mainly about her, weighing the benefits of putting down the burden of their quarrel and making peace before it was too late against the risk of triggering one of her nuclear rages, and unsure if he possessed the courage to make some sort of approach. If he was honest with himself he knew it was up to him to make the first move, because she had a deeper grievance than he did" (Rushdie, 38-39).

L'asimmetria inversa è inizialmente suggerita con un significativo riferimento al cinema nel quale le vite di Sam e Quichotte sono descritte come il riavvolgimento di un vecchio film del grande comico indiano Raj Kapoor, a sua volta imitazione del vagabondo di Charlie Chaplin. La contaminazione tra India e Stati Uniti, Hollywood e Bollywood, è rappresentata dalle buffe movenze di un grande attore comico che ricordano quelle di un altro ancora più riconoscibile, in un movimento accelerato all'indietro che ne amplifica l'effetto umoristico o caricaturale.

Quijote e Quichotte sembrano fare lo stesso. Nella continuazione del *Quijote*, il cavaliere errante e Sancho interagivano con personaggi che già li conoscevano per aver letto la prima parte del romanzo.³⁰ Analogamente, all'incirca a metà della narrazione di *Quichotte*, una spia del governo riesce a mettere in contatto Sam con suo figlio proprio perché ha letto quanto il primo ha scritto del suo nuovo romanzo fino a quel momento. Apprende dunque che Marcel è a capo di Legion, un'organizzazione di hacktivisti i cui sforzi sono da lui coordinati attraverso video YouTube nei quali si mostra con la maschera di Don Chisciotte tratta da *Man of La Mancha*, un revival di Broadway del 2002. La sorpresa di Sam nel constatare quanto la propria vita somigli a quelle raccontate nei suoi romanzi³¹ e, viceversa, quanto simili alla realtà fossero i personaggi che aveva tratteggiato nelle sue storie è sottolineata dall'utilizzo della locuzione 'reverse rendition', dal titolo del suo settimo romanzo. Essa fornisce una pista importante per una possibile lettura critica dell'opera:

“Non sono un critico, signore, ma suppongo che lei stia dicendo a chi legge che il surreale, persino l'assurdo, oggi offra i codici potenzialmente più accurati per comprendere la vita reale. È un messaggio interessante, sebbene richieda una considerevole sospensione dell'incredulità per essere afferrato.”

[...]

“Oh mio Dio,” esclamò Brother “è la trama del mio settimo libro.” “*Reverse Rendition*,” aggiunse Lance Makioka, unendo i palmi per l'eccitazione. “Speravo che riconoscesse la somiglianza. Siamo tutti dei grandi fan.” [...] Il mondo che Brother aveva inventato era diventato reale.³²

³⁰ La metareferenzialità era di decisiva importanza per la comprensione che il protagonista avrebbe maturato di sé e la guarigione dalla follia.

³¹ “...it seemed that the whole world was echoing his work in progress” (Rushdie, 268).

³² “I’m no critic, sir, but I estimate that you’re telling the reader that the surreal, and even the absurd, now potentially offer the most accurate descriptors of real life. It’s an interesting message, though parts of it require considerable suspension of disbelief to grasp.”

Sam e Quichotte, realtà e finzione, passato e futuro sembrano mossi l'uno in risposta al richiamo o alla forza d'attrazione dell'altro, piuttosto che da nessi causali scanditi secondo un principio di linearità cronologica. Proseguendo nel racconto, tanto Sam quanto il suo personaggio si rendono conto che a legarli è un rapporto reciprocamente costitutivo, di mutua interferenza, piuttosto che di emanazione unilaterale dall'autore al suo presunto riflesso: "Stava imparando, ad esempio, che come un figlio reale poteva diventare irreali, così un figlio immaginario poteva diventare reale, mentre, *muovendo in direzione contraria*, un'intera nazione reale poteva trasformarsi in un reality irreali."³³

Quando Sam scopre che sua sorella, similmente a quanto aveva immaginato per Salma,³⁴ era stata ella stessa molestata dal padre, la forza sconvolgente della rivelazione fa crollare le certezze dello scrittore e il suo mondo con loro. Sam si rende conto che l'omissione di quella violenza fa della sua vita un'illusione, accrescendone il senso di colpa per l'irrimediabilità con cui ha per anni ignorato sua sorella in ragione di motivazioni solo parzialmente vere e, quindi, distorte.

Era sconcertante scoprire a un'età tanto avanzata che la narrazione della tua famiglia che ti portavi dentro – entro cui, in un certo senso, avevi vissuto – era falsa, o, almeno, di ignorarne la verità più essenziale, perché ti era stata tenuta nascosta. Quando non ti si dice la verità tutta intera [...] è come se ti venisse mentito. Quella bugia era stata la sua verità. Consisteva forse in questo la condizione umana, vivere all'interno di finzioni basate su menzogne o sulla manipolazione del vero.³⁵

[...]

"Oh my God," Brother said, "it's the plot of my seventh book." "*Reverse Rendition*," Lance Makioka said, actually clapping his hands in delight. "I hoped you'd recognise the similarity. We're all big fans." [...] The world Brother had made up had become real" (Ivi, 205, 210-211).

³³ "He was learning, for example, that just as a real son could become unreal, so also an imaginary child could become an actual one, while, *moving in the opposite direction*, a whole, real country could turn into a 'reality'-like unreality" (ivi, 201-202, enfasi mia).

³⁴ Come pure a quanto, nel 2018, l'ex-moglie di Rushdie stesso, Padma Parvati Lakshmi, ha dichiarato in merito ad abusi sessuali subiti all'età di sette anni da parte del patrigno.

³⁵ "It was bewildering at such an advanced age to understand that the narrative of your family which you had carried within you – within which, in a way, you had lived – was false, or, at the very least, that you had been ignorant of its most essential truth, which had been kept from you. Not to be told the whole truth [...] was to be told a lie. That lie had been his truth. Maybe this was the human condition, to live inside fictions created by untruths or the withholding of actual truths" (Rushdie, 273).

È il momento dell'agnizione aristotelica,³⁶ della 'rivelazione' di un personaggio che trasforma la realtà in cui aveva sempre creduto. La consistenza del reale si dissolve di fronte ai suoi occhi mentre la finzione prende corpo con lui. Egli impara a vedere con chiarezza che era stato Autore solo a condizione di un pregresso assoggettamento della propria vita alle regole della scrittura stessa. Il 'confine' tra realtà e finzione lo aveva già attraversato prima che la stesura del *Quichotte* avesse inizio, arte e vita esistono solo in corrispondenza biunivoca.

Forse la vita umana era davvero fittizia in questo senso, a condizione che chi la viveva non si rendeva conto che non fosse reale. E poi aveva cominciato a scrivere di una ragazza immaginaria in una famiglia immaginaria e le aveva riservato un destino simile a quello di Sister, senza nemmeno immaginare quanto si fosse avvicinato alla verità. Aveva forse intuito qualcosa da bambino per poi seppellire quella intuizione, temendola, così in profondità da non ricordare nemmeno di averla avuta?

[...]

Era seduto al capezzale di Sister, *assordato dall'eco tra la finzione che aveva inventato e la finzione in cui lo avevano fatto vivere.*³⁷

Contemporaneamente alla ripresa del rapporto tra Sam e sua sorella, l'assurdo sogno d'amore di Quichotte si sgretola. Anche Salma³⁸ ha subito un assalto di natura sessuale dal nonno materno. Il trauma rappresenta una delle ragioni per la sua dipendenza dai farmaci venduti proprio dalla famiglia di Quichotte e che fornirà, infine, l'occasione per il loro tragicomico incontro. La rivelazione degli abusi sessuali subiti dall'amata da Quichotte rappresenta la svolta nel tono della sua storia che rapidamente procede verso una risoluzione tragica. Il primo incontro tra lui e Salma non avrà nulla di romantico,

³⁶ Così come descritta nella sua *Poetica*. Si consulti, a tal proposito, l'ottima edizione di Laterza: Aristotele, *Poetica*, tr. it. Manara Malmigigli, Bari-Roma, Gius. Laterza e figli, 2019.

³⁷ Maybe human life was truly fictional in this sense, that those who lived it didn't understand it wasn't real. And then he had been writing about an imaginary girl in an imaginary family and he had given her something close to Sister's fate, without knowing how close to the truth he had come. Had he, as a child, intuited something and then, afraid of what he had guessed, buried the intuition so deep that he retained no memory of it?

[...]

He sat at Sister's bedside, deafened by *the echo between the fiction which he had made and the fiction in which he had been made to live*" (Rushdie, 27, enfasi mia).

³⁸ Che con Padma condivide non casualmente professione e la difesa attiva delle minoranze.

ma solo uno svolgimento tristemente comico. Il loro sarà un vero e proprio appuntamento clandestino tra oppiomanie e spacciatore che metterà persino la vita di Salma in pericolo per overdose. Ogni possibile attrazione di Salma per Quichotte è soffocata dalla sua somiglianza col nonno che le aveva usato violenza, il fantasma da cui ha provato a sfuggire per tutta la vita. Si tratta del rovesciamento delle circostanze che sancisce l'irreversibilità della spirale tragica in cui i protagonisti stanno precipitando.

Man mano che la seconda parte del romanzo si sviluppa, Sam si trova a 'rivivere' alcune delle situazioni assurde che credeva di aver semplicemente inventato per Quichotte e Sancho, situazioni che si rivelano adesso nei loro aspetti drammatici. Sam capisce che Quichotte era il modo che arte e vita avevano trovato per parlargli della verità sui suoi rapporti familiari, ma non solo. Sparsi qui e là nella sua storia vi erano anche indizi barthiani³⁹ che preannunciavano la fine imminente del suo autore:

Quando si presentò il suo problema al cuore – il che gli fece subito pensare all'aritmia giovanile di Quichotte – capì che il suo libro lo aveva sempre saputo, persino prima che comparissero i primi sintomi. Tutto quello che aveva scritto in merito al malfunzionamento del tempo cominciò ad avere un senso. Aveva tratteggiato scene in cui il tempo accelerava o decelerava, diventando intermittente come una serie martellante d'istanti in cui mancavano dei colpi. Man mano che le leggi della natura perdevano il loro valore, il tempo perdeva il suo ritmo. Ormai questo lo aveva compreso. E adesso la finzione che aveva immaginato stava prendendo vita attraverso il suo stesso corpo.

[...]

Tutta questa performance [...] era stata forse un modo per parlare dell'imminente fine dell'Autore?⁴⁰

³⁹ R. Barthes, "The Death of the Author", in *Authorship: From Plato to Postmodernism: A Reader*, a cura di Seán Burke, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995, 125-130.

⁴⁰ "When his heart trouble began – he thought at once of Quichotte's youthful arrhythmia – he understood that his book had known about it all along, even before he had any symptoms. Everything he had written about the malfunction of time began to make sense. He had sketched out scenes in which time accelerated or decelerated, in which it became staccato, a series of pounding moments, or in which it seemed to skip a beat. As the laws of nature lost their authority, time would lose its rhythm. He already had that worked out. And *now in his own body his fiction was coming to life*.

[...]

This whole performance [...] had really been a way of talking about the imminent end of the Author?" (Rushdie, 323, 325, enfasi mia).

La morte di Sam, l'interruzione della sua capacità immaginativa, corrisponde a un evento apocalittico nel mondo di Quichotte, il quale prova almeno a salvare Salma e se stesso dalla distruzione varcando un portale collegato a un'altra realtà. Dopo averlo attraversato, si ritrovano minuscoli proprio nella stanza del loro autore, così piccoli da non riuscire nemmeno a respirare l'ossigeno presente nell'aria. Moriranno entrambi per soffocamento sotto lo sguardo di Sam agonizzante per infarto.

5 Dimensione tragica della narrazione tra colpa e responsabilità

Il duplice movimento narrativo lega in conclusione la fine tragica di Quichotte alla sorte del suo autore, la cui interferenza era stata più volte percepita nel romanzo. Se Quichotte si mostra sicuro di sapere cosa fare in virtù della natura divina del suo amore, analogamente Sam era convinto di essere nel giusto schiaffeggiando sua sorella mentre questa abbandonava la casa dei genitori per un uomo molto più grande di lei.⁴¹ Tuttavia, nell'apparentemente innocua follia di Quichotte impariamo a riconoscere il profondo senso di colpa di Sam che 'incombe' come una presenza soprannaturale,⁴² a partire dalla descrizione comica dello scivolamento di Quichotte nella follia. Sebbene Sam inizialmente neghi ogni legame col suo personaggio,⁴³ il senso di colpa interferisce come un 'daemon'⁴⁴ la cui influenza sulle decisioni di Quichotte contribuisce allo

⁴¹ A separarli ci sono ben sessant'anni, contro i trenta di differenza tra Quichotte e Salma.

⁴² D'altra parte, nel teatro tragico l'elemento soprannaturale viene di solito impiegato, come ad esempio in *Macbeth*, per simboleggiare ed accentuare il corso degli eventi tragici.

⁴³ "But the old fool? He resisted the idea that Quichotte was just his Author with a pasteboard helmet on his head and his great-grandfather's rusted sword in his hand. Quichotte was somebody he had made up with a nod (okay, more than a nod) to the great Spaniard who had made him up first. Granted: his creation and he were approximately the same age, they had near-identical old roots, uprooted roots, not only in the same city but in the same neighbourhood of that city, and their parents' lives paralleled each other, so much so that he, Brother, on some days had difficulty remembering which history was his own and which Quichotte's. Their families often blurred together in his mind. And yet he insisted: no, he is not I, he is a thing I have made in order to tell the tale I want to tell. Brother – to be clear about this – watched relatively little TV" (Rushdie, 201).

⁴⁴ Almeno così come definito da Bremer e Dawe, rifacendosi, a loro volta, a una dissertazione dottorale di J. Stallmach. Si vedano J. M. Bremer, *Hamartia: Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1969; R. D. Dawe, "Some Reflections on Ate and Hamartia", *HSCP*, 72 (1967), 89-123. A questo proposito, si vedano anche L. Golden, "Hamartia, Ate, and Oedipus", *Classical World*, vol. 72 (1978), 3-12; L. Golden,

sviluppo drammatico della sua storia. Nell'economia strutturale del romanzo, l'antico sbaglio dell'autore funziona come l'influenza negativa di un'entità superiore destinata a condurre il protagonista a un tragico errore di valutazione.

Ne la sua *Poetica*, Aristotele impiega il termine 'hamartia'⁴⁵ in riferimento alla tragedia greca per indicare l'errore commesso dell'eroe che gioca un ruolo essenziale nell'evoluzione tragica del suo carattere e della sua sorte.⁴⁶ Tuttavia, è importante notare come la critica abbia trovato questo termine di difficile disambiguazione, giacché in esso Aristotele faceva convergere le idee di colpa ed errore che però non tutti hanno inteso in base a un nesso di causalità. Secondo Harsh⁴⁷ e Greene,⁴⁸ Aristotele riteneva le azioni dall'esito tragico sempre una responsabilità, anche solo parziale, di chi le commette. Che si tratti di "un solo grande difetto in una personalità altrimenti nobile", come ha sostenuto Butcher⁴⁹ in un influente volume su Aristotele, o di un 'difetto' nell'animo dell'intelletto tragico, come ha scritto D. W. Lucas⁵⁰ in un saggio che ha goduto di ampia popolarità nel dibattito accademico, hamartia descriverebbe in ultima analisi un cedimento morale, una falla nella personalità o nel carattere dell'eroe. Secondo Van Braam,⁵¹ invece, Aristotele intendeva riferirsi a un errore intellettuale, un abbaglio preso in vista di necessità od opportunità, ma non a un male congenito della personalità. L'errore sarebbe quindi connesso a una sofferenza senza colpa, a una caduta dovuta sì a scelte rivelatesi sbagliate, ma in assenza di responsabilità morale e, quindi, fondamentalmente immeritata.

Aristotle on Tragic and Comic Mimesis, California, Scholars Press, 1992; D. V. Stump, J. M. Crosssett, *Hamartia: The Concept of Error in the Western Tradition: Essays in Honor of John M. Crosssett*, Michigan, Edwin Mellen Press, 1983.

⁴⁵ Dal verbo ἀμαρτάνω, hamartánō, mancare il bersaglio.

⁴⁶ Si vedano Bremer 1969, Golden 1978 e 1992, Stump e Crosssett 1983.

⁴⁷ P. W. Harsh, "Hamartia Again", *TAPhA*, 76 (1945), 47-58.

⁴⁸ W. C. Greene, "The Greek Criticism of Poetry: A Reconsideration", *Perspectives of Criticism. Harvard Studies in Comparative Literature*, vol. 20 (1950), 3.

⁴⁹ "A single great defect in a character otherwise noble" (S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art: With a Critical Text and a Translation of the Poetics*, s.l., Macmillan, 1895, 298).

⁵⁰ D. W. Lucas, *Aristotle: Poetics, Introduction, Commentary and Appendixes*, Oxford, Clarendon Press, 1968.

⁵¹ P. van Braam, "Aristotle's Use of Hamartia", *Classical Quarterly*, 6 (1912), 266-72.

Sebbene sia Sam, sia Quichotte agiscano in uno stato d'ignoranza o incoscienza nei confronti della realtà che li circonda e delle contaminazioni intertestuali che li legano, l'ironia tragica del loro comune destino deriva precisamente dall'orgogliosa convinzione di possedere una comprensione degli eventi superiore a quella che in realtà possiedono e che gli fa commettere un fatale errore di valutazione. La stessa arroganza è in verità riscontrabile anche in altri personaggi, come nell'ostinazione con cui la stessa sorella di Sam evita per anni un riavvicinamento con lui, o nella presunzione di poter vincere la malattia che, alla fine, si rivelerà fatale.

Il romanzo, in ultima analisi, è il dramma della riconciliazione familiare e più in generale affettiva, ritrovamento possibile solo dopo l'evaporazione delle narrazioni che, impercettibilmente, avevano allontanato le parti coinvolte. Se l'elemento tragico della condizione umana va ricercato nello sforzo costante di 'dare un senso' alla perdita, di accettarla soprattutto quando questa non può più essere ignorata e il tormento prevale,⁵² allora si vede come la storia drammatica di Quichotte sia in realtà quella di un autore che ha perso volutamente la sua famiglia per le scelte sbagliate. La dimensione tragica del romanzo emerge, infatti, dall'irreversibilità delle conseguenze di un errore ostinatamente rivendicato, dall'incapacità di trovare un compromesso tra credere e dubitare. Di fronte all'impossibilità di recuperare il tempo perduto non resta altro da fare che chiedere perdono e rassegnarsi. La difesa e il recupero degli affetti importanti è il vero eroismo del romanzo, in un mondo in cui sciocchi si credono sovrani; la vera follia corrisponde a un'esistenza dominata dall'orgoglio, la superbia, l'indifferenza, la vanità. Tutti strumenti che la paura di non sapere cosa fare, dire o come comportarsi utilizza per sabotare la ragione, sacrificando o mancando l'amore per un illusorio senso di sicurezza:

...non capiva – O creatura abominevole! – che la vita umana era breve e che ogni giorno d'amore rubatole era un crimine contro la vita stessa? [...] Non erano mai stati così vicini, lamentò Sister, ma se lui le avesse mostrato anche solo il minimo desiderio di un riavvicinamento, lei glielo avrebbe restituito moltiplicato per mille. Invece, restava la sua ingiusta accusa di crimine finanziario, restava lo schiaffo, restavano gli anni di assenza orgogliosa e impenitente, ed erano tutte cose imperdonabili.⁵³

⁵² G. W. Harris, *Dignity and Vulnerability: Strength and Quality of Character*, Berkeley, University of California Press, 1997; G. W. Harris, *Reason's Grief: An Essay on Tragedy and Value*, New York, Cambridge University Press, 2006.

⁵³ "...Did he not understand – O abominable one! – that human life was short and that each day of love stolen from it was a crime against life itself? [...] They had never been that close,

Questa condizione viene anticipata nel romanzo dall'incontro di Quichotte con umani trasformati in mammut. Si tratta di un'umanità incattivita, ignorante ed egoista, la cui incapacità di entrare in relazione empatica con il prossimo è rappresentata dall'assunzione di un aspetto bestiale.

La satira di Rushdie nasconde dietro un tono umoristico uno sdegno swifiano, quasi del rancore, nei confronti delle contraddizioni umane. Non c'è lieto fine o consolazione possibile per un'esistenza inevitabilmente tragica. Nessuna conferma amorosa, affermazione sessuale o salvezza è permessa. Persino un finale propriamente detto è negato. La morte dell'autore è suggerita solo indirettamente da Rushdie, non descritta. Arrivati alla fine sembra quasi che il romanzo s'interrompa bruscamente piuttosto che concludersi. L'autore e il suo personaggio muovono da fronti opposti per convergere verso l'inizio di una presa di coscienza tragica che porterà, infine, Sam a spegnersi nella rassegnazione di aver vissuto una fiction e Quichotte, dal canto suo, a lottare per venire al mondo col solo risultato di trovarvi la morte. Il 'senso' tragicomico della narrazione può essere colto solo tenendo conto dell'asimmetria disegnata dai movimenti contrari delle rispettive storie. È nel reciproco attraversamento in direzioni opposte che la contaminazione tra comico e tragico rivela i suoi tratti di originalità e lo straordinario sforzo compiuto da Rushdie per crearne le condizioni.⁵⁴

she cried, but if he had shown even the slightest desire to come closer to her she would have responded a thousandfold. But instead, there was his unjust accusation of a financial crime, there was the slap, there were the ensuing years of prideful unrepentant absence, and these were unforgivable things" (Rushdie, 262-263).

⁵⁴ Si riporta di seguito altro materiale bibliografico consultato durante la stesura di questo saggio ma che non viene citato o discusso direttamente: M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, a cura di M. Holquist, Austin, TX, University of Texas Press, 1981; J. Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997; M. Charney, *Comedy High and Low: An Introduction to the Experience of Comedy*, New York, Oxford University Press, 1978; S. De Filippis, "The Gap of Time: The Creative Cycle of a Story", in *Worlds of Words: Complexity, Creativity, and Conventionality in English Language, Literature and Culture*, vol. II, a cura di R. Ferrari, S. Soncini, F. Ciompi, L. Giovannelli, Pisa, Pisa University Press, 2019; B. Del Villano, "'Misrule' e 'Flying': il linguaggio dell'inversione in *The Taming of the Shrew* di William Shakespeare", *Between*, 6.12 (2016), 1-16; R. Paulson, *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*, Baltimora e London, Johns Hopkins University Press, 1988; D. Wiemann, *Genres of Modernity: Contemporary Indian Novels in English*, Amsterdam e New York (NY), Editions Rodopi B. V., 2008.

