

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Dottorato di Ricerca in  
Letterature Moderne, Compare e Postcoloniali

Settore concorsuale: 10/L1  
Settore scientifico-disciplinare: L-LIN/10  
Ciclo XXV

*Il geografo riluttante.*  
*R.K. Narayan e il mondo di Malgudi*

Presentata da Luca Raimondi

Coordinatore  
Prof.ssa Silvia Albertazzi

Relatore  
Prof.ssa Silvia Albertazzi

ESAME FINALE  
Anno 2013



## INDICE

### INTRODUZIONE

<i>Cominciare</i> .....	1
-------------------------	---

### CAPITOLO PRIMO

<i>Prima di partire: Itinerari preliminari di avvicinamento</i> .....	7
---	---

1.1. Primo itinerario: Un percorso negli spazi.....	7
1.1.1. Partenza: Verso un altro spazio.....	7
1.1.2. Tappa: Spazi altri.....	10
1.1.3. Arrivo: Lo spazio dell'Altro.....	19
1.2. Secondo itinerario: In cammino attraverso mondi.....	29
1.2.1. Partenza: Teoria dei mondi possibili.....	29
1.2.2. Bivio: Dai mondi possibili ai mondi finzionali.....	33
1.2.3. Tappa: Caratteristiche dei mondi narrativi.....	40
1.2.4. Arrivo: Letteratura e realtà.....	49
1.3. Terzo itinerario: Letteratura, spazio e sentieri che si biforcano.....	52
1.3.1. Crocevia: Intersezioni tra spazio e letteratura.....	52
1.3.2. Primo cammino: Lo spazio della finzione, lo spazio del reale.....	58
1.3.3. Deviazione: La descrizione e lo spazio.....	63
1.3.4. Secondo cammino: Forme spaziali.....	65
1.3.5. Terzo cammino: Lo spazio nel racconto.....	70
1.3.6. Quarto cammino: Geoscritture imperiali e postcoloniali.....	74
1.3.7. Quinto cammino: La geocritica.....	78

### CAPITOLO SECONDO

<i>Inerpicandosi sopra Malgudi: Le storie non raccontate della relazione tra romanzi e spazio</i> .....	89
---	----

2.1. Introduzione: Le ragioni di un'indagine geocritica "verticale".....	89
2.1.1. "How do you know that Malgudi is where you think it is?".....	89
2.1.2. Realismo.....	92
2.1.3. Controrealismo.....	100
2.1.4. Coordinate teoriche.....	106
2.2. Praticando lo spazio narrativo: Mappatura di Malgudi tra finzione e reale.....	110
2.2.1. "[...] elastic borders, elastic frontiers, elastic everything [...]".....	110
2.2.2. Lo spazio narrativo.....	113
2.2.3. Oscillazioni referenziali.....	125

2.2.4. L'organizzazione spaziale del mondo di Malgudi.....	134
2.3. Rappresentazioni dello spazio indiano: Il villaggio e la città.....	143
2.3.1. Multifocalizzazione sullo spazio concepito.....	143
2.3.2. Rappresentazioni esogene: la città e il villaggio coloniali .....	146
2.3.3. Rappresentazioni endogene: la città e il villaggio tra decolonizzazione e indipendenza.....	153
2.3.4. Nuove rappresentazioni endogene: la città e il villaggio nell'India postcoloniale.....	158
2.4. Spazi di rappresentazione: la Malgudi Town di R.K. Narayan e le nuove Malgudi extraletterarie .....	165
2.4.1. R.K. Narayan, "the writer as citizen" .....	165
2.4.2. Malgudi tra città e villaggio .....	169
2.4.3. Malgudi Town .....	178
2.4.4. Le nuove Malgudi.....	192
 CAPITOLO TERZO	
<i>Attraversando Malgudi: Un percorso lungo le tracce dei personaggi</i> .....	205
3.1. Introduzione: Per un'indagine "orizzontale" di Malgudi .....	205
3.1.1. Malgudi e la sua forma narrativa.....	205
3.1.2. Il cronotopo di Malgudi.....	209
3.1.3. Una mappa in parole.....	226
3.2. "Every person is so much a part of his background": Malgudi e i suoi abitanti ...	233
3.2.1. "[...] our world was neatly divided [...]": l'opposizione tra spazi e luoghi ..	233
3.2.2. "His geography was poor": le geografie minime dei personaggi.....	242
3.2.3. "They have invaded our borders": l'invasione dello spazio.....	249
3.2.4. "It was a horrible town": la trasgressione dello spazio .....	262
3.3. Forma e significato: <i>Una fine per Malgudi</i> .....	270
3.3.1. Il senso della fine .....	270
3.3.2. Malgudi Railway Station e le personalità di transito.....	276
3.3.3. <i>The World of...</i> Malgudi .....	288
 CONCLUSIONI	
... <i>e finire</i> .....	303
 BIBLIOGRAFIA.....	
	307

## INTRODUZIONE

### *Cominciare...*

Et c'est en considérant l'Inde comme un *pays imaginaire* qu'on s'approche le plus de sa réalité.

Jean Grenier, *Les Îles*

L'indole personale e la produzione narrativa e saggistica di R.K. Narayan, scrittore indiano di lingua inglese creatore di Malgudi, la più conosciuta ed elaborata cittadina dell'India letteraria, possono essere entrambe lette sotto il segno della riluttanza. L'autore ha dato prova, in più occasioni, di una generale ritrosia, perseguita sottraendo se stesso e la propria opera a ogni eccessivo riconoscimento o speculazione critica. Riluttante sia rispetto al ruolo di "guru" e portavoce della realtà materiale e spirituale indiana (come dichiarato all'interno di uno tra i suoi più popolari contributi saggistici, intitolato, precisamente, *Reluctant Guru*), sia di fronte alle indagini sulle fonti e i significati dei suoi romanzi (come testimonia Susan Ram, autrice della migliore, seppure incompleta, opera biografica sull'autore), egli è nondimeno coinvolto, al riparo della propria penna, nelle circostanze politiche e sociali dell'India del ventesimo secolo. Per questo motivo, oltre che come un'esitazione declinata in senso evasivo, la suddetta riluttanza deve essere considerata, nell'ottica del presente studio, come una risoluta forma di resistenza, una *re-lucta* compiuta per mezzo di un arretramento strategico, tanto oppositivo quanto propositivo. Concepire Narayan come "geografo riluttante" significa dunque non solo osservare la sua produzione narrativa dal punto di vista della scrittura del mondo immaginario, incuranti del suo silenzio critico a riguardo, ma anche verificare il rilievo della sua "lotta geografica", del valore che il mondo della finzione acquisisce allorché esso interagisce con lo spazio reale.

Il lavoro che segue è suddiviso in tre capitoli, corrispondenti ad altrettanti indirizzi di una ricerca unitaria che reca nondimeno le tracce intrinseche di tempi e spazi differenti.

Il primo capitolo coincide con il periodo iniziale della ricerca, che ha implicato un'immersione e un temporaneo smarrimento attraverso molteplici sentieri teorici e

critici (nonché, più concretamente, corridoi di biblioteche e università, tra Bologna, Leuven e Bruxelles) alla volta di un metodo, inteso, etimologicamente, non già come un criterio interpretativo predefinito e “pronto all’uso”, ma come un’esplorazione dello spazio davanti a sé, un cammino (*hodos*) in grado di condurre più oltre (*meta*), al fine di affrontare con maggiore consapevolezza e sistematicità l’indagine a seguire. Questa prima parte del lavoro scaturisce dunque da quella fase preliminare nel corso della quale l’analisi si traduce perlopiù in osservazione, apprendimento e assimilazione critica di strumenti teorici, solo alcuni direttamente impiegati per lo studio dei romanzi, ma tutti indispensabili alla formazione di un solido impianto metodologico. Organizzato in tre paragrafi, il capitolo interroga in primo luogo lo *spatial turn* che nella seconda metà del Novecento ha attraversato il campo delle scienze umane, favorendo l’emersione dell’idea di “terzietà” e di “alterità” dello spazio; in secondo luogo, fa riferimento al campo teorico dei *fictional worlds* per introdurre alcuni concetti ed esaminare alcune caratteristiche dei mondi narrativi; infine, prende in considerazione i principali approcci al rapporto tra spazio e letteratura, dalle proposte di Michail Bachtin e Joseph Frank fino alle più recenti riflessioni elaborate nel campo della teoria e della critica narratologica, postcoloniale e geocritica.

Alla luce delle ricerche così compiute è stato possibile definire gli strumenti per l’indagine del mondo di Malgudi, affinati progressivamente nel corso dell’analisi e per questo circostanziati, di volta in volta, all’interno dei capitoli successivi. In linea generale, essi sono riconducibili a un impianto che recupera i punti cardinali della metodologia geocritica di Bertrand Westphal e, estendendosi in direzione “verticale” e “orizzontale”, dà luogo a una lettura dell’opera letteraria che può dirsi, nei termini introdotti da Susan Stanford Friedman, “spazializzata”. Tuttavia, l’adozione di queste e altre suggestioni di natura teorica e metodologica non è avvenuta in maniera tetragona, ma in accordo con le peculiarità dell’oggetto e delle finalità di questo studio, operando conseguentemente scelte e modificazioni. In questo modo, sebbene la geocritica non si rivolga, per sua vocazione, a entità geografiche letterarie sprovviste di un referente all’interno del mondo reale (solitamente soggette a sguardi monofocali), nel caso di Malgudi si è comunque tentato di recuperare l’istanza della multifocalizzazione, sia in relazione alla sola opera narrativa, interrogando la pluralità dei punti di vista riconducibile al sistema dei personaggi, sia in relazione alla più ampia produzione di

Narayan, esaminando il rapporto tra il mondo finzionale e le riflessioni sullo spazio indiano presenti all'interno della saggistica dell'autore, nonché, in senso interdisciplinare, considerando l'interazione tra letteratura e studi di carattere più strettamente geografico, urbanistico e antropologico. Per quanto concerne la "spazializzazione" della ricerca, tra i possibili indirizzi di un'indagine "verticale" si è scelto di seguire unicamente quello storico-culturale, ritenendo che, nel caso di uno scrittore come Narayan (intervenuto di frequente, ancorché obliquamente, nel coevo dibattito socio-culturale del paese), fosse più interessante e maggiormente in linea con i principi della geocritica approfondire in questa direzione il contributo fornito attraverso la costruzione di Malgudi. Nel corso delle ricerche preliminari si è tuttavia percorso anche un potenziale orientamento "verticale" in senso letterario, che avrebbe avvicinato l'opera da un lato a quella di autori ugualmente impegnati nella costruzione di mondi narrativi articolati (Anthony Trollope e Thomas Hardy, per esempio), dall'altro a quella di scrittori appartenenti al medesimo contesto geografico, coinvolti in una simile operazione di mappatura immaginaria del territorio (come avviene nel caso delle *Chronicles of Kedarlam* di Krishnaswami Nagarajan o di *The Open Eyes* di Dom Moraes).

Il secondo capitolo, che costituisce la dinamica "verticale" della ricerca (dal testo ai suoi possibili intertesti), esamina l'interazione che si stabilisce tra lo spazio narrativo e il mondo reale, mettendo in atto una pratica di ispirazione geocritica che consente di oltrepassare la sterile ma diffusa attestazione delle coincidenze e delle discrepanze tra gli enti di invenzione e i presunti prototipi attuali. A tale fine si è reso necessario affiancare allo studio dei romanzi l'attraversamento di nuovi territori, letterari e fisici, ovvero la saggistica edita e inedita dell'autore contenuta all'interno della "R.K. Narayan Collection" ospitata presso l'Howard Gotlieb Archival Research Center di Boston University, nonché opere di carattere storico, urbanistico, sociologico e antropologico interessate alle pratiche e alle rappresentazioni dello spazio indiano. Il capitolo esordisce con una premessa che, divincolandosi tra le contrastanti ipotesi avanzate in sede critica, determina il grado della distanza complessiva tra Malgudi e il contesto indiano. Sulla scorta di distinzioni operate sia in relazione al rapporto tra finzione e reale, sia in base al parametro dei *narrative frame*, all'interno del secondo paragrafo si procede così all'individuazione di tre macro-paesaggi: Malgudi, il distretto circostante,

e il più ampio e lontano mondo che li contiene. Nel terzo paragrafo lo spettro della ricerca si allarga, attenuando momentaneamente lo sguardo sulla geografia narrativa per interrogare lo spazio indiano, in particolare le rappresentazioni della città e del villaggio che si sono succedute dal periodo coloniale a quello postcoloniale. L'ultimo paragrafo osserva infine la proiezione verticale di Malgudi, che, al confronto con le rappresentazioni simboliche dello spazio reale, emerge non solo come paesaggio distinto all'interno del mondo della finzione, ma come spazio di rappresentazione, proposta "terzospaziale" che, tra città e villaggio, volge nella direzione intermedia della *town*. Il capitolo si conclude con l'indagine di alcuni esempi del passaggio di Malgudi dal cronotopo dei romanzi a quello dei lettori, per valutare la ricezione dell'eterogeneità e del carattere innovativo della sua natura spaziale.

Al terzo e ultimo capitolo è delegato il recupero di uno sguardo "orizzontale" (rivolto all'interpretazione della catena di significati inscritti nella linearità del racconto), il quale, rientrando pienamente all'interno dei confini di Malgudi e adottando una prospettiva mobile, segue gli spostamenti dei personaggi attraverso i luoghi della cittadina. Poiché questo orientamento critico è già stato diffusamente e variamente percorso, per fuggire il rischio di ricalcare quanto già scritto, ma anche per raffrontare gli studi passati con il presente indirizzo di ricerca (fondato esclusivamente sul rapporto tra spazio e narrazione), si è imposta la necessità di confrontarsi con il maggior numero di saggi e monografie sull'autore, perlustrando gli affollati scaffali della British Library sulle tracce della critica letteraria. Il primo paragrafo del capitolo propone di considerare l'universo finzionale di Malgudi come cronotopo unitario, legittimando la scelta di trattare i quattordici romanzi al pari di un unico macro-testo. In accordo con l'oggetto dell'indagine, si è infatti preferito sacrificare una più limpida trattazione delle singole opere in distinte sezioni per evidenziare la continuità dello spazio narrativo e della sua evoluzione diacronica. Muovendosi agilmente tra vicende e personaggi differenti, il secondo paragrafo approfondisce quindi il rapporto tra lo spazio internamente frazionato di Malgudi, i luoghi praticati dai suoi abitanti e la relazione che questi instaurano con il territorio transfrontaliero e la figura del forestiero. Infine, investigando le possibili coincidenze tra la forma dello spazio e la forma della narrazione, si stabilisce un legame tra il tema generale dell'incompletezza (che concerne

non solo gli avvenimenti, ma anche la natura spaziale della cittadina), il motivo ricorrente della ferrovia e i peculiari finali dei romanzi.

In conclusione, questo lavoro costituisce una riflessione sul rapporto tra l'opera romanzesca di R.K. Narayan e lo spazio, nella convinzione che lo studio del *pays imaginaire* di Malgudi possa suggerire aspetti reconditi e tracce inedite della *réalité* geografica e sociale indiana.



*Prima di partire:  
Itinerari preliminari di avvicinamento*

Prophecy now involves a geographical rather than historical projection; it is space, not time, that hides consequences from us.

John Berger, *The Look of Things*

**1.1. Primo itinerario: Un percorso negli spazi**

**1.1.1. Partenza: Verso un altro spazio**

L'idea di uno spazio “altro” non corrisponde più oggi a una sola proposta elaborata in sede teorica, ma coincide con una più ampia consapevolezza che coinvolge il comune abitante del mondo contemporaneo. L'epoca dei vari “post”, segnata da un lato dalla fluidificazione degli spazi nazionali e dalla rispettiva intensificazione dei movimenti migratori, dall'altro dalla relativizzazione delle ontologie stabili del reale a favore di una collocazione non più marginale dei discorsi artistici e periferici, si distingue infatti per una rinnovata centralità della dimensione della spazialità che si esprime in termini di simultaneità e giustapposizione, di relazioni instabili tra punti mobili che percorrono lo sfilacciato reticolo del mondo. L'alterità dello spazio non si configura dunque come esclusiva emergenza oppositiva, riconducibile al rapporto di estraneità che intercorre tra esso e il soggetto che lo percorre e lo abita; ma, estensivamente, è da intendersi in senso diacronico e qualitativo, con riferimento alla sua novità e diversità rispetto a concezioni e pratiche passate sulle quali si fonda ma dalle quali si allontana. Questo spazio “altro” sarà così rintracciabile all'interno, o meglio all'estremità, di un *continuum* dove tempo e spazio si intrecciano e si trasformano reciprocamente.

Volendo tracciare una storia sommaria dell'esperienza occidentale dello spazio si possono distinguere tre diversi momenti, che rinviano ad altrettante espressioni della

spazialità<sup>1</sup>. Dallo spazio della localizzazione medioevale, rigidamente articolato in gerarchie di luoghi, si passa nell'epoca galileiana a quello dell'estensione, dove gli ordinamenti, le opposizioni e le intersezioni tra luoghi (celesti e terrestri, sacri e profani, urbani e rurali) si disperdono entro uno spazio aperto e infinito in cui la fissità locale si tramuta in movimento di punti. "Localizzazione" ed "estensione" sono sostituite nell'età contemporanea dal "posizionamento"<sup>2</sup>, che si esprime in termini di relazioni eterogenee tra posizioni irriducibili le une alle altre. La breve storia spaziale tratteggiata da Michel Foucault non manca di riconoscere l'epoca odierna come "époque de l'espace"<sup>3</sup>: il ventesimo secolo sembra infatti essere quello in cui la spazialità ha finalmente preso il sopravvento rispetto alla temporalità. In realtà, l'attuale preponderanza dello spazio non è funzionale all'eliminazione della categoria del tempo come paradigma critico e di conoscenza del mondo, quanto piuttosto a un controbilanciamento strategico tra due coordinate che investono un piano comune. Se dunque da un lato il lessico quotidiano pare connotato assai più da tropi spaziali che non da metafore temporali, dall'altro si assiste a un riordinamento epistemologico, uno *spatial turn* che porta le scienze umane a riconfigurare le proprie metodologie critiche adottando la prospettiva spaziale come valido strumento euristico, non in contrasto ma in correlazione con la prospettiva temporale.

Secondo Bertrand Westphal l'avvio della rivoluzione dei rapporti tra spazio e tempo coincide con la fine del secondo conflitto mondiale e il susseguente crollo degli imperi d'oltremare: è proprio sui relitti dell'esperienza coloniale che l'illusoria stabilità della dialettica spazio-temporale si infrange, subendo una "rottura cronica e topica, [...] una ferita spaventosa"<sup>4</sup> che ne interrompe la linearità (teleologica, espansionistica) e riduce i suoi termini al frammento. Affiancato da una storia incapace di esprimere la durata complessiva e graffiata dalle schegge di un presente che si moltiplica e sfugge al racconto rettilineo e organico, lo spazio si è elevato a caratteristica dominante di un'epoca disseminata di molteplici sincronie, messe in tensione da relazioni ineguali e

---

<sup>1</sup> Cfr. Michel Foucault, «"Des espaces autres"», in Id., *Dits et écrits 1954-1988*, IV: 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994, pp. 752-762.

<sup>2</sup> Foucault parla di "relations d'emplacements", espressione resa in italiano da Tiziana Villani e Pino Tripodi come "relazioni di dislocazione" (cfr. Michel Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, a cura di T. Villani, Milano, Mimesis, 1994, p. 12); si è qui preferito utilizzare una traduzione che più apertamente rimandi alle "posizioni" a cui si allude nell'espressione foucaultiana.

<sup>3</sup> Foucault, «"Des espaces autres"» cit., p. 752.

<sup>4</sup> Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando Editore, 2009, p. 21.

movimenti migratori favoriti dalla maggiore mobilità; uno spazio, dunque, dove il locale, inteso a un tempo come posizionamento spaziale, etnico e culturale, interagisce con il globale andando a formare un nucleo “glocale”, compatto nella sua disomogeneità<sup>5</sup>. Tempo e spazio sono ambedue “figure dell’eccesso” che risentono delle trasformazioni accelerate che caratterizzano il mondo contemporaneo, o meglio la “surmodernità”<sup>6</sup>. Il primo, tramutatosi in concrezione di eventi presenti che si sedimentano in un passato che diventa subito storia, cessa di essere principio di intelligibilità e identità; il secondo, invece, proprio mentre sembra farsi piccolo e incapace di contenere tragitti di esplorazione che prendono le vie del cosmo, si dischiude nella sua sovrabbondanza e si rivela facilmente percorribile grazie alle accresciute facilità di spostamento, favorendo la creazione di posti anonimi adatti a convogliare la massa in movimento di persone e beni (quelli che Marc Augé definisce “nonluoghi”).

È proprio nella sua traboccante natura ed estrema eterogeneità che lo spazio è diventato oggetto di numerose indagini critiche, operate perlopiù nel campo delle scienze umane, finalizzate all’esplorazione delle zone ibride di intersezione tra tempo, spazio e società. Prima di procedere in questo percorso, sinuoso e necessariamente parziale, tra gli spazi “altri” della teoria, occorre tuttavia operare una precisazione terminologica: alla molteplicità degli approcci corrisponde infatti una pluralità di connotazioni attribuite al sostantivo “spazio”. Quello di Michel de Certeau, per esempio, si profila come “incrocio di entità mobili” che mina l’inerte fissità del luogo per lasciarsi animare da movimenti plurivoci; uno spazio dunque che diviene “pratica” di un luogo ridotto a geometrica posizione<sup>7</sup>. Pur confermando la vettorialità come carattere distintivo dello spazio, secondo Marc Augé è piuttosto quest’ultimo a essere connotato da una maggiore astrattezza. Distinguendosi dal “luogo del senso inscritto e simboleggiato, [...] luogo antropologico” capace di ospitare percorsi, di lasciarsi attraversare da avvenimenti e storie, lo spazio si presenta sotto forma di relazioni di distanza tra punti, coordinata incorporata, estesa ed estensibile ai territori non

---

<sup>5</sup> Il termine “glocale” è stato mutuato dalla nozione di “Glocalization” così come elaborata da Roland Robertson e discussa da Bill Ashcroft in «Post-Colonial Transformation and Global Culture», in Silvia Albertazzi, Donatella Possamai (eds.), *Postmodernism and Postcolonialism*, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 17-32.

<sup>6</sup> Sulle “figure dell’eccesso” della surmodernità, cfr. Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2009, pp. 40-52.

<sup>7</sup> Cfr. Michel de Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001, pp. 175-177.

simbolizzati del mondo<sup>8</sup>. Seguendo la proposta terminologica di Augé, nelle pagine seguenti, dove non specificamente richiesto e indicato, si farà un uso non marcato del sostantivo “spazio”: laddove “luogo” rimanderà a una triplice connessione tra pozione geografica, forma materiale locale e senso di attaccamento soggettivo ed emozionale, “spazio” sarà da intendersi più semplicemente come “‘fact of life’ which, like time, produces the basic coordinates for human life”<sup>9</sup>, territorio privo di un significato stabile che tuttavia si tenterà variamente di caratterizzare.

### 1.1.2. Tappa: Spazi altri

Questo percorso attraverso spazi “altri” potrebbe essere qualificato come cammino “terzospaziale”, adottando nella sua accezione più ampia un concetto, introdotto dal geografo Edward Soja nel suo saggio *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places* (1996), facente riferimento a quei recenti approcci allo spazio e alla spazialità sociale che si propongono di oltrepassare i limiti dell’immaginazione geografica tradizionale. Al fine di evitare di perdersi in questo viaggio tortuoso si è qui scelto di affidarsi allo stesso Soja, che virgilianamente ci condurrà, più o meno esplicitamente, alla volta del terzospazio<sup>10</sup>.

Secondo Soja le origini del terzospazio sono da ricercare nell’opera di Henri Lefebvre, filosofo e sociologo francese che ha impegnato la sua vita e scrittura in direzione di un superamento delle rigidità di una dialettica che procede per opposizioni binarie, verso un riordinamento inclusivo della novità apportata da un *tertium quid*. Occitano di nascita e parigino di formazione, quindi periferico e centrale insieme, Lefebvre era convinto della necessità di introdurre sempre l’“Altro”, inteso come termine terzo che si infila all’interno degli schemi binari per disordinarli e ricostituirli: “[t]wo terms are never enough, he would repeatedly write. *Il y a toujours l’Autre*”<sup>11</sup>. Un altro che non è tuttavia riconducibile all’approssimazione delle due parti di una

---

<sup>8</sup> Cfr. Augé, *Nonluoghi* cit., pp. 78-81.

<sup>9</sup> Tim Cresswell, *Place: a short introduction*, Malden, Blackwell, 2004, p. 10.

<sup>10</sup> Questo termine è la traduzione letterale del neologismo *thirdspace* coniato da Edward Soja, che rappresenta l’oggetto di ricerca del suo omonimo saggio *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Basil Blackwell, 1996. Esso non è da confondere con il “Terzo Spazio” concepito da Bhabha o con i diversi “spazi terzi” a cui si farà riferimento in questo capitolo. Dove non diversamente indicato, il riferimento esplicito alla concettualizzazione di Soja sarà dunque limitato al solo uso del termine “terzospazio”.

<sup>11</sup> Ivi, p. 31.

dialettica dicotomica, né si definisce come combinazione superiore di due termini originali coinvolti in una triade dialettica (sul modello hegeliano di tesi, antitesi e sintesi), ma che avvia piuttosto un triplice confronto da cui non origina una sacra triade, bensì una serie di continue approssimazioni che espandono il dominio del già conosciuto e permettono l'articolazione di alterità radicali.

Questa “trialettica”<sup>12</sup> costituisce per Soja la struttura portante del pensiero di Lefebvre, e in particolare del suo saggio *La Production de l'espace* (1974), all'interno del quale è possibile assistere a un doppio tentativo di ristrutturazione del sapere in senso trialettico. Il primo, che Soja definisce “trialectics of being”, investe la struttura che il nostro mondo dovrebbe avere al fine di rendere possibile una sua piena conoscenza. Lefebvre affianca alle categorie di storicità e socialità, che alludono alla produzione di tempo ed essere nel mondo, la categoria della spazialità, tradizionalmente considerata ancillare alle prime, un semplice palcoscenico estraneo e passivo rispetto al gioco sociale. La riorganizzazione ontologica proposta porta invece a uno scardinamento della dialettica classica e promuove l'idea che l'esistenza sia simultaneamente definibile in termini storici, sociali e spaziali, tre aspetti non solo interconnessi, ma che si comprendono l'un l'altro e devono pertanto essere colti insieme. Una volta asserito il rilievo della dimensione dello spazio, Lefebvre conferisce a quest'ultima un privilegio strategico, non tanto a causa di una sua supposta superiorità ma al fine di riconfigurare in questa direzione le forme del sapere. Si giunge così alla formulazione di una “trialectics of spatiality” che concerne l'epistemologia dello spazio, ovvero i modi di accumulazione della conoscenza legati direttamente a tre diversi aspetti dello spazio sociale. Il primo termine di questa trialettica origina da quello che Lefebvre definisce “espace perçu”, uno spazio non tanto percepito mentalmente, quanto colto nella sua empirica materialità: è, in altre parole, lo spazio praticato della quotidianità, misurabile e descrivibile e dove si concretizza la composizione sociale. La prassi epistemologica che consegue a questa pratica diretta dello spazio è tesa alla comprensione analitica delle sue configurazioni fisiche: in quanto testo empirico lo spazio è così scrutabile a un livello estrinseco, che coincide con lo studio delle sue caratteristiche esteriori, e a uno

---

<sup>12</sup> La metodologia di indagine adottata da Soja, che trae le sue premesse dal pensiero di Lefebvre, è da lui definita “thirthing-as-Othering” o “trialectics”, to describe not just a triple dialectic but also a mode of dialectical reasoning that is more inherently spatial than the conventional temporally-defined dialectics of Hegel or Marx”; in *ivi*, p. 10. Sulle trialettiche lefebvrine dell'essere e della spazialità qui di seguito discusse, cfr. *ivi*, pp. 53-82.

intrinseco, che corrisponde all'investigazione dei modi in cui queste sono storicamente e socialmente prodotte. Il secondo approccio epistemologico, legato all'"espace conçu", lo spazio concepito (o, piuttosto, le rappresentazioni dello spazio), rivolge la sua attenzione alle proiezioni sul mondo materiale delle geografie della mente. Le ricerche in questo campo esplorano le relazioni tra lingua, immaginari e potere, cercando di svelare i meccanismi tramite i quali le rappresentazioni ideologiche del territorio passano a definire e ordinare gli spazi concreti del vivere quotidiano. Il predominio lungo il corso del ventesimo secolo di queste due epistemologie viene messo in discussione dalla proposta lefebvrina di un terzo indirizzo, che si pone come movimento decostruttivo e ricostruttivo atto a rinvigorire gli approcci alla conoscenza spaziale, riarticolata tenendo conto delle coordinate storiche e sociali. Le "thirdspace epistemologies" si rivolgono allo studio dell'"espace vécu", spazio vissuto di rappresentazione: non si tratta qui di esaminare le concezioni spaziali che presiedono alla pianificazione territoriale del potere, ma di rintracciare quegli spazi misteriosi e intrattabili attraversati da immagini e simboli che l'immaginazione individuale appropriata e modifica. Uno spazio, dunque, che combina forme e concetti, reale e immaginario, e che genera "contospazi" resistenti: simbolici in quanto attraversati da e a loro volta produttori di simboli (codificati in campo artistico); e concreti in quanto luoghi fisici di lotta ed emancipazione (gli spazi delle periferie e delle marginalità). Uno spazio "altro", eretico, non ridotto a sintesi interstiziale tra materia e intelletto ma aperto a infinite possibilità.

La ristrutturazione ontologica ed epistemologica operata da Lefebvre ne *La Production de l'espace* rappresenta uno dei primi tentativi programmatici di interrogare la complessa struttura del mondo a partire da una nuova angolatura, nella consapevolezza che la spazialità possa rappresentare un valido paradigma interpretativo. In quegli stessi anni l'idea di spazio pervade anche l'attività critica del filosofo francese Michel Foucault, impegnato soprattutto nell'esplorazione delle interconnessioni tra sapere e potere. Sebbene queste relazioni si estrinsechino primariamente in forma spaziale (basti pensare all'architettura del *Panopticon* come moderna espressione del potere disciplinare quale emerge nel suo saggio *Surveiller et punir* del 1975), l'autore non affronta quasi mai direttamente il problema dello spazio, che "ossessiona" tuttavia

la sua opera<sup>13</sup>. È dunque curioso, se non sintomatico, che il suo più esplicito contributo a una concettualizzazione dello spazio coincida con una serie di appunti preparati per una conferenza tenuta presso il Cercle d'études architecturales di Parigi nel marzo 1967 e pubblicati solo nell'ottobre del 1984, pochi mesi dopo la sua morte. In queste annotazioni, confluite nel breve saggio «Des espaces autres», la dialettica spazio-potere affiora solo a latere, mentre lo spazio e le sue relazioni con il tempo diventano l'oggetto principale di indagine. Nel testo, a un veloce sguardo retrospettivo alla storia della spazialità e alla definizione di quello contemporaneo come “spazio del posizionamento”, segue la descrizione di alcuni luoghi che in esso risiedono, e che hanno la “curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent, l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis”<sup>14</sup>; luoghi, quindi, che sono legati ma al contempo contraddicono tutti gli altri luoghi. Foucault distingue, tra questi, due tipologie generali. La prima è costituita dalle utopie, spazi che non hanno luogo, o luoghi collocati al di fuori dei concreti spazi sociali con i quali tuttavia stabiliscono rapporti di analogia diretta (quando costituiscono una versione perfezionata del reale) o inversa (quando invece ne rappresentano il contrario). La seconda tipologia, che costituisce il portato di novità della proposta foucaultiana, racchiude quei luoghi qualitativamente al di fuori dello spazio reale ma pienamente localizzabili al suo interno, e in preciso rapporto con tutti gli altri luoghi che simultaneamente riflettono, contestano e sovvertono. Non dunque *ou-tópos*, come suggerisce una delle accezioni del neologismo moriano, ma *etero-tópos*; non l'immagine incorporea sospesa entro la cornice dello specchio, ma lo specchio stesso in quanto oggetto concreto, situato in un reale che insieme riverbera e de-realizza. Luoghi, dunque, “altri”; eterotopie; contro-luoghi.

Foucault procede successivamente alla definizione di una “eterotopologia” intesa come descrizione articolata dei principi che definiscono questi spazi. Essi sono riconosciuti in primo luogo come caratteristici di tutte le culture, che li plasmano in forme eterogenee riconducibili a due grandi categorie: le eterotopie di crisi, ovvero quei luoghi transitori

---

<sup>13</sup> “People have often reproached me for these spatial obsessions, which have indeed been obsessions for me. But I think through them I did come to what I had basically been looking for: the relations that are possible between power and knowledge”; citazione da Michel Foucault, «Questions on Geography» («Questions à Michel Foucault sur la géographie», 1976), in *ivi*, p. 148.

<sup>14</sup> Foucault, «“Des espaces autres”» cit., p. 755.

riservati ai soggetti che attraversano fasi di possibile turbamento delle consuetudini dell'agire sociale (come i collegi ottocenteschi, che ospitavano le prime espressioni della sessualità virile; o il viaggio di nozze nella sua forma novecentesca, dove si compiva la perdita della verginità femminile); e le eterotopie di deviazione, che confinano i soggetti diversi e devianti rispetto alle norme stabilite dalla maggioranza egemone (come le case di riposo, che circoscrivono il decadimento della vecchiaia, e le prigioni, che segregano i trasgressori della legge). Le eterotopie sono inoltre spazi che giustappongono al loro interno luoghi incompatibili: si pensi alla scena teatrale, che accosta forzatamente in un'area limitata scenari e vedute estranei gli uni alle altre. Ogni eterotopia presuppone poi un sistema di aperture e chiusure che ne regola l'accesso o l'esclusione: l'ascesa al palcoscenico è vietata allo spettatore; l'ingresso in prigione è imposto; la partenza per il viaggio di nozze è sancita dalla benedizione sacerdotale. Il funzionamento delle eterotopie all'interno di ciascuna cultura non è tuttavia stabile, ma soggetto a cambiamenti nel tempo: come anticipando la trialettica lefebvrina di storicità, socialità e spazialità, Foucault attesta la sincronia che lega gli spazi eterotopici alla cultura che li ospita e al tempo che li sottende, offrendo come esempio le trasformazioni intercorse nei secoli relative al ruolo e alla posizione del cimitero cittadino. Quest'ultimo è inoltre prova di come l'alterità eterotopica non riguardi esclusivamente le relazioni con gli altri luoghi, ma anche con il tempo che li caratterizza: dando spazio a un tempo "altro" rispetto a quello tradizionale (una pseudo-eternità contrapposta alla caducità della vita terrena), il cimitero rappresenta una eterocronia. I modi di organizzazione di eterotopie e eterocronie sono eterogenei e complessi: è possibile individuare eterotopie "eternizzanti", caratterizzate da un tempo che incessantemente si accumula (come musei e biblioteche); o, all'opposto, eterotopie dove il tempo è sospeso e precario (come i villaggi vacanze e i luna park). L'ultimo elemento distintivo delle eterotopie riguarda la funzione che esse ricoprono in relazione allo spazio circostante, un legame i cui poli estremi sono rappresentati dalle cosiddette "eterotopie di illusione" e dalle "eterotopie di compensazione": le prime creano spazi illusori in seno al reale, la cui ontologia viene messa in discussione; le seconde producono invece spazi reali ordinati e perfetti che fanno apparire lo spazio di riferimento inadeguato e caotico.

L'eterotopia di Foucault rappresenta per Soja una concreta proposta terzospaziale, priva tuttavia di ampio respiro e oltremodo limitata a minute analisi geografiche. È indubbiamente vero che gli spazi (*espaces*) presi in esame nel saggio sono piuttosto luoghi (*lieux*), precise posizioni (*emplacements*); l'esplorazione foucaultiana degli spazi eterotopici concorre nondimeno alla messa in discussione delle forme convenzionali del pensiero sullo spazio, portando alla luce luoghi fino a quel momento inesplorati, la cui alterità non viene incorporata e omogeneizzata all'interno della tradizionale immaginazione geografica, ma rappresenta un “‘other than’ the established ways of thinking spatially [...] meant to detonate, to deconstruct, not to be comfortably poured back into old containers”<sup>15</sup>.

Una indagine spaziale che origina, in modo implicito ed esplicito, rispettivamente in Lefebvre e Foucault è quella contenuta nelle pagine di *L'invention du quotidien* (1980), che rappresenta il risultato di una ricerca coordinata dallo storico francese Michel de Certeau sulle pratiche culturali della quotidianità. Interessati allo studio non tanto dei prodotti della cultura, quanto delle attività creative operate su essi dai loro fruitori, de Certeau e i suoi collaboratori hanno elaborato una vera e propria teoria capace di rivelare i diversi “modi di fare” caratteristici degli utenti, che, sottoposti alla dominazione silenziosa di un potere egemone che trasforma i sudditi in consumatori, organizzano vere e proprie forme resistenti di “bracconaggio”<sup>16</sup> attraverso le quali inventare e riorganizzare il quotidiano. Il legame indiretto e forse solamente occasionale con il pensiero di Lefebvre è da ricercarsi nelle premesse dell'opera, in particolare in una proposta epistemologica che si potrebbe dire “trialettica”. De Certeau afferma che la maggior parte delle ricerche nel campo degli studi sociali prendono in esame le rappresentazioni e i comportamenti della società, ovvero, recuperando la terminologia lefebvrina, il suo aspetto *conçu* e *perçu*; esemplificando, l'autore rimanda alle analisi compiute sulle immagini televisive (in quanto rappresentazioni) e sulla quantità di tempo trascorso di fronte alla televisione (il comportamento dello spettatore). A questo binomio è però necessario integrare lo studio degli usi che gli attori sociali fanno delle rappresentazioni adottando precisi comportamenti (e quindi, seguendo l'esempio precedente, osservare i modi in cui lo spettatore consuma le immagini nel corso del tempo passato dinnanzi allo schermo, e cosa con esse produce). Uno studio che si

---

<sup>15</sup> Soja, *Thirdspace* cit., p. 163.

<sup>16</sup> de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* cit., p. 6.

rivolge quindi all'aspetto *vecu* inteso come spazio vissuto di rappresentazione e appropriazione simbolica. Il rapporto con l'opera foucaultiana è invece più evidente: è lo stesso de Certeau a parlare di *Surveiller et punir* come modello di riferimento. Le ricerche di Foucault e de Certeau presentano però analogie e differenze: entrambe si rivolgono alle microscopiche operazioni contenute all'interno delle strutture del potere, ma se le prime precisano i modi di formazione delle procedure tecniche attraverso le quali si esercita la violenza dell'ordine, le seconde intendono "riesumere le forme surrettizie che assume la creatività dispersa, tattica e minuta dei gruppi o degli individui intrappolati ormai nelle reti della «sorveglianza»"<sup>17</sup>. Alla marginalità di queste pratiche non corrisponde però una posizione numericamente minoritaria dei soggetti o dei gruppi che le adottano, i quali compongono invece quella maggioranza silenziosa ufficialmente esclusa dal processo di produzione di cultura che tuttavia non rinuncia a mettere in campo un'attività culturale, ancorché anonima e non simbolizzata. Pratiche quotidiane, dunque, investite dai rapporti di forza vigenti e che meglio si precisano come "tattiche", incursioni rapide e clandestine che si insinuano nel territorio stabile e circoscritto delle "strategie" del potere.

Anche lo spazio è percorso da molteplici pratiche individuali, rese opache dalle omogeneizzanti rappresentazioni egemoniche ma mai interamente soppresse, e che anzi continuano sottotraccia a dare forma alla spazialità della vita quotidiana. De Certeau volge la sua analisi in particolare allo spazio cittadino, opponendo alla sua immagine geometrica e astratta una città "*transumante*, o metaforica, [che] s'insinua così nel testo chiaro di quella pianificata e leggibile"<sup>18</sup>. Si tratta qui di un fatto individuale o plurale, un "vissuto" urbano che rimanda per estensione a una pratica spaziale che non si oppone in modo manifesto e programmatico allo spazio concettualizzato, ma che sopravvive al deperimento di quest'ultimo, sfugge al controllo della sua amministrazione e si riappropria delle condizioni della vita sociale. Da "Città-concetto"<sup>19</sup>, luogo progettato, tassonomico e funzionalizzato, a "città-soggetto", luogo di articolazione delle tattiche soggettive. Una città, per esempio, cadenzata dai passi dei suoi abitanti: tratteggiata cioè da percorsi transitori che costruiscono lo spazio senza tuttavia annidarsi in alcun luogo preciso; scandita da "enunciazioni pedonali" che a un tempo si impossessano del

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 9.

<sup>18</sup> Ivi, p. 146.

<sup>19</sup> Ivi, p. 148.

sistema topografico, fondano luoghi al suo interno e stabiliscono rapporti in forma di movimenti. Sono, questi, percorsi spaziali dei quali è possibile individuare una vera e propria retorica, uno stile proprio che si organizza in fraseggio. E, come i tropi della retorica, anche le pratiche quotidiane rappresentano delle deviazioni rispetto al senso letterale, dischiudendo, nello scarto tra segno e oggetto, il terzospazio dell'alterità.

Introducendo la nozione di spazio come pratica, de Certeau contribuisce a rivelare la natura illusoria di quei "fantasmi indigeni" sulla perennità e l'immutabilità dei luoghi considerati dall'etnologo e antropologo francese Marc Augé nel saggio *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992). Augé sostiene che il luogo indagato dall'etnologo, concepito dai suoi abitanti autoctoni come mondo chiuso, conosciuto e identico a sé stesso, consista in realtà in un prodotto di invenzione, un dispositivo spaziale per mezzo del quale si esprime l'unicità di un gruppo sociale: "l'organizzazione dello spazio e la costituzione dei luoghi" rappresentano, infatti, "una delle pratiche collettive e individuali" che permettono agli individui di "simbolizzare gli elementi costitutivi dell'identità condivisa (dall'insieme di un gruppo), dell'identità particolare (di un certo gruppo o di un certo individuo rispetto ad altri) e dell'identità singola (dell'individuo o del gruppo di individui in quanto dissimili da tutti gli altri)"<sup>20</sup>. Il concetto di "luogo antropologico" rinvia dunque a una costruzione concreta e simbolica che al contempo rende intellegibile uno spazio "altro" all'osservatore allogeno e dona senso al luogo "proprio" agli occhi del nativo. Questo luogo è quindi identitario e relazionale; ed è, inoltre, storico, non in quanto inerte oggetto di conoscenza ma perché inserito nel flusso di una storia rispetto alla quale si definisce. Partendo da questa triplice caratterizzazione del luogo antropologico, Augé definisce "nonluoghi" tutte le località sprovviste di queste proprietà: per prima cosa esse sono incapaci di creare identità singole o collettive, generando esclusivamente similitudine; in secondo luogo, non favoriscono le relazioni sociali ma impongono contrattualità solitarie; infine, in esse la storia si spettacolarizza e si riduce a un perpetuo presente. La surmodernità, come epoca dell'eccesso di tempo, spazio ed ego, è produttrice di nonluoghi: basti pensare all'acronia degli aeroporti, dove il tempo si accumula ma non lascia tracce; all'extraterritorialità dei percorsi autostradali, che segnalano il passaggio attraverso luoghi dai quali tuttavia si rimane esclusi; all'anonimato dei centri

---

<sup>20</sup> Augé, *Nonluoghi* cit., p. 59.

commerciali, alla cui alta densità umana corrisponde un tasso minimo di socialità, e dove si sperimenta esclusivamente l'incontro con se stessi. La cosmologia della surmodernità non è tuttavia stabile: nello spazio dei nonluoghi, ovunque gli individui si incontrano e ricostituiscono delle relazioni, nuovi luoghi si ricompongono; paradossalmente, “il gioco sociale sembra svolgersi lontano dagli avamposti della contemporaneità”<sup>21</sup>.

Diversamente dalla qualità negativa del “non luogo” di Michel de Certeau<sup>22</sup>, i nonluoghi di Marc Augé sono piuttosto caratterizzati da un’accezione privativa: la surmodernità si distingue in altre parole per una proliferazione di spazio generico, sprovvisto di carattere locale. Centrale al suo pensiero è una concezione classica del luogo: Augé, infatti, “does not conceive of a new type of place, he uses a traditional model of place to decry the seemingly soulless transformations to the built environment he witnesses everywhere in the developed world”<sup>23</sup>. A questo spazio che ritiene una qualità locale, seppure in assenza, Buchanan oppone gli spazi di Deleuze e Guattari, che sono lisci e nomadi, non tracciati da muri e recinti ma attraversati da “tratti” che si cancellano e si spostano con il tragitto”<sup>24</sup>. Spazi che rispondono dunque a una logica puntuale e oscillatoria che richiama più da vicino quel terzospazio ricercato da Edward Soja all’interno delle teorie e sulla superficie del mondo contemporaneo. “Space of extraordinary openness”<sup>25</sup>, il terzospazio si configura come fertile terreno critico, inclusivo di prospettive multiple che si confrontano nella loro presunta incompatibilità e, adottando una strategia trialettica, ristrutturano le logiche binarie per instaurare rapporti di coesistenza e aprire al loro interno spazi di differenza. Un terzospazio lefebvrinamente impegnato nel ricentramento della spazialità come aspetto fondamentale della vita umana, e che definisce un’epistemologia interstiziale non interamente collocata dalla parte del mondo materiale né esclusivamente rivolta alle rappresentazioni e alle immagini della spazialità, ma capace di cogliere “*real-and-*

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 99.

<sup>22</sup> Il “non luogo” si presenta per Michel de Certeau come una “erosione” creata all’interno del luogo dall’imposizione del nome proprio, “che vi scava la legge dell’altro”; cfr. de Certeau, *L’invenzione del quotidiano* cit., p. 161.

<sup>23</sup> Ian Buchanan, «Practical Deleuzism and Postmodern Space», in *New Formations*, 57, 2005-2006, p. 26.

<sup>24</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 1987, p. 557, citato in Westphal, *Geocritica* cit., p. 60.

<sup>25</sup> Soja, *Thirdspace* cit., p. 5.

*imagined places*”<sup>26</sup>, territori in bilico tra realtà e immaginazione. La critica terzospaziale rintracciata da Soja non presuppone una metodologia anti-storica, egemonica e ridotta all’uso di metafore spaziali; essa, come si è potuto osservare in alcune delle sue manifestazioni più significative, accorda invece un privilegio solo temporaneo e strategico alla dimensione della spazialità, non mancando di problematizzare la sua interconnessione con gli aspetti storici e sociali dell’esistenza. Ogni viaggio nello spazio è dunque sempre un viaggio nel tempo e nella società.

### **1.1.3. Arrivo: Lo spazio dell'Altro**

Caratterizzare il terzospazio come regione liscia, eterogenea e sconfinata equivale a coglierlo in quanto “area di liminalità paradossale, che allo stesso tempo è aperta sul mondo e padroneggiabile dall’individuo. Quest’area concentra la più grande varietà di discorso e permette alla parola minoritaria di esprimersi allo stesso titolo del discorso dominante, che vi perde i suoi privilegi. Il non allineamento etnico, sessuale, di classe o di genere trova qui uno spazio di formulazione”<sup>27</sup>. Si tratta dunque di rintracciare all’interno del terzospazio quei discorsi minoritari resistenti che assumono concrete forme territoriali, poiché implicati nelle relazioni tra il potere egemonico, le politiche culturali a esso legate, e la produzione e l’organizzazione degli spazi sociali. Sebbene siano designati per mezzo di un’aggettivazione denotativamente uniforme ma connotativamente sfaccettata, l’indefinitezza terminologica di questi spazi “terzi” non pregiudica il loro contributo alla concettualizzazione di una nuova spazialità. Il punto di arrivo di questo percorso terzospaziale esplorerà dunque alcuni approcci agli spazi “terzi” della differenza, gli spazi dell’Altro.

Delineando questo cammino a partire da una geografia vicina, il primo luogo che si sottrae alle geometrie normative e che si inserisce in uno spazio individuale e comunitario di rivendicazione è il corpo. Al tempo stesso recettrice e produttrice di spazio, la “porziuncola corporale” era già costitutiva dell’eterotopia foucaultiana<sup>28</sup> e si

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 6.

<sup>27</sup> Westphal, *Geocritica* cit., p. 99.

<sup>28</sup> Indagando il legame tra corpo e eterotopia, Westphal nota che “Foucault riteneva che il luogo eterotopo fosse sempre il risultato di una scelta. Era costituito dall’area che il corpo sottraeva (attivamente) allo spazio pubblico, allo spazio sottoposto alla legge. [...] L’eterotopia è un altro nome per la sfera

ritrova al centro degli ultimi studi di Lefebvre<sup>29</sup>. L'interesse per la spazialità sociale del corpo rappresenta inoltre per Soja una delle caratteristiche distintive di un femminismo postmoderno che si esprime soprattutto in termini spaziali e che, insinuandosi tensionalmente negli interstizi tra le rappresentazioni promosse dai discorsi egemonici e ciò che da questi non è rappresentato (ed è più spesso reso irrepresentabile), individua la corporalità come “the most intimate of personal-and-political spaces, an affective microcosm for all other spatialities”<sup>30</sup>.

Reclamare il corpo, il luogo proprio che esso occupa all'interno dello spazio sociale e il posizionamento culturale, politico e identitario che esso accoglie, rappresenta la premessa a ogni indagine critica che intenda rinunciare alla parola egemone configurandosi a partire dalla propria parziale soggettività. La poetessa e femminista americana Adrienne Rich, confutando la comune idea di una poesia intesa come espressione di un genio supremo e trascendentale, esorta allora a una pratica interpretativa testuale che tenga conto della “location of the self”<sup>31</sup> dello scrittore: la visione del mondo espressa in forma lirica non è mai completamente originale, ma è un prodotto del contesto politico e sociale, del luogo e del tempo da cui la creazione artistica origina. Dalla metà degli anni Cinquanta, Rich comincia a segnalare a margine dei suoi versi poetici la loro data di composizione, conferendo una “localizzazione” temporale che li esplicita nella loro inevitabile incompletezza; a ciò seguirà un sempre più cosciente tentativo di inclusione all'interno dei suoi componenti della propria soggettività, radicata non solo nel tempo ma anche nello spazio e nella cultura. In seguito, in occasione di una conferenza sull'identità femminista tenutasi in territorio europeo, Rich giunge alla proposta in nuce di una “politica del posizionamento”. Rovesciando la celebre asserzione woolfiana<sup>32</sup>, la scrittrice ribadisce la necessità di collocare se stessa su una mappa e all'interno di una storia in quanto donna, americana, ebrea, lesbica e femminista: “As a woman I have a country”<sup>33</sup>. Parlare a un pubblico

---

dell'intimità”; in *ivi*, p. 92. Nelle stesse pagine, il paragone tra il corpo e la porziuncola francescana è preso a prestito da Michel Serres.

<sup>29</sup> Nei suoi ultimi scritti dedicati alla *rythmanalyse*, ovvero lo studio dei ritmi che regolano gli spazi urbani, Lefebvre assegna al corpo una posizione centrale; cfr. Soja, *Thirdspace* cit., pp. 50-52.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>31</sup> Adrienne Rich, «Blood, Bread and Poetry: The Location of the Poet (1984)», in *Id.*, *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose 1979-1985*, New York-London, W.W. Norton & Company, 1986, p.181.

<sup>32</sup> “[...] as a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world”, in Virginia Woolf, *Three Guineas*, Orlando, Harcourt, 2006, p. 129.

<sup>33</sup> *Id.*, «Notes toward a Politics of Location (1984)», in *Id.*, *Blood, Bread and Poetry* cit., p. 212.

straniero di una comune esperienza del femminismo le risulta impossibile: non si può infatti prescindere dalle parzialità del proprio corpo, che per Rich rappresenta la “geography closest in”, il primo luogo dove si organizza l’identità, o, meglio, le plurime identità individuali che rinviano alla particolarità dell’esperienza vissuta, alle cicatrici del passato e alle circostanze del presente. Un corpo che si oppone alle astrazioni di una teoria autocentrica e inclusiva che finisce per ridurre, marginalizzare o perfino abrogare l’Altro; corpo, dunque, come luogo dell’“io” inserito in uno spazio del “noi”, soggetto plurale non omogeneo che si definisce nella sua intrinseca complessità: “We who are not the same. We who are many and do not want to be the same”<sup>34</sup>.

Lo spazio collettivo a cui allude il saggio di Adrienne Rich è “terzo” perché elude le opposizioni binarie; “altro”, quindi, non perché espressione di una logica antinomica, ma in quanto proteiforme territorio della differenza. Una più concreta manifestazione degli “spaces that difference makes”<sup>35</sup> è rinvenibile nell’opera di bell hooks, studiosa afroamericana che al posizionamento entro un corpo doppiamente “altro”, femminile e nero, fa seguire l’adozione politica e geografica dello spazio marginale. Il margine di hooks è uno spazio reale e immaginario, policentrico e frammentato, all’interno del quale le soggettività radicali possono autonomamente e liberamente definirsi ed entrare in congiunzione. Similmente concreto e astratto, empirico e teorico, fisico e psicologico appare lo spazio frontaliero della teorica chicana Gloria Anzaldúa. Zona di confine attraversata da un *limes* geopolitico che è però *limen* culturale, e che quindi crea esclusioni ma sancisce allo stesso tempo contatti e fusioni, la “borderland” di Anzaldúa è localizzata nell’ibrida terra di mezzo tra Stati Uniti e Messico. In questo luogo in cui le genti si uniscono e le culture si permeano, le identità sono costruite creativamente a partire dai frammenti variamente assemblati di un’intricata esperienza. Non è un caso che questo sia il posto dove si collocano metaforicamente gli artisti, e dove risiede l’attività critica di Anzaldúa e la sua stessa forma linguistica, ugualmente meticcia<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 225.

<sup>35</sup> “Exploring the Spaces that Difference Makes: Notes on the Margin” è il titolo del terzo capitolo del volume di Soja, dedicato a una lettura terzospaziale dell’opera di bell hooks; cfr. Soja, *Thirdspace* cit., pp. 83-105.

<sup>36</sup> Una dimostrazione dell’aspetto “di frontiera” della lingua utilizzata da Gloria Anzaldúa è rintracciabile fin dalla primo paragrafo del suo saggio «Border Arte»: “El legado indígena. Here before my eyes is the culture of nuestros antepasados indígenas. Sus símbolos y metáforas todavía viven en la gente chicana/mexicana. I am again struck by how much Chicana/o artists and writers feel the impact of ancient Mexican art forms, foods, and customs [...]”; cfr. Gloria Anzaldúa, «Border Arte. Nepantla, el Lugar de

Dalla tangibile regione frontiera si passa così a uno spazio maggiormente connotato in senso psichico ed emotivo: il *nepantla*, “tierra entre medio”, stato liminare, imprevedibile e precario, luogo delle trasformazioni e dell’attraversamento delle identità. Un luogo che costringe a ripensare i confini nazionali, razziali e di genere, e che induce le sue instabili geografie, collegate da ponti mobili, a estendersi all’intera superficie del mondo, rendendo i suoi abitanti al contempo identici e altri a se stessi: “todos somos nos/otr[o]s”<sup>37</sup>.

Alla “frontera” di Anzaldúa non corrispondono, almeno non in modo lineare, i confini oltre i quali si spinge lo sguardo di Edward Said, critico letterario e intellettuale palestinese che percorre nelle pagine di *Orientalism* (1978) la geostoria del rapporto ineguale tra un centro di potere egemonico (l’Europa) e una periferia ideologicamente costituita e simbolizzata (l’Oriente). Osservando l’Oriente e l’Occidente “as both geographical and cultural entities – to say nothing of historical entities – [which] are man-made”<sup>38</sup>, Said sembra farsi erede del riordinamento ontologico-epistemologico lefebvrino in senso trialettico. Lo spazio considerato non è tuttavia “espace vecu”, ma “conçu”, e la nozione stessa di orientalismo interessa piuttosto le rappresentazioni spaziali che presiedono a determinati atteggiamenti nei confronti del luogo, della cultura e del popolo “altro”. Questo concetto designa dunque il modo non neutrale di rapportarsi con l’Oriente messo in atto da un Occidente che definisce la propria immagine attraverso una relazione contrastiva con l’alterità; è associato alle istituzioni che sanzionano queste relazioni, fondate su nozioni vere e fittizie; e deriva la sua stessa coerenza e stabilità in quanto discorso fortemente implicato nelle vicende politiche, economiche e culturali del contesto dal quale origina. L’orientalismo non è dunque un’astrazione, ma un tangibile fenomeno politico e culturale dalle smisurate ambizioni territoriali, che riguarda “a *distribution* of geopolitical awareness into aesthetic, scholarly, economic, sociological, historical, and philological texts; it is an *elaboration* not only of a basic geographical distinction (the world is made up of two unequal halves, Orient and Occident) but also of a whole series of ‘interests’ which [...] it not only creates but also maintains”<sup>39</sup>.

---

la Frontera», in AnaLouise Keating, *The Gloria Anzaldúa Reader*, Durham and London, Duke University Press, 2009, pp. 176-185.

<sup>37</sup> Id., «(Un)natural bridges, (un)safe spaces», in Keating, *The Gloria Anzaldúa Reader* cit., p. 245.

<sup>38</sup> Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978, p. 5.

<sup>39</sup> Ivi, p. 12.

La netta distinzione tra Occidente e Oriente, “sé” e “altro-da-sé” operata dall’orientalismo corrisponde in certa misura alla pratica universale della costruzione arbitraria di un senso proprio di identità: ogni cultura è implicata nella trasformazione dei fatti del mondo materiale in paesaggi di senso e stabili sistemi di conoscenza. A questo proposito Said rinvia alle ricerche di Gaston Bachelard, che nel suo saggio *Poétique de l’espace* (1957) dimostra come lo spazio oggettivo sia meno importante dei suoi attributi immaginativi. È attraverso la mediazione poetica che gli spazi vuoti della geografia e della storia acquisiscono valore e significato: “Lo spazio colto dall’immaginazione non può restare lo spazio indifferente, lasciato alla misura e alla riflessione del geometra: esso è vissuto e lo è non solo nella sua positività, ma con tutte le parzialità dell’immaginazione”<sup>40</sup>. Ciò che distingue l’“orientalizzazione” del luogo e del soggetto orientale è che questa attività diviene sistematica, imperativa e totalizzante nonostante la sua parzialità, rendendo il territorio dell’Altro un palcoscenico epistemologicamente rigido, sottoposto all’autorità degli orientalisti, il cui giudizio di verità viene passivamente adottato dal comune lettore o “fruitore” occidentale. Definito nella sua immutabilità, l’Oriente diventa così “less a place than a *topos*, a set of references [...] a re-presentation of canonical material guided by an aesthetic and executive will capable of producing interest in the reader.”<sup>41</sup>

La trasformazione di quello che con Augé si potrebbe chiamare “luogo antropologico” in un “non luogo” inteso nell’accezione di de Certeau (ovvero un luogo privato della sua identità e sul quale è imposta un’ingiunzione nominale<sup>42</sup>) è inoltre alla base dell’incontro coloniale. Sebbene la fabbricazione orientalista non sia ineluttabilmente legata alla dominazione oltremare, essa in qualche modo la legittima e la anticipa, svuotando di senso proprio i concetti, le forme e gli spazi dell’Altro e permettendo l’apposizione su questi del sigillo di una dominazione che, concependosi senza tempo, irrigidisce le sue membra per conseguire stabilità. L’incontro coloniale è inoltre foriero di incomprensioni tra colonizzatore e colonizzato che possono riguardare lo specifico dell’esperienza spaziale: gli spazi che appaiono indistinti, ampi e insidiosi agli occhi dei primi (come il *bush* australiano) possono essere luoghi altamente simbolizzati e significativi per i secondi (quali le vie dei canti aborigene). Di

---

<sup>40</sup> Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006, p. 26.

<sup>41</sup> Said, *Orientalism* cit., p. 177.

<sup>42</sup> Cfr. de Certeau, *L’invenzione del quotidiano* cit., p. 161.

conseguenza, l'approdo al territorio dell'Altro si traduce per i conquistatori occidentali nell'ingresso in un "looking-glass world, where their own most basic terms were reversed"<sup>43</sup>, mondo-specchio il cui potenziale rifrattivo sarà tuttavia opacizzato per lasciare posto alle proprie rappresentazioni del mondo. Come spiega il Said di *Culture and Imperialism* (1993), questa sostituzione di simboli e immagini è tutt'altro che innocente: essa è parte integrante dello "struggle over geography. That struggle is complex and interesting because it is not only about soldiers and cannons but also about ideas, about forms, about images and imaginings."<sup>44</sup> Nonostante le loro differenze, imperialismo e colonialismo si fondano entrambi su stabili formazioni ideologiche che promuovono l'idea dell'ineluttabilità e dell'utilità, e addirittura della bontà, della dominazione occidentale sul territorio straniero. Una dominazione che, prima di essere concretamente realizzata, viene quindi sperimentata, corretta e autorizzata nel campo della cultura e delle idee, che ne diventa in seguito il terreno di una costante conferma. Il saggio di Said si rivolge allora alle forme materiali della cultura occidentale (dal grande romanzo realista all'opera lirica), delle quali viene rivelata la silenziosa complicità con i progetti imperiali.

Il processo di testualizzazione dello spazio dell'Altro interessa sia le opere metropolitane, dove l'influente e persistente motivo imperiale è rinvenibile unicamente in profondità, sia, a un livello più esplicito, quelle degli autori coloniali, per i quali la presa di possesso del territorio si esprime innanzitutto in forma simbolica e letteraria. Per il colonizzatore scrivere equivale a ri-creare lo spazio ignoto, plasmandolo in forme conosciute e ricomprendendolo entro metafore rassicuranti, le quali, attraverso un processo di vera e propria "colonizzazione dell'immaginario", vengono imposte al soggetto coloniale obliterandone la coscienza critica individuale e le stesse basi su cui si fonda l'identità personale<sup>45</sup>. In questo modo il luogo dell'Altro non è più "altro": non più fonte di paura e mistero, ma possibilità creativa di conferire un nuovo senso alla relazione tra il sé e lo spazio abitato, che diventa luogo di avventure e di erosimi, di successi e di potere. All'appropriazione spaziale messa in campo dal colonizzatore consegue la naturale perdita del luogo subita dal colonizzato, che soffre sul suo corpo

---

<sup>43</sup> Jonathan Raban, *Passage to Juneau: A Sea and Its Meanings*, New York, Pantheon Books, 1999, p. 103, in Cresswell, *Place: a short introduction* cit., p. 9.

<sup>44</sup> Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage, 1994, p. 7.

<sup>45</sup> Cfr. Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro: le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2000, p. 31.

una violenza geografica che è insieme violenza epistemica. È dunque evidente come, nella fase della decolonizzazione, quest'ultimo sarà doppiamente impegnato nel recupero del territorio fisico e di quello culturale, tratteggiando i confini di una "terza natura" distinta da quella "seconda" tracciata dall'impero ma anche diversa rispetto alla prima natura precoloniale<sup>46</sup>. La riconquista del suolo occupato è preceduta e affiancata da un impulso cartografico e da uno toponomastico: si tratta allora di delineare un territorio proprio attraverso rappresentazioni originali che anticipino e figurino i contorni del futuro stato indipendente; e di ri-nominare i luoghi coloniali, che nascondono, dietro alla fissità del nome proprio, la loro genesi immaginaria e la loro natura precaria. Il *naming* imperiale viene così sottratto al privilegio dell'occidentale e diventa prerogativa del soggetto coloniale, che variamente lo adotta in forma di *re-naming*, ribattezzando nella stessa lingua del dominatore i segni del paesaggio e dell'esperienza, o *un-naming*, liberando il territorio da una parola incapace di restituire le peculiarità autoctone<sup>47</sup>. Spazio e lingua sono intrinsecamente connessi nella loro fluidità: le continue trasformazioni dell'uno sono infatti legate alle inesauribili potenzialità creative dell'altra. Sia il passaggio dallo spazio anonimo al luogo simbolizzato (secondo la prospettiva del colonizzatore) che la trasformazione del *topos* imperiale in luogo postcoloniale (dal punto di vista del colonizzato) dipendono anche dall'atto della nominazione e dalla capacità di agganciare l'ambiente vissuto alla lingua che ne veicola l'esperienza. Il testo postcoloniale, figlio dell'interazione tra lingua, storia e ambiente, si offre allora come luogo di instancabile ibridazione: "negotiating as it does the space between the textual language and the lived space [it] becomes the metonym of the continual process of reclamation"<sup>48</sup>.

La relazione tra lingua e luogo coloniale viene inaspettatamente e forse solo indirettamente rilevata già da Michel de Certeau<sup>49</sup>. Nella nota introduttiva a *L'invention du quotidien* l'autore chiarisce la sua idea di pratica e produzione del quotidiano ricorrendo all'esempio dell'esperienza coloniale, il cui insuccesso sarebbe da ascrivere alle metamorfosi silenziose alle quali i nativi sottoponevano i riti, le rappresentazioni e

---

<sup>46</sup> Cfr. Said, *Culture and Imperialism* cit., pp. 225-226.

<sup>47</sup> Sul concetto di *un-naming*, cfr. Robert Kroetsch, «Unhiding the Hidden», in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.), *The Post-colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995, pp. 394-396.

<sup>48</sup> Ashcroft, Griffiths, Tiffin (eds.), *The Post-colonial Studies Reader* cit., p. 391.

<sup>49</sup> Cfr. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* cit., pp. 7-8.

le norme dei colonizzatori. Questa “antropofagia culturale”<sup>50</sup> è prova, secondo de Certeau, di come la sovversione del progetto imperiale si realizzi anzitutto non attraverso forme esplicite di rifiuto o ribellione, bensì adottando modalità di consumo impreviste e incontrollabili. È dunque nello scarto tra la produzione di immagini e i procedimenti concreti con cui esse vengono utilizzate che si colloca la possibilità di una riappropriazione simbolica, nonché l’opera stessa dell’autore. Il modello di riferimento è rappresentato dalla teoria dell’enunciazione, e dagli interstizi tra competenza ed esecuzione prima, e tra atto locutorio e appropriazione poi.

A configurare più apertamente il terzospazio come luogo dell’articolazione linguistica della differenza è Homi Bhabha, teorico e critico di origine indiana che introduce all’interno degli studi postcoloniali la nozione di “Third Space”. Concetto complesso e proteiforme ma dichiaratamente concepito sullo schema dell’atto enunciativo, il “Terzo Spazio dell’enunciazione” è il luogo della differenza culturale, che è prima di tutto una differenza linguistica che si forma a partire dalla “disjuncture between the subject of a proposition (*enoncé*) and the subject of enunciation, which is not represented in the statement but which is the acknowledgment of its discursive embeddedness and address, its cultural positionality, its reference to a present time and a specific place.”<sup>51</sup> Lo spazio che si crea tra significante e significato, tra “the repetition of the vowel I – that can always be reinscribed and relocated – and the restitution of the subject I [...] the I-as-symbol and the I-as-sign”<sup>52</sup>, è dunque un terreno di novità inospitale alle identità ricevute e assolute; “terzo” in quanto intermedio ma eccentrico, invisibile alle logiche binarie e alle singolarità totalizzanti e aperto invece alla differenza. Intrinsecamente legato al Terzo Spazio, il concetto di “differenza” è centrale nella saggistica di Bhabha, che non manca a più riprese di definirlo opponendolo alla nozione di “diversità”. Quest’ultima rappresenta “an epistemological object [...] a category of comparative ethics, aesthetics or ethnology”<sup>53</sup> che si pensa universale, ed è per questo pericolosa perché, mentre apprezza le culture “altre”, contiene la loro complessità entro concetti

---

<sup>50</sup> Di “antropofagia culturale” come terza fase della produzione letteraria postcoloniale parla Silvia Albertazzi, facendo riferimento al *Manifesto antropofagico* dello scrittore brasiliano Oswald de Andrade; cfr. Albertazzi, *Lo sguardo dell’altro* cit., p. 50.

<sup>51</sup> Homi K. Bhabha, «The commitment to theory» [1988], in Id., *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994, p. 36.

<sup>52</sup> Id., «How newness enters the world: Postmodern space, postcolonial times and the trials of cultural translation», in Id., *The Location of Culture* cit., p. 234.

<sup>53</sup> Id., «The commitment to theory» cit., p. 34.

generali e ne trascende i contesti socio-culturali, rendendole trasparenti. La differenza, al contrario, corrisponde al “process of the *enunciation* of culture as ‘knowledgeable’”<sup>54</sup>, e non pensa le culture come unitarie, ma come processi produttivi che operano nello spirito dell’alterità. Lo spazio liminare in cui è localizzata la differenza è impuro, contraddittorio e ambivalente; un Terzo Spazio che, al pari del “terzo” lefebvriano, non rappresenta il valore medio all’interno di una logica binaria, ma un luogo nuovo e ibrido che al tempo stesso disordina le storie e i segni di cui si appropriava – traducendoli, ri-storicizzandoli e interpretandoli in modo originale – ma continua a portarne le tracce. Questo Terzo Spazio è intrinsecamente irrepresentabile: esso non costituisce mai un riferimento stabile e puro. Ciononostante, il cambiamento e l’eterogeneità che gli sono propri generano le condizioni per la creazione di sistemi culturali fondati “not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture’s *hybridity*.”<sup>55</sup>

Le capacità produttive del Terzo Spazio provengono per Bhabha principalmente dal mondo postcoloniale, che si immerge in questa zona “inter-media” per superare i sistemi dicotomici dell’imperialismo e immaginare nuove storie nazionali anti-nazionaliste e una cultura “internazionale”. Per meglio descrivere il processo di creazione di questo nuovo oggetto politico e culturale l’autore ricorre alla metafora della traduzione, intesa come “process by which, in order to objectify cultural meaning, there always has to be a process of alienation and of secondariness *in relation to itself*”<sup>56</sup>. In linea con la riflessione benjaminiana, e accostando ancora una volta la teoria della cultura alla teoria del linguaggio, l’attività traduttiva che ha luogo nel Terzo Spazio opera una dislocazione all’interno del segno linguistico generando imitazioni infedeli; le forme politiche e culturali che emergono sono così territori nuovi, diversi sia dagli originali da cui conseguono, sia dalle loro fedeli riproduzioni. Un concreto esempio dell’ibridità culturale prodotta dal Terzo Spazio è rappresentato dai *Satanic Verses* (1988) di Salman Rushdie: secondo Bhabha le “metafore migranti” utilizzate dallo scrittore indo-inglese consentono a dispute teologiche già conosciute di apparire in una forma inedita, espressione di una traduzione culturale “terzospaziale” che rende questi

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 34.

<sup>55</sup> Ivi, p. 38.

<sup>56</sup> Jonathan Rutherford, «The Third Space. Interview with Homi Bhabha», in Id. (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London, Lawrence and Wishart, 1990, p. 210.

tropi incommensurabili rispetto alla tradizione dell'interpretazione storica e teologica della scrittura coranica.

La metafora della traduzione era già stata precedentemente utilizzata proprio dallo stesso Rushdie. Nel saggio «Imaginary Homelands» (1982) l'autore, risalendo all'etimo latino della parola "traduzione", definisce se stesso "uomo tradotto": "The word 'translation' comes, etymologically, from the Latin for 'bearing across'. Having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained"<sup>57</sup>. Il senso di perdita che perseguita le persone esiliate o emigrate non conduce esclusivamente a una mancanza, ma anche a una possibilità creativa: alla concreta alienazione fisica prodotta dalla "traduzione" segue infatti la necessità di reclamare il proprio passato, che emerge tuttavia non come copia esatta di un originale lontano nel tempo e nello spazio, ma come congerie di "vetri rotti" che caleidoscopicamente danno vita a una nuova storia. L'area che si estende tra la remota madrepatria e l'"elsewhere" presente è dunque un Terzo Spazio, un territorio instabile abitato da identità plurali e parziali che hanno accesso a molteplici punti di osservazione sul reale. Gli scrittori della migrazione acquistano in questo spazio "terzo" una doppia prospettiva, una visione binoculare – simultaneamente dentro e fuori alla società – che permette una percezione tridimensionale; una visione, quindi, propriamente "stereoscopica", che apre all'interno dello spazio duale un terreno ibrido e discontinuo. Sradicato sia rispetto al paese di origine, sia rispetto a quello di accoglienza, il migrante infonde nuovo senso al luogo: "'home', like 'place', becomes freed from a simple spatial concept of location. It occupies time as well as space; it becomes a way of seeing, a way of inhabiting and, ultimately, a way of transforming global discourses of power and being 'at home' in them"<sup>58</sup>. La migrazione avvia dunque una vera e propria ristrutturazione "trialettica" che rivela le interconnessioni tra spazio, tempo e società, e che costituisce, secondo Bhabha, la modalità con la quale "il nuovo avanza nel mondo". Il "nuovo spazio internazionale" a cui fa riferimento l'autore non è infatti peculiare per la sua sola spazialità interstiziale, ma anche per la sua temporalità non-sincrona che si

---

<sup>57</sup> Salman Rushdie, «Imaginary Homelands» (1982), in Id., *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1992, p. 17.

<sup>58</sup> Ashcroft, «Post-Colonial Transformation and Global Culture» cit., pp. 29-30.

rivela in forma spaziale, non tanto in termini di distanza ma sotto forma di frontiera, luogo della negoziazione della differenza<sup>59</sup>.

Sebbene il nostro tempo venga designato ricorrendo a una matrice temporale – l’“oltre” implicito nei vari “post” della contemporaneità –, questa non trova il suo significato primo nell’idea della sequenzialità né in quella della polarità, ma della spazialità. Questo “beyond” incarna infatti una “restless and revisionary energy” che trasforma “the present into an expanded and ex-centric site of experience and empowerment.”<sup>60</sup> Un terzospazio, o Terzo Spazio; uno spazio, comunque, “terzo” perché “altro” e “dell’Altro”, percorso da un potenziale di creatività tramite il quale ri-vedere e ri-scrivere la nostra vita comune. Uno spazio che si interpone, che sta nel mezzo non in quanto valore intermedio e conciliatorio, ma in quanto “space of intervention in the here and now”<sup>61</sup>.

## **1.2. Secondo itinerario: In cammino attraverso mondi**

### **1.2.1. Partenza: Teoria dei mondi possibili**

Il mondo reale non costituisce l’unica fonte di conoscenza spaziale. A partire dalla trialettica epistemologica di Lefebvre si è osservato come lo spazio sia non solo un’emergenza concreta, esperita nella sua fisica materialità, ma anche una dimensione concettuale legata a immagini e rappresentazioni. L’interconnessione tra queste due dimensioni, variamente definita *espace vecu*, terzospazio o Terzo Spazio, è prova della parzialità e della precarietà del reale, che può essere riappropriato attraverso un processo di de-realizzazione, ri-simbolizzazione e nuova edificazione. Similmente a quanto sosteneva il filosofo tedesco Gottfried Wilhelm von Leibniz, per il quale l’universo era uno all’interno di un infinito numero di mondi possibili esistenti nella mente di Dio, è possibile affermare che questo mondo, e la spazialità a esso associata, non è che una singolare attualizzazione – quella dotata di maggiore efficacia, o quella promossa dal potere vigente – all’interno delle molteplici varianti che vengono

---

<sup>59</sup> Cfr. Bhabha., «How newness enters the world» cit., p. 218.

<sup>60</sup> Homi Bhabha, «Introduction: Locations of culture», in Id, *The Location of Culture* cit., p. 4.

<sup>61</sup> Ivi, p. 7.

quotidianamente concepite e praticate in forma “tattica”. Non si tratta però di operare una polarizzazione tra mondo tangibile e mondi inesistenti, che si rivelerebbe sicuramente più agevole da trattare ma oltremodo sommaria e fallace: il mondo concreto è al tempo stesso reale e immaginario – *real-and-imagined* insieme, come suggerisce Soja fondendo questi due aspetti in un unico aggettivo –, e il sapere su di esso risulta dall’integrazione delle sue plurime dimensioni. L’itinerario che segue si presenta quindi come una proposta di percorso lungo l’accidentato, scivoloso e soprattutto permeabile crinale tra mondo attuale e mondi possibili.

La teoria dei mondi possibili è stata sviluppata da alcuni filosofi della scuola analitica a partire dagli anni Sessanta dello scorso secolo come elaborazione della proposta leibniziana, e già negli anni Settanta il modello a più mondi è stato accolto in ambito critico-letterario da un gruppo di studiosi vicini al metodo strutturalista che hanno riconosciuto il suo valore euristico per la teoria della letteratura e della narrazione<sup>62</sup>. Prima di esplorare la sua applicazione in campo letterario, è opportuno cercare di delineare, seppure in modo necessariamente parziale, il modello filosofico di riferimento. Complessivamente è possibile ricondurre le numerose proposte teoriche entro due macro-modelli, distinti tra loro sulla base del valore ontologico conferito ai diversi mondi: il “one-world frame”, che si fonda sull’ipotesi che il mondo attuale rappresenti l’unico universo di discorso legittimo; e il “possible-worlds frame”, secondo il quale il nostro mondo è circondato da innumerevoli mondi possibili non attualizzati<sup>63</sup>.

All’interno del primo modello trovano spazio le posizioni di Bertrand Russell (1872-1970), che Pavel<sup>64</sup> annovera tra gli esponenti di quella logica segregazionista secondo la quale i testi di finzione sono puro frutto dell’immaginazione, e quindi privi di qualsiasi valore di verità. Il “segregazionismo classico”, che riflette le prime posizioni della filosofia analitica, riconosce l’esistenza ai soli oggetti del mondo concreto: per Russell un enunciato come “Pickwick è un uomo saggio” sarebbe dunque falso, perché relativo a un’entità di finzione priva di un referente reale. A questa rigida

---

<sup>62</sup> Cfr. Marie-Laure Ryan, «Possible-Worlds Theory», in David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge, 2005, pp. 446-450.

<sup>63</sup> Cfr. Lubomír Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 1-24.

<sup>64</sup> Nel secondo capitolo del suo saggio sui mondi finzionali, dedicato agli enti di invenzione, Pavel ripercorre gli sviluppi del segregazionismo, da Russell a Gilbert Ryle; seguono poi pagine dedicate alla teoria dei discorsi di invenzione di Searle e Gottfried, alle teorie degli oggetti di Meinong e Parsons, e alla teoria causale della referenza di Kripke, Kaplan, Donnellan e Putnam; cfr. Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, pp. 11-42.

logica segregazionista Pavel contrappone la “tolleranza ontologica” caratteristica della teoria degli oggetti di Alexius Meinong (1853-1920), filosofo austriaco per il quale la nozione di verità non è preclusa agli oggetti inesistenti. Ogni oggetto sarebbe infatti costituito da un insieme di proprietà; queste possono essere tra loro contraddittorie e rendere inattuale l’oggetto, che tuttavia continua a essere riconosciuto in quanto tale: un cerchio quadrato, per esempio, non esiste, ma, in quanto insieme di proprietà quali la quadrangolarità e la rotondità, esso viene riconosciuto come oggetto – sebbene, appunto, inesistente. Elaborando il pensiero di Meinong, il filosofo americano Terence Parsons (1939–) distingue tra predicati nucleari (le proprietà di Meinong) e predicati extranucleari (proprietà ontologiche, modali, intenzionali e tecniche); questi ultimi hanno il compito di descrivere le caratteristiche dei mondi possibili che contengono gli oggetti intesi come agglomerati nucleari. Le entità di invenzione di Parsons possiedono dunque proprietà di cui usufruiscono in determinate condizioni di esistenza e possibilità. Gli enti della finzione narrativa vedono così riconosciuta la loro ontologia: essi esistono, ma solo all’interno dei testi che li contengono – l’appartenenza a un testo narrativo rappresenta infatti una proprietà extranucleare. Ancora in riferimento agli enti di finzione Parsons opera una distinzione tra oggetti originari di una storia (quelli creati dall’autore), oggetti importati all’interno di una storia (quelli che provengono dal mondo reale o da altri mondi possibili – per esempio, da altri testi narrativi), e oggetti surrogati (quelli che rappresentano controparti di invenzione di oggetti reali). Distinguere tra oggetti importati e surrogati non è facile, e in alcuni casi si dimostra un’operazione opinabile: per il lettore decidere se la Parigi dei romanzi di Balzac sia una copia esatta o un surrogato della città reale dipende in parte dal suo concetto di realismo, in parte dalla sua effettiva conoscenza della capitale francese com’era durante la prima metà dell’Ottocento; ma, forse, tale distinzione è in fondo superflua, perché molto più probabilmente la Parigi balzachiana combina insieme elementi di pura invenzione, di riproduzione e di surrogazione del mondo concreto. Le teorie elaborate da Meinong e Parsons permettono di non escludere le entità di immaginazione dalla sfera degli oggetti: la loro prerogativa è quella di essere “existent without existing [...] a sophisticated property equally shared by mathematical entities, unfinanced architectural monuments, spiritual emanations in gnostic systems, and fictional characters.”<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Ivi, p. 31.

Le riflessioni sull'ontologia della finzione scaturiscono tuttavia dall'esigenza di avvicinare maggiormente gli oggetti di invenzione al mondo reale, al fine di riconoscere a questi un'esistenza non subalterna, confinata unicamente all'interno dei testi che li racchiudono. Si impone così la necessità di considerare modelli teorici a più mondi che assicurino agli enti di invenzione una maggiore autonomia.

Ai due estremi delle diverse posizioni teoriche riconducibili al modello a mondi possibili troviamo quelle che Ruth Ronen definisce "anti-realism" e "modal realism"<sup>66</sup>. Il primo assoggetta tutti i mondi a un relativismo estremo: in linea con un più ampio antirealismo filosofico, esso non attribuisce esistenza e realtà né al mondo reale, né ai mondi possibili. Il secondo, all'esatto opposto, costituisce un esempio di realismo radicale secondo il quale il mondo attuale e tutte le sue possibilità si concretizzano all'interno di uno spazio logico dove possiedono uguale esistenza fisica. Poiché l'"attualità" (realtà) è una nozione indicale che fa riferimento al parlante, ogni mondo è analogamente reale dal punto di vista di colui che lo abita. Il mondo "attuale" non è quindi un universo di riferimento dato: "the actual world" è piuttosto "the world where I am located"<sup>67</sup>. Un difensore della teoria del realismo radicale è stato il filosofo americano David Lewis (1941-2001), le cui posizioni sono riassumibili secondo Stalnaker in quattro tesi principali: prima di tutto, i mondi possibili esistono (anche se non necessariamente nel mondo reale); questi mondi sono poi uguali a quello attuale, rispetto al quale non differiscono qualitativamente, ma limitatamente agli oggetti che contengono; l'attualità può essere analizzata solo in termini indicali, e può per questo estendersi a ciascun mondo; infine, i mondi possibili sono apprezzabili autonomamente, e non possono essere ridotti ad altre entità<sup>68</sup>. A un realismo estremo che conferisce uguale peso ontologico ai diversi mondi, considerati reali o possibili a seconda della posizione del soggetto che li esperisce, è possibile fare seguire un "moderate realism" che contiene al suo interno una moltitudine di approcci sommariamente riconducibili alla corrente dell'"attualismo" e a quella dell'"astrattismo". Nella prima trovano posto le posizioni di Robert C. Stalnaker (1940-), che recupera le quattro tesi di Lewis a eccezione di quella che postula una uguale ontologia per i diversi mondi. Stalnaker

---

<sup>66</sup> Cfr. Ruth Ronen, *Possible worlds in literary theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 18-30.

<sup>67</sup> Ryan, «Possible-Worlds Theory» cit., p. 446.

<sup>68</sup> Cfr. Robert C. Stalnaker, «Possible Worlds», in *Nous*, 10, 1976, pp. 67-68.

distingue infatti tra un aspetto semantico e uno metafisico: se da un lato è possibile accettare la correttezza dell'analisi indicale dell'attualità, dall'altro occorre operare una separazione ontologica tra mondi possibili e mondo reale. Sottrarsi a un realismo estremo non richiede quindi una necessaria riduzione dell'autonomia dei mondi possibili: questi possono infatti essere seriamente considerati quali entità irriducibili, ma che non sono tuttavia ontologicamente simili al mondo attuale. All'interno del secondo indirizzo si incontra invece la semantica modale di Saul Kripke (1940–), che accentua la differenza tra mondi possibili e mondo reale considerando i primi non già come effettivi mondi paralleli, ma come entità astratte dotate di una modalità alternativa a quella dell'attualità, che possiede priorità ontologica e del quale esse rappresentano possibilità irrealizzate. Seguendo la schematizzazione proposta da Maitre<sup>69</sup>, secondo la logica modale il mondo reale (*actual world*) rappresenta una delle possibilità all'interno di un'infinità di mondi possibili non attuali (*possible non-actual worlds*), a loro volta suddivisibili in mondi possibili attualizzabili (che potrebbero essere resi attuali) e non attualizzabili (che non potrebbero essere resi attuali). Sebbene solo i primi presentino una possibilità fisica che li porta a condividere le stesse leggi del mondo reale, entrambi questi mondi sono caratterizzati da possibilità logica: realizzabili o irrealizzabili, essi sono in ogni modo internamente coerenti, e si distinguono dai mondi impossibili (*impossible worlds*) che contengono contraddizioni e risultano così inintelligibili.

### 1.2.2. Bivio: Dai mondi possibili ai mondi finzionali

A causa della loro inattualità i mondi possibili della logica modale non possono essere concretamente osservati; essi possono tuttavia essere costruiti logicamente attraverso frasi condizionali o controfattuali. Poiché la fabbricazione dei mondi possibili avviene in forma linguistica, il passaggio dal concetto filosofico di *possible world* a quello teorico-letterario di *narrative* o *fictional world* è pressoché spontaneo: invero, “[s]ince its beginnings, narrative has been involved in constructing narrative worlds alternative to the world of our experience (‘supernatural worlds’)”<sup>70</sup>. Per esplorare

---

<sup>69</sup> Cfr. Doreen Maitre, *Literature and Possible Worlds*, London, Pembrige Press, 1983, pp. 13-18 e *passim*.

<sup>70</sup> Lubomír Doležel, «Narrative Worlds», in Ladislav Matejka (ed.), *Sound, Sign and Meaning*, Ann Arbor, Michigan Slavic Publications, 1976, p. 546.

criticamente il campo della narrativa è dunque necessario ricorrere a concetti che rimandino a realtà inesistenti: già a livello pre-teorico è evidente come gli oggetti di immaginazione, nonostante la loro natura effimera, godano di un peso specifico particolare – di una “realtà”, volendo accogliere la nozione lewisiana di indicialità – all’interno del mondo di finzione. Nonostante l’impiego del modello a mondi possibili da parte della critica letteraria sia stato di poco successivo alla sua elaborazione in sede filosofica e goda oggi di una riconoscibile tradizione di pensiero, il concetto di “mondo” non è ancora utilizzato in modo univoco e aproblematico. Il “mondo” a cui fa riferimento la critica letteraria si rivela infatti una metafora diffusa lontana dal suo significato filosofico originale: i mondi narrativi condividono solo una parte delle caratteristiche logico-semantiche dei mondi possibili, e, diversamente da questi ultimi, fondati sul principio di “ramificazione”, rispondono a una nozione di “parallelismo”<sup>71</sup>. L’autonomia dei mondi finzionali è messa in evidenza, ma anche in qualche modo compromessa, dal loro stesso appellativo: se da un lato considerare gli universi narrativi come “mondi” contribuisce a rivelarli isolati dal contesto reale, dal quale li separa una barriera logica e metafisica, allo stesso tempo questo termine li ricolloca in prossimità – quando non all’interno – del mondo attuale. Da un lato si segnala quindi la chiusura e l’indipendenza del sistema artistico; dall’altro, tramite il passaggio attraverso le discussioni filosofiche in seno ai modelli a più mondi, si propone una prospettiva intermondiale e relazionale. La confusione terminologica del concetto di *fictional* (o *narrative*) *world*, provocata dall’incorporazione del dibattito sui mondi possibili all’interno del discorso sulla finzionalità, è tuttavia funzionale secondo Walton a un tentativo di risolvere, eludendola, l’indeterminatezza caratteristica del rapporto tra realtà e finzione: non essendo in grado di discernere tra l’una e l’altra, il richiamo a un mondo immaginario rappresenta “an attempt to have it both ways”<sup>72</sup>.

Similmente agli sviluppi teorici in campo filosofico, anche nell’ambito della narrativa è possibile identificare due macro-modelli. Il primo esempio strettamente letterario di “modello a un mondo” individuato da Doležel è rappresentato dalla dottrina della mimesi, fondata sull’idea che le entità finzionali sono imitazioni o

---

<sup>71</sup> “Possible worlds are based on a logic of ramification determining the range of possibilities that emerge from an actual state of affairs; fictional worlds are based on a logic of parallelism that guarantees their autonomy in relation to the actual world”, in Ronen, *Possible worlds in literary theory* cit., p. 8.

<sup>72</sup> Kendall L. Walton, «How Remote Are Fictional Worlds From The Real World?», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVII, 1, 1978, p. 19.

rappresentazioni della realtà. Secondo questo principio a tutti gli oggetti presenti all'interno dei mondi immaginari sarebbe possibile associare un referente attuale; in questo modo, il leggendario re Artù sarebbe la riproduzione di un re dei Britanni del V secolo, e il prototipo di Robin Hood si potrebbe rintracciare nella figura storica di un certo Robert Hode. Questa funzione di identità mimetica, caratteristica della semantica referenziale della finzionalità, mostra la sua inadeguatezza quando si confronta con quelle entità immaginarie per le quali non è possibile reperire alcun prototipo. La critica mimetica è così costretta a elaborare una nuova funzione, secondo la quale i particolari finzionali non sono più gli equivalenti di altrettanti particolari reali, ma rappresentano degli universali attuali. È questa la strategia adottata da Erich Auerbach in *Mimesis* (1946), per il quale le entità di finzione non rimandano strettamente a simili entità del mondo reale, ma, più sommariamente, fanno riferimento a categorie storiche, psicologiche, socio-politiche o culturali proprie della realtà: Sancho Panza è così accostabile a un comune contadino della Mancha, e Don Chisciotte a un qualsiasi nobiluccio di campagna. Un'ulteriore elaborazione della funzione mimetica in senso universalistico è quella avanzata da Ian Watt in *The Rise of the Novel* (1957), che propone una interpretazione pseudomimetica secondo la quale i particolari finzionali preesistono all'atto della rappresentazione, situati all'interno di un luogo misterioso e non meglio identificato al quale solo lo scrittore ha accesso. Secondo Doležel il modello a un mondo che soggiace alla prassi interpretativa della critica mimetica si rivela deludente, inadatto a trattare la presenza dei particolari finzionali che vengono in un caso ricondotti ai loro supposti prototipi attuali, in un altro caso obliterati a favore di una interpretazione universalistica, e nell'ultimo caso sono postulati come entità oscuramente preesistenti.<sup>73</sup>

Un'altra proposta teorica riconducibile al macro-modello a un mondo è quella elaborata da Kendall Lewis Walton (1939–) all'interno del saggio *Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts* (1990). La proposta del filosofo e teorico della narrazione americano costituisce l'esempio di un approccio pragmatico alla natura dei mondi di immaginazione che trasferisce il concetto di finzionalità dall'asse segno-mondo (investigata dalla semantica finzionale) all'asse segno-fruttore. Walton, che ammette di preferire ricorrere il meno possibile, e solo in modo intuitivo, alla nozione di

---

<sup>73</sup> Cfr. Doležel, *Heterocosmica* cit., pp. 6-10.

“mondo finzionale” a causa della sua pericolosa ambiguità<sup>74</sup>, ritiene che gli oggetti di finzione non esistano: a essi non è possibile riconoscere un valore di verità o esistenza, ma solo una proprietà definita “fictionality”<sup>75</sup>. La verità delle entità di immaginazione è dunque finzionale: dire che Robinson Crusoe abbia subito un naufragio è falso, o privo di valore di verità; egli, che esiste solo finzionalmente, ha altrettanto finzionalmente vissuto il naufragio, e questo fatto non implica la sua esistenza effettiva ma solo quella all’interno del mondo della finzione. Le asserzioni relative agli enti di immaginazione non sono quindi attestazioni di verità che richiedono un “genuine ontological commitment”, come invocano gli esponenti della corrente realista; piuttosto, ogni affermazione sui mondi finzionali viene pronunciata all’interno degli stessi attraverso un atto di “*pretense*” intesa come “verbal participation in games of make-believe”<sup>76</sup>. Gli spettatori, i lettori e perfino i critici che si accostano ai mondi immaginari non sono semplici osservatori esterni, ma vengono direttamente coinvolti in un gioco di *make-believe*, un “fare finta” che nulla ha a che fare con l’inganno, ma che si fonda su una serie di “pretese asserzioni”. Secondo la soluzione pragmatica proposta da Walton, combinata con l’estetica del gioco infantile, i mondi finzionali sono quindi ancorati al reale: l’immaginazione scaturisce infatti da “props”, oggetti concreti che in virtù della loro esistenza, e in congiunzione con un principio di generazione, danno vita a finzioni e prescrivono al lettore una parte da recitare all’interno di un gioco di *make-believe*. Congetturando un “io immaginario” che attraverso un gioco di finzione e immedesimazione si proietta all’interno dell’universo di invenzione, Walton riduce la distanza tra i mondi e la trasforma in differenza: il territorio finzionale non costituisce quindi un lontano mondo a sé stante, ma viene piuttosto visitato dal lettore “with the same curiosity and eagerness to check the interplay between sameness and difference, as does any traveler in foreign lands.”<sup>77</sup>

Alla *pretense* di Walton potrebbe nominalmente assomigliare l’“identificazione immaginativa” elaborata da Doreen Maitre, la cui teorizzazione è tuttavia compresa all’interno del macro-modello a più mondi. La “imaginative identification”<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Cfr. Kendall L. Walton, *Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1990, pp. 57-58.

<sup>75</sup> Walton, «How Remote Are Fictional Worlds From The Real World?» cit., p. 15.

<sup>76</sup> Walton, *Mimesis as make-believe* cit., p. 391.

<sup>77</sup> Pavel, *Fictional Worlds* cit., p. 89.

<sup>78</sup> Maitre, *Literature and Possible Worlds* cit., p. 16.

corrisponde all'abilità del lettore di diventare immaginativamente un'altra persona, entrando direttamente all'interno di un mondo finzionale ma rimanendo al tempo stesso uno spettatore esterno che, a causa dello statuto inattuale del mondo di immaginazione, non può essere concretamente coinvolto nelle vicende rappresentate. Seguendo lo schema a più mondi proposto dalla logica modale, Maitre ritiene che i mondi di finzione abbiano un diverso statuto ontologico rispetto a quello attuale: essi, al pari dei *possible non-actual worlds*, possono essere fisicamente possibili o impossibili, ma sono sempre distinti dal reale e costituiscono totalità coese che posseggono specifici criteri di coerenza e plausibilità. Discernere tra un mondo finzionale fisicamente possibile o impossibile non è sempre facile, soprattutto poiché la possibilità può essere doppiamente valutata in relazione alle leggi scientifiche che presiedono agli oggetti inanimati che lo compongono o in relazione al comportamento psicologico dei suoi soggetti. Indipendentemente dal grado di possibilità del mondo di immaginazione rispetto al mondo attuale, Maitre ritiene che tra questi si instauri un'interazione reciproca: se la finzione è spiegata in relazione al mondo reale, quest'ultimo esperisce e precorre nuove potenzialità attraverso il suo rapporto con i mondi immaginari.

Il modello a più mondi non include esclusivamente proposte teoriche che presuppongono una stretta interconnessione tra il dominio del reale e i mondi finzionali: basti pensare al mitocentrismo letterario strutturalista, che porta a una radicale chiusura del testo a scapito delle questioni di referenzialità e dei rapporti tra mondo narrativo e mondo attuale. Sempre all'interno di una logica segregazionista si collocano gli approcci alla narrativa proposti dal filosofo britannico Gilbert Ryle (1900-1976)<sup>79</sup>. Stando a un approccio esterno affine al segregazionismo metafisico, l'ontologia del mondo reale prevale su quella del mondo di invenzione: all'interno di un testo letterario le asserzioni di invenzione sarebbero false o prive di valore di verità, e i nomi immaginari privi di referenti; al contrario, tutte le entità che rinviano al mondo attuale avrebbero un maggiore peso ontologico. Questa proposta, che contraddice la comune esperienza dei lettori – per i quali i mondi descritti non sono attraversati da una rigido confine tra finzione e realtà –, si contrappone a un approccio interno volto non già a paragonare le entità e i mondi di invenzione con le loro controparti attuali, ma a costruire un modello che riaffermi l'autonomia del mondo narrativo dalla dimensione

---

<sup>79</sup> Cfr. Pavel, *Fictional Worlds* cit., pp. 15-17.

reale. Una siffatta operazione, limitando la ricerca del valore di verità degli enunciati finzionali al solo spazio testuale, sembra tuttavia essere affetta da quella stessa miopia che caratterizza lo strutturalismo. L'approccio interno di Ryle potrebbe essere annoverato tra i "textual-taxonomic models" riportati da Ronen<sup>80</sup>, per i quali la finzionalità è garantita dalla presenza di una serie di precisi indicatori testuali, ovvero è rinvenibile direttamente all'interno del tipo di linguaggio utilizzato. Un esempio di "inner-systemic literariness" è fornito dalla possibile presenza all'interno di un'opera di invenzione di uno "story- or fiction-operator"<sup>81</sup>, che assoggetterebbe le proposizioni finzionali comprendendole all'interno di un dominio logico distinto da quello del reale.

Contro l'idea di una finzionalità intrasistemica che neutralizza la relazione tra oggetti di immaginazione e referenti reali, Ronen presenta "non-taxonomic models"<sup>82</sup> per i quali la finzionalità non è da ricercarsi lungo il tratto di una relazione che lega ciò che risiede dentro al mondo letterario a ciò che si estende oltre i suoi confini. La finzionalità viene così stabilita a partire da attitudini specifiche dedotte dal testo e dalla posizione logica che il mondo di finzione occupa in relazione al contesto culturale che lo accoglie: è, insomma, una proprietà definita pragmaticamente, una "specific relationship holding between a writer and a reader of a text, a relationship reflected and manifested through the world this text projects or constructs"<sup>83</sup>. Se una proposta estetico-pragmatica come la teoria del *make-believe* di Walton si ricollega allo schema a un mondo, Doležel e Pavel concordano sulla necessità non solo di concepire modelli a più mondi, ma anche di riconoscere e legittimare le relazioni tra gli enunciati del testo letterario e la dimensione extratestuale, promuovendo una nozione contemporaneamente semantica e pragmatica della *fiction*: la struttura interna al mondo letterario è infatti chiaramente semantica, ma lo spazio cosmologico entro il quale il testo è situato obbedisce a ragioni pragmatiche<sup>84</sup>.

Il teorico e critico letterario Thomas G. Pavel (1941–) formula all'interno del saggio *Fictional Worlds* (1986) un quadro ontologico di riferimento per la *fiction* fortemente caratterizzato in contrasto agli approcci filosofici di matrice segregazionista e al testualismo di stampo strutturalista. Il suo duplice orientamento semantico e pragmatico

---

<sup>80</sup> Cfr. Ronen, *Possible worlds in literary theory* cit., pp. 77-82.

<sup>81</sup> Ivi, p. 32.

<sup>82</sup> Cfr. ivi, pp. 82-87.

<sup>83</sup> Ivi, p. 86.

<sup>84</sup> Cfr. Pavel, *Fictional Worlds* cit., p. 143; Doležel, *Heterocosmica* cit., pp. 11-12.

si rivela da un lato nella consapevolezza critica che le ontologie di finzione intessono complessi rapporti con il mondo reale, dall'altro nell'adozione di una prospettiva anti-essenzialista che considera i confini tra *fiction* e *nonfiction* variabili. La relazione che intercorre tra i mondi immaginari e il mondo reale non è tuttavia produttrice di un isomorfismo per il quale a ogni elemento dell'universo primario (rappresentato dal mondo reale) è assegnato un unico elemento all'interno dell'universo secondario (il mondo della finzione). Questo rapporto di corrispondenza specifica e imperativa tra i mondi, espressione di una “*existentially conservative dual structure*” secondo la terminologia di Gareth Evans, prende invece la forma, nella teorizzazione di Pavel, di una “*salient structure*”, per la quale “the primary universe does not enter into an isomorphism with the secondary universe, because the latter includes entities and states of affairs that lack a correspondent in the former. [...] [S]ince the ontology of the work cannot be reduced to that of its material, the relationship is salient”<sup>85</sup>. I termini di invenzione non sono allora denotativamente legati agli oggetti del mondo attuale: il modello generale dei rapporti tra entità reali e finzionali presenta piuttosto un carattere allegorico.

Secondo Lubomír Doležel (1922–), teorico della letteratura di origine ceca, i mondi della narrativa rappresentano un tipo particolare di mondi possibili: il loro statuto ontologico corrisponde precisamente a quello dei possibili non attuali (i *possible non-actual worlds* già osservati da Maitre). Sebbene Doležel ritenga che tutti i mondi di immaginazione condividano una stessa natura – una “ontological homogeneity” tale che la Londra dickensiana non risulta più reale del Wonderland di Carroll –, all'interno di ciascun mondo narrativo è possibile operare distinzioni semantiche tra enti di finzione che possiedono un prototipo nel mondo attuale e enti che ne sono privi, e che si dimostrano così “puramente” finzionali. L'autore definisce la relazione tra oggetto immaginario e prototipo attuale in termini di “transworld identity”<sup>86</sup>: a partire dal riconoscimento di un rigido denominatore comune (il nome proprio) è possibile esplorare l'incontro e l'interazione tra, per esempio, la Londra letteraria e quella reale, sempre memori e attenti a non sottovalutare la differenza ontologica che le separa – contrariamente, in questo, all'approccio mimetico, che riduce gli enti della finzione all'ontologia del reale. Invero, anche quando sono legati a referenti attuali, gli oggetti e

---

<sup>85</sup> Pavel, *Fictional Worlds* cit., pp. 57-58.

<sup>86</sup> Doležel, *Heterocosmica* cit., p. 17.

gli individui di finzione non fanno dipendere da questi la loro esistenza: “Fictional worlds are not constrained by requirements of verisimilitude, truthfulness, or plausibility; they are shaped by historically changing aesthetic factors, such as artistic aims, typological and generic norms, period and individual styles.”<sup>87</sup>. L’universo narrativo è immensamente vario e illimitato, ma, nonostante i mondi al suo interno siano eterogenei – dai più prossimi ai più lontani dal mondo reale –, è possibile individuare alcune caratteristiche generali comuni.

### **1.2.3. Tappa: Caratteristiche dei mondi narrativi**

Seguendo la classificazione proposta da Doležel nel suo saggio *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (1998) è possibile riconoscere quattro caratteristiche principali che descrivono la forma e i modi di organizzazione dei mondi narrativi, nonché i loro rapporti con il mondo reale.

La prima caratteristica dei mondi della finzione letteraria è la loro incompletezza, che deriva dall’impossibilità di decidere la verità o la falsità di tutte le asserzioni che sono concepibili riguardo agli enti di invenzione: ciò che non si incontra direttamente all’interno del testo è inevitabilmente destinato a rimanere irrisolto. Secondo Doležel questa incompletezza, diretta conseguenza della finitudine dell’attività testuale umana, viene manipolata dalla *texture* del testo, determinando diversi gradi di saturazione del mondo narrativo<sup>88</sup>. La *texture* coincide con il risultato delle scelte operate dall’autore nel corso dell’attività di scrittura, e può essere esplicita – quando si costruisce espressamente un fatto finzionale –, implicita – quando questo viene recuperato grazie a pratiche di interferenza e presupposizione –, o zero – quando si creano delle lacune. Le lacune, connaturate ai mondi di finzione, sono l’espressione evidente della loro incompletezza, che secondo Pavel può essere minimizzata o esasperata in relazione a fattori storico-culturali: nei periodi di stabilità politica e sociale, al pari di un mondo reale che si pensa conoscibile in tutti i suoi dettagli, i testi di finzione tenderebbero ad assumere notevoli estensioni e a essere colmi di effetti realistici; viceversa, nei periodi di transizione e conflitto l’incompletezza manifesta dei mondi immaginari diventerebbe

---

<sup>87</sup> Ivi, p. 19.

<sup>88</sup> Sulla saturazione dei mondi finzionali in Doležel, cfr. ivi, pp. 169-184.

specchio dell'instabilità del mondo reale<sup>89</sup>. Considerata come artificio retorico, l'indeterminatezza, o, per utilizzare un'immagine proposta da Maitre, la "thinness"<sup>90</sup> caratteristica del mondo di invenzione, assicura da un lato allo scrittore una considerevole libertà creativa, permettendogli di scegliere i personaggi e gli eventi da rivelare o celare; dall'altro rappresenta una sfida per il lettore, a cui è richiesto di ricorrere alla sua immaginazione per colmare le lacune del mondo narrativo.

Se i filosofi riconducono la questione dell'incompletezza all'interno di una teoria generale dell'esistenza non attuale, per i teorici della letteratura essa viene trasformata da un problema di ordine logico a uno di ordine retorico: l'incompletezza non sarebbe dunque una deviazione logica che rende indicibili le asserzioni sugli enti immaginari prive di un referente all'interno del mondo di finzione, ma rappresenterebbe un oggetto di considerazione estetica, prodotto delle manipolazioni operate dall'autore<sup>91</sup>. L'efficacia retorica dell'incompletezza è legata alla convinzione che ciò che non viene detto all'interno di una storia sia importante al pari di quanto essa apertamente racconta: le lacune servirebbero così a conseguire precisi effetti tematici. Se alcuni "buchi" del testo sono volutamente destinati a rimanere irrisolti, altri possono però essere "otturati" immaginativamente dal lettore facendo ricorso all'enciclopedia finzionale di cui è dotato il mondo narrativo. Questa rappresenta l'unica, parziale raccolta di conoscenze sul mondo di invenzione a disposizione dei personaggi della finzione; il lettore, invece, è dotato di una sfera cognitiva più ampia, non limitata ai contorni dell'enciclopedia finzionale ma estesa ai confini di quella del mondo attuale. Nondimeno, per comprendere pienamente un mondo finzionale è indispensabile conoscerne l'enciclopedia: quella del mondo reale, nonostante o forse a causa della sua maggiore ampiezza, può infatti rivelarsi fuorviante, e il lettore deve dunque essere in grado di modificare, integrare o se necessario completamente abbandonare la seconda a favore della prima. Diversamente da Doležel, Marie-Laure Ryan introduce un "principle of minimal departure" secondo il quale le lacune del mondo finzionale vengono colmate dai lettori "by assuming the similarity of the fictional world to their own experiential reality"<sup>92</sup>. Essendo pienamente possibile neutralizzare le manchevolezze della finzione

---

<sup>89</sup> Sull'incompletezza dei mondi in Pavel, cfr. Pavel, *Fictional Worlds* cit., pp. 105-113.

<sup>90</sup> Maitre, *Literature and Possible Worlds* cit., p. 39.

<sup>91</sup> Cfr. Ronen, *Possible worlds in literary theory* cit., pp. 114-122.

<sup>92</sup> Ryan, «Possible-Worlds Theory» cit., p. 447.

ricorrendo alla solidità del reale, l'idea che soggiace a questo principio è quella di un mondo finzionale inteso come entità ontologicamente completa, tutt'al più soggetta a una semplice mancanza di informazioni.

La proposta di Ryan si accosta in parte ai principi di implicazione delineati da Walton<sup>93</sup>. A partire da una distinzione tra verità finzionali primarie (direttamente generate all'interno del testo) e secondarie (verità indirette, implicate a partire da quelle primarie), Walton riconosce due diversi principi di implicazione: il primo, definito "reality principle", guarda al mondo finzionale come se fosse il mondo attuale, di modo che tutto ciò che si potrebbe implicare nella realtà è implicabile anche nel mondo di invenzione purché le verità a esso primarie non vengano contraddette. Il secondo, chiamato "mutual belief principle", non guarda alle somiglianze con il mondo reale, ma con ciò che è reciprocamente creduto all'interno della società in cui è collocato lo scrittore. Secondo Walton questi principi vengono variamente messi in campo dai lettori quando approcciano i testi letterari: se il "reality principle" è maggiormente frequentato e riveste un ruolo più importante nel valutare le rappresentazioni, il "mutual belief principle" è di preferibile adozione quando si avvicinano testi letterari prodotti in seno ad altre culture, con l'intento di capire le opere nello stesso modo in cui i membri della società dell'autore le avrebbero colte.

Sia Ryan che Walton concorrono a sottovalutare, conformandola in riferimento al reale, quell'incompletezza che rappresenta secondo Doležel la caratteristica distintiva dell'esistenza finzionale. Al contrario, sebbene la proposta avanzata da Maitre introduca un concetto simile a quelli dei primi due, essa contribuisce a mantenere salda l'autonomia del mondo finzionale rispetto a quello attuale. Maitre parla infatti di una tendenza naturale del lettore a comprendere le entità di invenzione nei termini del mondo reale: la "vraisemblabilisation" o "naturalisation"<sup>94</sup> non rappresenta tuttavia l'unico procedimento che egli conosce per ovviare alla "sottigliezza" del mondo immaginario. Consapevole dell'inattualità di quest'ultimo, il lettore ricerca criteri di coerenza e plausibilità adeguati ai personaggi e alle vicende finzionali, anche se non necessariamente equivalenti ai criteri vigenti nel mondo reale. In questo modo, esplorando le possibilità originali interne al dominio dell'immaginazione, il lettore può

---

<sup>93</sup> Cfr. Walton, *Mimesis as make-believe* cit., pp. 144-169.

<sup>94</sup> Cfr. Maitre, *Literature and Possible Worlds* cit., p. 17.

al tempo stesso correggere e riconsiderare le possibilità del mondo attuale. Tra i due mondi si instaura così una relazione aperta e fluida.

Il secondo aspetto che caratterizza i mondi narrativi riguarda al contempo sia la loro natura in quanto prodotti della poiesi testuale, sia la loro stessa capacità produttiva. Quali costrutti dell'attività umana essi sono pienamente inseriti nel mondo attuale, ma, nonostante l'imprescindibile rapporto che li lega alla realtà, essi sono anche creatori di un regno finzionale indipendente dalle strutture, dalle proprietà e dalle condizioni di esistenza attuali. Doležel, operando una distinzione tra “*world-imaging texts*” e “*world-constructing texts*”<sup>95</sup>, ascrive le opere di finzione alla seconda categoria: laddove i primi sono rappresentazioni di un mondo reale che precorre la poiesi testuale e che costituisce uno stabile dominio referenziale, queste precedono i mondi che descrivono, i quali nascono a partire dalla stessa attività di scrittura. Gli enti finzionali che popolano questi mondi sono allora estranei alla determinazione dei valori di verità: essi non possono essere confermati o confutati in base al rapporto con loro possibili o presunte controparti reali, ma stipulano un dominio referenziale autonomo stabilito dal testo.

La classificazione di Doležel è annullata dalle proposte teoriche elaborate in seno alla semantica mimetica – che ritiene che tutti i testi siano rappresentazioni del reale – e, in senso opposto, da quelle del costruzionismo radicale – per il quale nessun mondo concreto preesiste a un atto di immaginazione e creazione testuale. In linea con questo secondo indirizzo è la proposta del filosofo americano Nelson Goodman (1906-1998), che ha espressamente dedicato un saggio ai *Ways of Worldmaking* (1978), i modi attraverso i quali i mondi sono costruiti. Secondo Goodman, che Ronen iscrive alla corrente dell'antirealismo filosofico<sup>96</sup>, la verità non può mai essere definita in relazione al mondo, poiché esistono *tanti* mondi diversi a cui sono associate altrettante verità: se la realtà stessa è relativa, le nozioni di verità o falsità sono allora sostituibili con il più adeguato concetto di “correttezza”<sup>97</sup>. Ogni mondo, anche quello che si considera attuale, è dunque il prodotto particolare di una “fabbricazione dei fatti”<sup>98</sup>, e l'opposizione tra la presunta autenticità dei dati della realtà e il supposto inganno delle entità di immaginazione si risolve in un relativismo radicale che oblitera le divisioni gerarchiche

---

<sup>95</sup> Doležel, *Heterocosmica* cit., p. 24.

<sup>96</sup> Cfr. Ronen, *Possible worlds in literary theory* cit., pp. 23-24.

<sup>97</sup> Cfr. il paragrafo “Relative Reality” in Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hassocks, Harvester Press, 1978, pp. 20-21.

<sup>98</sup> Cfr. il capitolo “The fabrication of facts” in *ivi*, pp. 91-107.

tra i mondi e promuove un'idea della verità slegata al rapporto di corrispondenza con un dominio referenziale sovrano: le arti, al pari delle scienze, devono quindi essere considerate come “modes of discovery, creation, and enlargement of knowledge”<sup>99</sup>. Goodman ritiene che la fabbricazione di un mondo si compia sempre a partire da altri mondi: non dunque una creazione *ex nihilo*, ma un disfare e un rifare, un trasformare e un replicare che possono generare verità metaforiche che rinviano, solo in modo figurato, al mondo reale. Tra i diversi procedimenti che presiedono alla costruzione dei mondi, l'autore discute quelli di composizione e scomposizione, peso e importanza, eliminazione e integrazione, ordinamento e, infine, deformazione<sup>100</sup>.

In contrasto con le posizioni di Goodman, Pavel sostiene che l'ontologia dei mondi di invenzione non si possa considerare come la somma, o, addirittura, la mescolanza di termini sparsi appartenenti al mondo attuale o ad altri domini finzionali: “The theory of fiction is too complex for combinatorialism.”<sup>101</sup> Anche quando la natura del paesaggio immaginario sembra riconducibile all'insieme di diversi elementi provenienti dal mondo reale, essa presenta una diversa ontologia e un sistema modale indipendente. Mediante una serie di convenzioni che presiedono alla costruzione dei mondi di finzione e alla loro separazione dalla realtà – denominate da Ronen “world-constructing conventions”<sup>102</sup> – la loro autonomia viene dunque sancita, e i fatti del mondo attuale perdono ogni privilegio ontologico e cessano di rappresentare un punto di riferimento costante e prioritario per la loro lettura e interpretazione.

La terza peculiarità dei mondi di finzione riguarda le relazioni di accessibilità che li legano al dominio di riferimento. Secondo Ronen<sup>103</sup>, diversamente da quanto avviene nel campo della logica filosofica, il mondo di riferimento della teoria letteraria è automaticamente identificato con l'universo attuale. Come si è già visto, la natura del mondo reale è però variamente interpretata: se per alcuni teorici esso è contraddistinto da un'ontologia stabile e costituisce un altrettanto solido referente per la finzione, per altri corrisponde a un'elaborazione, una costruzione culturale fondata su enciclopedie ideologicamente determinate. Stando a questa concezione, al pari di quello finzionale anche il mondo reale rappresenterebbe un concetto variabile. Comunque sia considerata

---

<sup>99</sup> Ivi, p. 102.

<sup>100</sup> Cfr. ivi, pp. 7-17.

<sup>101</sup> Pavel, *Fictional Worlds* cit., p. 97.

<sup>102</sup> Cfr. Ronen, *Possible worlds in literary theory* cit., pp. 89-91.

<sup>103</sup> Cfr. ivi, pp. 61-71.

la natura ontologica della realtà, la relazione di accessibilità ha tuttavia sempre a che fare con il reciproco rapporto tra il testo narrativo e il mondo di riferimento. I modi che il reale detiene per immettersi all'interno della finzione sono vari: un'opera letteraria può, per esempio, adottare le categorie o le entità del mondo attuale; può combinarne gli elementi dando vita ad accostamenti originali e immaginari; può ancorarsi al suo sistema spazio-temporale; può instaurare una relazione di "matching" intesa come "complete correspondence between a representation and something in the world", o, al contrario, una "misrepresentation"<sup>104</sup>, quando la rappresentazione non coincide con l'originale. In ognuno di questi casi, il materiale reale entra nel dominio della finzione solo dopo avere oltrepassato il "filtro trasformativo" collocato sulla frontiera tra i mondi: nel passaggio dal mondo attuale al testo narrativo le entità reali perdono la loro specificità ontologica e assumono una natura finzionale. Nondimeno, l'esistenza all'interno di un singolo mondo di finzione di tipologie di oggetti dalla diversa origine può minare la sua autonomia ontologica e l'idea stessa di finzionalità. Ronen<sup>105</sup> constata infatti che, operando una distinzione tra entità pienamente immaginarie e entità che hanno un prototipo fuori dall'universo di finzione (all'interno del mondo reale o in un altro mondo immaginario), si rischia di mettere in dubbio o addirittura di infrangere la globale natura finzionale del testo letterario.

Le conseguenze dell'accessibilità caratteristica dei mondi finzionali hanno generato due diverse e opposte visioni: la prima, al di là di qualsiasi considerazione di ordine logico, giudica tutte le entità come facenti parte di una comune sfera finzionale; la seconda, di cui le posizioni di Meinong e Parsons sono un esempio, tratta gli oggetti nativi al mondo narrativo diversamente da quelli importati o surrogati, a causa della loro differenza logica. Ronen dimostra alcune delle difficoltà che si incontrano nel tentativo di trovare una sistemazione adeguata per le entità che esistono in più mondi: da un lato, per esempio, risulta impossibile delimitare con esattezza tutte le proprietà di un oggetto reale che ricorrono in una costruzione letteraria; dall'altro, uno stesso nome utilizzato entro più mondi (reale e finzionali) può essere associato a insiemi descrittivi diversi e tra loro contrastanti. Mettendo in discussione la validità di una distinzione tra oggetti provvisti e sforniti di un referente reale, Ronen converte questa "ontological distinction between non-actual entities and 'quasi-actual' ones (such as Paris, or Rummidge) [...]"

---

<sup>104</sup> Walton, *Mimesis as make-believe* cit., p. 108.

<sup>105</sup> Cfr. Ronen, *Possible worlds in literary theory* cit., pp. 122-130.

into a problem of rhetoric”<sup>106</sup>. Parigi in Flaubert, importata dalla realtà eppure percorsa e abitata da personaggi di finzione, e Rummidge in Lodge, nativa alle storie ma caratterizzata da proprietà simili a quelle delle città reali, condividono un uguale statuto all’interno delle loro sfere ontologiche di appartenenza, ma differiscono nei modi in cui attivano l’enciclopedia del mondo attuale detenuta dal lettore: “Literary texts differ in the degrees and modes of their reliance on knowledge frames”<sup>107</sup>.

Al pari dell’incompletezza, anche i rapporti di accessibilità sono utilizzati come strategie retoriche: l’autore di un mondo narrativo può infatti accrescere o ridurre la distanza tra i mondi coinvolgendo in vario modo le strutture di conoscenza del reale. A questo proposito Maitre<sup>108</sup> individua quattro categorie generali di mondi finzionali distinte in termini di approssimazione al mondo attuale, quattro generi narrativi diversi ma non per questo monolitici – come dimostra il fenomeno del “genre-shift” che si verifica durante la fase della lettura, e che consiste nella riconfigurazione del testo da parte del lettore a seconda di ciò che esso stesso, di volta in volta, suggerisce. Il primo tipo di mondo narrativo è quello che è profondamente connesso con i fatti storici della realtà. Lo stretto rapporto tra reale e finzione da un lato pone alcuni limiti alla libertà creativa dello scrittore, dall’altro influisce sull’esperienza del lettore, la quale, per esempio, muta a seconda della prossimità temporale del momento storico in cui ha luogo l’attività di lettura rispetto ai fatti rappresentati nel testo. Se la stessa opera richiede di essere letta e giudicata a partire dall’enciclopedia del mondo di riferimento, è quantomai fondamentale distinguere e non confondere tra due livelli diversi di lettura, entrambi legittimi: il testo può essere letto come una descrizione diffusa del mondo attuale; o può essere inteso principalmente come finzione, esplorandone maggiormente gli interstizi di libertà immaginativa che si incontrano tra i fatti della realtà e le loro rappresentazioni finzionali. All’interno della seconda categoria si trovano quei mondi narrativi che trattano di eventi finzionali fisicamente e logicamente possibili nel mondo attuale. In virtù del loro peculiare statuto ontologico (“could-be-actual”), questi mondi rendono possibile l’immaginazione identificativa del lettore con un personaggio di finzione, nonché la sovrapposizione del paesaggio immaginario su quello reale: il lettore è così in grado di esperire nuove virtualità e di riorganizzare i suoi giudizi a proposito di

---

<sup>106</sup> Ivi, p. 130.

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> Cfr. Maitre, *Literature and Possible Worlds* cit., pp. 79-116.

ciò che è, è già o ancora non è attuale. La terza tipologia è costituita da quei mondi finzionali che oscillano tra le categorie ontologiche della possibilità e dell'impossibilità fisica, passando da un apparente realismo iniziale all'esitazione tra lo statuto ontologico del "could-be-actual" e quello del "could-never-be-actual". Di fronte a un mondo narrativo di questo tipo, il lettore può individualmente scegliere se accettare i dettagli improbabili come consustanziali al testo – che viene così giudicato come un possibile non attualizzabile – o se forzare su di esso una spiegazione naturalistica – interpretandolo come possibile attualizzabile (oppure, si potrebbe aggiungere, se restare in quella condizione liminare che è propria del fantastico todoroviano). Infine, l'ultima categoria individuata da Maitre concerne i mondi finzionali non attualizzabili, ovvero quelli che combinano entità possibili o strettamente connesse al mondo attuale ad altre che ne contraddicono apertamente i parametri.

L'ultima caratteristica dei mondi finzionali riguarda la loro omogeneità o eterogeneità. All'interno del quadro di riferimento ontologico proposto da Pavel, il modello delle "strutture salienti" riferisce precisamente dell'eterogeneità che contraddistingue i territori di invenzione: le entità che li compongono appartengono infatti a diversi insiemi di mondi aventi caratteristiche, funzioni e peso ontologico differenti. La complessa organizzazione e pianificazione dei paesaggi ontologici può tuttavia generare reazioni ostili o effetti indesiderati, come l'"ontological stress" derivato dalla difficoltà o dalla mancanza di orientamento nel mondo difforme della *fiction* (emblematico è il caso di Don Chisciotte)<sup>109</sup>.

Omogeneità e eterogeneità in Doležel sono invece considerate in rapporto al sistema modale interno alla finzione. Il mondo omogeneo è quello che presenta restrizioni modali uniformi – estese cioè a tutti i suoi abitanti – che possono avere una natura aletica, deontica, assiologica o epistemica<sup>110</sup>. Le modalità aletiche (possibilità, impossibilità, necessità) costituiscono le condizioni fondamentali del mondo finzionale: esse determinano infatti la causalità, la capacità di agire dei personaggi e le coordinate spazio-temporali entro cui essi sono inseriti, e presiedono inoltre alla distinzione tra mondi finzionali naturali (popolati da personaggi che condividono uguale dotazione aletica con gli esseri umani) e mondi soprannaturali (caratterizzati dalla redistribuzione dell'operatore aletico – e quindi da diverse condizioni di possibilità rispetto al mondo

---

<sup>109</sup> Cfr. Pavel, *Fictional Worlds* cit., pp. 137-143.

<sup>110</sup> Cfr. Doležel, *Heterocosmica* cit., pp. 113-132.

reale). Le modalità del sistema deontico riguardano le norme che determinano ciò che è permesso, vietato o obbligatorio, e che possono essere estese al mondo finzionale nella sua totalità – se si tratta di norme generali inerenti al codice – o dirette a singoli individui. Al pari dell’alieno atletico – le cui capacità fisiche, strumentali o mentali si discostano da quelle della maggioranza degli individui finzionali –, nel sistema dei personaggi del mondo narrativo è possibile incontrare alieni deontici, ovvero persone che si sottraggono alle norme imposte dal codice e vi entrano in conflitto per seguire i propri principi e desideri. L’importanza della marcatura deontica è tale che Doležel individua in essa “the richest source of narrativity; it generates the famous triad of the *fall* (violation of a norm – punishment), the *test* (obligation fulfilled – reward), and the *predicament* (conflict of obligations)”<sup>111</sup>. La modalità assiologica ha a che fare con la determinazione di principi di valore o disvalore (il buono, il cattivo, l’indifferente); proprio per questo motivo le sue restrizioni sono maggiormente inclini alla soggettivazione, o sono comunque circoscrivibili a determinati gruppi sociali, culture e momenti storici. Anche in questo caso è possibile riconoscere la figura di colui che rifiuta l’ordine stabilito: l’alieno assiologico assume qui le fattezze del nichilista, che oppone ai valori della società la sua indifferenza, o del ribelle, che promuove la sostituzione dell’ordine comunemente accettato con una assiologia soggettiva antitetica. Infine, il sistema epistemico è quello che riguarda la conoscenza, l’ignoranza e la credenza, e che è implicato nella creazione di storie il cui motore narrativo è rappresentato dal divario tra le informazioni a cui i personaggi hanno accesso. Un esempio è rappresentato dai racconti costruiti sul tema del segreto – percorsi da una *quest* epistemica finalizzata al recupero della conoscenza – o su quello dell’inganno – dove l’azione disarmonica dei personaggi è provocata dalle loro false credenze. Secondo Doležel, laddove la compattezza dei sistemi modali all’interno di un mondo si complica e si frantuma per dare vita ad agglomerati di domini semanticamente diversi si è in presenza di un mondo finzionale strutturalmente eterogeneo. Il tipo più semplice di eterogeneità è rappresentato dai “dyadic worlds”, divisi al loro interno in due territori governati da restrizioni modali contrarie; un esempio in questo senso è il mondo mitologico, dove a un dominio naturale si affianca un territorio sovranaturale dalle diverse restrizioni atletiche.

---

<sup>111</sup> Ivi, p. 121.

Il riconoscimento dell'eterogeneità dei mondi di finzione porta Ryan a trasferire il contrasto tra attualità e non attualità dall'asse mondo reale–mondo finzionale all'interno dello stesso universo narrativo: dal punto di vista del lettore coinvolto immaginativamente nel mondo della finzione, il testo letterario conoscerebbe un suo mondo attuale (un “textual actual world”), distinto dal mondo attuale extratestuale (“actual actual world”) ma anche dai territori inattuali, o modalmente differenziati, presenti al suo interno<sup>112</sup>. L'universo finzionale è quindi pensato come una costellazione di mondi possibili, tra i quali si può riconoscere un *factual domain* – il dominio di eventi privilegiato – e un insieme di *relative worlds* – corrispondenti per esempio ai domini epistemici e ipotetici, a quelli delle intenzioni e a quelli dei desideri<sup>113</sup>.

#### 1.2.4. Arrivo: Letteratura e realtà

Il punto di arrivo di questo itinerario sembra essere meno un traguardo e più un vicolo cieco. Il cammino attraverso il dibattuto e polimorfo territorio della teoria letteraria dei mondi possibili costringe infatti a fronteggiare un dedalo di percorsi che intersecano le caratteristiche dei mondi narrativi, le posizioni sulla loro natura ontologica e le versioni dello statuto logico del discorso finzionale, senza tuttavia riuscire a raggiungere una meta, un'organizzazione definitiva e perentoria. Ciò che emerge è piuttosto l'ambivalenza specifica del rapporto tra il mondo reale e i mondi di invenzione, un rapporto fecondo e inscindibile (è sempre possibile rilevare aree di intersezione tra la finzione e il reale) ma mai univoco, totalizzante o aporetico. Se, come afferma Bertoni, “[n]on ha alcun senso, in effetti, dire che un romanzo rappresenta (copia, imita, descrive...) il mondo reale, per il semplice fatto che il mondo rappresentato non preesiste all'atto stesso della rappresentazione, all'atto testuale che lo istituisce”, il mondo narrativo, a prescindere dalle relazioni di accessibilità che lo legano al reale, si configura come mondo “altro”, eterocosmo, “un mondo unico, irripetibile, [...] portato all'esistenza da quell'atto doppiamente creativo che è il rapporto tra l'autore e il suo lettore”<sup>114</sup>. La posizione dell'opera d'arte ricorda allora lo statuto liminare dello specchio foucaultiano: simultaneamente utopico ed eterotopico il secondo

---

<sup>112</sup> Cfr. Ryan, «Possible-Worlds Theory» cit., p. 448.

<sup>113</sup> Cfr. Ronen, *Possible worlds in literary theory* cit., p. 171.

<sup>114</sup> Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 106.

(perciò escluso ma allo stesso tempo inserito nello spazio reale); connessa ma contemporaneamente indipendente dal calviniano “mare dell’oggettività” la prima. L’autonomia del testo narrativo non è però sinonimo di semplice distacco dal mondo attuale, ma segnala piuttosto il suo potenziale creativo: se in parte la letteratura è espressione della realtà, in parte essa “aggiunge qualcosa alla realtà che prima non c’era, e, nel farlo, *crea* la realtà, ma una realtà che molte volte non è materiale o percettibile immediatamente”<sup>115</sup>. Anziché come uno specchio, il mondo di finzione sembra allora operare come una *camera obscura*<sup>116</sup>: non dunque una riproduzione intesa come ripetizione dei fatti della realtà, ma una *ri*-produzione, una nuova fabbricazione che muove da questi, li ricomponne immaginativamente e li organizza entro un mondo originale. L’autore di un testo letterario non è un semplice interprete, ma un vero e proprio demiurgo: egli non offre una visione del mondo, ma un mondo; non sa, ma immagina. Sfugge al “carcere del realismo” ed esplora liberamente territori sconosciuti che originano dal reale, traggono linfa dall’immaginazione e ritornano al reale per aggiungervi qualcosa di nuovo: crea, insomma, “dei complementi verbali al mondo”<sup>117</sup>. L’efficace formula dello scrittore Carlos Fuentes richiede però di essere circostanziata: è infatti necessario chiarire cosa si intende quando si parla di realismo. Se questo termine rinvia genericamente al rapporto tra il testo di finzione e il mondo reale è possibile affermare che tutti i mondi narrativi sono più o meno realistici. La netta distinzione tra numeri reali e numeri immaginari operabile nel campo della matematica sembra essere infatti inammissibile in letteratura, perché non esiste narrativa completamente svincolata dal rapporto con il reale. Anche la narrativa di genere (fantascienza, fantasy, horror) costruisce un universo finzionale il cui mondo di riferimento è quello attuale: un reale raccontato in forma di metafora. Domandarsi “che cos’è il *non realismo*” è allora sempre di più “una domanda che non porta da nessuna parte”<sup>118</sup>. Questo uso del termine “realismo” rappresenta però solo una delle due possibili macro-declinazioni del concetto, quella cioè che intende il realismo come categoria universale, costante mimetica che attraversa nel tempo e nello spazio ogni

---

<sup>115</sup> Carlos Fuentes, *Geografia del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 17 (corsivo mio).

<sup>116</sup> Cfr. John Barth, «How to Make a Universe», in Id., *The Friday Book. Essays and other nonfiction*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1984, p. 21.

<sup>117</sup> Fuentes, *Geografia del romanzo*, p. 18.

<sup>118</sup> Paolo Cognetti, «Note sulla narrativa del reale», in *Materiali*, 4: *Libri di realtà: la funzione mimetica della letteratura e i suoi paradossi*, Bologna, La Bottega dell’Elefante, 2008, p. 107.

mondo di finzione. Così concepito, il realismo trascende i confini tra i generi, le poetiche e le scuole letterarie e si estende a tutto l'ambito della letteratura. Esiste tuttavia anche un'altra accezione, un realismo in senso stretto che fa riferimento a una tendenza letteraria geograficamente e cronologicamente circoscritta (l'Europa tra gli anni Trenta e Novanta dell'Ottocento), legata a un preciso genere narrativo (il romanzo), a movimenti e scuole (come il Naturalismo o il Verismo), e con una sua tradizione e interpreti paradigmatici (da Balzac a Verga, da Trollope a Tolstoj). L'opera realista propriamente detta sarebbe allora niente più che il codificato riflesso di una *tranche de vie*, una rappresentazione fedele e concreta della realtà che attiva un'enciclopedia finzionale integralmente coincidente con la dotazione epistemica attuale del lettore. Questa concezione, tuttavia, è oltremodo riduttiva e discutibile: “[l]’idea che il testo realista aspiri davvero a una confusione mimetica, a una sorta di convergenza asintotica con il mondo reale, sostituendosi più o meno subdolamente a esso, non è altro che un’astrazione ideologica, un idolo polemico che non potrebbe reggere la prova di un unico, effettivo riscontro testuale”<sup>119</sup>. Il romanzo, infatti, sotto la sua pretesa oggettività nasconde sempre una soggettività<sup>120</sup>. Esso appare sì oggettivo agli occhi del lettore, che entra all’interno del mondo narrativo in qualità di spettatore non coinvolto, praticandone, come davanti a una statua, la sua tridimensionalità, la sua concretezza; ma è allo stesso tempo un universo soggettivo, creazione personale (ma non privata) che vive della fantasia dell’autore, il quale sovrintende a tutte le sue caratteristiche. Metaforicamente, il romanzo assume la forma di un caleidoscopio all’interno del quale è possibile guardare per scorgere la realtà, che si rivela tuttavia illusoria, un universo pienamente fantastico.

I mondi della finzione letteraria devono quindi essere avvicinati tenendo in considerazione sia il rapporto che essi instaurano con il reale, sia la loro alterità ontologica. Posta al centro di questa relazione, allo scopo di regolare gli attraversamenti dal mondo reale all’universo della finzione e viceversa, è collocata la barriera dell’“Io scrivo”. Emblematica di questa simultanea e antitetica connessione e indipendenza, questa affermazione è ancorata al soggetto empirico dell’universo di esperienza attuale

---

<sup>119</sup> Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 111.

<sup>120</sup> «[...] the novel is the world itself, the whole world of society, in which the individual fares. It is the objective world subjectivised, an objective slice of subjective reality», in Christopher Caudwell, *Romance and Realism: A Study in English Bourgeois Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 69.

(“Io”), ma al tempo stesso rappresenta il primo livello di realtà dell’universo della parola scritta (“scrivo”). La “realtà” non è dunque prerogativa del solo mondo terreno: se da un lato è possibile osservare e discutere le condizioni del rapporto tra l’opera e la realtà extratestuale (i “livelli di verità” del testo), dall’altro si possono esaminare i diversi livelli di realtà letteraria interni all’opera. Questi due aspetti sono intimamente connessi, ma non possono essere confusi: “[p]uò darsi che tra l’universo della parola scritta e altri universi dell’esperienza si stabiliscano delle corrispondenze di vario genere e che tu sia chiamato a intervenire col tuo giudizio su queste corrispondenze, ma il tuo giudizio sarebbe in ogni caso sbagliato se leggendo tu credessi d’entrare in rapporto diretto con l’esperienza d’altri universi che non siano quello della parola scritta”<sup>121</sup>. Da un lato, quindi, *la realtà* (qualsiasi cosa essa voglia dire); dall’altro *la realtà dei livelli*, l’unica conosciuta dalla letteratura. Una letteratura che, anche quando si colloca maggiormente in prossimità rispetto al mondo dell’esperienza concreta, de-realizza il reale senza tuttavia dare luogo a una menzogna, ma creando piuttosto un interstizio immaginativo di alterità: “tra il lupo del grande prato e il lupo della grande frottola c’è un magico intermediario: questo intermediario, questo prisma, è l’arte della letteratura”<sup>122</sup>.

### **1.3. Terzo itinerario: Letteratura, spazio e sentieri che si biforcano**

#### **1.3.1. Crocevia: Intersezioni tra spazio e letteratura**

La fabbricazione di mondi narrativi non risponde a un semplice passatempo linguistico. Sebbene il richiamo della teoria letteraria alle pratiche combinatorie<sup>123</sup> che sovrintendono alla costruzione dei mondi faccia apparire i testi quasi come il prodotto di un gioco di mattoncini assemblabili, e nonostante la stessa esperienza del lettore all’interno dei territori della finzione sia stata rapportata alle forme del gioco

---

<sup>121</sup> Italo Calvino, «I livelli della realtà in letteratura», in Id., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 376-377.

<sup>122</sup> Vladimir Nabokov, *Lezioni di letteratura*, Milano, Garzanti, 1992, p. 35, citato in Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 112.

<sup>123</sup> Si fa qui riferimento ai *ways of worldmaking* descritti da Goodman nel suo omonimo saggio; cfr. in particolare Goodman, *Ways of Worldmaking* cit., pp. 7-17.

infantile<sup>124</sup>, la fabulazione è riconosciuta come funzione antropologica della specie umana, atto comunicativo e conoscitivo che permette la trasmissione dell'esperienza e l'attribuzione di significato al mondo abitato. L'impulso narrativo è così primigenio e universale che è possibile sostenere insieme al paleontologo Stephen Jay Gould che “we are storytelling creatures and should have been named *Homo narrator* [...] rather than the often inappropriate *Homo sapiens*”<sup>125</sup>. L'uomo non crea però solamente universi della parola; egli è infatti artefice del suo stesso mondo, agendo più precisamente sulla dimensione della spazialità attraverso pratiche e rappresentazioni: “we are, and always have been, intrinsically spatial beings, active participants in the social construction of our embracing spatialities”<sup>126</sup>. *Homo narrator*, quindi, ma allo stesso tempo anche *homo spatiator*: un uomo che racconta e che cammina, non tanto per abbandonarsi a un errabondo vagabondare (come indica l'accezione prevalente del termine latino *spatiator*), ma per attuare quelle “pratiche urbane” attraverso le quali lo spazio si organizza e si realizza, concretamente in forma di geometrie e traiettorie e simbolicamente in forma di racconti e leggende<sup>127</sup>. Se è dunque possibile affermare che i luoghi sono, o quantomeno raccontano, storie<sup>128</sup>, si può allo stesso tempo sostenere che i racconti costruiscono luoghi e implicano necessariamente un mondo dotato di estensione spaziale. Così, secondo Ryan, è sempre possibile proiettare le vicende narrate su un palcoscenico immaginario, anche quando non compaiono precise informazioni spaziali e l'estensione dell'intreccio è ridotta alle dimensioni minime esemplificate da Forster: “The king died, and then the queen died of grief”<sup>129</sup>. Questo esempio è tuttavia sintomatico della tradizionale secondarietà accordata alla dimensione spaziale rispetto a

<sup>124</sup> Si fa qui riferimento alla teoria del *make-believe* elaborata da Walton; cfr. Walton, *Mimesis as make-believe* cit.

<sup>125</sup> Stephen Jay Gould, «So Near and Yet So Far», in *The New York Review of Books*, 20 October 1994, p. 26.

<sup>126</sup> Soja, *Thirdspace* cit., p. 1.

<sup>127</sup> Sulle “retoriche podistiche” che presiedono alla spazialità urbana, cfr. il capitolo “Camminare per la città” in de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* cit., pp. 143-167.

<sup>128</sup> È ancora de Certeau a riconoscere che “[i] luoghi sono storie frammentarie e ripiegate, passati sottratti alla leggibilità da parte di altri, tempi accumulati che possono dispiegarsi ma sono là piuttosto come racconti in attesa e restano allo stato di scarti, di simbolizzazioni incistate nel dolore o nel piacere del corpo”; cfr. *ivi*, p. 165. Silvia Albertazzi, prendendo a prestito le parole del narratore del film *Dopo mezzanotte* di Davide Ferrario, ricorda invece che “[f]orse sono i luoghi che raccontano le storie nella maniera giusta”; cfr. Silvia Albertazzi, *In questo mondo: ovvero quando i luoghi raccontano le storie*, Roma, Meltemi, 2006, p. 10.

<sup>129</sup> Cfr. Marie-Laure Ryan, «Space», in Hühn, Peter et al. (eds.), *the living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University Press, par. 2, n.p. URL: [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Space&oldid=888](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Space&oldid=888).

quella temporale: l'intreccio minimo forsteriano sembra infatti non potere prescindere dall'esplicitazione dello sviluppo delle azioni nel tempo (ovvero da quel "then" che insieme cadenza e lega le due scene del racconto), laddove l'assenza di qualsiasi riferimento ai luoghi della storia sembra rispondere alla concezione di uno spazio come semplice accessorio, superfluo scenario decorativo che ogni lettore può autonomamente figurarsi.

Sebbene nel corso del ventesimo secolo la spazialità sia stata pienamente riconosciuta dalle scienze umane come coordinata fondamentale dell'esperienza e si sia così assistito, nel campo degli studi culturali, alla conseguente riconfigurazione delle metodologie di indagine, la teoria e la critica letteraria sono state tra le più tardive a "consacrare tempo allo spazio e [...] fare spazio allo spazio-tempo"<sup>130</sup>. Nei primi decenni del Novecento prevale ancora la dimensione temporale, grazie anche alla profonda influenza del pensiero filosofico di Bergson, e lo spazio è o ignorato, ridotto a mero contenitore di eventi che si succedono nel tempo, o strumentalmente utilizzato quale campo metaforico che fornisce immagini attraverso le quali descrivere la struttura, l'organizzazione e lo stile delle opere narrative (esemplare è la "house of fiction" tratteggiata da Henry James nella prefazione al terzo volume della New York Edition contenente il suo romanzo *The Portrait of a Lady*). Per una più consapevole riflessione sul significato della dimensione spaziale in letteratura bisognerà attendere la fine della prima metà del secolo, quando Michail Bachtin elabora il concetto di "cronotopo" (nel saggio scritto tra il 1937 e il 1938 intitolato *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*) e Joseph Frank introduce la nozione di *spatial form* (all'interno delle tre parti che compongono lo studio del 1945 *Spatial Form in Modern Literature*). Nonostante la formulazione bachtiniana possa essere considerata come "il momento di massima apertura di credito allo spazio cui abbia assistito il Novecento della critica"<sup>131</sup> e la proposta di Frank rappresenti un rovesciamento radicale della concezione estetica leibniziana a favore del riconoscimento della natura spaziale delle opere letterarie, queste due teorizzazioni non mancano di mostrare i propri limiti: il cronotopo, per stessa ammissione di Bachtin<sup>132</sup>, vede il tempo prevalere sullo spazio, al quale infonde

---

<sup>130</sup> Westphal, *Geocritica* cit., p. 42.

<sup>131</sup> Giulio Iacoli, «Il critico e le dense trame del mondo. Ritrovare *La production de l'espace* di Henry Lefebvre», in *La società degli individui*, 35, 2009, pp. 145-146.

<sup>132</sup> "Si può dire senza ambagi che il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo, con la precisazione che il principio guida del cronotopo letterario è il tempo", in Michail

senso e misura; la *spatial form* di Frank, come rileva Ryan, costituisce invece una nozione prevalentemente metaforica, estensibile al di fuori del recinto della letteratura “to any kind of design formed by networks of semantic, phonetic or more broadly thematic relations between non-adjacent textual units”<sup>133</sup>. Solo a partire dagli anni Sessanta vengono formulate più ampie e sistematiche teorie umanistiche e letterarie, quali la *poétique de l'espace* di Gaston Bachelard (1957), l'imagologia di Hugo Dyserinek (1966)<sup>134</sup>, la geopoetica di Kenneth White (a partire dalla fine degli anni Settanta)<sup>135</sup> e, più recentemente, l'ecocritica<sup>136</sup>. Lo *spatial turn* continua tuttavia a caratterizzare soprattutto il campo degli studi culturali: sul finire dello scorso secolo la teoria letteraria non ha infatti ancora interamente ripensato la sua portata e le sue prospettive critiche alla luce del riordinamento ontologico ed epistemologico tra spazialità, storicità e società. Persistono così approcci di retaggio strutturalista, che considerano lo spazio come specifica coordinata testuale, o, al contrario, ricerche che spostano la relazione tra opere narrative e luoghi sulla linea di congiunzione tra testo ed extratesto, analizzando il legame tra spazi rappresentati e spazi biografici dell'autore; si assiste inoltre all'estensione metaforica della categoria spaziale, che viene applicata in sede di indagine letteraria giungendo a promuovere la creazione di mappe e cartografie che si dimostrano tuttavia incapaci di rivelare altro dalla semplice possibilità di congiunzione semantica tra spazi e testi<sup>137</sup>.

---

Bachtin, «Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo», in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 232.

<sup>133</sup> Ryan, «Space» cit., par. 21, n.p.

<sup>134</sup> “[C]aposaldo della metodologia comparatistica”, gli studi imagologici esaminano in prospettiva interdisciplinare i processi di formazione dell'immagine dell'Altro all'interno dei testi letterari, rilevando a un tempo gli “eterostereotipi” sull'Altro e i rispettivi “autostereotipi” del sé; cfr. Manfred Beller, «Imagologia», in Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004, pp. 225-230.

<sup>135</sup> La *géopoétique* si configura come una “teoria-pratica” che investe transdisciplinariamente i campi del sapere al fine di elaborare, in modo volutamente asistemico ma forse eccessivamente confuso, “une pensée, une vision, une expression concernant le rapport entre l'être et la terre”; cfr. Kenneth White, «De la géopoétique. *Exploration, expérience, écriture*», in Jean-Jacques Wunenburger, Jacques Poirier (eds.), *Lire l'espace*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1996, pp. 269-286, e il sito internet [www.geopoetique.net](http://www.geopoetique.net).

<sup>136</sup> Nato tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta nel continente nordamericano, l'*ecocriticism* può essere sommariamente definito come lo studio delle relazioni tra la letteratura e il mondo inteso non come insieme di relazioni sociali, ma come ecosfera, ambiente fisico; cfr. Cheryll Glotfelty, «Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis», in Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Readers: landmarks in literary ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996, pp. xv-xxxvii.

<sup>137</sup> “The ‘mapping’ of this and the ‘cartographies’ of that, and the landscape or city as ‘text’, promised to reveal new dimensions of spaces and texts but ultimately failed to do any more than indicate that each was ‘a bit like’ the other”, in Miles Ogborn, «Mapping Words», in *New Formations*, 57, 2005-2006, p. 145.

Diversamente da questi tre orientamenti critici, che favoriscono una visione statica del rapporto tra spazio e letteratura (poiché riducono il primo a costante testuale, a referente stabile extratestuale o a metafora), le prospettive metodologiche che prevalgono nel nuovo millennio guardano allo spazio e alle opere narrative in parallelo, non fermandosi all'apparente distanza tra queste due dimensioni ma evidenziando la tensione dinamica che intercorre tra esse, perché “dove vi è parallelismo vi è giocoforza una relazione [...] anche due rette parallele, pur non incrociandosi mai, sono situate una rispetto all'altra”<sup>138</sup>. La genealogia di questi nuovi approcci può essere fatta risalire, secondo Ogborn, alle interpretazioni marxiste del postmodernismo che convergono in alcuni studi geografici e letterari a partire dalla fine degli anni Ottanta, dove si sostiene che la trasformazione contemporanea della natura del tempo e dello spazio “[is] not so much represented in literature (or cinema) but manifest there just as it might be manifest in the shape of the city or the experience of post-Fordist production regimes”<sup>139</sup>. Anziché fermarsi al solo studio della rappresentazione letteraria dei referenti spaziali, le più recenti metodologie di indagine sono piuttosto interessate alla geografia storica materiale dei testi o alla congiunzione tra il significato delle opere letterarie e gli spazi narrati. Al primo indirizzo rispondono le ricerche sulla materialità dell'oggetto libro (che prendono in considerazione le sue caratteristiche fisiche, i sistemi di produzione e le geografie di distribuzione) e le analisi delle pratiche spaziali che presiedono all'approccio del lettore ai testi narrativi (che riservano particolare attenzione alle modalità di lettura e alle attività performative tramite le quali i libri prendono vita e acquisiscono significato). Il secondo indirizzo è invece perseguito dagli studi rivolti all'individuazione di un'estetica formale condivisa da testi e spazi (seguendo il modello in nuce di de Certeau, è per esempio possibile tracciare un immaginario urbano che si esprime contemporaneamente e analogamente attraverso il reticolo delle parole scritte sulla pagina e i movimenti dei corpi nella città) e da quelle prospettive critiche che muovono dall'idea che spazi e testi siano produzioni culturali, costruzioni sociali che si influenzano reciprocamente (e che pertanto considerano ciò che affiora dall'opera letteraria come “la risultante di un processo discreto di *decifrazione* dello spazio stesso nei contesti storici che lo inquadrano e lo definiscono, di analisi delle *pratiche spaziali*

---

<sup>138</sup> Westphal, *Geocritica* cit., p. 133.

<sup>139</sup> Ogborn, «Mapping Words» cit., p. 146.

mediante le quali una società *secerne* il suo spazio”<sup>140</sup>). È all’interno di questo secondo indirizzo che si inserisce la *géocritique* di Bertrand Westphal (2007), che, affrontando direttamente la questione della trasformazione dello spazio (di cui Foucault, Lefebvre e Soja rappresentano i presupposti teorici) e ripensando la relazione tra l’oggetto referente inserito nel mondo reale e la rappresentazione artistica che compone il mondo narrativo (sulla base della teoria dei *fictional worlds* di Pavel), si è recentemente imposta come il tentativo più elaborato di riconfigurazione in senso spaziale di una teoria e di un metodo critico letterari<sup>141</sup>.

Giunti al secondo decennio del ventunesimo secolo sembra possibile scorgere, nell’ambito degli studi letterari, una sempre maggiore consapevolezza della necessità di delineare una nuova geografia letteraria intesa come campo interdisciplinare in cui “raccordare una trama portante – il delinarsi dello spazio nei testi affrontati, il nesso spazialità-essere che essi configurano e rendono per così dire tangibile, percepibile tra le righe – al tempo che la sottintende e la rende visibile”<sup>142</sup> e al rapporto tra materialità, storia e potere – esaminando dunque i modi in cui la geografia, le rappresentazioni e le pratiche spaziali influenzano le forme e gli stili narrativi. Di questa “critical literary geography”, parzialmente percorsa dai singoli approcci letterari alla spazialità ma che ancora deve essere coerentemente organizzata, è possibile individuare insieme a Thacker quattro premesse fondamentali<sup>143</sup>. In primo luogo, essa deve fare attenzione all’uso di metafore spaziali, che non devono essere né rifiutate, né banalmente sfruttate – correndo il rischio di fare apparire lo spazio come un “empty containers in which all objects or events can be located”<sup>144</sup> –, ma coscientemente utilizzate al fine di rivelare la reciproca implicazione di spazi reali e spazi metaforici. Secondariamente, essa deve occuparsi del rapporto tra le rappresentazioni dello spazio e gli spazi di rappresentazione, ovvero tra l’*espace conçu* e l’*espace vécu* lefebvriani, le organizzazioni ufficiali dello spazio e le sue concezioni estetiche non ufficiali, lo spazio

---

<sup>140</sup> Iacoli, «Il critico e le dense trame del mondo» cit., p. 147.

<sup>141</sup> Cfr. Bertrand Westphal, «La geocritica, un approccio globale agli spazi letterari», in Flavio Sorrentino (ed.), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore, 2010, pp. 115-125.

<sup>142</sup> Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Bologna, Carocci, 2008, p. 23.

<sup>143</sup> Cfr. Andrew Thacker, «The Idea of a Critical Literary Geography», in *New Formations* cit., pp. 62-65.

<sup>144</sup> Ivi, p. 62.

“pensato, progettato” e quello “immaginato, simbolizzato”<sup>145</sup>. In terzo luogo, è necessario esplorare la relazione tra spazi di rappresentazione e forme narrative, esaminando sia i modi in cui gli spazi sociali modellano l’architettura del testo letterario (favorendo per esempio l’adozione di finali aperti o di strutture circolari), sia le stesse caratteristiche spaziali della letteratura (come l’impaginazione o i caratteri tipografici adottati). Infine, occorre investigare il ruolo e la frequenza all’interno dei testi di carte e mappe che concorrono a trasformare i luoghi in personaggi della narrazione e guidano il coinvolgimento del lettore nei confronti degli spazi materiali che rappresentano.

Considerata l’assenza di un tragitto univoco e già pienamente strutturato relativo a questa nuova geografia letteraria critica, lo studioso intenzionato a percorrere la relazione tra spazio e scrittura si troverà innanzi a un crocevia da cui si dipanano numerosi cammini. Quelle che seguono rappresentano soltanto alcune rapide incursioni, “tattiche” perché frammentarie e incapaci di cogliere nella sua interezza il rapporto tra letteratura e spazio, eppure “strategiche”<sup>146</sup>, perché richiedono di tesaurizzare le nozioni acquisite per poterle successivamente ordinare e utilizzare per l’indagine a venire.

### **1.3.2. Primo cammino: Lo spazio della finzione, lo spazio del reale**

Il rapporto tra il mondo reale e quello della finzione è già stato ampiamente presentato in tutta la sua sfuggevolezza, dovuta in parte alla ricca molteplicità di approcci e alla conseguente difficoltà di una sua definitiva sistematizzazione in un modello generale condiviso. Ancorché variamente interpretato, questo rapporto sembra essere comunemente accettato nella sua ineluttabilità: “il reale”, infatti, “è sempre il *terminus ad quem* della rappresentazione”<sup>147</sup>. Benché un rapporto di equivalenza tra i diversi mondi sia inconcepibile, la prossimità tra essi può in alcune circostanze rivelarsi così forte da mettere in discussione la solidità delle singole ontologie: esemplare è il caso della Orange County californiana presa in esame da Soja nel saggio *Thirdspace*, dove lo spazio reale pare rincorrere e financo trasformarsi in uno spazio immaginario –

---

<sup>145</sup> Giuliana Benvenuti, «Il protagonismo dello spazio», in *il manifesto*, 14 luglio 2009, p. 11.

<sup>146</sup> Si fa qui riferimento alla distinzione tra “strategie” e “tattiche” operata da Michel de Certeau; cfr. de Certeau, *L’invenzione del quotidiano* cit., p. 15.

<sup>147</sup> Westphal, *Geocritica* cit., p. 128.

o, secondo il neologismo coniato dall'autore, *realandimagined*<sup>148</sup>. Inoltre, come ricorda Silvia Albertazzi facendo riferimento all'aneddoto su Kafka raccontato dal narratore delle *Brooklyn Follies* di Paul Auster, tutte le narrazioni – o almeno quelle ben congeniate – hanno la capacità di creare menzogne in grado di convincere i lettori. In questo modo, i luoghi reali possono essere trasfigurati e sostituiti con spazi intrinsecamente falsi ma che appaiono “veritieri e credibili secondo le leggi della narrativa”<sup>149</sup>; anche quando riproducono fedelmente la realtà, questi spazi sono però sempre illusori.

La stretta connessione tra reale e finzione mina alle radici la stabilità della geografia come scienza empirica, che sembra piuttosto dimorare all'incrocio tra immaginario e razionalità. Non solo percepita, ma anche concepita e vissuta, la spazialità appare non tanto come una proprietà costitutiva del mondo, connaturata alla dimensione fisica del cosmo, ma, seguendo i dettami della teoria kantiana della conoscenza, si presenta come una categoria propria del soggetto: “l'espace ne devient représentation qu'à partir du moment où son ordre est en partie préfiguré par le sujet connaissant”<sup>150</sup>. L'uomo riceve e produce allo stesso tempo l'insieme delle rappresentazioni spaziali: da un lato egli recepisce le impressioni sensibili esteriori, convertendole in idee; dall'altro proietta all'esterno i propri contenuti astratti, prefigurando la realtà materiale. Di conseguenza, i paesaggi fantastici che egli immagina non costituiscono sempre variazioni o dilatazioni del mondo oggettivo: i termini del rapporto tra referente reale e dato finzionale possono infatti essere invertiti, dando luogo a una generazione autonoma di finzioni geografiche che precedono, avviano e simboleggiano i luoghi reali. In quanto terreno di creazione o anticipazione della spazialità materiale, l'immaginazione, “dans certaines limites et à l'intérieur de certaines règles, peut bien être élevée au rang d'un instrument heuristique pour la connaissance de la nature”<sup>151</sup>.

Le “balle spaziali”<sup>152</sup> dei racconti, ovvero le menzogne letterarie creatrici di luoghi, sono storicamente servite secondo Westphal a riempire i vuoti del mondo. In un

---

<sup>148</sup> Sulla natura contemporaneamente reale e immaginaria di Orange County, cfr. Soja, *Thirdspace* cit., pp. 237-279.

<sup>149</sup> Paul Auster in Albertazzi, *In questo mondo* cit., pp. 199-200.

<sup>150</sup> Jean-Jacques Wunenburger, «Imagination géographique et psycho-géographie», in Wunenburger, Poirier (eds.), *Lire l'espace* cit., p. 404.

<sup>151</sup> Ivi, p. 414.

<sup>152</sup> Si gioca qui con il senso dell'omonimo titolo italiano di un film parodico di Mel Brooks del 1987 (*Spaceballs* nell'originale inglese).

tempo in cui la terra era ancora vergine e disseminata di spazi bianchi, il ricorso alla fabulazione rispondeva a un tentativo di arginare l'estensione dell'ignoto e di padroneggiare il favoloso e la paura a esso associata: così il mito greco, che crea poeticamente una cornice spaziale stabile e a misura d'uomo; così le narrazioni coloniali, che scaturiscono da quelle stesse "glories of exploration" in cui si perde il giovane Marlow conradiano, ossessionato dai "many blank spaces on the earth" che sono a un tempo "delightful myster[ies]" e "place[s] of darkness"<sup>153</sup>. Al contrario, l'epoca attuale, *surmoderna* secondo la definizione di Marc Augé, conosce un eccesso di spazio che si manifesta in campo narrativo attraverso l'onnipresenza del referente extratestuale: "[a]ll'ancora-vuoto di Omero è susseguito il troppo-pieno della geografia letteraria postmoderna"<sup>154</sup>, che se da un lato sembra costringere le maglie dell'immaginazione, dall'altro è tuttavia percorsa da una pulsione liberatoria che assume le forme di uno svuotamento, di un'erosione di questa pienezza attraverso la creazione di nuovi spazi che forzano il perimetro del mondo conosciuto e si disimpegnano rispetto alle costrizioni imposte dal referente attuale. Questi spazi "altri" possono collocarsi a grande distanza dalla realtà – come avviene nel caso dei mondi fantastici o di fantascienza –, ma possono anche essere apparentemente contigui o pienamente inseriti all'interno del mondo reale, costituendo veri e propri luoghi eterotopici che esplorano e danno forma a nuove virtualità dell'esistenza.

Le regioni immaginarie che si aprono all'interno della geografia reale consentono al lettore di proiettare i contenuti della conoscenza e della pratica spaziale concreta entro un universo fantastico; lo spazio della finzione cessa dunque di apparire come una terra remota, sconosciuta e potenzialmente minacciosa, e l'effetto di spaesamento è massimamente ridotto. Secondo Georges Thinh il più fortunato esempio di creazione di un mondo narrativo dove realtà e fantasia si rivelano inseparabili è rappresentato dal Wessex, la regione immaginaria in cui sono ambientate le principali opere di Thomas Hardy, che si estende sulla superficie di sei contee storiche dell'Inghilterra sudorientale. Questa complessa costruzione geografica, elaborata attraverso un meccanismo di trasformazione dei luoghi reali in località fittizie che conservano tuttavia un evidente legame con la toponimia attuale, non solo permette al lettore una maggiore opportunità di identificazione e di riconoscimento, ma conferisce allo scrittore la possibilità di

---

<sup>153</sup> Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, London, Penguin Books, 1994, pp. 11-12.

<sup>154</sup> Westphal, *Geocritica* cit., p. 118.

mettere in gioco, nell'atto della creazione immaginaria, il proprio mondo interiore e la propria esperienza vissuta: "Le fait de rebaptiser des lieux proches garantit leur éloignement et favorise leur manipulation imaginaire, tout en préservant le concret du souvenir et la sécurité intime qui s'y attache"<sup>155</sup>. La prossimità tra la finzione e il reale, messa in evidenza dal realismo descrittivo applicato al trattamento dello spazio, rischia nondimeno di ingannare il lettore e il critico, che possono erroneamente interpretare i racconti come cronache obiettive di precisi agglomerati e di avvenimenti concreti. Esempio in questo senso è la decisione di Alberto Manguel e Gianni Guadalupi di escludere dalla loro trattazione sui luoghi immaginari quelle località come il Wessex di Hardy, la Yoknapatawpha di William Faulkner e il Barchester di Anthony Trollope che costituiscono, secondo loro, delle semplici maschere della realtà, dei travestimenti pseudonimi che "esistono": "they can indeed be visited and are mapped in the real world, [...] the authors looked upon real landscapes and installed on these landscapes their visions: the characters, the actions, [are] imaginary – not the places"<sup>156</sup>. Tale impostazione metodologica si rivela oltremodo superficiale: i luoghi letterari non sono mai genuine rappresentazione dello spazio reale. In accordo con la più articolata metodologia che sostiene la simile categorizzazione compiuta da Anna Ferrari<sup>157</sup>, i paesaggi immaginari devono piuttosto essere colti in bilico tra identità e diversità rispetto al mondo concreto, senza dimenticare però che essi non sono mai "totalmente altri", né possono in alcun modo vantare una "corrispondenza precisa" all'interno di una qualsiasi carta geografica.

Una pratica interpretativa che metta in comunicazione la letteratura e il mondo può definirsi, secondo Susan Stanford Friedman, "spazializzata". Applicando la spazializzazione della parola promossa da Julia Kristeva<sup>158</sup> all'intero campo della

---

<sup>155</sup> Georges Thinès, «La description des géographies imaginaires», in Wunenburger, Poirier (eds.), *Lire l'espace* cit., p. 215.

<sup>156</sup> Alberto Manguel, Gianni Guadalupi, «Foreword», in Id., *The Dictionary of Imaginary Places*, New York, Macmillan Publishing Co., 1980, n.p. Gli stessi curatori, in verità, riconoscono la problematicità implicita in una scelta così categorica; essi precisano infatti: "here our definition of 'imaginary' grew diffuse", in *ivi*.

<sup>157</sup> Cfr. l'introduzione dell'autrice al *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, Milano, Utet, 2007, pp. vii-xiii.

<sup>158</sup> "[F]or Kristeva, spatialization constitutes the text as a verbal surface or place in which both space and time, synchrony and diachrony, function as coordinates for textual activity. [...] She graphs these intersections by identifying the text's 'three dimensions or coordinates' as the writing subject, the addressee, and exterior texts", in Susan Stanford Friedman, «Spatialization: A Strategy for Reading Narrative», in *Narrative*, I, 1, p. 13.

narrativa ed elaborando la nozione del doppio cronotopo bachtiniano<sup>159</sup>, la studiosa americana propone una strategia ermeneutica basata sull'intersezione di due coordinate: un asse narrativo orizzontale, relativo ai movimenti lineari dei personaggi nel tempo e nello spazio del racconto; e un asse narrativo verticale, relativo al tempo e allo spazio occupato dallo scrittore e dai lettori. Pensare la letteratura in termini spaziali significa enfatizzare la natura interattiva dei processi narrativi, adottando un approccio relazionale che lega il testo al suo contesto di produzione e ricezione e che permette di individuare le “political resonances that traverse the text [...] interlocking narratives of race, gender, class, ethnicity, sexuality, religion, and so fort – stories, in other words, that reproduce, subvert, and otherwise engage with the dominant and marginalized cultural scripts of the social order”<sup>160</sup>. Le strategie interpretative di Kristeva prima e Friedman poi fanno appello al campo semantico dello spazio per descrivere metaforicamente letture relazionali non necessariamente finalizzate all'interrogazione del dato spaziale in letteratura; nondimeno, pare possibile “spazializzare” la spazialità dei racconti, ovverosia mettere in comunicazione i luoghi immaginari (il succitato asse orizzontale) con quelli del mondo reale (asse verticale) al fine di rivelare quello spazio “terzo” che emerge negli interstizi tra spazi rappresentati e spazi di rappresentazione. Il fatto letterario acquista così un potenziale euristico aggiuntivo, e si dimostra imprescindibile anche in sede di ricerca geografica.

La letteratura costituisce un oggetto di studio fondamentale per il “geografo umanista”<sup>161</sup>, che può scorgere in essa le preferenze, le conoscenze, le pratiche ambientali e le geografie personali di un soggetto finzionale che almeno in parte rappresenta l'individuo del mondo attuale. Il rapporto tra “fatto e finzione, geografia e letteratura” genera secondo Fabio Lando cinque approcci generali ai testi narrativi<sup>162</sup>. Una prima modalità di studio verte sull'esame del contenuto geografico-descrittivo dei racconti, al di là di qualsiasi considerazione di ordine estetico: è possibile così

---

<sup>159</sup> “[N]ell'articolazione delle opere dell'età moderna si prendono in considerazione sia i cronotopi del mondo raffigurato, sia quelli dei lettori e dei creatori delle opere, cioè si compie l'interazione del mondo raffigurato e di quello raffigurante. Quest'interazione si svela con grande chiarezza anche in alcuni momenti compositivi elementari; ogni opera ha un principio e una fine [...] ma questi principi e queste fini si trovano in mondi diversi, in cronotopi diversi, che non possono mai fondersi o identificarsi e che nello stesso tempo sono correlati e indissolubilmente legati tra loro”, in Bachtin, «Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo» cit., p. 402.

<sup>160</sup> Friedman, «Spatialization» cit., p. 17.

<sup>161</sup> Cfr. Fabio Lando (ed.), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, ETAS Libri, 1993, pp. 3-4.

<sup>162</sup> Cfr. *ivi*, pp. 1-16, nonché le introduzioni alle cinque parti del volume (pp. 19-24, 107-114, 181-190, 241-252 e 305-314).

confrontare direttamente le regioni reali con quelle finzionali, e utilizzare il dato letterario nel tentativo di determinare la personalità, l'individualità dei luoghi descritti. Secondariamente, è possibile avvicinare romanzi, racconti e poesie "per comprendere le basi territoriali della soggettività umana [...]. In altri termini, la forza della letteratura sarebbe quella di sapere ben amalgamare l'oggettività (fattuale-geografica) con la soggettività (culturale-umana): due elementi che appunto attraverso di essa si completano trasmettendoci quello che viene in genere definito [...] il *sensu del luogo*"<sup>163</sup>. Le opere narrative possono poi essere interpretate come testimoni di quel processo di fissazione culturale tramite il quale l'uomo imprime i propri valori sul territorio, trasformandosi in vero e proprio creatore di spazio. Il processo di territorializzazione rende a loro volta evidenti quei legami interiori che connettono gli individui al paesaggio, che da *landscape* fisico si trasforma in *inscape*, paesaggio della mente percorso da sentimenti soggettivi di topofilia o topofobia, radicamento o alienazione. Infine, il testo letterario può essere letto come documento sociale all'interno del quale si riflette la conoscenza e la coscienza territoriale di un'intera società.

### **1.3.3. Deviazione: La descrizione e lo spazio**

Nel corso del cammino tra luoghi reali e spazi di finzione è possibile operare una breve deviazione che conduce a quel dispositivo testuale che secondo Roland Barthes permette, all'interno di romanzi e racconti, la creazione di un "effetto di reale": la descrizione. La descrizione, esplicitantesi attraverso notazioni che dal punto di vista dell'analisi strutturale appaiono inutili, "scandaleuses" rispetto alla struttura del testo narrativo, o che possono tutt'al più essere considerate come "remplissages", riempitivi che forniscono indizi di carattere e di atmosfera<sup>164</sup>, possiede secondo Barthes come unico significato quello di permettere l'"*illusion référentielle*", ossia di introdurre ingannevolmente la categoria del reale all'interno del mondo finzionale. In termini semiotici, l'introduzione nel racconto di dettagli descrittivi superflui porta alla collusione tra significante e referente e all'espulsione del significato; respinto dall'enunciazione descrittiva in quanto significato della denotazione, il reale si insinua

---

<sup>163</sup> Lando (ed.), *Fatto e finzione* cit., p. 6.

<sup>164</sup> Cfr. Roland Barthes, «L'effet de réel», in *Communications*, 11, 1968, p. 84.

nel testo come significato della connotazione, “car dans le moment même où ces détails son réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d’autre, sans le dire, que le signifier [... ils] ne disent finalement rien d’autre que ceci: *nous sommes le réel*”.<sup>165</sup> Secondo Barthes la descrizione letteraria non è quindi finalizzata alla creazione entro i confini del mondo immaginario di un effettivo spazio di realtà, quanto piuttosto alla produzione di un illusorio “effet de réel”: i dettagli concreti, sottratti alla struttura semiotica del racconto, conducono il lettore a leggere il testo come documento autentico, poiché attraverso essi l’intera categoria del reale viene connotativamente significata.

La descrizione letteraria è inoltre il principale strumento di rappresentazione del paesaggio nel testo, e permette alla funzione spaziale di prevalere sulla dinamica temporale. Essa, infatti, non coincide con un semplice “collocarsi dalla parte delle cose”<sup>166</sup>, ma trasforma il modo di raccontare da diegetico a periegetico: messo di fronte alla descrizione, il lettore non è più chiamato ad attraversare la trama narrativa lungo il suo svolgimento, ma è indotto a operare una pausa, arrestando la cadenza del racconto per esplorare lo spazio intorno alle sue direttrici. Questa mancanza di marca predittiva – la struttura della descrizione è per Barthes “purement sommatoire et ne contient pas ce trajet de choix et d’alternatives qui donne à la narration le dessin d’un vaste *dispatching*, pourvu d’une temporalité référentielle”<sup>167</sup> – è descritta da Bagnoli facendo ricorso all’immagine delle *loop roads* attraverso la quale Roger Shattuck definisce lo statuto dell’opera d’arte<sup>168</sup>: come le strade di raccordo texane, che si separano dalle autostrade per addentrarsi nel territorio e, dopo un lungo giro, si ricongiungono alla via principale, le descrizioni sono “‘esperienze collaterali’ che consentono [...] di percorrere i rapporti potenziali tra carattere, azione, pensiero e mondo naturale”<sup>169</sup>, sospendendo o attenuando lo sviluppo della narrazione.

L’effetto di reale connotato alla descrizione, che come si è visto investe e modifica la stessa forma narrativa, non è tuttavia sufficiente secondo Sandra Cavicchioli a procurare al lettore l’impressione che uno spazio reale si stia dispiegando in forma immaginaria

---

<sup>165</sup> Ivi, p. 88.

<sup>166</sup> Vincenzo Bagnoli, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003, p. 28.

<sup>167</sup> Barthes, «L’effet de réel» cit., p. 85.

<sup>168</sup> Cfr. Roger Shattuck, *The innocent eye: on modern literature & the arts*, New York, Farrar, Straus, Giroux, 1984, p. 353, in Bagnoli, *Lo spazio del testo* cit., p. 26 e *passim*.

<sup>169</sup> Bagnoli, *Lo spazio del testo* cit., p. 26.

innanzi ai suoi occhi, tra le righe del racconto. Sebbene esso costituisca la precondizione a qualsiasi effetto di spazialità, la resa linguistico-descrittiva del paesaggio è inevitabilmente povera rispetto alla ricchezza e alla complessità della spazialità autentica, e rischia da un lato di rivelarsi inconsistente, dall'altro, nel tentativo di farsi il più possibile esaustiva, di diventare ipertrofica e generare un eccesso di visione che “produce di frequente un effetto di cecità della scrittura”<sup>170</sup>. Un esempio in questo senso è rappresentato per Cavicchioli dalla poetica del *Nouveau Roman*, e più in particolare dalle opere di Alain Robbe-Grillet, all'interno delle quali domina uno sguardo totalizzante, panottico, ma che tuttavia si rivela incapace di cogliere la tensione tra i soggetti e gli oggetti, che risultano inseriti in uno spazio ridotto a semplice incrocio di coordinate. È così necessario affiancare all'effetto di reale un “effetto di profondità”, di volume, basato sulla selezione di pochi tratti significativi disposti in modo da creare un senso di “co-appartenenza del soggetto al mondo”, uno “spazio relazionale in cui le cose sono disposte in reciproco posizionamento, agganciate tra loro da movimenti interni a un medesimo campo visivo, o semplicemente in tensione”<sup>171</sup>. Tornando sullo stesso passaggio esaminato da Barthes nel saggio precedentemente discusso – la descrizione di Rouen che si incontra nel quarto capitolo della terza parte di *Madame Bovary* –, Cavicchioli dimostra come il senso di realtà della scena e la sua impressione spaziale globale derivino non tanto, o non solo, dall'effetto di reale inteso come resistenza della notazione descrittiva al senso, ma in modo particolare dall'effetto di profondità, ovvero dalla capacità dell'autore di creare uno spazio concluso entro il quale sono collocate figure che lo articolano e lo movimentano.

#### **1.3.4. Secondo cammino: Forme spaziali**

La nozione di *spatial form* applicata al testo letterario è stata introdotta da Joseph Frank nel suo omonimo saggio del 1945, e può estendersi a tutti i casi in cui la categoria dello spazio è adottata per ridimensionare il ruolo della temporalità e i rapporti di causalità facendo riferimento a un preciso modello formale tra unità testuali non adiacenti – rinviando così a meccanismi compositivi quali il montaggio, la

---

<sup>170</sup> Sandra Cavicchioli, «Spazio, descrizione, effetto di realtà», in Sorrentino (ed.), *Il senso dello spazio* cit., p. 20.

<sup>171</sup> Ivi, p. 25.

frammentazione e la giustapposizione di linee narrative parallele. Concetto per sua natura metaforico, sia perché non strettamente riferito alla dimensione della spazio ma a un “network of analogical or oppositional relations perceived by the mind”<sup>172</sup>, sia perché applicabile anche al di fuori del campo della narrativa, la forma spaziale presuppone l’adozione di una prospettiva sincronica, necessaria per conseguire una percezione simultanea dei diversi elementi che compongono questi schemi formali.

In aggiunta al suo senso principale e originario, la nozione di “forma spaziale” può assumere un significato più ampio, relativo non tanto alla disposizione e alla comprensione sincronica degli eventi narrativi, ma a un più concreto influsso della spazialità reale e della sua rappresentazione finzionale sulla struttura e lo stile del testo letterario. Esempio è il concetto di “cronotopo”, concepito da Michail Bachtin verso la fine degli anni Trenta del Novecento e da lui stesso definito “categoria della forma e del contenuto”<sup>173</sup>. Il cronotopo bachtiniano non si limita infatti al solo riconoscimento dell’“interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente”<sup>174</sup>, ma costituisce ciò che essenzialmente determina la forma del racconto, i generi e le varietà letterarie. I cronotopi, oltre ad avere un significato raffigurativo (in essi il tempo e gli elementi astratti del romanzo acquisiscono concretezza, poiché si materializzano in precisi spazi), possiedono anche e soprattutto un significato di intreccio (questi spazi di coagulazione della dimensione temporale e delle idee agiscono come veri e propri “distributori di narrativa”<sup>175</sup>, poiché allacciano e sciolgono i nodi del racconto). Nella sua celebre riflessione sul significato e la natura del cronotopo, Bachtin prende in esame alcune varietà del romanzo europeo, da quello greco fino a quello cavalleresco e rabeliano, per individuare al loro interno i cronotopi che ne guidano gli aspetti formali e lo sviluppo narrativo. Sebbene ogni immagine letteraria sia potenzialmente cronotopica, risultato di una dimensione statico-spaziale trascinata nella serie temporale del racconto, è infatti possibile riconoscere,

---

<sup>172</sup> Ryan, «Space» cit., par. 21, n.p.

<sup>173</sup> Bachtin, «Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo» cit., p. 232.

<sup>174</sup> Ivi, p. 231.

<sup>175</sup> L’espressione “distributori di narrativa” è coniata sulla locuzione “rédistributeur de narrativité” utilizzata da Philippe Hamon in relazione all’atto di immaginazione da cui origina ogni oggetto architettonico: “Incarnazione di una narrativa preliminare, l’edificio ne permette ugualmente la riattivazione ulteriore, svolgendo perciò la funzione di *ridistributore di narrativa*, di *shifter* di narrativa: da essa imposto, a sua volta la impone”, in Philippe Hamon, *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo*, Bologna, CLUEB, 1995, p. 36. In questo contesto si fa invece riferimento al ruolo svolto all’interno del testo letterario dai singoli nuclei cronotopici, i quali, discriminando lo spazio, ne cadenzano e organizzano le storie.

nell'ambito di un'opera o di una singola varietà del genere romanzesco, alcuni cronotopi onnicomprensivi o dominanti sugli altri.

Il termine introdotto da Bachtin può essere inoltre utilizzato fuori dal campo della narrativa in riferimento ai rapporti tra lo spazio e il tempo concreti: la nozione di “doppio cronotopo” da cui prendeva le mosse la spazializzazione di Friedman riguarda infatti la relazione tra i cronotopi storici reali (quelli occupati dall'opera-libro, o vissuti dall'autore e dal lettore) e i cronotopi letterari (che originano dal mondo attuale e che ne raffigurano i rapporti spazio-temporali). Sebbene il confine tra i due mondi – e tra questi due grandi universi cronotopici – sia secondo Bachtin rigoroso e inequivocabile<sup>176</sup>, esso non è invalicabile. Invero, il mondo reale e il territorio finzionale sono intimamente legati e percorsi da una costante influenza reciproca che si compie all'interno di un particolare cronotopo creativo: “l'opera e il mondo in essa raffigurato entrano nel mondo reale e lo arricchiscono, e il mondo reale entra nell'opera e nel mondo in essa raffigurato sia nel processo della sua creazione, sia in quello della sua vita successiva, cioè nel costante rinnovamento dell'opera nella percezione creativa degli ascoltatori-lettori”<sup>177</sup>. Nonostante il concetto di cronotopo sia un “multifaceted concept that escapes sharp definition” e la sua estrema versatilità sia stata oggetto di accuse<sup>178</sup>, esso rappresenta a tutt'oggi il più celebre e importante esempio di critica letteraria declinata in senso spaziale. A confronto, la nozione di *spatial form* concepita da Joseph Frank (di pochi anni successiva alla teorizzazione bachtiniana) si rivela forse maggiormente definita, eppure incapace di cogliere il nesso che lega la spazialità reale alla forma letteraria.

Lo studio di Frank muove dall'indagine sulle leggi dell'estetica compiute da G.E. Lessing nel saggio *Laokoon* (1766). Secondo Lessing, la forma estetica non consiste in

---

<sup>176</sup> Bachtin mette in guardia il critico dal compiere inammissibili confusioni metodologiche: questo confine netto “[n]on bisogna mai dimenticarlo, non bisogna confondere, come si faceva e ancora a volte si fa, il mondo raffigurato col mondo raffigurante (realismo ingenuo), l'autore-creatore dell'opera con l'autore-individuo (biografismo ingenuo), il ricrescente e rinnovante ascoltatore-lettore di diverse (e numerose) epoche con il passivo ascoltatore-lettore del proprio tempo (dogmatismo della comprensione e della valutazione)”, in *ivi*, p. 401.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> John Pier ricorda che il concetto elaborato da Bachtin è stato criticato da Tzvetan Todorov, che nel suo saggio *Mikhail Bakhtin: le principe dialogique* (Paris, Seuil, 1981) denuncia la sua esitazione tra universali trans-storici e generi legati al contesto storico; e da Michael Riffaterre, che nel suo scritto *Chronotopes in Diegesis* (in Calin Andrei Mihailescu and Walid Hamarneh (eds.), *Fiction Updated: Theories of Fictionality*, Toronto, University of Toronto Press, 1996, pp. 244-256) viene ritenuto troppo generico per l'analisi narratologica. Cfr. John Pier, «Chronotope», in Herman, Jahn, Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* cit., pp. 64-65.

un insieme di caratteristiche esteriori derivanti da regole auree e canoni artistici di necessaria applicazione, ma è prodotta dalla relazione tra la natura del singolo medium artistico e le condizioni della percezione umana. In altre parole, l'arte crea la sua forma estetica a partire da se stessa, dai propri limiti e dalle proprie potenzialità: le arti plastiche sono così necessariamente spaziali, poiché l'aspetto visibile degli oggetti è più adeguatamente rappresentato attraverso simultanee relazioni di giustapposizione; la letteratura è invece intrinsecamente temporale, perché si realizza linguisticamente attraverso l'immissione delle parole nel tempo e ha come oggetto l'azione nel suo divenire. Frank osserva però che la poesia modernista a lui contemporanea sembra applicare un metodo opposto a quello identificato da Lessing, perché sostanzialmente spaziale, ovvero fondato sull'abbandono della logica temporale consecutiva a favore della giustapposizione sincronica delle immagine poetiche, che richiedono di essere colte non in una sequenza di tempo, ma simultaneamente nello spazio. Nei *Cantos* di Ezra Pound (1917-1972) e nella *Waste Land* di T.S. Eliot (1922), entrambi esemplari in questo senso, "the meaning-relationship is completed only by the simultaneous perception in space of word-groups which, when read consecutively in time, have no comprehensible relation to each other"<sup>179</sup>. Sebbene una forma spaziale pura sia conseguibile solo a livello teorico – dal punto di vista della realizzazione letteraria, anche nei succitati poemi modernisti sembra infatti possibile riconoscere elementi della struttura diacronica convenzionale –, essa è all'opera non solo nel campo della poesia, ma anche in quello della narrativa. A dimostrazione di ciò, Frank si sofferma su alcuni esempi romanzeschi, come l'episodio del *comice agricole* che occupa l'ottavo capitolo della seconda parte di *Madame Bovary* (1856), nella quale si assiste all'adozione da parte di Flaubert di una forma spaziale conseguita attraverso l'arresto del flusso narrativo e lo spostamento dell'attenzione sulle relazioni tra i diversi piani della scena, giustapposti tra loro a prescindere dal progresso del racconto; o come l'*Ulysses* di James Joyce (1922), che, rispondendo alla volontà dell'autore di fornire una rappresentazione unificata della città di Dublino, chiede al lettore di essere decifrato "in exactly the same manner as he reads modern poetry – continually fitting fragments together and keeping allusions in mind until, by reflexive reference, he can link them to their

---

<sup>179</sup> Joseph Frank, «Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Two Parts», in *The Sewanee Review*, LIII, 2, 1945, p. 229.

complements”<sup>180</sup>. Anche la *Recherche* proustiana (1913-1927), benché costituisca un’indagine sul tempo, obbliga secondo Frank il lettore a confrontarsi con scene disgiunte che ritraggono i personaggi in momenti diversi della loro vita e che consentono di percepire il passaggio del tempo solo attraverso la loro giustapposizione: “To experience the passage of time, Proust learned, it was necessary to rise above it, and to grasp both past and present simultaneously in a moment of what he called ‘pure time’. But ‘pure time’, obviously, is not time at all – it is perception in a moment of time, that is to say, space”<sup>181</sup>. Infine, *Nightwood* di Djuna Barnes (1936), completamente estraneo alla tradizionale struttura romanzesca, prende forma a partire dall’interrelazione spaziale di immagini, frasi e paragrafi accostati indipendentemente dal principio di sequenzialità narrativa<sup>182</sup>.

Nella terza parte del suo saggio, Frank, in linea con il pensiero del critico e poeta inglese T.E. Hulme, sostiene che la forma estetica non è una realtà immutabile, intrinsecamente temporale o spaziale, ma muta a seconda della relazione di armonia o disarmonia che intercorre tra l’uomo e la natura. Applicando al campo della letteratura (come auspicato da Hulme) la classificazione di Wilhelm Worringer – per il quale lo stile naturalistico nelle arti plastiche (vale a dire la tridimensionalità) ricorre nei periodi storici di equilibrio tra uomo e mondo circostante, mentre lo stile non-naturalistico (ovvero la bidimensionalità) contraddistingue i periodi di disequilibrio –, Frank afferma che i romanzi e le liriche moderniste accentuano il valore dello spazio, e quindi la piattezza, la non-profondità degli eventi nella storia, perché sono espressione di uno stato di tensione tra l’individuo e la natura. La poetica modernista si sottrae dal flusso temporale che caratterizza il mondo attuale per adottare una forma spaziale: “past and present are seen spatially, locked in a timeless unity which, while it may accentuate

---

<sup>180</sup> Ivi, p. 234.

<sup>181</sup> Ivi, p. 239. L’analisi di Frank sull’opera di Proust potrebbe essere descritta prendendo a prestito le seguenti parole di Gaston Bachelard: “La memoria – è strano! – non registra la durata concreta, la durata nel senso bergsoniano. Non è possibile rivivere le durate abolite, si può solo pensarle, pensarle sulla linea di un tempo astratto privo di ogni spessore. Attraverso lo spazio, nello spazio, rinveniamo i bei fossili della durata, concretizzati da lunghi soggiorni. L’inconscio soggiorna, i ricordi sono immobili, tanto più solidi quanto più e meglio vengono spazializzati. Localizzare un ricordo nel tempo è una preoccupazione da biografo [...]. Per la conoscenza dell’intimità, più urgente della determinazione delle date è la localizzazione spaziale della nostra intimità”, in Bachelard, *La poetica dello spazio* cit., p. 37.

<sup>182</sup> Cfr. Joseph Frank, «Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts», in *The Sewanee Review*, LIII, 3, 1945, pp. 433-456.

surface differences, eliminates any feeling of historical sequence by the very act of juxtaposition”<sup>183</sup>.

La sola denominazione “spaziale” della forma narrativa non è sufficiente a garantire l’effettiva esplorazione delle interconnessioni tra spazio reale e letteratura: come si è già detto, la nozione di Frank è infatti sostanzialmente metaforica. Al contrario, Franco Moretti mette in evidenza il legame tra scelte stilistiche e posizione geografica: “lo spazio agisce cioè sullo stile [...]. Spazio e figure sono intrecciati, e anzi: le figure dipendono dallo spazio”<sup>184</sup>. Questa teorizzazione, che si riavvicina al cronotopo bachtiniano e a quella che Moretti definisce la sua “impalcatura segreta” – ovvero la *Morfologia della fiaba* di Vladimir Propp (1928) –, propone, in luogo della relazione bidimensionale tra stile e intreccio, una triangolazione che colloca al suo vertice la dimensione dello spazio, che determina i racconti e influenza i generi letterari (tanto che anche la morfologia proppiana si rivela piuttosto una “topografia”, perché le varie funzioni della fiaba sono sempre vincolate a spazi specifici). In conclusione, secondo Moretti “ogni spazio determina, o quanto meno incoraggia, un diverso tipo di storia”<sup>185</sup>; altrimenti detto, prendendo a prestito le parole di Silvia Albertazzi, “i luoghi raccontano le storie”<sup>186</sup>.

### 1.3.5. Terzo cammino: Lo spazio nel racconto

Percorrere il paesaggio narrativo nella sua estensione e testualizzazione significa da un lato calarsi nell’ambiente dove i personaggi del racconto vivono e si muovono, verificandone i confini, sfiorandone gli oggetti, sperimentandone le condizioni di vita e facendosi sospingere dalla dimensione temporale che lo sottende<sup>187</sup>; dall’altro,

---

<sup>183</sup> Id., «Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts», in *The Sewanee Review*, LIII, 4, 1945, p. 653.

<sup>184</sup> Franco Moretti, «Spazio e stile, geografie dell’intreccio e storie del Terzo», in Sorrentino (ed.), *Il senso dello spazio* cit., p. 69. Il saggio riprodotto nel volume di Sorrentino riunisce alcuni passaggi del lungo saggio di Moretti *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900* (Torino, Einaudi, 1997); i capitoli da cui sono tratti i brani pubblicati in Sorrentino sono: *Interludio teorico: I. Spazio e stile* (pp. 43-51), *Interludio teorico: II. Geografia dell’intreccio* (pp. 74-77), e *Interludio teorico: III. Storie del Terzo* (pp. 109-114).

<sup>185</sup> Ivi, p. 76 (corsivo originale).

<sup>186</sup> Cfr., a partire dal suo stesso titolo, il saggio di Silvia Albertazzi *In questo mondo: ovvero quando i luoghi raccontano le storie*, cit.

<sup>187</sup> Cfr. i parametri che secondo Sabine Buchholz e Manfred Jahn caratterizzano lo spazio narrativo, in Sabine Buchholz, Manfred Jahn, «Space in Narrative», in Herman, Jahn, Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* cit., p. 552.

adottando una prospettiva più elevata rispetto alle trame dell'intreccio, equivale a determinare i modi particolari in cui questo spazio si dispone agli occhi del lettore, individuando la funzione e l'eventuale significato simbolico delle forme di tale presentazione.

Lo spazio interno ai racconti analizzato in sede narratologica si organizza, secondo Marie-Laure Ryan, in una successione di *spatial frames* (le immediate vicinanze degli eventi narrati) racchiusi entro un *setting* (l'ambiente sociale, storico e geografico che circonda l'intero testo e nel quale le diverse azioni hanno luogo). L'insieme delle diverse cornici spaziali formano lo *story space* (lo spazio rilevante per l'intreccio, che consiste nella somma dei luoghi percorsi dai personaggi nel corso delle loro azioni – gli *spatial frames* – e dei loro pensieri – le località menzionate nel testo che non fungono come teatro di eventi), il quale a sua volta contribuisce a costruire il *narrative* o *story world* (lo spazio del racconto concepito all'interno dell'immaginazione del lettore come un insieme coerente, ontologicamente compatto ed esistente come autonoma entità geografica, sebbene finzionale). Il mondo considerato “reale” dai personaggi della finzione e i diversi mondi controfattuali che essi fabbricano sotto forma di credenze e ipotesi, speranze e paure, sogni e fantasie costituiscono infine il *narrative universe*<sup>188</sup>.

Il modello proposto da Ryan recupera e in parte modifica la terminologia precedentemente impiegata da Ruth Ronen, per la quale il concetto di *frame* rinvia a precise località che coincidono con le espressioni testuali che direttamente (attraverso esplicita descrizione) o indirettamente (attraverso la descrizione di oggetti inseriti nel luogo o che ne costituiscono i confini) costruiscono il paesaggio immaginario. Il *setting*, invece, rappresenta l'insieme dei luoghi che formano il “centro topologico” del racconto, e riunisce le sole cornici che appaiono centrali e “reali” all'occhio dei personaggi. Ronen avanza poi una triplice classificazione dei *frames*, suddividendoli in base al loro grado di immediatezza rispetto alle vicende narrate (si distinguono *frames* che compongono il *setting* e *frames* secondari, distanti o inaccessibili), al loro grado di realtà, e alle loro proprietà (ogni *frame* è costituito da caratteristiche materiali – quali forma, dimensione, colore, funzione, ecc. – e da caratteristiche che rimandano alla

---

<sup>188</sup> Cfr. Ryan, «Space» cit., par. 8-14, n.p.

natura delle situazioni che si verificano al loro interno – che possono essere convenzionali, stereotipate, o non convenzionali, singolari)<sup>189</sup>.

Analisi di questo tipo, indubbiamente finalizzate all'esplorazione delle caratteristiche e del ruolo della dimensione spaziale dei testi ma che rischiano nondimeno di mostrare lo spazio come mero incrocio di piani e volumi, possono essere affiancate da prospettive dalla matrice più marcatamente antropologica, che esaminano cioè lo spazio diegetico a partire dalla sua relazione con il soggetto umano. Gianfranco Rubino introduce per esempio una tassonomia degli spazi raffigurati che distingue tra *espace humanisé* e *espace non humanisé*: il secondo, che ricorre con minore frequenza, è alla base del cosiddetto “roman de la nature, peuplé de communautés peu nombreuses et très pauvres en bâtiments”<sup>190</sup>, che, per non ricadere in un grado zero di narratività, sposta l'azione verso l'interiorità dei solitari protagonisti, o verso soggetti diversi dai personaggi tradizionali – come gli animali o i fenomeni naturali. Lo spazio umanizzato è invece quello che prevale, non solo nel tessuto del nostro mondo, ma, di riflesso, anche all'interno di romanzi e racconti. Il suo apogeo è rappresentato dalla città, luogo per eccellenza del culturale, dell'abitato e del costruito, e all'interno del quale si annodano e sciogliono gli intrighi. Offrendo un vasto campionario di tipi umani e situazioni, la città possiede una notevole “puissance d'affabulation”, tanto che “[o]n serait même tenté de se demander s'il peut y avoir au vingtième siècle du romanesque véritable en dehors de l'atmosphère métropolitaine”<sup>191</sup>.

Poiché attraversano e organizzano i territori del vissuto quotidiano, ne esplorano le capacità affabulatorie e selezionano e congiungono tra loro i luoghi tramutati in parole e frasi, i racconti si rivelano veri e propri “percorsi di spazi”, o meglio “esperienz[e] dello spazio”<sup>192</sup>. La narrazione non si limita infatti a riprodurre il mondo sensibile, ma lo pratica, lo trasforma e lo struttura, mettendo alla prova una geografia prestabilita i cui confini vengono a un tempo fissati e trasgrediti e la cui conformazione è continuamente scomposta e nuovamente assemblata. Il racconto è assai più che una semplice descrizione: esso è un “atto culturalmente creativo”, che possiede “un potere distributivo e una forza performativa (fa ciò che dice)”<sup>193</sup>. Esaminare la testualizzazione

---

<sup>189</sup> Cfr. Ruth Ronen, «Space in fiction», in *Poetics Today*, VII, 3, 1986, pp. 421-438.

<sup>190</sup> Rubino, «Espaces naturels/espaces culturels dans le roman français du XX<sup>e</sup> siècle» cit., p. 184.

<sup>191</sup> Ivi, p. 186.

<sup>192</sup> de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* cit., pp. 173-174.

<sup>193</sup> Ivi, p. 183.

dello spazio, ovvero le “various techniques of space presentation”<sup>194</sup> messe in campo all’interno del testo letterario, diventa quindi fondamentale ai fini di un discorso esauriente sulla spazialità dell’opera, perché permette di cogliere maggiormente la funzione e il significato della sua dimensione spaziale. Tra le possibili tecniche di presentazione dello spazio Ryan menziona gli effetti di *zooming*, relativi all’aumento e alla riduzione della distanza tra la posizione dell’osservatore e la collocazione sulla scena degli eventi narrati – che possono per esempio essere posti in primo piano o confinati sullo sfondo. A un livello superiore, che non concerne cioè la descrizione delle singole scene ma il criterio generale di presentazione delle informazioni spaziali del testo, si ravvisano due principali strategie: “the map”, ovvero la rappresentazione panoramica dello spazio, che può seguire tanto la prospettiva incorporea di uno sguardo neutro e divino quanto la soggettiva e arbitraria visione dall’alto del narratore o del personaggio; e “the tour”, ovvero la rappresentazione dinamica dello spazio a partire da un punto di vista mobile e interno alla scena<sup>195</sup>. L’organizzazione dello spazio narrativo non rappresenta comunque una prerogativa esclusiva dell’autore: i lettori ordinano a loro volta le informazioni spaziali ricevute entro una mappa cognitiva, un modello mentale costruito dinamicamente nel corso della lettura e a più riprese consultato per orientarsi nel mondo immaginario.

La disposizione dello spazio, con le sue gerarchie e divisioni, è inoltre rivelatrice delle intenzioni del racconto. Le opposizioni che sorgono a partire dalla segmentazione del territorio finzionale – quali quelle tra alto e basso, conosciuto e sconosciuto, qui e altrove, città e campagna – e i lineamenti del mondo immaginario sono infatti sovente investiti di una dimensione simbolica. L’abbondanza e la percorribilità del paesaggio indiano su cui si muove il giovane Kim dell’omonimo romanzo di Rudyard Kipling sono per esempio sintomatici della vastità del potere imperiale britannico e del suo latente disagio nei confronti di un ambiente esorbitante e potenzialmente intrattabile, mentre le “trame domestiche” vissute dalla Fanny Price austeniana e la polarità che si stabilisce tra la tenuta di Mansfield Park e la casa natale di Portsmouth sono allusive

---

<sup>194</sup> Ryan, «Space» cit., par. 27, n.p.

<sup>195</sup> Cfr. *ivi*, par. 28-29, n.p. Ryan trae questa distinzione dal saggio di Charlotte Linde e William Labov «Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought» (in *Language*, 51, 1975, pp. 924-939). Allo stesso saggio fa riferimento anche de Certeau, per i quali le descrizioni “del tipo «mappa»” o “del tipo «percorso»” oscillano fra i termini di una alternativa: “o *vedere* (è la conoscenza dell’ordine dei luoghi), o *andare* (sono azioni spazializzanti). [La descrizione] presenta un *quadro* («c’è»...) o organizza dei *movimenti* («entri, attraversi, volti»...)”; in de Certeau, *L’invenzione del quotidiano* cit., p. 178.

dell'intero processo coloniale e del sistema di valori a esso associato<sup>196</sup>. Se il racconto è, come sosteneva de Certeau, un “percorso nello spazio”, esso è allora anche un “percorso nel senso”<sup>197</sup>, vale a dire un cammino di esplorazione di un significato che la rappresentazione spaziale rende manifesto.

### 1.3.6. Quarto cammino: Geoscritture imperiali e postcoloniali

Il rilevamento dell'organizzazione simbolica degli spazi narrativi è all'origine della ricerca di Edward Said, che nel suo saggio *Culture and Imperialism* cala il suo occhio critico all'interno del “campo di battaglia” rappresentato dalla cultura al fine di accertare e valutare la connessione tra imperialismo e letteratura. Il rapporto figurativo che lega lo spazio ai racconti è secondo l'autore stringente ed essenziale alla nascita e allo sviluppo del progetto imperiale: giacché le opere letterarie sono preziose e interessanti proprio per la loro “worldliness, because of their complex affiliations with their real setting”<sup>198</sup>, esse si dimostrano necessariamente implicate nel processo di formazione ideologica della pratica imperiale, che “[a]t some very basic level [...] means thinking about, settling on, controlling land that you do not possess, that is distant, that is lived on and owned by others.”<sup>199</sup> Metodologicamente, l'operazione di Said si traduce nell'adozione di una prospettiva “contrappuntistica” che fa affiorare quelle “strutture di attecchimento e riferimento” nascoste sotto la superficie di racconti e romanzi, intesi come oggetti della rappresentazione e soggetti di produzione dell'ideologia dominante. Accostando punti di vista ed esperienze culturalmente chiusi gli uni alle altre e focalizzando la propria attenzione critica sulle modalità attraverso le quali le configurazioni spaziali e i riferimenti geografici del mondo reale emergono all'interno delle opere letterarie, Said esercita una lettura che si potrebbe dire doppiamente “spazializzata”: essa, infatti, sembra indirettamente muovere sia nella direzione della proposta di Frank (come la “forma spaziale”, anche il contrappunto concerne una giustapposizione sincronica, precisamente la “simultaneous awareness both of the metropolitan history that is narrated and of those other histories against

---

<sup>196</sup> Cfr. Said, *Culture and Imperialism* cit., pp. 132-162 e 80-97.

<sup>197</sup> Vincent Jouve, «Spazio e lettura: la funzione dei luoghi nella costruzione del senso», in Sorrentino (ed.), *Il senso dello spazio* cit., p. 64.

<sup>198</sup> Said, *Culture and Imperialism* cit., p. 13.

<sup>199</sup> Ivi, p. 7.

which (and together with which) the dominating discourse acts”<sup>200</sup>), sia in direzione della strategia interpretativa avanzata da Kristeva prima e da Friedman poi (grazie all’adozione di un approccio relazionale che consente di individuare le peculiari topografie imperiali anche all’interno di opere apparentemente estranee all’ideologia ufficiale).

Secondo Said, il genere romanzesco possiede una vocazione enciclopedica: all’interno di ogni romanzo si possono infatti riconoscere non solo i meccanismi precipui di costruzione della trama, ma anche la precisa traccia delle forme e dei legami sociali che dipendono direttamente dalle istituzioni della società entro il quale esso viene concepito. Non è dunque un caso che il romanzo abbia conosciuto a partire dal Settecento una tradizione ininterrotta in quei paesi dove la narrativa ha giocato un ruolo fondamentale nel progetto imperiale, e che nel corso dell’Ottocento esso raggiunga in Inghilterra il suo massimo grado di successo e popolarità, diventando la forma estetica per eccellenza: accettando apertamente l’idea dell’assetto coloniale come realtà data e immutabile, quando non direttamente corroborando la politica espansionistica ed egemonica della madrepatria, il romanzo inglese ottocentesco diventa parte del tentativo europeo di controllare, pensare e fare progetti sui territori d’oltremare<sup>201</sup>. Said non intende ovviamente sostenere che le narrazioni inducono i popoli a conquistare le terre che si estendono oltre i propri confini; egli mostra nondimeno come il romanzo borghese concorra a rimarcare il progetto imperiale, non solo astenendosi dal contestare la sua dottrina e pratica politica, ma offrendo, attraverso i movimenti dei personaggi su un ampio teatro di azione, una concreta narrativa che mette in scena l’espandersi e il dislocarsi dell’individuo su uno spazio che richiede di essere trasformato in luogo per potere essere pienamente goduto.

L’importanza del saggio di Said risiede nella sua originale e sovversiva proposta metodologica, applicabile entro il campo degli studi postcoloniali e comparati della letteratura; in aggiunta, esso costituisce, insieme al già citato *Orientalism*, una tappa fondamentale del percorso di riordinamento dei saperi e dei metodi di indagine in senso spaziale. Se, come afferma lo stesso autore, “[a]fter Lukacs and Proust, we have become so accustomed to thinking of the novel’s plot and structure as constituted mainly by

---

<sup>200</sup> Ivi, p. 51.

<sup>201</sup> Cfr. ivi, p. 68.

temporality that we have overlooked the function of space, geography, and location”<sup>202</sup>, le analisi che compaiono all’interno delle sue pagine riportano al centro la dimensione della spazialità, mettendo in evidenza la connotazione geografica e il processo di mappatura teorica del territorio sotteso ai prodotti della cultura occidentale. La funzione della dimensione spaziale nei lavori presi in esame, che vanno dai romanzi più apertamente coinvolti nel discorso imperiale – come *Heart of Darkness* di Joseph Conrad (1899-1902) e *Kim* di Rudyard Kipling (1901) – alle opere più apparentemente distanti – quali il romanzo *Mansfield Park* di Jane Austen (1814) e l’opera lirica *Aida* di Giuseppe Verdi (1871) –, è perlomeno triplice. In primo luogo, la distribuzione polarizzata e “razziale” dello spazio nei racconti serve a riconfermare costantemente l’autorità dell’osservatore europeo: nei romanzi di Kipling l’India è così descritta a partire da una prospettiva propriamente anglo-indiana, che, sebbene possa risultare a suo modo già distante ed estranea rispetto allo sguardo della madrepatria, non manca di collocarsi al di qua di quella linea discriminatoria oltre la quale si trova l’“Altro” coloniale, a cui è negata ogni possibilità di autosignificazione e il cui senso e la cui esperienza dipendono direttamente dal soggetto imperiale. In secondo luogo, i diversi spazi sono ordinati entro una rigida scala gerarchica che coincide con un preciso sistema di valori. Se i romanzi tardo-ottocenteschi tematizzano esplicitamente la centralità geografica e morale dell’Occidente in opposizione alla decadenza e alla dissolutezza delle periferie dell’impero, anche la narrativa più anteriore che non ha in oggetto le vicende coloniali “sanctions a spatial moral order, whether in the communal restoration of the town of Middlemarch centrally important during a period of national turbulence, or in the outlying spaces of deviation and uncertainty seen by Dickens in London’s underworld, or in the Brontë stormy heights.”<sup>203</sup> Ancor più esemplare è il caso dell’austeniano *Mansfield Park*, che secondo Said documenta l’inscindibilità del rapporto tra il processo coloniale di espansione territoriale e l’etica che esso precede e garantisce. In questo romanzo la colonia di Antigua è sì ridotta a una semplice allusione, referente privo di caratteri sociali e culturali, ma è allo stesso tempo ciò che rende possibile la stabilità e la bellezza della tenuta dei Bertram. Servendosi di una modalità immaginativa che l’autore definisce “geographical and spatial clarification”<sup>204</sup>,

---

<sup>202</sup> Ivi, p. 84.

<sup>203</sup> Ivi, p. 79.

<sup>204</sup> Ivi, p. 85.

la Austen articola i diversi episodi attorno a questioni relative all'uso corretto o improprio dello spazio, espressione del sistema di valori che regola non solo la vita a Mansfield Park, ma anche, su una più ampia scala, la colonia di Antigua e l'intero apparato coloniale. In terzo luogo, infine, i romanzi contribuiscono alla promozione di un discorso culturale che figura il non-europeo come soggetto politico subalterno: la metropoli deriva infatti la propria autorità da una svalutazione ontologica dell'“Altro” che giustifica lo sfruttamento economico necessario a garantire prosperità e sicurezza in patria. In conclusione al romanzo di Elizabeth Gaskell *Cranford* (1851-1853), per esempio, il ritorno dall'India di Peter Jenkyns avvalorava la concezione del luogo coloniale non solo come fonte di risorse finanziarie necessarie a mantenere gli agi della vita nella madrepatria (mediante le ricchezze accumulate, Peter assicura per sé e per l'impoverita sorella Miss Matty, protagonista del romanzo, un futuro prospero), ma anche come territorio interamente sottoposto ai racconti orientalisti del colonizzatore (“more wonderful stories than Sindbad the Sailor” che trasformano Peter nel beniamino delle signore della cittadina, “[who] liked him the better, indeed, for being what they called ‘so very Oriental.’”<sup>205</sup>).

In conclusione, Said invita il critico ad adottare una prassi di lettura rivolta ai non-detti del testo, di cui è necessario districare la trama superficiale per osservarne l'intelaiatura segreta o la matrice implicita, arrivando così a considerare “the geographical division of the world [...] as not neutral (any more than class and gender are neutral) but as politically charged”<sup>206</sup>.

Nel corso del primo di questi tre itinerari di avvicinamento si è già fatto cenno, percorrendo lo “spazio dell'Altro”, alla riappropriazione spaziale compiuta dal soggetto coloniale attraverso la scrittura. La connivenza tra la cultura occidentale e il progetto imperiale denunciata da Said viene infatti direttamente o indirettamente contestata dalla produzione artistica proveniente dalle colonie, la quale, anche quando non sembra apparentemente coinvolta in questioni geopolitiche, persegue una decolonizzazione dell'immaginario proprio mediante la messa al centro e la successiva messa in discussione della spazialità coloniale. Lungi dal rappresentare uno scenario inerte o un semplice dettaglio di ambiente, il paesaggio dei romanzi scritti nella fase della lotta contro l'impero e della successiva indipendenza viene così elevato al rango di vero e

---

<sup>205</sup> Elizabeth Gaskell, *Cranford*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 154.

<sup>206</sup> Said, *Culture and Imperialism* cit., p. 93.

proprio protagonista. Si pensi a esempio al ruolo emblematico ricoperto nell'omonimo romanzo di Raja Rao (1938) da Kanthapura, villaggio immaginario inserito nello storico stato del Mysore, che permette – grazie al suo evidente legame con il dato reale (sottolineato, al di là di ogni cadenza lirica e metafisica, dall'impianto realistico del racconto) – di avvicinare la concezione gandhiana del *Gram Swaraj* (l'autosufficienza e l'autogoverno dei villaggi) e allo stesso tempo – grazie alla sua natura finzionale – di creare, all'interno di un territorio fagocitato dal potere britannico, uno spazio di resistenza, prefigurando infine la nazione indipendente e avanzando, attraverso la distruzione del villaggio e la sua riedificazione spirituale a Kashipura, la concezione di un'India intesa come realtà spirituale permanente che trascende le contingenze del tempo e dello spazio.

Sia lo scrittore proveniente dalle colonie sia il suo epigono postcoloniale fondano “sulla concretezza del luogo stesso, descritto attraverso il contatto e non riprodotto con il solo pensiero, la novità della [loro] produzione”<sup>207</sup>. È questo un luogo proprio, uno spazio non più “altro” verso il quale è possibile instaurare relazioni di topofilia; allo stesso tempo, però, esso non è esclusivo né immutabile: l'identità postcoloniale non è infatti radicata, ma “rizomatica”<sup>208</sup>, cioè alloggiata in uno spazio specifico simultaneamente in contatto con tutti i luoghi del mondo.

### 1.3.7. Quinto cammino: La geocritica

La nascita della geocritica si data tra la fine del Novecento (grazie alla realizzazione, nel giugno 1999, del convegno *La Géocritique Mode d'Emploi* tenutosi all'università di Limoges) e l'inizio del nuovo millennio (con la successiva pubblicazione degli atti nel marzo 2000). Tale collocazione temporale, ancorché incidentale, si presenta altamente simbolica, poiché rivela fin dal principio alcuni tratti

---

<sup>207</sup> Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro* cit., p. 85.

<sup>208</sup> Sul modello identitario rizomatico, cfr. l'adozione da parte di Édouard Glissant della nozione di rizoma concepita da Deleuze e Guattari: “Gilles Deleuze et Félix Guattari ont critiqué les notions de racine et peut-être d'enracinement. La racine est unique, c'est une souche qui prend tout sur elle et tue alentour; ils lui opposent le rhizome qui est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre”; in Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 23.

distintivi della nascente prospettiva critica: da un lato il suo concepirsi come erede di una lunga e articolata serie di riflessioni teoriche che investono il rapporto tra letteratura e spazio; dall'altro il suo proporsi quale elemento di novità all'interno del campo della critica letteraria. In quanto "science des espaces littéraires" la *géocritique* muove infatti da un preciso insieme di presupposti teorici, rispetto ai quali si pone in continuità o dissonanza; è provvista di un oggetto di studio specifico, ovvero le rappresentazioni artistiche (ma non solo) dello spazio; ed è artefice di un metodo tanto originale e innovativo quanto duttile, come indica il suo procedere ancora oggi, dopo oltre dieci anni di pratica geocritica, sotto forma di "tâtonnement", brancolamento<sup>209</sup>.

La metodologia geocritica si inserisce come elemento "terzo" all'interno di una dialettica oppositiva tra una concezione superficiale del realismo in letteratura – che vorrebbe quest'ultima al servizio della realtà esterna, della quale dovrebbe fornire una descrizione o riproduzione quanto più esatta – e le angustie di uno strutturalismo "testolatra" per il quale "il n'y a pas de hors-texte"<sup>210</sup>. Non è un caso che nel saggio fondante *Géocritique. Réel, fiction, espace* (2007) Bertrand Westphal scelga di collocare la sua proposta critica in posizione di equidistanza rispetto ai macro-modelli individuati da Doležel in relazione alla teoria dei mondi finzionali, che ai loro estremi coincidono da un lato con la dottrina mimetica (esempio di modello a un solo mondo), dall'altro con quella strutturalista (esempio di modello a mondi molteplici)<sup>211</sup>. Muovendosi con agilità attraverso le diverse proposte teoriche e raccordando il dibattito relativo ai mondi della finzione a quello sulla rappresentazione letteraria dello spazio, Westphal risolve tale aporia avanzando implicitamente un'ipotesi "mista" che sancisce la connessione tra reale e finzionale ma contemporaneamente ribadisce la loro eterogeneità. Il rapporto che lega queste due istanze assume così l'aspetto di una soglia dalla doppia natura metonimica e metaforica, enfatizzando allo stesso tempo sia la contiguità, sia l'autonomia e la differenza ontologica tra spazi letterari e mondo di riferimento.

---

<sup>209</sup> Cfr. Jean-Marie Grassin, «Pour une science des espaces littéraires», in Bertrand Westphal (ed.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Pulim, 2000, p. I e VI.

<sup>210</sup> "[P]er sintetizzare la sua lunga storia, penso che il credo strutturalista si possa riassumere nella laconica formula di Jacques Derrida: non esiste alcun testo esterno, non c'è niente fuori dal testo", in Westphal, «La geocritica, un approccio globale agli spazi letterari» cit., p. 119.

<sup>211</sup> Sulla categorizzazione di Doležel, cfr. il precedente paragrafo (in particolare, i sottoparagrafi "Teoria dei mondi possibili" e "Dai mondi possibili ai mondi finzionali").

Le modalità di interazione tra le rappresentazioni narrative dello spazio e il reale sono eterogenee, ma possono essere comprese secondo Westphal all'interno di uno schema tripartito – conformemente al verificarsi di rapporti di consenso omotopico, di interferenza eterotopica, o di *excursus* utopici. Il consenso omotopico concerne relazioni fondate sulla presenza all'interno dei testi di espliciti riferimenti al referente attuale che segnalano al lettore di essere in presenza “non tanto [di] una costruzione *ex nihilo*, bensì [della] riconfigurazione di un realema”<sup>212</sup>. La rappresentazione finzionale non corrisponde tuttavia a una riproduzione fedele e asettica: se è vero che le relazioni omotopiche contribuiscono sovente a ingenerare confusione e sembrano condurre verso una sovrapposizione acritica di libro e mondo, la finzione rivela piuttosto “i possibili fuggiti nelle pieghe del reale [...] attualizza delle nuove virtualità inesprese che possono così *interagire*”<sup>213</sup> con esso. Il rischio di incorrere in una “illusione referenziale” è minimo o nullo nei casi di interferenza eterotopica, nei quali l'autonomia tra i mondi si manifesta in modo pressoché assoluto. La precaria connessione tra referente e rappresentazione è regolata da sei diverse strategie: giustapposizione (ovvero il collegamento di spazi omotopici rispetto al reale, ma tra loro incongrui); interpolazione (l'introduzione di uno spazio privo di referente entro i confini di un mondo conosciuto); sovrimpressione (la creazione di uno spazio eccentrico a partire dalla combinazione di spazi familiari); attribuzione erronea (l'attribuzione di proprietà impossibili a luoghi conosciuti)<sup>214</sup>; transnominazione (quando, sul modello dell'*un-naming* postcoloniale, il legame nominale che intercorre tra la rappresentazione spaziale e il referente viene respinto, lasciando lo spazio narrativo in sospeso tra adesione omotopica al realema e confutazione eterotopica); e anacorsimo (quando il contesto temporale immaginario entro il quale lo spazio rappresentato è inserito differisce dalla cornice storica propria della sua controparte reale)<sup>215</sup>. Infine, gli *excursus* utopici riguardano tutte quelle narrazioni che, “pur senza essere utopiche nel senso classico del termine, sarebbero omotopiche se rimandassero a un referente conosciuto del mondo

---

<sup>212</sup> Westphal, *Geocritica* cit., p. 144. Sulla nozione di realema (“‘items of reality’ that a semiotic system recognises and admits to its repertoire”), cfr. Brian McHale, «Realeme», in Herman, Jahn, Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* cit., p. 486.

<sup>213</sup> Westphal, *Geocritica* cit., p. 146.

<sup>214</sup> *Juxtaposition, interpolation, superimposition e misattribution* sono le “strategies for constructing/deconstructing space” proprie della narrativa postmoderna individuate da Brian McHale. Cfr. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1989, pp. 45-49.

<sup>215</sup> Su transnominazione e anacorsimo, cfr. Westphal, *Geocritica* cit., pp. 150-153.

reale o eterotopiche se giocassero con quel referente, ma che di fatto non sono né l'una né l'altra cosa perché invece designano uno spazio non referenziato in un contesto "realista" a sua volta privo di referente"<sup>216</sup>.

Le modalità proposte da Westphal sembrerebbero presupporre l'esistenza di un reale stabile e uniforme rispetto al quale i mondi finzionali si pongono a distanza variabile. In verità, la geocritica procede proprio dalla messa in discussione di questa apparente fissità attraverso l'adozione di una concezione dinamica che – da Lefebvre a Foucault, da de Certeau a Soja – vede lo spazio come la risultante dell'interazione tra i diversi agenti sociali che lo attraversano – e lo vivono, simbolizzano, praticano e alterizzano. In questo modo, la letteratura non si trova più costretta entro i ruoli antitetici di specchio del reale o creatrice di finzioni, ma può essere legittimamente considerata come "una delle varianti che codeterminano la spazialità, una componente attiva della produzione dello spazio"<sup>217</sup>. Rivelando la manchevolezza propria di quegli studi critici edificati su modelli dialettici che mettono in relazione un mondo *reale* che si vuole determinato e concluso con mondi *possibili* pensati come variazioni subordinate e deformanti, la geocritica ha come obiettivo l'esplorazione degli interstizi "trialettici" di un mondo *plausibile*<sup>218</sup>, ed è finalizzata alla ricognizione dei modi attraverso i quali la finzione fornisce una dimensione immaginaria alla spazialità e in ultima istanza modifica lo spazio reale. Per osservare un concreto e felice esempio di indagine geocritica conviene rivolgersi al più recente studio di Westphal *Le monde plausible. Espace, lieu, carte* (2011), dove le rappresentazioni finzionali delle *terrae incognitae* d'oltremare (in questo caso trattasi perlopiù di carte geografiche, atlanti e mappamondi, ma anche narrazioni odeporeiche e testi letterari) addirittura precedono i referenti geografici, inventando luoghi che fungono da "laboratori del possibile" a beneficio di un reale nascituro che su di essi, a posteriori, si modellerà.

La metodologia elaborata da Westphal si articola attorno ad alcuni concetti fondamentali che presiedono a quattro diversi approcci alle rappresentazioni spaziali, seguendo una linea di discendenza teorica che coinvolge le riflessioni sulla

---

<sup>216</sup> Ivi, pp. 154-155.

<sup>217</sup> Benvenuti, «Il protagonismo dello spazio» cit., p. 11.

<sup>218</sup> Secondo Westphal è proprio "la marge de liberté qui subsiste entre les rigueurs statiques et mornes du monde au singulier et l'engagement erratique que requiert la fréquentation des mondes possibles qu'il faut investir. Peut-être qu'entre une singularité surmontée et une pluralité intégrée un autre monde existe. Ce serait un monde oscillatoire [...] un monde tout juste *plausible*"; in Bertrand Westphal, *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 17.

trasformazione dello spazio elaborate in campo filosofico e sociologico (Lefebvre, Foucault, Deleuze e Guattari), i mondi possibili della parola (Goodman, Walton, Pavel, Doležel), gli studi dei geografi della cultura e della postmodernità (Soja, Cosgrove, Gregory) e i discorsi minoritari e di genere (Bhabha, Spivak, Anzaldúa). In primo luogo, la geocritica si propone come approccio “geocentrato”, ossia rivolto a uno “spazio di rappresentazione globale”<sup>219</sup> e non a un unico autore o a una singola opera: lo sguardo non si muove dunque dal luogo allo scrittore (secondo una prospettiva “egocentrata”), ma dallo scrittore – o dagli scrittori – al luogo, avviando una “analysis, focused on understanding a given place (through the problematics of representation) rather than studying a given set of representations (through the thematics of place)”<sup>220</sup>. In secondo luogo, la geocritica presenta una vocazione interdisciplinare che, come dimostrato dalla selezione eterogenea dei suoi precursori teorici, punta a infrangere le strettoie dei domini artistici e delle affinità consolidate da una pratica comparatistica operante nel precinto delle forme d’arte mimetica (mettendo in comunicazione la letteratura con il cinema, la fotografia, la pittura, ecc.) al fine di accogliere il contributo proveniente dalle scienze umane e sociali, e perfino da quelle cosiddette “dure”<sup>221</sup>. Più che di interdisciplinarietà sembrerebbe allora possibile parlare di transdisciplinarietà: l’affabulazione è infatti considerata “coestensiva a ogni scrittura [...] indipendentemente dal [suo] genere”<sup>222</sup> e la collaborazione tra discipline non si compie solo a livello tematico ma anche concettuale, metodologico ed epistemologico, contribuendo all’ampliamento del complesso delle fonti sulle quali lavorare. Le ultime nozioni – che più direttamente guidano le quattro dinamiche critico-analitiche – sono quelle di spazio-temporalità, trasgressività e referenzialità, ognuna delle quali dà il nome a un capitolo del *magnum opus* di Westphal ma che si potrebbero compendiare complessivamente nel seguente assunto: la geocritica si rivolge a uno spazio esaminato attraverso lo studio delle sue molteplici e difformi rappresentazioni, ciascuna delle quali

<sup>219</sup> Id., «La geocritica, un approccio globale agli spazi letterari», in Sorrentino (ed.), *Il senso dello spazio* cit., p. 123.

<sup>220</sup> Eric Prieto, «Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy, and Beyond», in Robert T. Tally Jr. (ed.), *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 21.

<sup>221</sup> Una simile ibridazione dell’apparato teorico e metodologico in seno a una critica spaziale pienamente letteraria è rinvenibile nell’introduzione che fa da sfondo concettuale al volume di Giancarlo Alfano *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia* (Napoli, Liguori, 2010), dove l’autore recupera nozioni provenienti dalla matematica e dalla fisica (coordinate, punti, linee, curve, vettore, flusso, campo, energia e entropia) e ne sfrutta le valenze euristiche.

<sup>222</sup> Westphal, *Geocritica* cit., p. 167.

è dotata di una propria dimensione temporale che non deve essere ignorata; l'insieme delle rappresentazioni agisce sul mondo referenziale, la cui natura non si mostra più stabile e univoca ma eccentrica e polisemica.

Il primo dei quattro orientamenti portanti che una compiuta analisi geocritica dovrebbe includere corrisponde alla multifocalizzazione, che in linea con il succitato principio di trasgressività ha come obiettivo la moltiplicazione dei punti di vista sullo spazio. Opponendosi all'incompletezza dello sguardo singolare e monocratico alla base di ogni studio "egocentrato" (promotore di semplificazioni generalizzanti e stereotipiche<sup>223</sup>), l'ottica geocritica si distingue per vivacità e complessità e si esprime "all'interno di una tassonomia con tre variabili di base" dove il punto di vista, "inteso come la relazione tra lo spazio di riferimento e l'osservatore", è di volta in volta "endogeno, esogeno o allogeno"<sup>224</sup>. La ricerca dovrebbe dunque fondarsi su una trama di testi ampia ed eterogenea e stabilire se la prospettiva espressa da ciascuna delle opere considerate è di tipo interno – ovvero legata a una visione autoctona dello spazio –, esterno – improntata all'esotismo –, o se è altra, "terza" – nei casi in cui il luogo osservato non è né familiare, né totalmente estraneo. In questo modo, qualora lo studio dei singoli casi sia seguito da una riflessione critica sull'interazione tra essi, la reticolazione multifocale può garantire "il (pacifico) confronto delle *differenti* alterità, ma anche il superamento dell'alterità stessa in seno a uno spazio diventato finalmente comune"<sup>225</sup>. La seconda dimensione è quella della polisensorialità: essendo "la percezione [...] veicolata dall'insieme dei sensi", è proprio la capacità e l'attività sensoriale che "permette all'individuo di aderire al mondo. Essa contribuisce alla strutturazione e alla definizione dello spazio"<sup>226</sup>. Se i sensi sono intrinsecamente geografici, pare possibile esplorare la relazione che lega i soggetti al mondo intraprendendo un itinerario critico che consideri simultaneamente la spazialità delle diverse percezioni visive, sonore, tattili e perfino olfattive o gustative;

---

<sup>223</sup> La parzialità dei punti di vista espressi dai precedenti approcci alla spazialità letteraria si rivela secondo Westphal soprattutto sul piano dei personaggi e tradisce atteggiamenti culturali etnocentrici (specialmente eurocentrici e orientalisti): "In most approaches, one is supposed to watch and another has to be watched, according to a model that turns out to be more entomological than ontological. A subject called "One" observes an object called "Other", taking note of characteristics that seem to delineate the outlines of his or her strangeness. The "exotic" frame is the result of a naïve attempt to rationalize strangeness and to integrate it into something that may be mastered. Traditionally, "One" is a Westerner and "Other" is not"; in Bertrand Westphal, «Foreword», in Tally (ed.), *Geocritical Explorations* cit., p. xii.

<sup>224</sup> Id., *Geocritica* cit., p. 178.

<sup>225</sup> Ivi, p. 180.

<sup>226</sup> Ivi, p. 184.

viceversa, si può scegliere di seguire una singola traccia per arrivare alla definizione (o, in pieno spirito geocritico, all'approssimazione) di un peculiare “paesaggio sensoriale”<sup>227</sup>. Uno studio polisensoriale di un luogo può essere condotto secondo un criterio multifocale, osservando per ciascuna percezione le sue diverse angolazioni endogene, esogene o allogene, contribuendo in questo modo a una più ampia riflessione sul grado di stereotipia e di esotismo delle rappresentazioni. Le due dinamiche, multifocale e polisensoriale, possono poi essere inserite in una cornice spazio-temporale complessa, dando forma a un approccio stratigrafico fondato sulla consapevolezza che “lo spazio esiste soltanto nella verticale costantemente riattivata dei suoi strati temporali”<sup>228</sup>. L'eterogeneità temporale delle percezioni spaziali si esprime in primo luogo a livello diacronico: i punti di vista sullo spazio, anche quelli circoscrivibili entro una comune isotopia identitaria, non sono mai inamovibili ma soggetti a cambiamenti nel corso del tempo. La varietà stratigrafica si manifesta inoltre nelle pieghe sincroniche dello spazio-tempo: un comune “istante di spazio” (ovvero uno stesso cronotopo, inteso in senso più fisico, minkovskiano-einsteiniano che letterario, bachtiniano) può infatti assumere valenze temporali diverse a seconda dei soggetti percipienti. Riattivando gli strati temporali che soggiacciono alla superficie apparentemente omogenea dello spazio viene dunque sancita “quella che Ernest [sic] Bloch chiamava la *Ungleichzeitigkeit*, un'asincronia generalizzata, la non-contemporaneità del tempo storico”<sup>229</sup>. Alla polifocalità, polisensorialità e policronia che qualificano l'approccio geocritico alla spazialità letteraria segue e si aggiunge la politestualità – o, più precisamente, l'intertestualità. La molteplicità di punti di vista che dipendono o dalle posizioni degli individui rispetto allo spazio rappresentato (multifocalità), o dalle percezioni sensoriali interessate (polisensorialità), o dalla dimensione temporale associata all'esperienza spaziale (stratigrafia) può essere colta compiutamente solo in una prospettiva intertestuale, ovvero fondando l'analisi su un complesso di testi quanto più ampio possibile. Occorre nondimeno ricordare che “l'intertestualità non è appannaggio

---

<sup>227</sup> Così, per esempio, le prime ricerche su “paesaggi sensoriali” non visivi furono consacrate a *soundscape*s e *smellscapes*; cfr. Raymond Murray Schafer, *The Tuning of the World*, New York, A.A. Knopf, 1977, e John Douglas Porteous, «Smellscape», in *Progress in Human Geography*, IX, 3, 1985, pp. 356-378, citati in Westphal, *Geocritica* cit., pp. 184-186.

<sup>228</sup> Ivi., p. 170.

<sup>229</sup> Ivi., p. 196.

esclusivo di passeggiate fatte nei soli boschi narrativi”<sup>230</sup>: le traiettorie che attraversano e strutturano lo spazio reale sono sì costituite da parole della scrittura, ma anche da voci e immagini e, in linea con l’ottica interdisciplinare di cui si è già riferito, da riflessioni elaborate in campi non letterari.

Le varie nozioni e i quattro orientamenti che ispirano e più concretamente danno forma alla metodologia geocritica sono strettamente collegati tra loro, e, pur nelle loro singolarità, concorrono a definire la peculiarità di questo “approccio globale agli spazi letterari”<sup>231</sup>, che deve essere “in grado di situare ogni autore in una trama reticolare calibrata su un riferimento preciso, in questo caso il luogo, un luogo sempre oscillante tra le sue molte rappresentazioni e il realema”<sup>232</sup>. In questo modo, accogliendo l’eredità dei maggiori teorici novecenteschi sullo spazio, la geocritica opera a favore del riconoscimento della pluralità dell’esperienza spaziale, contrastando il rischio di stereotipizzazioni attraverso la promozione di un sistema dinamico di riferimenti condivisi ma multiformi che rende il luogo un “*tópos átopos*”<sup>233</sup>.

Nonostante la solidità dell’apparato teorico sul quale è fondata e l’alto interesse suscitato (grazie soprattutto al richiamo alla permeabilità della soglia tra reale e finzione), la geocritica non manca di presentare alcune criticità – circostanza, questa, che in fondo costituisce la cifra stessa del *tâtonnement* precedentemente menzionato. Il metodo proposto, almeno per come risulta dall’elaborazione originaria avanzata da Westphal, è caratterizzato da una forma ampia e modulabile, ma allo stesso tempo opera selezioni ed esclusioni che si sono rivelate non unanimemente condivise. Giulio Iacoli, per esempio, fa notare come esso sacrifichi non poco “del mondo autoriale come delle tecniche narrative, in particolare quanto concerne la realizzazione del personaggio, per tacere della quarantena in cui incorrono spazi non strettamente geografici [...] come gli interni”<sup>234</sup>; e a questo elenco si potrebbero aggiungere i numerosi luoghi immaginari sprovvisti di referenti geografici che siano capaci di generare catene intertestuali (quali,

---

<sup>230</sup> Ivi, p. 231.

<sup>231</sup> Questa definizione figura, quasi in forma di epiteto o commento didascalico, nel titolo di una conferenza (*Geocriticism – A global approach to literary spaces*) tenuta da Westphal il 29 marzo 2009 a Harvard University in occasione del convegno annuale dell’American Comparative Literature Association. Il testo della conferenza è stato successivamente pubblicato in traduzione italiana nel volume a cura di Flavio Sorrentino *Il senso dello spazio* (2009) e costituisce l’introduzione alla raccolta di saggi curata da Robert T. Tally Jr. *Geocritical Explorations* (2011).

<sup>232</sup> Westphal, *Geocritica* cit., p. 204.

<sup>233</sup> Ivi, p. 202.

<sup>234</sup> Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio* cit., p. 21.

per esempio, la Longbourn o la Mansfield Park austeniane)<sup>235</sup>. È tuttavia doveroso notare che il lungo saggio di Westphal, ancorché percorso da un intento distintivo e propositivo, non si concepisce come argomentazione ultima e definitiva; ciò è dimostrato secondo Robert T. Tally Jr, il maggiore interprete statunitense della geocritica, dal costante ricorso a una “tentative or provisional language” che dà voce, nella traduzione italiana, alle tante “sfide” che questo approccio racchiude e si pone, e che si può anche rinvenire nella scelta del termine che conclude l’opera: “‘explore’, because the active exploration – in every sense of the word, for better or worse – of the real and imaginary spaces of literature is the goal of geocriticism. Geocriticism certainly does not provide all the answers, and it is more likely to generate further questions”<sup>236</sup>. Le “conclusioni molto provvisorie” di cui parla Westphal<sup>237</sup> rappresentano quindi l’unico esito possibile per questa impresa insieme critica e metacritica<sup>238</sup> soggetta a continui aggiornamenti.

La non-dogmaticità della formulazione geocritica si manifesta nell’eterogeneità delle ricerche promosse da studiosi di diversa provenienza geografica e culturale. A oggi, l’esempio più esteso e compiuto è offerto, ancora una volta, da Bertrand Westphal, che in *Le monde plausible* mette alla prova il metodo critico da lui elaborato applicandolo allo studio della rappresentazione – letteraria ma soprattutto iconografica e cartografica – dei mutevoli confini e delle aree periferiche del mondo conosciuto fra tardo medioevo e inizio dell’età moderna. Omettendo rimandi ad altri casi di studio, basterà riferire dell’esclusione dalla ricerca di Westphal di riferimenti a percezioni sensoriali plurime dello spazio (nonostante la polisensorialità costituisca, come si è visto, uno dei quattro punti cardinali della metodologia originariamente concepita) per riconfermare tutta la

---

<sup>235</sup> All’interno di una nota al suo primo contributo edito sulla geocritica Westphal scrive che “C’est justement dans la mesure où le référent imaginaire, lui, d’habitude, n’essaime pas, que la démarche géocritique s’applique mal aux espaces «imaginaires»” (Bertrand Westphal, «Pour une approche géocritique des textes», in Westphal (ed.), *La géocritique mode d’emploi* cit., p. 34, n. 48), precisando in seguito che tale censura non riguarda quei referenti immaginari come Ruritania e Poldevia la cui esistenza “non è certificata nella realtà descritta dalla geografia – quando la si intenda come scienza esatta – [ma] è invece assicurata nei testi della finzione [da una] catena intertestuale singolarmente lunga” (Westphal, *Geocritica* cit., p. 165).

<sup>236</sup> Tally (ed.), *Geocritical Explorations* cit., p. 2.

<sup>237</sup> “Una conclusione molto provvisoria” è il titolo del paragrafo conclusivo del saggio di Westphal pubblicato nel volume di Sorrentino.

<sup>238</sup> La geocritica è secondo Eric Prieto “a kind of metacritical endeavor, one that extends literary studies into the domain of the geographical referent in a way that transcends literature’s aesthetic function and seeks to show how it can actually participate in and inflect the history of the places in question”; in Eric Prieto, «Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy, and Beyond», in Tally (ed.), *Geocritical Explorations* cit., pp. 21-22.

sinuosità e la sperimentaltà propria della geocritica. Le obiezioni mosse da Iacoli, quindi, non si scontrano con un'infrangibile costruzione teorica, ma possono essere accolte ed elaborate all'interno del discorso geocritico; e così indirettamente accade, grazie al contributo, per esempio, di Eric Prieto, il quale, anch'egli non convinto che il modo migliore per garantire rigore alla ricerca corrisponda alla rimozione dei "luoghi non geografici", propone tre alternative attraverso le quali questi possono essere recuperati<sup>239</sup>.

Fronteggiando uno spazio la cui essenza è "inaccessible, car elle transgresse les limites du perceptible et du maîtrisable"<sup>240</sup>, la metodologia geocritica si dimostra invece chiara quanto a riferimenti teorici, concetti portanti e obiettivi finali, ma ugualmente trasgressiva – e continuamente trasgredita – nella pratica, adottando la flessuosità che si addice a un movimento "*pantoporos*" che "consacre l'approximation et l'approche relative au détrimment de la permanence et de la station absolue"<sup>241</sup>.

---

<sup>239</sup> Prieto ritiene che la solidità di uno studio geocentrato non debba necessariamente fondarsi sugli *hauts lieux* individuati da Westphal, ma possa anche basarsi su: "particular types of place"; "modes of spatial practice"; e "a particular kind of geographical technique or tool" ; cfr. *ivi*, pp. 23-24.

<sup>240</sup> Westphal, *Le monde plausible* cit., p. 247.

<sup>241</sup> *Ivi*, p. 250.



*Inerpicandosi sopra Malgudi:  
Le storie non raccontate della relazione tra romanzi e spazio*

Ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone.

Italo Calvino, *Le città invisibili*

**2.1. Introduzione: Le ragioni di un'indagine geocritica “verticale”**

**2.1.1. “How do you know that Malgudi is where you think it is?”**

Se nel mondo contemporaneo, dove la cultura è divenuta merce, ci si rivolge sempre più spesso alle scelte operate dalle giurie degli innumerevoli premi artistici e alle motivazioni che le sostengono per riconoscere il prestigio e individuare le peculiarità di un autore, sembra possibile affidarsi specularmente alle ragioni di un mancato conferimento per sancire un giudizio definitivo circa il fallimento di un'opera e le debolezze del suo creatore. Nondimeno, la familiarità con fiere e simposi letterari (dove i libri sono esposti come “cosmetics and gewgaws” e autori ed editori finiscono per dibattere di “royalty and payments”) renderà maggiormente accorto il lettore rispetto alle ragioni politiche e alle esigenze di mercato che guidano i criteri di premiazione, incoraggiando una lettura meno ortodossa delle critiche alla base dell'eventuale insuccesso. Quando poi le suddette valutazioni sono condotte con piglio ironico da uno scrittore nei confronti della sua stessa composizione narrativa, e inserite entro una cornice intrisa di una metaletterarietà che apre a una più ampia riflessione sulla circolazione e la diffusione della produzione letteraria, ci si sente ragionevolmente autorizzati a capovolgerne il contenuto apparente e a cercare tra le righe una dichiarazione di poetica e una consapevole affermazione autoriale sul proprio fattore di successo e riconoscibilità. R.K. Narayan, scrittore a più riprese menzionato come probabile vincitore del Premio Nobel per la Letteratura ma altrettante volte annoverato nell'elenco degli illustri perdenti, ipotizza beffardamente i motivi di tale reiterata

bocciatura: “He has created a new map called Malgudi in which his characters live and die. Story after story is set in the same place, which is not progressive, a rather stagnant background. Narayan’s stories fail to reflect the dynamism of India’s civilization or aspirations”<sup>1</sup>; noi, suoi lettori, possiamo muovere da queste sintetiche considerazioni per orientare il nostro sguardo critico sull’autore e la sua opera.

Rasipuram Krishnaswami Narayanaswami, maggiormente noto come R.K. Narayan, è oggi universalmente riconosciuto come uno dei patriarchi e dei massimi esponenti della letteratura indiana di lingua inglese. Nato nel 1906 a Madras, prima piazzaforte fondata dalla Compagnia delle Indie Orientali e quindi, in un certo senso, luogo di nascita del colonialismo britannico nel subcontinente indiano, Narayan ha attraversato quasi un secolo di storia assistendo ai cambiamenti che hanno portato l’allora colonia imperiale all’indipendenza, alla contemporanea partizione tra India e Pakistan e alla successiva creazione della più grande democrazia del mondo. La collocazione meridionale del teatro della sua esistenza, estesa tra Madras (l’odierna Chennai), luogo della prima gioventù e della tarda vecchiaia, e Mysore, centro della sua vita attiva – e quindi tra il Tamil Nadu (l’allora Madras Presidency) e il Karnataka (l’antico *princely state* di Mysore), tra il versante occidentale e quello orientale dell’India del sud –, ha relegato l’autore a una posizione geografica periferica all’interno di un paese che ha visto il suo baricentro politico, economico e culturale spostarsi, in modo graduale ma costante, verso nord (Bombay, Calcutta e infine New Delhi). Fatta eccezione per le difficoltà iniziali, legate proprio alla non semplice accessibilità di un mercato editoriale gestito nei centri di potere settentrionali e che faceva capo alla lontana madrepatria, questa posizione marginale ha contribuito positivamente all’attività dello scrittore, favorendo l’adozione di un punto di vista eccentrico, apparentemente svincolato dalla presa degli eventi contemporanei ma in realtà mai miope o cieco, e che rappresenta la cifra della sua intera produzione letteraria. Autore molto prolifico, dagli inizi degli anni Trenta alla sua morte nel 2001 Narayan ha pubblicato numerose opere di narrativa, lunga (quattordici romanzi e una novella) e breve (oltre cinquanta racconti contenuti in una decina di raccolte), ha tradotto e rinarrato episodi tratti dai poemi epici indiani (tra i quali il *Mahabharata* e il *Ramayana*), ha composto opere autobiografiche e resoconti di viaggi, e ha firmato oltre

---

<sup>1</sup> R.K. Narayan, «Reflections on Frankfurt», in Id., *Salt and Sawdust: Stories and Table-Talk*, New Delhi, Penguin, 1993, pp. 123-124.

cento saggi brevi raccolti in volume e una moltitudine di contributi giornalistici e radiofonici.

Alla luce di queste premesse, e ricordando che tanto le caratteristiche della prosa di Narayan quanto il suo fortunato percorso professionale<sup>2</sup> hanno rappresentato e tuttora costituiscono un importante punto di riferimento per gli scrittori indiani in lingua inglese<sup>3</sup>, non stupisce assistere ancora oggi a una fioritura di antologie, ristampe e traduzioni e verificare nel contempo un costante interesse da parte della critica accademica<sup>4</sup>. Nell'alveo delle insidie che si presentano allo studioso contemporaneo vi è allora il rischio di perdersi in questa selva di pubblicazioni, penetrando una babele di indagini, elogi e ammonimenti di eterogenea virtù, variegato contenuto e diversa provenienza, che possono ottundere ogni effettiva capacità di discernimento. Se poi l'oggetto della ricerca coincide con quella "nuova mappa chiamata Malgudi" così come si manifesta nella sua estensione romanzesca, si ha la certezza di affrontare il *topos* più volgarizzato ma anche la questione più dibattuta in sede critica, tanto da avere generato letture smaccatamente contrastanti. Da un lato la "mappa" si è dimostrata "stagnante", nonché traditrice di quelle aspirazioni nazionali di cui lo scrittore ha più volte affermato di non volersi fare interprete<sup>5</sup>; dall'altro, essa ha dato prova di una tale malleabilità che le ha permesso di essere liberamente accolta da ciascun lettore o nuovo narratore, tradendo in apparenza l'autore ed emancipandosi dalla perifericità imposta per soddisfare aspirazioni maggiori:

---

<sup>2</sup> Narayan è stato il primo scrittore indiano di lingue inglese a dedicarsi esclusivamente all'attività letteraria, pubblicando tutti i suoi romanzi presso editori londinesi – anche grazie al sostegno di Graham Greene, suo "scopritore" e successivamente amico fraterno. Inoltre, in seguito a un popolare adattamento cinematografico di Vijay Anand (*Guide*, 1965) e a una ancora più celebre serializzazione televisiva ad opera del canale di stato Doordarshan (*Malgudi Days*, 1987 e 2006), alcune delle sue storie e dei suoi personaggi sono entrati stabilmente nell'immaginario collettivo del paese.

<sup>3</sup> Il premio Nobel V.S. Naipaul riconosce R.K. Narayan quale figura paradigmatica per sé e per il padre giornalista e scrittore già nel 1950, mentre più recentemente è stato un giovane ma affermato romanziere come Aravind Adiga a tornare, anche concretamente, sulle tracce dell'autore. Cfr. V.S. Naipaul, «The Master of Small Things», in *Time Magazine*, 04 June 2001. URL: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,128162,00.html>; Aravind Adiga, «The Fountainhead», in *Time Magazine*, 07 August 2005. URL: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1090820,00.html>.

<sup>4</sup> I soli volumi monografici dedicati all'opera dello scrittore pubblicati in India e in Europa nella prima decade del secondo millennio presenti nel catalogo della British Library ammontano a circa trenta unità.

<sup>5</sup> "I am interested only in the individual, and I am extremely suspicious of the phrase 'National Aspiration'. It is pretentious and phoney. [...] What is it really? Do you visualize six hundred million to look skyward on a given day and shout their aspiration in a single voice?", in R.K. Narayan, «Conversation», in R.K. Narayan Collection, Howard Gotlieb Archival Research Center at Boston University (d'ora in avanti, HGARC), Box 11, Folder 1.

“How do you know that Malgudi is where you think it is?”

Somewhat bewildered, I said, with what I hoped was proper humility, “I suppose I know because I have imagined it, created it and have been writing novel after novel set in the area for the last 30 years.”

“We are out to expand the notion of Malgudi”, one of them explained. “Malgudi will be where we place it [...]”<sup>6</sup>

Dove collocare, dunque, e come considerare questa mappa immaginaria? Costituisce essa una miniatura, la visione di una falsa geografia incastonata tra le righe di una storia già interamente scritta, o funge piuttosto da strumento tramite il quale il lettore può interrogare il cronotopo dell'autore e orientare il proprio tempo verso un nuovo spazio? Nella convinzione che il *quid* interpretativo dell'opera di Narayan risieda proprio nella definizione dello status di Malgudi e del suo livello di interazione con il reale, la risposta che si sceglie – o si è in grado – di fornire a questa domanda si rivelerà fondante per l'intero esercizio critico. Le pagine che seguono si propongono pertanto di individuare la distanza complessiva che intercorre tra il mondo dei romanzi e il mondo dell'autore e dei lettori, elaborando, attraverso il sostegno della teoria, il metodo adeguato su cui fondare la successiva indagine.

### **2.1.2. Realismo**

Il rapporto tra letteratura e realtà viene sovente indicato, in modo preteorico e intuitivo, in termini di realismo. In precedenza si è già fatto cenno alla necessaria distinzione tra un'accezione ristretta, che rinvia a una tendenza letteraria geograficamente e storicamente delimitata che trova la sua forma più espressiva e congeniale nel romanzo borghese, e un'accezione più ampia del termine, che fa riferimento alla costante mimetica che informa tutta la letteratura e che, pur sanzionando la subalternità di ogni mondo narrativo al reale, non implica una necessaria convergenza tra i due. La produzione narrativa di R.K. Narayan, chiaramente lontana dal tempo e dallo spazio del realismo in senso stretto, è tuttavia solitamente studiata a partire dalle sue cadenze realistiche, e i parallelismi individuati tra la sua opera e quella di scrittori quali Jane Austen e Thomas Hardy sembrano implicitamente promuovere

---

<sup>6</sup> Id., «Misguided 'Guide'», in Id., *A Writer's Nightmare: Selected Essays 1958-1988*, New Delhi, Penguin, 1988, p. 210.

l'iscrizione dell'autore a una precisa tradizione letteraria. Invero, facendo riferimento alla teoria dei modi letterari di Northrop Frye così come è stata ricevuta da Remo Ceserani, è possibile dimostrare che l'immaginario costruito da Narayan nel corso dei quattordici romanzi ambientati a Malgudi consegue all'adozione di "procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche"<sup>7</sup> propri del modo realistico-mimetico.

In primo luogo, i protagonisti delle storie sono dotati di qualità medie che non li rendono né superiori né inferiori al lettore, ma a lui affini. Per verificare l'ordinarietà dei personaggi non è necessario rivolgersi al "Common Man" oggetto di molteplici contributi saggistici firmati dall'autore<sup>8</sup>, e nemmeno alla sua omonima controparte illustrata, quell'uomo qualunque creato da R.K. Laxman (celebre fumettista e illustratore nonché fratello di Narayan) che "[w]ith his hair and glasses askew, in his crumpled *dhoti* and checked shirt [...] symbolises the mute millions of India"<sup>9</sup> e che compie una sporadica apparizione anche all'interno del romanzo *The Painter of Signs*<sup>10</sup>. La riduzione dei personaggi in tipi non è del resto un'operazione diffusa nella narrativa dello scrittore, che afferma piuttosto di seguire un impulso verista e di trarre ispirazione dalle vicende ordinarie vissute dalle persone: "Our hero today is not a crowned head weilding [sic] a sword but the unknown common man armed with nothing more than an old umbrella as he sallies forth out of his home to face the life's problems each day. His human sides, hopes, aspiration, achievements and frustrations form, at any rate for me, the stuff of literary material."<sup>11</sup> Un veloce sguardo ai protagonisti dei romanzi è sufficiente a confermare la loro ordinarietà: dai divertenti bambini di *Swami and Friends* agli irrequieti adolescenti di *The Bachelor of Arts*, dagli uomini adulti e dinamici di *Mr Sampath – The Printer of Malgudi* a quelli più maturi e sommessi di *The World of Nagaraj*, il lettore europeo si trova sempre di fronte a individui verosimili il cui unico elemento di distanza da sé è riconducibile al contesto geografico e culturale di

---

<sup>7</sup> Remo Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, p. 548.

<sup>8</sup> Cfr. «The Common Man» e «The Common Man Today», in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 7, Folders 22-24 e, per contrasto, «The Uncommon Man: Decline and Fall», «Uncommon Man: In Experimental Mood» e «The Uncommon Man: A New Book of Snobs», in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 8, Folders 32-34.

<sup>9</sup> Aditi De, «Creating the common man», in *The Hindu*, 12 June 2004. URL: <http://www.hindu.com/yw/2004/06/12/stories/2004061200060200.htm>.

<sup>10</sup> Cfr. R.K. Narayan, *The Painter of Signs*, London, Penguin, 1982, p. 125.

<sup>11</sup> R.K. Narayan, discorso inaugurale per la celebrazione del diciottesimo anniversario della Kerala Sahitya Akademi, Trichur, 14 marzo 1976, in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 8, Folder 35.

appartenenza. In aggiunta, conformemente a una seconda peculiarità dei personaggi realistico-mimetici, essi non presentano “caratteristiche stabili e assolute, ma sono sottoposti alla mutevolezza degli umori, ai condizionamenti esterni, alla problematicità e messa in discussione dei valori morali e dei costumi sociali”<sup>12</sup>. Il protagonista delle storie di Narayan è un uomo che ha intrapreso un cammino di crescita e di ricerca della propria identità – più di un critico ha individuato in questo percorso di formazione un esempio di *Bildung* indiana modellata sullo schema tradizionale dei quattro stadi dell’esistenza indù<sup>13</sup>; oppure è un soggetto in crisi, costretto ad affrontare una realtà che cambia e che non lo accoglie pienamente (come nel caso di Swami e dei suoi compagni e della loro difficile se non fallimentare amicizia con l’anglicizzato Rajam), o rispetto alla quale è lui a non riuscire a conformare (come avviene per Jagan in *The Vendor of Sweets*, cui l’ortodossia gandhiana impedisce di comprendere le azioni del figlio, conducendolo all’autoisolamento). Poiché tuttavia i protagonisti si rivelano spesso inermi di fronte agli eventi, incapaci di orientare consapevolmente la propria esistenza, l’interesse dei racconti può dirsi risiedere non tanto “nella scelta che ogni personaggio può fare tra tipi di azioni diverse”, quanto piuttosto nelle possibilità mancate che li portano a restare sospesi “in mid-air, their destinies unresolved”<sup>14</sup>.

Una seconda caratteristica che Ceserani riconosce al modo realistico-mimetico riguarda l’imparzialità osservata dai narratori rispetto alle vicende raccontate, che non vengono migliorate o peggiorate ma presentate attraverso l’adozione di uno stile asettico. I romanzi di Narayan sono in questo senso esemplari: essi non sono generalmente sottoposti a un implacabile e altisonante giudizio dall’alto, ma sono piuttosto attraversati da una sottile screziatura ironica che, sebbene possa rivelare in filigrana il punto di vista dell’autore, si dispone a una tale distanza dall’oggetto della narrazione ed è così lievemente diffusa lungo tutta la sua opera da non offrirsi mai come chiave interpretativa esclusiva e perentoria. L’obiettività dei giudizi è inoltre assicurata dalla

---

<sup>12</sup> Ceserani, *Guida allo studio della letteratura* cit., p. 562.

<sup>13</sup> La vita del brahmano si sviluppa secondo quattro fasi (*ashrama*) consecutive: egli è dapprima *brahmacharin* (studente, apprendista), in seguito *grihasta* (capofamiglia), poi *vanaprashtha* (eremita) e infine *sannyasin* (colui che rinuncia al mondo per vivere in meditazione); cfr. Anna L. Dallapiccola, *Induismo. Dizionario di storia, cultura, religione*, trad. it. Maria Cristina Coldagelli, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p. 20. Per una lettura dei protagonisti di Narayan in linea con il modello degli *ashrama*, cfr. John Thieme, *R.K. Narayan*, Manchester, Manchester University Press, 2007, pp. 11-14.

<sup>14</sup> R.K. Narayan, «Self-Obituary No. 5», in *The Illustrated Weekly of India*, 23 July 1950, p. 23, in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 8, Folders 39.

scelta delle voci narranti, quasi sempre eterodiegetiche<sup>15</sup> e oscillanti tra una focalizzazione interna multipla che restituisce il punto di vista dei personaggi e una onniscienza che in nessun caso è cagione di commenti e sentenze volte a correggere la prospettiva dei protagonisti. Solo in rare circostanze il narratore, facendo ricorso a pronomi di seconda persona singolare dal probabile valore impersonale, sembra rivolgersi o comunque ammiccare al lettore; in nessuna di queste egli intende però renderlo destinatario di chiarimenti o complice di valutazioni sulla vicenda, ma semmai farlo calare all'interno dello spazio scenico (“At the end of this you ran home to drink coffee [...] and rush off to the cricket field which was a long way off. You covered the distance half running, half walking, moved by the vision of a dun field sparsely covered with scorched grass [...]. Just as you took the turn leading to Lawley Extension, you looked at the sun, which stood poised like a red-hot coin on the horizon.”<sup>16</sup>) o coinvolgerlo maggiormente nelle vicende dei personaggi (“If you had stood by the door and eavesdropped as did an urchin who had brought her her dinner from a near-by restaurant, you would have heard his voice [...].”<sup>17</sup>).

Le ultime due proprietà basilari delle rappresentazioni mimetiche sono la storicità, ovvero la presenza di una cornice temporale storicamente “concreta e riconoscibile”, e “la «quotidianità» e «banalità» dell’ambientazione”, provvista di “connotazioni molto precise” e “descrizioni minuziose, elencazioni, classificazioni fatte con gusto documentario”<sup>18</sup>. Una considerazione affrettata che muove dalla consapevolezza del nucleo finzionale centrale all’opera di Narayan (quella “nuova mappa” essenzialmente estranea a qualsiasi atlante o almanacco del nostro mondo) potrebbe presupporre, in questo caso, l’impossibilità di questi due elementi; al contrario, il telaio sul quale i racconti si dipanano possiede una riconoscibilità storica e geografica che si manifesta in generale attraverso l’adozione formale delle categorie spazio-temporali del reale (l’India immaginaria non è infatti un paese antartico, né le giornate a Malgudi durano venticinque ore), e in particolare per mezzo di numerosi riferimenti a luoghi ed eventi conosciuti o verificabili dal lettore.

---

<sup>15</sup> *The English Teacher*, *The Man-eater of Malgudi* e *Talkative Man* sono gli unici romanzi interamente raccontati da narratori omodiegetici; in *The Guide* e *A Tiger for Malgudi* la narrazione è invece condotta alternando prima e terza persona.

<sup>16</sup> Id., *Swami and Friends*, London, Mandarin, 1990, p. 125.

<sup>17</sup> Id., *The Painter of Signs* cit., p. 113.

<sup>18</sup> Ceserani, *Guida allo studio della letteratura* cit., p. 562.

Per quanto riguarda la storicità, un primo dato di realismo emerge dunque dal rispetto della cronologia attuale. Prendendo a esempio il tempo della storia in *The Bachelor of Arts* è possibile osservare come la fabula, che si estende dall'ultimo anno universitario del protagonista Chandran ai primi mesi del suo matrimonio, possa essere facilmente ricostruita organizzando sulla linea del tempo le diverse vicende, quasi sempre introdotte o circoscritte da espressioni temporali. In breve, il romanzo si apre “in the middle of August” e la prima parte si chiude nel successivo mese di marzo, quando l'ultimo giorno di lezione viene suggellato dallo scatto di una fotografia di gruppo; la seconda sezione ha inizio “[w]ithin six months of becoming a graduate” e finisce poco più di un mese dopo; l'azione della terza parte è subito consecutiva e si conclude “after about eight months of wandering”; il racconto termina infine alcune settimane e “[t]wo months later” rispetto al ritorno del ragazzo a Malgudi. Il lettore è così in grado di collocare la vicenda sull'arco di due anni solari, e questa cronologia dedotta viene confermata, sul finire del romanzo, dal narratore, che osserva Chandran tornare “to his old college after two years” e lo descrive intento a guardare “some group photos hanging on the wall. [...] He stood before the group representing the 1931 set.”<sup>19</sup>

La verosimiglianza storica dei romanzi è inoltre confermata da capillari riferimenti a date, avvenimenti documentati e personalità realmente esistite (arrivando, in questo ultimo caso, fino all'assunzione di Gandhi come attore comprimario in *Waiting for the Mahatma*). La più o meno precisa ed esplicita contestualizzazione temporale delle vicende consente al lettore di verificare la disposizione cronologica delle varie opere, che segue sostanzialmente un'evoluzione lineare, parallela ma non contemporanea alla loro data di pubblicazione. Le avventure infantili raccontate in *Swami and Friends* (1935) si situano così nei mesi precedenti e successivi al 15 agosto 1930, quando Swami e l'amico Mani si uniscono alla protesta anticoloniale organizzata sulle rive del fiume Sarayu, mentre le peripezie di Chandran in *The Bachelor of Arts* (1937), come si è visto, si estendono dall'agosto del 1931 alla fine del 1933. *The Dark Room* (1938) è ambientato dopo il 1935, anno della costruzione del Palace Talkies, il nuovo cinema frequentato da Savitri e dalla sua famiglia, e *Mr Sampath* (1949) descrive le vicende di Srinivas in una Malgudi in cui si susseguono le notizie sull'imminente scoppio della seconda guerra mondiale. Gli eventi che coinvolgono Margayya e il Dr. Pal in *The*

---

<sup>19</sup> Le citazioni sono tutte da R.K. Narayan, *The Bachelor of Arts*, London, Mandarin, 1990, pp. 21-22, 91, 176, 263, 228 e 230.

*Financial Expert* (1952) hanno una durata di circa tre lustri e non si protraggono oltre il terzo anno del conflitto, laddove *Waiting for the Mahatma* (1955) si apre con la visita di Gandhi a guerra già iniziata e si conclude con il suo assassinio il 30 gennaio 1948. Grazie all'accento al primo Piano Quinquennale da parte di Raju è possibile collocare gli episodi conclusivi di *The Guide* (1958) nella prima metà degli anni Cinquanta; in *The Man-eater of Malgudi* (1961) Nataraj discute invece con l'amico Sen a proposito del terzo Piano nehruviano, avviato proprio nell'anno di pubblicazione del romanzo. Se i valori e la mentalità del Jagan di *The Vendor of Sweets* (1967), uomo fuori dal suo tempo, corrispondono a quelli in auge all'epoca della visita di Gandhi, avvenuta due decenni prima – il romanzo è quindi ambientato nella prima metà degli anni Sessanta –, Raman in *The Painter of Signs* (1976) deve ineluttabilmente venire a patti con una Malgudi che nel 1972 attraversa una importante fase di cambiamento. Le disavventure della moglie di Rann in *Talkative Man* (1986) si verificano intorno alle metà degli anni Ottanta, a diversi anni di distanza dal suo matrimonio celebrato il 18 maggio 1978; in *The World of Nagaraj* (1990), infine, l'evoluzione dello scontro fra tradizione e modernità, non più riconducibile a personaggi o elementi culturali forestieri ma tutto interno a Malgudi, rende plausibile l'inserimento delle vicende in una fase successiva agli eventi narrati fino a quel momento, nonostante l'assenza di precisi riferimenti temporali. Due ulteriori romanzi, non elencati in precedenza, sono privi di altrettanto stabili puntellature, probabilmente a causa della forte ma dissimulata componente autobiografica dell'uno (*The English Teacher*, 1945) e della dimensione favolistica dell'altro (*A Tiger for Malgudi*, 1983); tuttavia, nulla impedisce di accomodare gli episodi in essi narrati all'interno della successione proposta in una posizione che equivalga a quella occupata dalle opere nella cronologia del mondo reale – inserendo quindi il dramma di Krishna e Susila tra la fuga di Savitri e l'avventura editoriale di Srinivas (dunque nella seconda metà degli anni Trenta) e il racconto della tigre Raja tra le peregrinazioni rurali di Raman e Daisy e i pettegolezzi del *Talkative Man* (sul finire degli anni Settanta).

Quanto all'ambientazione dei romanzi, essa sarà diffusamente trattata nel corso di questo studio. Per riferire in breve della sua "quotidianità e banalità" sarà sufficiente ricordare da un lato l'introduzione di Malgudi all'interno di un contesto geografico altamente riconoscibile (l'India del sud, in un territorio compreso tra l'antica Madras

Presidency e lo stato principesco di Mysore – ovvero tra i contemporanei Tamil Nadu, Andhra Pradesh e Karnataka), dall'altro la qualità domestica e familiare di un luogo immaginario in cui i lettori hanno sempre potuto trovare, insieme a Graham Greene, “a second home.”<sup>20</sup>

Accertata la consonanza tra gli elementi distintivi del modo mimetico e le caratteristiche dei romanzi in esame, non stupisce riscontrare che la reputazione di R.K. Narayan in sede critica sia stata fatta essenzialmente dipendere dalla sua capacità di realizzare ritratti realistici. La conseguente tradizione interpretativa che ne è scaturita ha trovato una larga diffusione in ambito accademico, ma ha nondimeno accolto al suo interno un vasto numero di ricerche poco condivisibili, fondate sulla concezione ristretta e massimalista di un realismo che esige per ciascun oggetto del mondo immaginario l'individuazione del suo referente nel mondo reale. Malgudi e i suoi personaggi non sarebbero dunque diversi dagli “oggetti surrogati” di Terence Parsons<sup>21</sup>: come questi, essi costituirebbero le controparti finzionali di luoghi e persone che il critico, novello pioniere, si assume il compito di rinvenire, rivolgendosi di frequente alla biografia dell'autore e dando luogo ad analisi che, anche quando interessate al solo esame della rappresentazione spaziale, si potrebbero definire “egocentrate”<sup>22</sup>.

Facendo riferimento al “triangular boundary of Madras, Mysore, and Coimbatore”<sup>23</sup> in cui l'autore identifica le sue radici, molto inchiostro è stato versato per affermare, sebbene perlopiù in modo sommario e non analitico, le coincidenze tra Malgudi e diverse località dell'India meridionale: Madras, o, più correttamente, Purasawalkam, il sobborgo dove Narayan nacque e abitò fino all'adolescenza e la cui evoluzione, secondo Susan e N. Ram, rivela più di una affinità con lo sviluppo della cittadina immaginaria<sup>24</sup>; Coimbatore, “which has many of the landmarks – a river on one side, forest on the other, the mission school and college and all the extensions mentioned in the novels”<sup>25</sup>; Lalgudi, piccolo centro nei pressi di Trichy dal nome, dimensione e caratteristiche

---

<sup>20</sup> Graham Greene, «Introduction», in Narayan, *The Bachelor of Arts* cit., p. v.

<sup>21</sup> Cfr. Pavel, *Fictional Worlds* cit., pp. 27-31.

<sup>22</sup> Cfr. Westphal, *Geocritica* cit., p. 157.

<sup>23</sup> R.K. Narayan, *My Days: A Memoir*, London, Penguin, 1989, p. 163.

<sup>24</sup> “What seems beyond dispute is that Purasawalkam, with its village traditions and small-town ambience, with its role of playing host to Narayan's formative childhood years, could not escape making inputs into his fictional universe”, in Susan Ram, N. Ram, *R.K. Narayan: The Early Years, 1906-1945*, New Delhi, Viking, 1996, p. 6.

<sup>25</sup> Sadhana Chaturvedi, «Regional Consciousness in the Novels of R.K. Narayan», in Chhote Lal Khatri (ed.), *R.K. Narayan: Reflections and Re-evaluation*, New Delhi, Sarup & Sons, 2006, p. 134.

fisiche simili<sup>26</sup>. L'ipotesi più percorsa e accreditata è però quella che lega Malgudi a Mysore, la città in cui lo scrittore si trasferì nel 1921 per ricongiungersi alla famiglia e dove abitò fino al 1990. Nonostante le innegabili consonanze, riconosciute in varie occasioni anche dallo stesso Narayan, dichiarare che “l'immaginaria città di Malgudi [...] grosso modo coincide con Mysore” e considerarla, *mutatis mutandi*, pur sempre “la creazione fantastica di un luogo realissimo”<sup>27</sup> rappresenta una fallace scorciatoia interpretativa, come dimostra un rapido confronto tra l'opera narrativa e quella saggistica dell'autore. In *The Emerald Route* (1977), resoconto di viaggio dedicato al Karnataka e versione riveduta ed espansa del precedente *Mysore* (1939), Narayan fornisce al lettore una descrizione del paesaggio della città di Mysore che evoca le vedute, tra l'urbano e il rurale, restituiteci dai suoi narratori: “crossing the Kaveri bridge, with the Chamundi Hill coming on view, [...] one passes through rolling meadows and paddy fields, and with the sky-line unpunctuated by factory chimneys”<sup>28</sup>. Una facile tentazione sarebbe quella di operare una sostituzione tra i toponimi reali e immaginari e invocare la coincidenza tra le due località; eppure il fiume Kaveri non è il Sarayu, collocato anch'esso nella parte settentrionale della cittadina ma a soli pochi passi dalle più antiche zone residenziali e commerciali, nonché centro focale delle attività giornaliere degli abitanti (dalle abluzioni mattutine alle passeggiate serali); e le colline di Mempi, a differenza di Chamundi, non sono una stretta altura cittadina ma un'estesa catena che si staglia all'orizzonte di Malgudi. Procedere in questo gioco delle differenze è tanto possibile (“Malgudi [...] lacks the hilly topography and princely architectural heritage, and in the bustle around Fountain Circle and Kabir Street [...] the predominant language is Tamil, not Kannada”<sup>29</sup>) quanto superfluo: l'indeterminatezza caratteristica delle vicende dei personaggi ed estesa, come si proverà nelle pagine future, anche alla micro-geografia immaginaria può forse bastare a confutare la nozione di Narayan come scrittore referenziale in senso stretto.

---

<sup>26</sup> Cfr. K.K. Sharma, «R.K. Narayan's Malgudi with Special Reference to 'The Financial Expert' and 'The Guide'», in Bhagwat S. Goyal (ed.), *R.K. Narayan's India: Myth and Reality*, New Delhi, Sarup & Sons, 1993, pp. 28-41.

<sup>27</sup> Paolo Bertinetti, «Una cosa viva: L'India di Narayan», in Id., *Dall'India*, Milano, Linea d'ombra, 1995, p. 61.

<sup>28</sup> R.K. Narayan, *The Emerald Route*, London, Penguin, 2003, p. 93.

<sup>29</sup> John Lennard, «R.K. Narayan», in Jay Parini (ed.), *World Writers in English*, Volume II, New York, Charles Scribner's Sons, 2004, pp. 393-394.

In ultimo, l'assenza di un unico e incontrovertibile referente e il riconoscimento del derivante status cartografico chimerico ha indotto gli stessi e altri studiosi operanti nel precincto di questa medesima tradizione critica a riconsiderare il legame tra Malgudi e il reale come un rapporto di contiguità metonimica. La mappa immaginaria dell'autore acquisisce dunque un profilo pantopico: slegata dalla tirannia del singolo oggetto, essa inizia a essere pensata, in ordine di grandezza simbolica, come sinonimo delle caratteristiche cittadine sonnacchiose dell'India meridionale, figura della cosmologia indù, espressione di un'indianità quintessenziale, e microcosmo indiano<sup>30</sup>; oppure, "Malgudi is India, not the microcosm of India but real India, not merely a fictional and fictitious South Indian town but living India"<sup>31</sup>.

### 2.1.3. Controrealismo

I limiti e i pericoli di una lettura mimetica tetragona che presuppone un rapporto di simmetria tra il mondo finzionale e quello reale si possono riscontrare nell'analisi dell'opera di Narayan compiuta da V.S. Naipaul, scrittore trinidadiano di origine indiana naturalizzato inglese. In *India: A Wounded Civilization* (1977), secondo libro della trilogia saggistica dedicata alla realtà contemporanea indiana, Naipaul coinvolge Narayan all'interno di una più ampia interrogazione del presunto staticismo che pervade la cultura del paese, incapace di pensare dinamicamente la propria identità e quindi costretto a un costante ritorno a una tradizione e a una religione tanto idealizzate quanto inadatte a interpretare le esigenze del tempo presente. La prima parte del volume, dove si concentra la critica allo scrittore, si apre con alcune riflessioni suscitate dalla visita alle vestigia della capitale dell'antico e glorioso regno Vijayanagar, le rovine del cui tempio sono ancora frequentate da numerosi pellegrini, per i quali "Vijayanagar is not its terrible history or its present encompassing desolation [...] To the pilgrims Vijayanagar is its surviving temple. The surviving destruction is like a proof of the

---

<sup>30</sup> Cfr. in ordine: S. Krishnan, «Editor's Introduction», in S. Krishnan (ed.), *Malgudi Landscapes: The Best of R.K. Narayan*, New Delhi, Penguin, 1992, p. xii; James M. Fennelly, «The City of Malgudi as an Expression of the Ordered Hindu Cosmos», intervento presentato all'American Academy of Religion International Region Conference, 1978; Chelva Kanaganayakam, *Counterrealism and Indo-Anglian Fiction*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 2002, p. 20; Mohammad Ejaz Alam, *R.K. Narayan and the Inhabitants of Malgudi*, New Delhi, Rajat Publications, 2005, p. 151.

<sup>31</sup> R.M. Varma, *Major Themes in the Novels of R.K. Narayan*, New Delhi, Jainsons Publications, 1993, p. 65 (corsivo mio).

virtue of old magic [...] Life goes on, the past continues. After conquest and destruction, the past simply reasserts itself.”<sup>32</sup> Una prima discrepanza tra la percezione di Naipaul del suo paese di origine e la visione dell’India che pervade gli scritti di Narayan si può ravvisare attraverso il confronto con la descrizione dello stesso luogo presente nel già citato *The Emerald Route*: laddove il primo vede “present squalor” e “slum”, il secondo prova “great admiration” per sculture e affreschi definiti “magnificent”, e la desolazione di cui parla Narayan non ha niente a che fare con lo squallore che invade l’occhio di Naipaul, ma con un senso di profonda afflizione per la capitolazione del regno e per il “needless vandalism perpetrated by an invader”<sup>33</sup>.

Naipaul non conosceva l’opera di viaggio di Narayan (i due volumi sono in effetti coevi), ed è dunque all’interno dei romanzi che egli rileva quella difformità rispetto al reale – o, bisognerebbe dire, rispetto alla *sua* versione del reale, necessariamente diversa in quanto espressione di un punto di vista “esogeno”<sup>34</sup>, e comunque soggettiva – che costituisce a suo parere il problema centrale della narrativa dello scrittore indiano. Narayan, indipendentemente dalle riconosciute qualità artistiche, sarebbe colpevole di avere raggirato i lettori, e tra loro anche Naipaul, caduto nella trappola di una narrazione formalmente realistica che presenta tuttavia un’India notevolmente lontana da quella realtà, “cruel and overwhelming”, con cui il viaggiatore viene concretamente a contatto. Scrittore anch’egli, Naipaul è ovviamente consapevole che Malgudi è un territorio immaginario, “a creation of art and therefore to some extent artificial, a simplification of reality”; nondimeno, quella “qualche misura” di artificialità si rivela più grande di quanto le convenzioni del genere e del modo narrativo adottato non lascino pensare, e lo costringe a riconsiderare il valore di veridicità dei romanzi, “less the purely social comedies I had once taken them to be than religious books, at time religious fables, and intensely Hindu.”<sup>35</sup> Secondo Naipaul la visione ideologica promulgata dai romanzi di Narayan non sarebbe allora che una delle molteplici espressioni di quel retrico ripiegamento su un passato mitico che costituisce il rifugio indiano da un presente che si confronta e si infrange con la modernità.

---

<sup>32</sup> V.S. Naipaul, *India. A Wounded Civilization*, New York, Vintage, 2003, p. 5.

<sup>33</sup> Narayan, *The Emerald Route* cit., p. 65.

<sup>34</sup> Cfr. Westphal, *Geocritica* cit., p. 178 e *passim*.

<sup>35</sup> Naipaul, *India. A Wounded Civilization* cit., pp. 11 e 12.

Indipendentemente dall'analisi che Naipaul ne fa conseguire, condizionata da una rigida disposizione mimetica, il riconoscimento della contraddizione, in Narayan, "between his form, which implies concern, and his attitude, which denies it"<sup>36</sup>, ovvero tra l'adozione degli stilemi e dei *topoi* di un romanzo impegnato nell'esplorazione oggettiva del reale e una narrazione che si svincola dalle restrizioni del referente per ricrearlo soggettivamente o ideologicamente, rappresenta il punto di partenza per una riflessione sul rapporto tra opera e mondo. Una possibile risoluzione di questo dissidio comporta la svalutazione del legame tra testo ed extratesto: Narayan figurerebbe così come un imperfetto e tardivo erede dell'estetismo, concependo l'opera d'arte come mondo immaginario ermeticamente sigillato rispetto al reale e finalizzato unicamente al raggiungimento di piacere estetico<sup>37</sup>. Una risposta contraria torna invece a percorrere le vie del realismo, modificandone però la natura e riconsiderandone i caratteri: Narayan si adopererebbe per la creazione di un "realismo sincretico" che accoglie in sé una dimensione fantastica e meravigliosa<sup>38</sup>; similmente, il suo tentativo di raffigurazione di una totalità organica, compiuto attraverso l'immissione di materiale mitico e leggendario nel regno del discreto e del quotidiano, condurrebbe alla creazione di un "realismo mitico"<sup>39</sup>.

Una proposta di più ampio respiro teorizzata da Chelva Kanaganayakam, studioso originario di Sri Lanka, inserisce l'opera di Narayan entro una specifica tradizione sviluppatasi nel campo della letteratura indiana in lingua inglese parallelamente alla corrente realista: il "counterrealism", che annovera, oltre a Narayan, scrittori dissimili quali G.V. Desani, Anita Desai, Zulfikar Ghose e Salman Rushdie e che, pur esprimendosi in forma diversa in ognuno di essi, può sommariamente qualificarsi come "experimental fiction" che "works on the assumption that there is a hiatus between the real world and the fictive universe."<sup>40</sup> Nel caso di Narayan questo iato tra rappresentazione artistica e mondo rappresentato si manifesta a partire dalla scelta

---

<sup>36</sup> V.S. Naipaul, *An Area of Darkness*, New York, Vintage, 2002, p. 232.

<sup>37</sup> Secondo Sudesh Mishra, Narayan "is concerned primarily with imparting comic pleasure (vasa) at the expense of *le réalisme*"; in Sudesh Mishra, «R.K. Narayan: The Malgudisation of Reality», in McLeod, A.L. (ed.), *R.K. Narayan: Critical Perspectives*, New Delhi, Sterling Publishers, 1994, p. 87.

<sup>38</sup> Cfr. Claudine Le Blanc, «R.K. Narayan, méprise occidentale sur une décolonisation littéraire», in *Revue de littérature comparée*, 303, 2002, pp. 323-342.

<sup>39</sup> Cfr. Fawzia Afzal-Khan, «R.K. Narayan: The Realm of Mythic Realism», in Id., *Cultural Imperialism and the Indo-English Novel: Genre and Ideology in R. K. Narayan, Anita Desai, Kamala Markandaya, and Salman Rushdie*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1993, pp. 27-58.

<sup>40</sup> Kanaganayakam, *Counterrealism and Indo-Englian Fiction* cit., pp. 14-15.

dell'inglese, lingua che gli permette di accedere a una comunità di lettori internazionale (britannica prima, americana e mondiale poi)<sup>41</sup> ma che, come si deduce dalle affermazioni dei suoi narratori, nella migliore delle ipotesi non è padroneggiata e nella peggiore è completamente sconosciuta ai personaggi dei romanzi. Pur evitando di entrare nell'annoso ma non di meno importante dibattito sull'opportunità, le ragioni e le conseguenze della scelta della lingua in cui scrivere<sup>42</sup>, è possibile riconoscere l'adozione dell'inglese – e di un inglese maggiormente limpido e genuino di quello assai più sperimentale adoperato in molta letteratura indiana anglofona – come il primo dei fattori che compromettono la trasparenza alla base del modo mimetico, a causa della sua più o meno forte estraneità rispetto al materiale indigeno narrato. Il romanzo realistico propriamente detto possiede inoltre uno specifico orizzonte di attesa che interessa un insieme di “assumptions about people, property, and religion, its faith in liberal humanism and its need for consolidation”<sup>43</sup> appartenente a una determinata cornice storica, geografica e culturale; nell'India tardo-coloniale il suo sviluppo è stato quindi inevitabilmente problematico, perché ha costretto lo scrittore nativo a confrontarsi con una forma narrativa aliena, veicolo di una dottrina individualistica non rispondente alla realtà sociale del suo paese, che generalmente inibiva ogni possibilità di scelta individuale. In verità, se tale forma si è radicata in territorio indiano non è a causa di un trapianto forzato: “A form cannot be superimposed upon a culture which lacks the appropriate conditions to sustain its growth. [...] The realistic novel was able to come into existence because the tension between individual and society had acquired a certain intensity. Had this tension not existed, narrative fiction may have continued to retain

---

<sup>41</sup> L'avventura editoriale di Narayan è cominciata, attraverso l'intercessione di Graham Greene, con la casa editrice londinese Hamish Hamilton; anche negli anni seguenti, pur con editori diversi – tra i quali Macmillan, Methuen e Heinemann –, i suoi romanzi hanno sempre debuttato sul mercato librario della capitale britannica. Dalla metà degli anni Cinquanta lo scrittore ha poi assistito alla crescente circolazione delle sue opere e a una sempre maggiore popolarità della sua persona in territorio statunitense, grazie anche a una serie di frequenti viaggi e permanenze in loco di breve-media durata. Nel corso degli anni i suoi libri sono stati tradotti in oltre quaranta lingue.

<sup>42</sup> Narayan ha più volte espresso le sue posizioni rispetto alla questione linguistica, dichiarandosi sempre “an unashamed champion of the English language” (in «English language in India», 11 ottobre 1953, in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 8, Folder 39). Sullo stesso argomento, cfr. anche «Thoughts on English», in *The Hindu*, 1 February 1953, n.p., in *ibid.*; «English in Bharat», in *The Hindu*, 2 February 1958, n.p., in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 5, Folder 6; «Toasted English», in Id., *Reluctant Guru*, Hind Pocket Books, Delhi, 1974, pp. 54-57; «English in India», in Id., *A Story-Teller's World. Stories, Essays, Sketches*, New Delhi, Penguin, 1990, pp. 20-23.

<sup>43</sup> Kanaganayakam, *Counterrealism and Indo-Anglian Fiction* cit., p. 18.

qualities associated with the epic or romance”<sup>44</sup>. I profondi cambiamenti sociali occorsi durante il periodo coloniale permisero al romanzo realistico di diffondersi e prosperare, tanto da diventare nel ventesimo secolo il genere e il modo narrativo per eccellenza della letteratura indiana, sia in inglese che in lingue *bhasha*<sup>45</sup>. Nell’ambito della produzione letteraria anglofona, tuttavia, il divario tra il contesto di produzione e ambientazione delle opere e quello di circolazione dell’oggetto libro – divario che si produsse sul crinale della lingua inglese e della sua plurima appartenenza: coloniale, nazionalistica e internazionale – acuì le scivolosità intrinseche alla narrazione realistica di marca indiana. Secondo Meenakshi Mukherjee la distanza dai propri lettori e l’incertezza rispetto alla loro provenienza geografica e culturale conduce tutt’ora questi scrittori a una “greater pull towards a homogenisation of reality, an essentialising of India, a certain flattening out of the complicated and conflicting contours, the ambiguous and shifting relations that exist between individuals and groups in a plural community”<sup>46</sup>; allo stesso tempo, questa pulsione essenzializzante e questa “angoscia dell’indianità” colpiscono specularmente gli stessi lettori e studiosi occidentali, per i quali spesso “these works take on a metonymic – and often essentialist – dimension”<sup>47</sup> (come dimostrano le letture di Malgudi come microcosmo o quintessenza dell’India precedentemente riferite). In questo modo la “semplificazione della realtà” di cui parlava Naipaul aumenta, la fedeltà al referente diminuisce e il romanzo realistico-mimetico, che pure conosce una importante e distinta tradizione nel campo della letteratura indo-inglese, rivela le sue peculiarità e le sue limitazioni.

Muovendo dalla consapevolezza che il realismo “is not a value in literature, but one of the many modes that narrative fiction can adopt”<sup>48</sup>, l’orientamento controrealistico identificato da Kanaganayakam coinvolge un insieme eterogeneo di proposte che, appurato il divario tra lettori e contenuto della narrazione, ovvero tra lingua e realtà, si propongono non già di ignorarlo – al modo dei realisti – ma di esplorarlo creativamente. In R.K. Narayan ciò si tradurrebbe nell’introduzione di un ingrediente immaginativo

---

<sup>44</sup> Meenakshi Mukherjee, *Realism and Reality: The Novel and Society in India*, Delhi, Oxford University Press, 1985, p. 99.

<sup>45</sup> Il termine di origine sanscrita *bhasha* (lingua, linguaggio) è utilizzato da Meenakshi Mukherjee per indicare tutte le lingue indiane diverse dall’inglese; cfr. Id., «The Anxiety of Indianness: Our Novels in English», in *Economic and Political Weekly*, XXVIII, 48, 1993, p. 2607.

<sup>46</sup> Ivi, p. 2608.

<sup>47</sup> Kanaganayakam, *Counterrealism and Indo-Anglian Fiction* cit., p. 15.

<sup>48</sup> Mukherjee, *Realism and Reality* cit., p. 98.

che si rivela solo in trasparenza ma che pervade la narrativa di un senso di artificio, consentendogli a un tempo di incorporare le convenzioni della scrittura referenziale senza tuttavia sottoporsi alle sue istanze ideologiche. Affrancato dalle costrizioni del referente e dal vincolo di una rappresentazione mimetica, egli può così dare origine a un'illusione del reale, rispecchiando solo in parte Mysore, Madras, l'India del sud o l'intera India a lui contemporanea e creando piuttosto un mondo finzionale con caratteristiche fisiche e norme etiche che rispondono al suo ideale privato. Il contorealismo di Narayan – che non è “anti-realismo”, giacché, come si è precedentemente osservato, rispetta tutte le convenzioni formali del modo realistico-mimetico – consiste allora nell'istituzione di un mondo parallelo che, almeno in superficie, pretende di essere reale. Questa “curious combination of the fictive and the referential”<sup>49</sup> è possibile grazie a un'attenta selezione del materiale che compone il paesaggio immaginario: oggetti importati, surrogati e di invenzione sono organizzati e armonizzati in modo da circonvolvere le strettoie del referenziale senza abbandonare la connessione con il reale, trasmettendo l'immagine di un mondo verosimile permeato da una visione soggettiva che contempla solo selettivamente le contingenze dell'India coloniale e postcoloniale. Come più di un critico ha rilevato e lo stesso Naipaul suggerito, Malgudi non raffigura la molteplicità dell'esperienza indiana, ma offre al lettore una visione dell'esistenza di stampo brahmanico (lo stesso Narayan appartiene a questo *varna*<sup>50</sup>, come suggerisce il titolo Iyer associato al suo nome), e ciò è confermato sia dall'appartenenza castale dei protagonisti delle storie, sia dalla loro concentrazione abitativa, circoscritta entro un'area che osserva le regole di purezza di questo specifico gruppo sociale.

In conclusione, il rapporto che si stabilisce tra Narayan e il contesto tamil e carnatico di produzione da un lato, il contesto internazionale e anglofono di ricezione dall'altro, e il mondo narrativo di Malgudi muove in direzione di un contorealismo che, ereditando e insieme trasgredendo le norme del canone realistico occidentale e permettendo allo scrittore una massima libertà creativa che gli consente di collocarsi

---

<sup>49</sup> Kanaganayakam, *Counterrealism and Indo-Anglian Fiction* cit., p. 32.

<sup>50</sup> Il termine sanscrito *varna* fa riferimento alle quattro ampie classi sociali dei sacerdoti (*brahmani*), dei governanti e dei guerrieri (*kshatriya*), dei mercanti e degli agricoltori (*vaishya*) e dei servi (*shudra*) su cui si basa il sistema delle caste, ulteriormente complicato dalle divisioni nelle centinaia di *jati*, i gruppi di nascita che definiscono la posizione di un individuo all'interno della società; cfr. Vasudha Narayanan, *Capire l'induismo*, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 92-96.

contemporaneamente dentro e fuori dalle circostanze del mondo reale<sup>51</sup>, si tramuta in una strategia di resistenza e costituisce “ce qu’on peut appeler une décolonisation littéraire”<sup>52</sup>.

#### 2.1.4. Coordinate teoriche

Ricondurre uno scrittore all’interno di una precisa tradizione letteraria presuppone il riconoscimento, anche parziale, di un certo grado di autoconsapevolezza autoriale in relazione alla propria poetica e alle tecniche narrative utilizzate. In altre parole, sebbene Narayan in nessun caso avrebbe potuto definirsi controrealista nei termini sopraelencati (la teorizzazione di Kanaganayakam risale all’anno seguente alla morte del romanziere), l’adozione formale e non sostanziale del modello letterario della madrepatria e la sua recondita contestazione dovrebbero essere avvenuti, quando non programmaticamente, certamente in modo non accidentale. Ciò nondimeno, Narayan è principalmente conosciuto in sede critica come scrittore genuino e spontaneo, a causa della limpidezza della lingua utilizzata (lontana dal più innovativo inglese di impronta indiana del suo contemporaneo Raja Rao), della futilità e apoliticità delle storie narrate (contrariamente alle denunce e rivendicazioni di cui i romanzi dell’altro celebre contemporaneo Mulk Raj Anand sono saturi), della semplicità dello stile narrativo (assai diverso da quello pirotecnico ed esuberante di molti autori delle generazioni successive, a cominciare da Salman Rushdie) e, non da ultimo, delle sue ripetute dichiarazioni: “I remain unselfconscious about my writing [...] when I write, I’m not very clear as to what is coming.”<sup>53</sup> Anche se questa pretesa scrittura istintiva e per nulla o poco deliberata è smentita dall’osservazione dei suoi archivi privati, che nell’accumulo di bozze e brutte copie testimoniano la lunghezza e l’accuratezza dell’intero processo creativo<sup>54</sup>, Narayan

---

<sup>51</sup> Narayan si è espresso in diverse occasioni a proposito della libertà che consegue alla creazione di un luogo immaginario, che nel suo caso “would leave one free to meddle with its geography and details as I pleased, without incurring the wrath of any city-father of any actual town or city. I wanted to be able to put in whatever I liked, and wherever I liked”, in R.K. Narayan, «Where is Malgudi», in Krishnan (ed.), *Malgudi Landscapes* cit., p. 401.

<sup>52</sup> Le Blanc, «R.K. Narayan, méprise occidentale sur une décolonisation littéraire» cit., p. 342.

<sup>53</sup> Ram, Ram, *R.K. Narayan: The Early Years* cit., p. xxxv.

<sup>54</sup> “In my profession, I accumulate too much paper; review-cuttings, typescripts, galley proofs, correspondence which make no sense now, manuscripts in various stages, mementoes of various kinds, all things that should have been dumped into a disintegrator ages ago but weren’t because of a vague irrational thought that they may have value or utility some day”, in R.K. Narayan, «The Winged Ants», in Id., *Reluctant Guru* cit., p. 46. Molte di queste carte sono ancora consultabili presso i centri archivistici

non ha mai apertamente preso posizione rispetto a una qualsiasi teoria, pratica o corrente letteraria – o, meglio, si è pronunciato a riguardo soltanto in questi termini: “I, for one, am prepared to assert that all theories of writing are bogus.”<sup>55</sup> L’avversione per la teoria è talmente profonda da suscitare in lui una patente intolleranza per gli accademici e i ricercatori che si avvicinano alla sua opera, tanto da rivolgere loro sferzanti commenti in più di un contributo saggistico<sup>56</sup>. Quale tipo di indagine critica sarebbe allora legittimato a condurre lo studioso a cui viene detto che un romanzo “is meant to be read, not worked upon! ‘Working upon’ sounds sinister [...] Don’t study, but read, don’t call them works, but stories and novels”<sup>57</sup>?

Una prima possibilità coincide con l’attenersi alle dichiarazioni di Narayan, rinunciando a cercare nella sua narrativa ogni ulteriore traccia di pensiero o filosofia riconoscibile e limitandosi a operare una lettura sommaria e superficiale. Un esempio in questo senso è offerto dall’analisi di V. Lakshmanan, che a partire dall’estraneità rispetto alla teoria manifestata dall’autore nei suoi saggi e interventi pubblici sostiene che egli sia uno scrittore “consolante”, indifferente alle implicazioni politiche ed estetiche del suo narrato, e riceve acriticamente i suoi racconti senza interrogare le ragioni e i significati delle caratteristiche formali che li contraddistinguono, giungendo ad affermare che “pigeonholed structure, apolitical theme, and abrupt closure are the impasses that Narayan had to countenance because of his defiance to theory.”<sup>58</sup> Al contrario, negli anni più recenti e nonostante Narayan, l’identificazione delle peculiarità della forma e del modo narrativo adottati hanno portato i critici a indagare i propositi che soggiacciono alla sua opera, l’ideologia che la pervade e l’interazione che essa instaura con il reale. In questo modo, taluni sono riusciti a oltrepassare i “foregrounded domestic issues”, o, meglio, a leggere attraverso essi, comprendendoli come “another way of looking at politics”<sup>59</sup>; altri hanno intrapreso una lettura “against the grain of the

---

Howard Gotlieb Archival Research Center (Boston University) e Harry Ransom Center (The University of Texas at Austin).

<sup>55</sup> Id., *Under the Banyan Tree and Other Stories*, London, Penguin, 1987, p. vii.

<sup>56</sup> Cfr., tra gli altri, «The Writerly Life»: “[...] the man who really puts me off is the academician who cannot read a book for the pleasure (if any) or the pain (in which case he is free to throw it out of the window). But this man will not read a book without an air of biting into it. I prefer a reader who picks up a book casually”, in Id., *A Writer’s Nightmare* cit., p. 200.

<sup>57</sup> R.K. Narayan, manoscritto senza titolo, in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 11, Folder 1.

<sup>58</sup> V. Lakshmanan, «Ignoring Theories: Experiencing R.K. Narayan», in *MS Academic*, I, 1, 2010, pp. 17-18.

<sup>59</sup> Nicholas Grene, *R.K. Narayan*, Tavistock, Northcote House Publishers, 2011, p. 36.

narrative”<sup>60</sup> capace di trascinare le opinioni critiche dominanti all’interno di un dibattito originale dove i romanzi dell’autore emergono come “ideological fictions”<sup>61</sup>.

Quando l’oggetto di studio è un aspetto circoscritto ma polivalente come la geografia dei romanzi diventa inevitabile, nel corso della ricerca, sondare l’intenzione che informa l’opera dello scrittore, con l’auspicio di arrivare a comprendere la sua peculiare visione e le implicazioni che da essa derivano. Le topografie narrative, invero, costituiscono sempre “*other worlds, since they are brought into being through acts of composition and can never offer unmediated access to an external social reality*”<sup>62</sup>. Nel caso di Narayan, conoscere le caratteristiche e la natura composita della geografia “altra” di Malgudi significa allora capire la mappa cognitiva centrale al suo progetto letterario, e il modo migliore per procedere a una simile indagine è forse attraverso le coordinate teoriche e le linee metodologiche proposte dalla geocritica. In primo luogo essa offre infatti la possibilità di risolvere il problema della posizione incerta di Malgudi – oscillante, come si è visto, tra le convenzioni del realismo e le eccezioni del contorealismo – a partire dal presupposto sul quale tale disciplina si fonda, ovvero un “parametro ‘realista’”<sup>63</sup> – e non realistico – che riconosce la problematicità e l’instabilità propria del referente e riadatta il concetto di mimesi in direzione dei mondi possibili. Il riferimento alle nozioni elaborate in seno alla teoria dei *fictional worlds* sarà poi particolarmente utile, o perfino necessario, dal momento che il centro delle storie consiste in un luogo immaginario inserito in un mondo narrativo più complesso sospeso tra invenzione e referenzialità. Secondariamente, l’invito della geocritica a esaminare in una prospettiva interdisciplinare i possibili intertesti con i quali le opere narrative che condividono uno stesso orizzonte geografico entrano in dialogo agevolerà l’affioramento della proposta di Narayan, che non si concretizza mediante un intervento diretto e manifesto nei confronti della realtà ma nell’interazione dinamica tra letterario ed extra-letterario, colti nel loro reciproco rapporto di influenza e scambio.

In questo capitolo si esplorerà dunque la connessione tra spazio narrativo e spazio reale, seguendo un movimento critico che, mutuando la terminologia utilizzata da Susan

---

<sup>60</sup> Rosemary Marangoly George, *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 128.

<sup>61</sup> Harveen Mann, «“The Magic Idyll of Antiquated India”: Patriarchal Nationalism in R.K. Narayan’s Fiction», in *ARIEL: A Review of International English Literature*, XXXI, 4, 2000, p. 62.

<sup>62</sup> Thieme, *R.K. Narayan* cit., p. 15.

<sup>63</sup> Francesco Muzzioli, «Spunti, riferimenti e riflessioni per una “critica spaziale”», in *La Libellula*, 2, 2010, p. 30.

Stanford Friedman, si potrebbe dire “verticale”, poiché procede dal cronotopo del mondo raffigurato a quello occupato dallo scrittore e dai suoi lettori, dove si compie la pratica significativa del testo e si stabiliscono le relazioni con i suoi intertesti. Laddove Friedman individua tre diverse traiettorie di esplorazione, tra loro intrecciate ma separabili in sede critica e concernenti l’aspetto letterario (relativo al genere narrativo), quello storico (relativo alle risonanze politiche e culturali) e quello psichico (relativo alla stratificazione del represso e al suo costante ritorno nelle pieghe del racconto), qui si seguirà unicamente l’indirizzo storico-culturale, considerata l’impossibilità, nell’ambito di un’investigazione del solo elemento spaziale, di rinvenire opere narrative che condividono la stessa geografia immaginaria e non volendo operare letture “egocentrate” nelle quali il discorso sullo spazio confluisce in quello sull’autore. Questo percorso verticale permetterà di raccontare una storia inedita, che non si può rinvenire nel macro-intreccio ordito da Narayan ma che è stata predisposta, sottotraccia, dallo stesso autore; una storia che dipende altresì dalla ricostruzione del lettore, e che quindi è intrinsecamente fluida e non si pretende esaustiva.

La ricostruzione verticale sarà organizzata in tre sezioni, tre livelli di analisi ispirati in qualche misura ai tre aspetti dello spazio sociale lefebvrino e alle tre conseguenti epistemologie. Innanzitutto ci si occuperà del rilevamento fisico del mondo di Malgudi: lo spazio narrativo sarà esaminato nella sua forma oggettiva e materiale, e la sua decifrazione volgerà alla misurazione delle estensioni delle zone che lo compongono e delle loro intersezioni con il reale. In un secondo momento saranno interrogate le rappresentazioni dello spazio extratestuale, ovvero le sue proiezioni concettuali e le relazioni con il potere e l’ideologia che si sono succedute e modificate nel tempo e nel contesto in cui si colloca la produzione di Narayan. Infine si osserveranno i modi in cui lo spazio di rappresentazione che si forma a partire dai romanzi dell’autore interagisce con lo spazio concreto e con quello mentale, appropriandosene, modificandoli e manifestando la sua alterità e novità.

Da ultimo, l’indagine recepisce e accomoda i principi metodologici dell’approccio geocritico: la multifocalizzazione, che, negata a un luogo immaginario singolare come Malgudi (costruito in forma narrativa esclusivamente dal punto di vista del suo autore), si esprimerà nelle varietà endogene ed esogene delle rappresentazioni dello spazio reale; la logica stratigrafica, che doterà di profondità temporale sia il discorso sulla

misurazione del paesaggio narrativo, sia quello relativo ai rapporti tra spazio e potere; e l'intertestualità, che già concerne la macro-opera autoriale grazie all'esame del dato spaziale lungo i quattordici romanzi di Malgudi ma che coinvolgerà anche opere non narrative provenienti da discipline umane e sociali come l'antropologia e l'urbanistica; non si procederà, invece, alla descrizione dei paesaggi sensoriali esperiti dai personaggi.

## **2.2. Praticando lo spazio narrativo: Mappatura di Malgudi tra finzione e reale**

### **2.2.1. “[...] elastic borders, elastic frontiers, elastic everything [...]”**

Il punto di partenza per l'esplorazione verticale dello spazio creato da R.K. Narayan coincide con lo studio dei confini e dei caratteri del mondo “controrealistico” dei suoi romanzi. L'utilizzo del termine “mondo” per definire la superficie narrativa prodotta dall'autore rimanda consapevolmente all'omonima nozione elaborata nell'ambito degli studi sui *fictional worlds*, e più precisamente al contemporaneo riconoscimento dell'autonomia del paesaggio immaginario "da un lato e del rapporto di ramificazione che lo lega al mondo attuale dall'altro. Il duplice posizionamento del mondo di Narayan rispetto al reale richiede l'individuazione di strumenti critici distinti capaci di descrivere adeguatamente entrambi gli aspetti. In primo luogo occorre infatti considerare le opere a partire dalla loro indipendenza e diversità ontologica: parimenti ai mondi possibili non attualizzati esse sono separate dal reale e internamente coese, ed è proprio questa omogeneità ontologica a rappresentare la “necessary condition for the coexistence, interaction, and communication of fictional persons”<sup>64</sup> e, quindi, degli spazi che essi attraversano. In secondo luogo è necessario ricordare che la compatta ontologia che rinsalda il mondo narrativo è comunque secondaria a quella del reale, sulla quale si fonda e con la quale, nel caso di Narayan, non produce un isomorfismo ma instaura una relazione saliente; quando lo sguardo critico attraversa i confini ontologici del paesaggio immaginario per indagare i rapporti di corrispondenza con il

---

<sup>64</sup> Doležel, *Heterocosmica* cit., p. 18.

mondo attuale, l'omogeneità che circoscrive la finzione lascia allora il posto a una eterogeneità di paesaggi semantici.

Prima di indicare gli strumenti attraverso i quali si osserverà l'evoluzione dei confini e si misurerà l'estensione spaziale del mondo di Malgudi, considerato alla luce sia della sua compattezza perimetrale, sia della sua varietà referenziale, è indispensabile precisare che il campo della ricerca si estenderà in modo lineare all'intera catena intertestuale, che sarà trattata al pari di una grande opera unitaria: il macro-racconto della spazialità di Malgudi, suddiviso in quattordici episodi che si susseguono cronologicamente (conformemente all'ordine di pubblicazione dei rispettivi volumi) dal principio degli anni Trenta alla fine degli anni Ottanta del Novecento. Di conseguenza, anche se non si smetterà di fare riferimento ai singoli romanzi, le valutazioni sulle diverse manifestazioni testuali del dato spaziale saranno operate seguendo un principio di accumulazione tale per cui ciò che entra nella catena intertestuale ivi rimane, continuando a farne parte precisamente come accade per i luoghi, gli oggetti e i personaggi racchiusi all'interno di un'unica narrazione. A guisa di esempio, si può citare il caso – estraneo al discorso sullo spazio – del personaggio di Gaffur, taxista di fiducia di Raju stanziato nei paraggi della fontana di Market Road in *The Guide* e che compare anche in cinque romanzi successivi (*The Man-eater of Malgudi*, *The Vendor of Sweets*, *The Painter of Signs*, *A Tiger for Malgudi* e *Talkative Man*): sebbene, in assenza di un esplicito legame tra tutte le sue varie manifestazioni – fuorché il nome e qualche attributo generico –, non si possa escludere che si tratti di sei diversi personaggi omonimi, considerare l'opera di Narayan come un macro-racconto continuo porta a giudicare questo e altri casi simili come un esempio di “*retour de personnages*”. Meglio ancora, è proprio la “transworld identity” che si viene a creare in questo spazio intertestuale che ci autorizza a ridefinire una serie di romanzi come “a single continuous text, a kind of ‘super-text’”<sup>65</sup>. Questo atteggiamento critico può forse contrastare con l'esperienza del lettore comune e occasionale (che non necessariamente conosce l'intera opera di un autore, per di più in senso cronologico) e con quella dello studioso interessato all'analisi di un solo romanzo, per i quali il riconoscimento della trasmigrazione dei personaggi o della persistenza dello spazio si rivela rispettivamente impossibile e insignificante. Ciononostante, per indagare in una visione di insieme la

---

<sup>65</sup> McHale, *Postmodernist Fiction* cit., p. 57.

crescente trasformazione e complessità del mondo di Malgudi bisogna poter rilevare la continuità dello spazio attraverso i singoli romanzi, in accordo presumibilmente con la stessa pratica dello scrittore, che non ricostruisce ogni volta il mondo narrativo dal principio ma prosegue linearmente nella sua edificazione.

Ogni decifrazione analitica e quantitativa dello spazio si basa sull'impiego di tecniche specifiche per la raccolta dei dati. Per esaminare il territorio compreso entro i confini immaginari del mondo di Malgudi si è scelto di utilizzare alcuni strumenti elaborati in campo narratologico: il concetto di *frame* proposto da Ronen<sup>66</sup> e le categorie individuate da Ryan<sup>67</sup>, che costituiscono una modalità di classificazione dello spazio narrativo. Se la proposta di Ronen, molto più estesa della sola nozione sopraccitata, si fonda su una dettagliata struttura topografica dello spazio finzionale la cui complessità la rende particolarmente adatta a uno studio circoscritto (limitato, per esempio, a un solo romanzo) e interessato alla connessione “orizzontale” tra diverse tipologie di costrutti spaziali, le loro concrete manifestazioni linguistiche e i personaggi, gli oggetti e gli eventi della diegesi, quella di Ryan (che in parte recupera i termini e i concetti di Ronen) si dimostra più appropriata in un contesto di ricerca intertestuale e “verticale”, sia perché maggiormente generale e schematica, sia perché esplicitamente legata al piano extradiegetico della ricostruzione operata dal lettore. I due modelli saranno comunque integrati tra loro: l'evoluzione dello spazio della macro-opera di Narayan sarà valutata facendo riferimento allo schema di Ryan – in particolare alle categorie di *spatial frames*, *setting*, *story space* e *story world* – e alla distinzione fatta da Ronen tra *frame* primari e secondari.

Successivamente si infrangerà la cornice che recinge il mondo ontologicamente omogeneo di Malgudi e si procederà alla ricognizione degli eterogenei rapporti che esso instaura con l'ontologia del reale. Il carattere saliente di questa relazione si rivelerà attraverso la distinzione tra enti di finzione aventi un prototipo all'interno del mondo attuale ed enti completamente finzionali. Al fine di attestare la presenza di referenti reali per le entità spaziali del mondo immaginario si farà riferimento alla nozione di “transworld identity”<sup>68</sup>, secondo la quale ciò che unisce le incarnazioni di un individuo – o, in questo caso, le varianti di un dato spaziale – è il nome proprio inteso come

---

<sup>66</sup> Cfr. Ronen, «Space in fiction» cit., *passim*.

<sup>67</sup> Cfr. Ryan, «Space» cit., par. 8-14, n.p.

<sup>68</sup> Doležel, *Heterocosmica* cit., p. 17.

designatore rigido. Il principio di continuità nominale sarà adottato come strumento di verifica della corrispondenza tra la mappa immaginaria di Narayan e quella dell'India meridionale e consentirà di riconoscere la natura semantica dei luoghi che danno forma al mondo narrativo: quelli che traspaiono come oggetti più o meno fedelmente importati dal reale – e che con questo intessono una relazione di consenso omotopico – e quelli originari delle storie – costruiti attraverso strategie di interferenza eterotopica.

La doppia esplorazione dello spazio di Malgudi così compiuta – che si potrebbe definire intra- e trans-mondiale, perché dapprima contenuta entro i confini della narrazione e in seguito aperta al confronto con il reale – sarà infine seguita dall'incrocio sincronico dei due punti di osservazione: sulla scorta della doppia classificazione dei *frame* in base ai loro “degree of immediacy” e “degree of factuality”<sup>69</sup> si farà convergere il discorso sui *frame* primari e secondari con quello relativo all'inerenza alla realtà dei luoghi immaginari. In questo modo sarà possibile, all'interno di un mondo letterario che non costituisce, per ammissione dello stesso autore, una “fixation, a fixed geography”, trovare nondimeno quei “few fixed points” che consentono di tracciare gli “elastic borders”<sup>70</sup> di tre grandi paesaggi, flessibili perché in continua evoluzione, ma sufficientemente stabili da rappresentare – come si darà prova rispettivamente nei paragrafi e nel capitolo successivi – riconoscibili snodi narrativi e nuclei dialogici sensibili alle rappresentazioni spaziali formulate nel mondo extranarrativo.

### 2.2.2. Lo spazio narrativo

L'impalcatura teorica che sostiene l'indagine diacronica dello spazio dei romanzi di Narayan corrisponde in generale alle categorie che Marie-Laure Ryan utilizza per distinguere i diversi strati di cui si compone lo spazio narrativo. Prendendo a prestito la terminologia e i concetti elaborati da altri studiosi (tra i quali Ruth Ronen), Ryan propone di esaminare la spazialità letteraria facendo riferimento alle nozioni di: *frame*, i singoli luoghi dell'azione; *setting*, l'ambiente generale che ospita gli eventi; *story space*, lo spazio concreto e astratto rilevante per l'intreccio; *narrative* o *story world*, il mondo del romanzo ricostruito dal lettore; e *narrative universe*, che comprende il mondo attuale all'interno del romanzo e l'insieme di tutti i mondi controfattuali che esso ospita.

---

<sup>69</sup> Cfr. Ronen, «Space in fiction» cit., pp. 425-429.

<sup>70</sup> Anonymous, «R.K. Narayan in the First Person», in *Frontline*, XXVII, 1, 2010, p.166.

Quest'ultima categoria, che coinvolge gli spazi delle credenze, delle paure, delle fantasie e delle congetture dei personaggi, non si considera rilevante ai fini dell'osservazione della pratica spaziale (in senso lefebvrano) di Malgudi e sarà dunque esclusa dal seguente studio.

Il mondo di Narayan può essere genericamente introdotto facendo riferimento al *setting*, che Ryan definisce “the general socio-historico-geographical environment in which the action takes place”<sup>71</sup> e che rappresenta una categoria tanto approssimativa quanto stabile ed estesa all'intera narrazione. Se il *setting* di *Eveline*, il racconto di James Joyce attraverso il quale Ryan esemplifica il suo modello teorico, corrisponde alla Dublino del ceto medio-basso agli inizi del ventesimo secolo, quello della macro-opera di Narayan può essere ricavato dal suo primo romanzo, *Swami and Friends*, e più precisamente dall'iscrizione – curiosamente di joyciana memoria<sup>72</sup> – che il protagonista redige sulla pagina dell'esame scritto di Tamil:

Tamil    Tamil  
W. S. Swaminathan  
Ist Form A section  
Albert Mission School  
Malgudi  
South India  
Asia.<sup>73</sup>

In queste poche righe sono espresse le coordinate culturali (“Tamil”) e micro- e macrogeografiche (“Malgudi, South India, Asia”) valide per tutti i romanzi di Narayan, i quali condividono inoltre il contesto sociale dei propri protagonisti (che, con l'ovvia eccezione della tigre Raja, sono tutti brahmani) e l'ambientazione storica (le vicende sono collocate nel Novecento, dagli anni Trenta ai tardi anni Ottanta).

Il concetto di *spatial frame* rinvia agli “immediate surroundings of actual events”<sup>74</sup>, ovvero le scene dove si svolgono propriamente gli avvenimenti dei racconti,

---

<sup>71</sup> Ryan, «Space» cit., par. 10, n.p.

<sup>72</sup> “He turned to the flyleaf of the geography and read what he had written there: himself, his name and where he was. Stephen Dedalus/Class of Elements/Clongowes Wood College/Sallins/County Kildare/Ireland/Europe/The World/The Universe”, in James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth, Penguin, 1960, pp. 15-16.

<sup>73</sup> Narayan, *Swami and Friends* cit., p. 62.

<sup>74</sup> Ryan, «Space» cit., par. 9, n.p.

ed è elaborato da Ryan prendendo a modello la nozione di *setting* proposta da Ronen (per la quale, al contrario, i *frame* possono essere anche scene potenziali, non effettive di azione, e i *setting*, diversamente dall'omonima categoria avanzata da Ryan, rappresentano l'insieme dei soli *frame* attuali e centrali nell'economia della storia). È proprio a partire dal *setting* inteso come “spatial locations capable of extending over a sequence of actions, events and situations [...] a continuously relevant frame”<sup>75</sup> che si ricava la proprietà fondamentale del concetto di *frame* secondo l'uso che qui ne sarà fatto, vale a dire la sua persistenza anche in assenza di indicatori testuali che ne palesino – da scena a scena, da romanzo a romanzo – la presenza: come il *setting* di Ronen (che, d'altronde, altro non è se non un insieme di *frame* attuali simili a quelli di Ryan), i *frame* ai quali si farà riferimento in questo studio sono “immediatly relevant [...] regardless of the continuous textual evidence for [their] relevance.”<sup>76</sup> In altre parole, un luogo che compare all'interno della macro-narrazione potrà assurgere al ruolo di *frame* solo se ospiterà concretamente l'azione dei personaggi; da quel momento in poi, tale luogo continuerà a costituire un *frame*, occupando una posizione centrale all'interno del mondo narrativo anche se cesserà di collocarsi in prossimità degli eventi o se perfino non sarà più menzionato. Si osservi, per esempio, il caso del *frame* che apre il romanzo *Swami and Friends* e che quindi inaugura tutta la macro-narrazione di Narayan: Vinayaka Mudali Street, dove si trova la casa del protagonista e dove trovano origine e conclusione molte delle sue avventure. Sebbene questa strada non compaia nel volume successivo, *The Bachelor of Arts*, essa non smette di rappresentare un *frame*, cioè un luogo rilevante e noto del mondo di Malgudi, tanto che il lettore, procedendo a una ricostruzione cronologica che non conosce soluzione di continuità, proverà un senso di familiarità quando riconoscerà questa stessa località in nove ulteriori romanzi. In questo modo il concetto di *frame* così rivisto funge da sostegno allo studio della macro-opera di Narayan come ininterrotta catena intertestuale attraversata dal fenomeno della *transworld identity*.

Per quanto riguarda il grado di specificità dei *frame* si è qui scelto di topografare solo gli spazi strettamente geografici, quali i centri abitati (città, villaggi), le zone e le aree residenziali (terreni municipali, quartieri) e le vie di comunicazione (strade, vicoli). Adottando una concezione più ristretta maggiormente affine a quella utilizzata da Ryan

---

<sup>75</sup> Ronen, «Space in fiction» cit., pp. 423-423.

<sup>76</sup> Ivi, p. 424.

si sarebbero potuti prendere in considerazione anche spazi più circoscritti, personali e intimi, come per esempio gli edifici pubblici, le abitazioni e gli ambienti privati di Malgudi; ciò avrebbe tuttavia aumentato oltre misura il livello di complessità della descrizione (i soli luoghi pubblici – scuole, negozi, ristoranti, hotel, ecc. – superano abbondantemente le cento unità), evidenziando la crescente vitalità interna della cittadina ma aggiungendo poco o nulla alla riflessione sull’espansione dei suoi confini e dello spazio che la circonda.

Sulla base di queste premesse è stato possibile individuare oltre sessanta *frame* trasversali ai romanzi dell’autore, poco più della metà dei quali riconducibili a strade, quartieri o località di Malgudi: dalla già citata Vinayaka Mudali Street a Ellaman Street, passando per l’antica Kabir Street, la trafficata Market Road, la tangenziale Trunk Road e una lunga serie di vicoli e strade secondarie; dalle ambite zone residenziali come Lawley Extension e New Extension alle zone popolari e di emarginazione come Keelacheri e Sweeper’s Colony; dalle rive del fiume Sarayu e la vegetazione di Nallappa’s Grove ai periferici Cremation Ground, Red Lotus Pond e Ginger Field. A questi *frame*, che ricorrono singolarmente con più o meno frequenza ma che in generale occupano la maggior parte dello spazio diegetico, si affiancano quelli relativi alle città e ai villaggi intorno a Malgudi, quali Madras e Sukkur, lungamente esplorati dai personaggi e di cui vengono forniti al lettore dettagli sulle strade e le località che li compongono, o luoghi rapidamente attraversati e di cui si conosce solamente il toponimo, come Tayur, Sangram e Kalipet.

Al fine di osservare da vicino i progressi e i mutamenti diacronici del mondo di Malgudi, registrando quindi la graduale accumulazione dei *frame* ovvero l’espansione del nucleo d’azione del macro-racconto, si è pensato di suddividere l’analisi in tre momenti, adottando la tripartizione che i critici Allen G. Noble prima e più recentemente John Thieme hanno proposto<sup>77</sup>, ritenendo che questa possa applicarsi anche all’evoluzione dello spazio diegetico.

Nelle “early novels” di Narayan, che racchiudono la pseudotrilogia di cui fanno parte *Swami and Friends*, *The Bachelor of Arts* e *The English Teacher*<sup>78</sup>, nonché *The Dark*

---

<sup>77</sup> Cfr. Allen G. Noble, «Malgudi: The South Indian Townscape of R.K. Narayan», in *The Deccan Geographer*, 18, 1980, pp. 803-811, e Thieme, *R.K. Narayan* cit., *passim*.

<sup>78</sup> Accomunati dall’ambientazione scolastica in una Malgudi ancora coloniale, questi romanzi si servono di protagonisti diversi per inscenare i tre stadi successivi della maturazione del brahmano, dall’infanzia (*Swami and Friends*) all’adolescenza (*The Bachelor of Arts*) fino alla vita adulta (*The English Teacher*).

*Room*, la cittadina di Malgudi prende quasi interamente forma. In questi primi quattro romanzi vengono infatti presentati i due terzi di tutte le località che la compongono, mentre il restante terzo comparirà nelle successive dieci opere. È quindi evidente che l'autore intende offrire fin da subito ai lettori una visione quanto più onnicomprensiva del palcoscenico centrale della sua macro-narrazione, permettendo loro di costruirsi una mappa mentale che, benché soggetta a revisioni e ampliamenti, è già sufficientemente dettagliata per poter localizzare con una certa attendibilità i personaggi e le loro vicende e per arginare ogni senso di straniamento nei confronti del luogo immaginario. Questa mappa è nondimeno attraversata da una tensione topica simbolo di una diffusa ma sotterranea inquietudine sociale e morale, presente in *Swami and Friends* già nell'opposizione tra la parte più antica e centrale di Malgudi (compresa nel perimetro di Vinayaka Mudali Street a ovest, il fiume Sarayu a nord, Ellaman Street a est e Market Road a sud) e le moderne e periferiche zone residenziali (Lawley Extension), e che si manifesta più distintamente nella sconnessa fuga del protagonista, che, sebbene non si spinga oltre la sconosciuta Mempi Forest Road, è rivolta in direzione di Madras, Bombay o l'Inghilterra (dove, secondo le ingenue fantasticherie del ragazzino, “[h]e could work [...] earn money and do what he pleased”<sup>79</sup>). Nei romanzi seguenti la medesima tensione supera i limiti delle oggettive possibilità infantili e comincia a varcare i confini territoriali di Malgudi, che si dimostra infatti inserita all'interno di un contesto geografico più ampio e articolato, esteso, in questa prima fase, ai villaggi di Koopal, Talapur, Tayur e Sukkur e alla città di Madras. Se i primi tre luoghi sono solo brevemente percorsi da Chandran (*The Bachelor of Arts*) e Krishna (*The English Teacher*), gli ultimi due vengono maggiormente vissuti ed esplorati dai personaggi, tanto che, raccontando i giorni della fuga di Savitri a Tayur (*The Dark Room*) e le peregrinazioni di Krishna a Madras, l'autore fornisce un insieme di *frame* più precisi relativi alle zone e alle strade che essi attraversano. Giunto alla fine delle “early novels” il lettore sarà allora in grado di orientarsi agilmente a Malgudi – che occupa, con i suoi vicoli, strade e luoghi caratteristici, la porzione più ampia della sua mappa immaginaria (i tre quinti di tutti i *frame* finora menzionati) – e conoscerà, più o meno dettagliatamente, un esiguo numero di località limitrofe dove si svolgono, per quanto in misura marginale, le vicende dei personaggi.

---

<sup>79</sup> Narayan, *Swami and Friends* cit., pp. 147-148.

Le “middle-period novels” abbracciano un arco temporale di poco meno (in base alla loro data di pubblicazione) o poco più (in base al tempo narrativo) di trent’anni, estendendosi da *Mr Sampath* a *The Painter of Signs* e rappresentando, secondo un’opinione critica diffusa, la fase più fortunata della carriera dello scrittore. Stando alla visione continua e cronologica adottata, questi romanzi coincidono con un momento di stasi, non tanto nella crescita della cittadina quanto nell’espansione dei luoghi dell’azione. In effetti, nonostante i *frame* relativi a Malgudi aumentino di pochissime unità nel corso dei sette romanzi, è proprio all’interno di queste opere che si assiste maggiormente all’arrivo della modernizzazione, che si manifesta in svariate forme, quali imprese cinematografiche in stile hollywoodiano (*Mr Sampath*), il pensiero gandhiano (*Waiting for the Mahatma*), l’avvento del turismo di massa (*The Guide*) e il vorticoso aumento del traffico stradale (*The Painter of Signs*). L’esigua comparsa di nuovi *frame* corrisponde del resto allo svolgersi dell’azione in luoghi già conosciuti, i quali, colti a distanza di tempo, possono essere aggiornati o risimbolizzati, evidenziando ancora di più le trasformazioni in atto all’interno della cittadina. Si osservi, per esempio, il caso di Kabir Street (o Kabir Lane, come talvolta viene nominata), già introdotta al lettore nelle “early novels” ma che comincia a essere maggiormente descritta a partire da *Mr Sampath*, fino a diventare il centro delle vicissitudini cittadine in *Waiting for the Mahatma*; oppure si guardi a Vinayaka (o Vinayak) Mudali Street, che di *Swami and Friends* è il *frame* più ricorrente nonché residenza di una famiglia brahmanica e rispettabile come quella del protagonista, mentre in *The Financial Expert*, in una Malgudi progredita di un quindicennio e dotata di nuovi quartieri bene, è connotata per la sua liminalità e insalubrità. L’apparente arresto della dilatazione del territorio della diegesi è tuttavia smentito quando si rivolge lo sguardo oltre i confini di Malgudi. In questo caso si assiste infatti all’apertura del teatro dell’azione, che coinvolge nuovi *frame* relativi a località prossime dove sono ambientati alcuni episodi delle storie dei personaggi: dai villaggi di Koppal, Solur e Sangram, visitati da Sriram durante le missioni di propaganda gandhiana, alla città di New Delhi, dove il giovane si ricongiunge a Bharati alla fine del romanzo (*Waiting for the Mahatma*); da Kalipet, luogo dell’arresto di Raju, a Mangala e la vicina Aruna, dove egli si reca a seguito della sua scarcerazione e assume il ruolo di guida spirituale (*The Guide*); dalle Mempi Hills ai Peaks, Caves, Forest e Village ubicati lungo la stessa catena montuosa, dove si

svolgono numerosi episodi di *The Man-eater of Malgudi*. È proprio questo romanzo a rappresentare il culmine dell'espansione delle vicende nella regione circostante Malgudi: nelle opere seguenti, appartenenti talune a questa, talatre alla terza fase della narrativa di Narayan, gli episodi ambientati fuori dalla cittadina avverranno tutti entro *frame* già noti (con la sola eccezione dei non meglio identificati “jungle villages” assediati dalla tigre Raja in *A Tiger for Malgudi*). In conclusione, considerando la totalità dei *frame* – tanto interni quanto esterni a Malgudi –, le “middle-period novels” si chiudono al modo in cui erano iniziate: come in *Mr Sampath* e *Financial Expert*, dove non compare quasi nessun nuovo luogo a ospitare l'azione, in *The Vendor of Sweets* e *The Painter of Signs* l'autore rinuncia pressoché totalmente ad arricchire la rigogliosa mappa del mondo immaginario, permettendo ai suoi personaggi di perlustrare in profondità e ai lettori di padroneggiare con maggiore sicurezza lo spazio conosciuto. La fase terminale della macro-opera di Narayan corrisponde alle tre “late novels” *A Tiger for Malgudi*, *Talkative Man* e *The World of Nagaraj*. In esse, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, si assiste, se non a un'inversione di tendenza, quantomeno al ritorno a Malgudi di un'azione scenica più dilatata grazie all'aggiunta di nuovi *frame* al panorama cittadino – in una misura che, seppure di poco, supera il numero delle cornici spaziali introdotte nei ben più numerosi romanzi del periodo intermedio. L'effetto che se ne ricava (grazie anche al contrasto con uno spazio diegetico extraurbano che rimane stabile – a esclusione dei succitati “jungle villages”, che risultano comunque familiari perché riconducibili al già noto complesso montuoso e forestale di Mempi) non è dunque quello di un incipiente epilogo al racconto di Malgudi, ma dell'inesauribile progresso che interessa la cittadina e che conduce i suoi abitanti a cogliere le opportunità che si dispiegano a ogni nuova estremità della sua versatile topografia.

Fino a ora sono stati osservati esclusivamente i *frame*, cioè le “shifting scenes of actions”<sup>80</sup> dove hanno concretamente luogo le vicissitudini dei personaggi. Lo spazio narrativo si compone tuttavia anche di località finora trascurate e che si inseriscono nel discorso critico mediante la nozione di *story space*. Questa categoria riunisce infatti secondo Ryan “all the spatial frames plus all the locations mentioned by the text that are

---

<sup>80</sup> Ryan, «Space» cit., par. 9, n.p.

not the scene of actually occurring events”<sup>81</sup>: saranno proprio questi luoghi aggiuntivi – che, adottando la terminologia di Ronen, si denomineranno “*secondary frames*”<sup>82</sup> – a costituire l’oggetto delle prossime considerazioni (laddove lo *story space* propriamente detto affiorerà intuitivamente dalla somma tra le osservazioni sinora mosse e quelle che seguiranno). Analogamente a quanto è accaduto nel corso della precedente analisi dei *frame* (i quali, per chiarezza, saranno d’ora innanzi qualificati come “primari”), si adotterà il principio della continua rilevanza delle manifestazioni spaziali anche in assenza di espliciti indicatori testuali: ogni luogo che entra come *frame* secondario all’interno dello *story space* continuerà a farne parte e non cesserà di costituire un punto di riferimento nella mappa di Malgudi ricostruita dal lettore; allo stesso tempo, se una località secondaria dello *story space* si attualizza diventando *frame* primario (non figurando più dunque nei soli discorsi o pensieri dei personaggi ma tramutandosi in teatro dell’azione), essa continuerà a fare parte di tale categoria<sup>83</sup>. A conclusione di questa premessa di metodo si rammenta che lo *story space* non include i mondi controfattuali immaginati dai personaggi (contemplati dalla categoria del *narrative universe* che qui non si prenderà in considerazione) e si segnala che tale nozione è stata estesa alle sole località in qualche misura legate ai personaggi e rilevanti per le vicende narrate: i riferimenti ai luoghi geografici estranei tanto alla sostanza degli eventi quanto ai loro protagonisti e disseminati nei testi seguendo una pratica che echeggia il *name dropping* non verranno considerati *frame* secondari e non saranno quindi inclusi nello

---

<sup>81</sup> Ivi, par. 11, n.p.

<sup>82</sup> “*Secondary frames* are background frames constructed close to the setting but distinguished from it by some dividing line. Although actualized as parts of the surroundings of fictional elements, secondary frames do not function as a setting”, in Ronen, «Space in fiction» cit., p. 426.

<sup>83</sup> Ciò implica che alcuni dei *frame* primari a cui si è fatto riferimento in relazione a precisi romanzi possono comparire all’interno della macro-opera di Narayan in volumi precedenti sotto forma di *frame* secondari. Si ricorda qui il caso di Madras, presente nello *story space* fin dal principio nei pensieri di Swami (che verso questa città intende fuggire) ma concretamente attraversata dai personaggi delle storie (in qualità dunque di *frame* primario) solo nei successivi *The Bachelor of Arts* e *The Financial Expert* – e in ogni modo evocata in tutti i romanzi dell’autore; o ancora quello di Mempì, toponimo condiviso da svariati siti (Mempì Hills, Mempì Range, Mempì Forest, Mempì Village, Mempì Town, ecc.) e che, sebbene compaia già in *Swami and Friends* (in quella “Mempì Forest Road” inconsapevolmente percorsa dal protagonista), designerà luoghi dell’azione soltanto a partire da *The Guide* e *The Man-eater of Malgudi*. Pare così ammissibile riconoscere ai *frame* secondari una funzione “anticipatrice”, sfruttata dall’autore soprattutto in relazione alle località esterne più significative e ricorrenti (oltre a Madras e al complesso di Mempì, anche Tayur e Koppal) mediante l’introduzione nel mondo narrativo di nuove entità spaziali le quali, solo dopo essere divenute familiari al lettore e avere trovato un posto all’interno della mappa di Malgudi, sono ritenute in grado di ospitare gli eventi e vengono così elevate alla posizione di *frame* primari.

*story space* (sebbene essi contribuiscano, indirettamente, a completare il mondo narrativo)<sup>84</sup>.

A confronto con l'insieme dei *frame* primari, lo *story space* delle "early novels" è molto più ampio: se l'azione, come si è visto, si situa quasi completamente nei vicoli e nei quartieri di Malgudi (con l'importante eccezione degli episodi ambientati a Madras in *The Bachelor of Arts* e Sukkur in *The Dark Room*), in queste prime quattro opere compaiono numerosi *frame* secondari relativi a città e villaggi più o meno lontani dalla cittadina ma chiaramente concepiti come appartenenti allo stesso contesto macrogeografico (da Trichinopoly a Bangalore, da Tanjore a Hyderabad, da Mangalore a Cochin passando per Rangoon). Il planisfero che sovrintende ai romanzi si mostra quindi fin da subito esteso e complesso, e sebbene i protagonisti delle storie di Malgudi siano fortemente limitati nei loro movimenti, la tensione tra le angustie del piccolo centro urbano e la vastità degli spazi circostanti è chiaramente percepibile ed esplicitamente tematizzata non solo a livello di *frame* primari (attraverso le già citate peregrinazioni di Chandran e Savitri a Madras e Sukkur), ma anche sul piano dello *story space* (essendo la consapevolezza geografica di Swami molto più estesa delle costrizioni fisiche riconducibili alla sua giovane età – le quali, se da un lato contribuiscono a contenere l'azione di *Swami and Friends* entro i confini della cittadina, dall'altro non sono tuttavia in grado di celare l'illusorietà della sua pretesa autosufficienza). Nonostante i *frame* primari superino numericamente quelli secondari (e l'attenzione del lettore sia maggiormente rivolta ai luoghi che ospitano le vicende dei personaggi – ovvero a Malgudi), se si considera l'insieme delle località che costituiscono lo *story space* è possibile notare che i *frame* esterni alla cittadina sono più numerosi di quelli interni, e, benché questi ultimi siano maggiormente ricorrenti e godano di un peso narrativo superiore, il mondo immaginario dell'autore si mostra fortemente scisso tra consuetudini centripete e impulsi centrifughi.

In relazione alle "middle-period novels" l'analisi precedente aveva rivelato un sostanziale arresto dell'espansione del palcoscenico della diegesi cittadina. Similmente, lo studio dei *frame* secondari testimonia che la crescente complessità di Malgudi si

---

<sup>84</sup> Il primo esempio che si può citare è quello delle località menzionate nel corso della lezione di geografia seguita da Swami: Lisbona, la Spagna, l'Africa e il Nilo concorrono a corroborare la vicinanza tra il mondo finzionale e il reale, ma non costituiscono né luoghi di azione, né *frame* secondari implicati nelle avventure del ragazzino e dei suoi compagni. Cfr. Narayan, *Swami and Friends* cit., pp. 14-15.

realizza nel corso di questi sette romanzi più in forma di revisione e risignificazione del paesaggio esistente che non attraverso l'introduzione di nuove entità spaziali, che in effetti non raggiungono nemmeno le dieci unità e che, con la sola eccezione di North Extension (menzionata sia in *The Guide* che in *Talkative Man*), registrano una sola occorrenza (Car Street in *Mr Sampath*, Pillaiah Street in *Waiting for the Mahatma*, la North Extension in *The Guide*, Adam's Lane e Gandhi Park in *The Man-eater of Malgudi* e Godown Street, New Extension Road e Hill Road in *The Vendor of Sweets*). Al contrario, i *frame* secondari relativi allo spazio esterno a Malgudi sono cospicui. Parallelamente all'aumentare dei movimenti dei personaggi nelle campagne e nei centri abitati del tessuto extracittadino, infatti, aumentano anche la tortuosità e le dimensioni del mondo narrativo, che si arricchisce di alcune decine di nuovi punti di riferimento: da Sailam, al cui tempio Ravi viene portato per guarire dal momentaneo stato di follia (*Mr Sampath*) a Somanur, di cui è originario Kanda, uno dei clienti di Margayya (*The Financial Expert*); dal Bihar, visitato da Bharati insieme a Gandhi (*Waiting for the Mahatma*) a Cape Comorin, dove Raju e Nalini devono recarsi per uno spettacolo (*The Guide*); da Junagadh, luogo in cui Vasu impara l'arte della tassidermia (*The Man-eater of Malgudi*) a Kuppam, dove Jagan dice di avere incontrato i genitori della promessa sposa (*The Vendor of Sweets*); da Benares, città sacra in cui la vecchia zia di Raman decide di passare gli ultimi giorni di vita (*The Painter of Signs*), alle molte altre località presenti in questi romanzi. Alla fine della fase intermedia la mappa dello *story space* risulta quindi notevolmente articolata, e Malgudi, pur senza perdere il ruolo di "topological focus"<sup>85</sup> del racconto, si perde nella geografia di un territorio esteso e traboccante dal quale essa e i suoi personaggi non possono prescindere.

Se nelle "late novels" si assiste al ritorno delle vicende extracittadine entro il perimetro delle località già conosciute – giacché, come si è detto, a partire da *The Man-eater of Malgudi* non compaiono nuovi *frame* primari collocati oltre i confini di Malgudi –, lo *story space* continua a espandersi anche nel corso degli ultimi tre romanzi, fino ad arrivare (dopo avere interessato in *The Vendor of Sweets* lo stato americano del Michigan, dove Mali si trasferisce per motivi di studio) nel cuore dell'Africa occidentale (il Dr Rann di *Talkative Man* ha lavorato a Timbuctoo prima di giungere a Malgudi) e del Medio Oriente (in quell'Iraq dove secondo il protagonista di *The World*

---

<sup>85</sup> Ronen, «Space in fiction» cit., p. 423.

of Nagaraj l'India sta esportando grandi quantitativi di tamarindo). I numerosi *frame* secondari presenti in questa fase conclusiva della macro-opera di Narayan, relativi perlopiù a località forestiere e solo in minima parte interne alla cittadina, si sommano così a quelli finora presentati e contribuiscono a modellare uno *story space* generale che, essendo formato per i soli due quinti dai luoghi concreti dell'azione, consegue la sua eterogeneità grazie anche all'importante ma discreta presenza nei testi di questi paesi e territori sommessamente evocati. Ciononostante al centro della narrazione si conferma Malgudi, e la presenza di *frame* secondari a essa relativi conforta l'impressione che la cittadina non raggiunga mai un punto di stasi ma sia continuamente colta nel corso della sua espansione, e che i racconti in essa albergati siano pronti a sgorgare da ogni nuovo angolo menzionato.

In conclusione a questa analisi dello spazio narrativo condotta sulla scorta delle categorie di Ryan resta da osservare lo *story world*, ovvero sia “the story space completed by the reader's imagination on the basis of cultural knowledge and real world experience”<sup>86</sup>, ricostruito cioè attraverso quello che Ryan chiama “principle of minimal departure”. Riconducendo lo *story space* all'enciclopedia del mondo attuale del lettore<sup>87</sup> e agli atlanti geografici in suo possesso, è possibile definire il processo di espansione che nelle “early novels” coinvolge lo spazio esterno a Malgudi come “regionale”. Le località che nei primi quattro romanzi sono decifrabili alla luce della mappe topografiche del reale sono infatti tutte contenute all'interno di un territorio locale e continuo che nella sua massima estensione raggiunge la città di Rangoon (dove abitano le sorelle di Savitri e Susila in *The Dark Room* e *The English Teacher*), già capitale dell'odierno stato del Myanmar ma ancora appartenente, negli anni di ambientazione dei racconti, al British Raj di cui fanno parte anche Malgudi e le restanti località indiane. Il mondo così ricostruito rimane circoscritto entro le regioni del subcontinente asiatico fino alla fase finale delle “middle-period novels”, quando l'intensa esplorazione della geografia circostante che è emersa dall'esame dei *frame* appartenenti allo *story space*

---

<sup>86</sup> Ryan, «Space» cit., par. 12, n.p.

<sup>87</sup> Il termine “lettore” non è qui utilizzato né in riferimento al concetto di “lettore implicito” – alla luce della già citata incertezza propria della letteratura indiana in lingua inglese relativa all'idea di pubblico (Anglofono e nazionalista? Britannico e colonialista? Mondiale e ignoto?) posseduta dagli scrittori –, né a un comune “lettore reale” – proprio perché ciò richiederebbe un grado di idealizzazione che contrasta con la definizione stessa fornita in seno all'analisi narrativa. Più semplicemente, il lettore a cui qui si allude corrisponde all'autore di queste pagine, e la “cultural knowledge and real world experience” mediante le quali il mondo immaginario di Narayan sarà ricostruito equivalgono – con tutte le loro carenze e limitatezze – alle sue.

oltrepassa l’oceano in direzione degli Stati Uniti (il Michigan di *The Vendor of Sweets*) e dell’Africa (Timbuctoo in *Talkative Man*), seppure solo indirettamente (ovvero attraverso *frame* secondari e in assenza di un effettivo spostamento dell’azione dei personaggi). In verità, se si fosse disposti a contemplare ai fini della ricostruzione dello *story world* anche quei riferimenti fugaci e distanti finora ritenuti dissimili dai *frame* secondari e quindi esclusi dall’analisi (cioè l’insieme delle località disperse nei romanzi per mezzo di una pratica vicina al *name dropping*), il mondo narrativo di Malgudi dimostrerebbe una notevole – e finanche maggiore – ampiezza già a partire dalle opere della prima fase: esemplificando, oltre alla già citata lezione di geografia di Swami – grazie alla quale lo *story world* arriverebbe a lambire le coste mediterranee e atlantiche dell’Africa e dell’Europa –, l’ipotesi presa in considerazione da Chandran in *The Bachelor of Arts* di trasferirsi in Inghilterra, i richiami alla californiana Hollywood in *The Dark Room* (e poi in *Mr Sampath*, *The Guide* e *A Tiger for Malgudi*) e, nel periodo intermedio e finale, i cenni al vicino oriente mesopotamico (*Waiting for the Mahatma*) e persino alla città di Roma (*Talkative Man*) porterebbero il lettore a sovrapporre senza troppa esitazione la mappa del mondo immaginario alla carta del mondo reale.

La categoria dello *story world* appare tuttavia poco stabile e rigorosa, non solo perché, erigendosi sulle conoscenze e le esperienze del lettore, è percorsa da un alto grado di soggettività, ma anche perché, nel caso di mondi salienti come quello di Narayan, dire che “the narrative world superimposes the locations specific to the text onto the geography of the actual world”<sup>88</sup> significa pronunciare un’affermazione tanto intuitiva quanto acritica che, ricollocando l’intero territorio immaginario entro la geografia del reale, sembra volersi astenere da uno studio più approfondito dei rapporti che si instaurano tra i due paesaggi ontologici. Se allora nelle pagine dei romanzi “Timbuctoo is very real, as real as our Malgudi”<sup>89</sup> e le due città trovano posto in un’unica, uniforme mappa, nelle pagine che seguono la medesima mappa sarà interrogata, problematizzata e diversificata sulla base dei rapporti che le singole località instaurano con il reale.

---

<sup>88</sup> Ryan, «Space» cit., par. 12, n.p.

<sup>89</sup> R.K. Narayan, *Talkative Man*, London, Penguin, 1987, p. 29.

### 2.2.3. Oscillazioni referenziali

L'eterogenea relazione che unisce il mondo ontologicamente coeso della finzione (la cui caratterizzazione spaziale interna è stata diacronicamente descritta nel paragrafo precedente) a quello abitato dal suo autore e dai suoi lettori potrebbe essere approcciata a partire dalla distinzione operata da Parsons tra oggetti originari di una storia, oggetti importati dal mondo attuale e oggetti surrogati. L'applicazione di una simile categorizzazione si rivela tuttavia insidiosa a causa soprattutto della natura incerta degli oggetti surrogati, che sostituiscono in forma immaginaria entità appartenenti al dominio del reale ma la cui valutazione ultima dipende "by our views on mimesis and realism as well as by our knowledge about extratextual entities"<sup>90</sup>: la distanza geografica e culturale tra il lettore occidentale e l'opera di Narayan rende infatti difficoltosa l'identificazione della surrogazione della realtà all'interno dei romanzi, ed espone la ricerca a un alto rischio di superficialità e imprecisione. Un problema simile si riscontra anche quando si sceglie di adottare la classificazione fornita da Westphal, che distingue le aree di consenso omotopico da quelle di interferenza eterotopica e dall'*excursus* utopico<sup>91</sup>: così come avviene nel caso di *Bastogne* di Enrico Brizzi, per cui, come afferma il critico francese, è necessario conoscere le caratteristiche fisiche e culturali della Nizza e della Bologna reali per capire che nella finzione narrativa la prima è sovrimpressa alla seconda, al fine di identificare le zone in cui il paesaggio creato da Narayan entra in consenso omotopico con il mondo attuale attraverso "realemi espliciti" o stabilisce, al contrario, una connessione ambigua e precaria con il suo referente dichiarato è necessario possedere un'ampia e accurata conoscenza del mondo indiano di riferimento (non solo in termini geografici, ma anche storici, sociali e culturali). Lo strumento che si è ritenuto più agevole per stimare il legame tra lo spazio testuale e la topografia reale è allora quello della "transworld identity" suggerita da Doležel, fondata sul parametro del "proper name as rigid designator" e alla base di una "radically nonessentialist semantics" che si contraddistingue per una flessibilità grazie alla quale, al di là delle differenze esistenti tra un luogo (o una persona, o un oggetto) finzionale e la sua controparte originale, la relazione di similarità che si esprime anche attraverso la

---

<sup>90</sup> Pavel, *Fictional Worlds* cit., p. 29.

<sup>91</sup> Cfr. Westphal, *Geocritica* cit., pp. 144-155.

sola condivisione del toponimo è sufficiente ad assicurare la loro correlazione<sup>92</sup>. Sulla base di ciò – e indirizzando l’attenzione sia ai nomi delle località menzionate nei romanzi, sia a quelli presenti nelle carte geografiche – è possibile operare una ripartizione tra enti di finzione aventi un prototipo (omonimo) nel mondo reale da un lato, e enti di invenzione (privi di omonimi) svincolati dal reale dall’altro.

L’elenco dei luoghi presenti nella macro-opera di Narayan in possesso di nomi rinvenibili nelle mappe del mondo extranarrativo (luoghi, dunque, che si è disposti a considerare in continuità – e contiguità – con il reale) è molto lungo, ma comprende solo in minima parte città e villaggi precedentemente identificati come *frame* primari, quali Delhi (la capitale dello stato indiano, dove hanno termine le vicissitudini di Sriram in *Waiting for the Mahatma* – e che ricorre anche in altri due romanzi), Koppal (località rinomata nelle guide turistiche del Karnataka e che, all’interno dell’opera di Narayan, figura come tappa del viaggio di Sampath verso le Mempi Hills in *Mr Sampath*, è interessata dalla propaganda gandhiana prima e dalle politiche di pianificazione familiare poi in *Waiting for the Mahatma* e *The Painter of Signs*, ed è menzionata in altre quattro opere), e infine Solur (piccolo villaggio rurale del Karnataka visitato da Sriram). I *frame* secondari riconducibili a questa categoria superano invece le cinquanta unità, e sebbene siano situati per la maggior parte nell’India meridionale – dal Karnataka (Bellary, Bangalore e Mangalore) al Tamil Nadu (come Coimbatore, Tanjore, Kumbakonam e Trichy), dal Kerala (Cochin e Maniyur) all’Andhra Pradesh (Hyderabad, Nellore e Bezwada) –, essi si estendono anche al resto del paese – per esempio alle celebri Bombay, Calcutta, Benares e Jaipur, oppure alle più sconosciute Wardha (Maharashtra), Hardwar (Uttarakhand), Aligarh (Uttar Pradesh) e Berhampore (West Bengal) – e oltre ai suoi confini territoriali – non solo al Michigan, all’Iraq e a Timbuctoo, ma anche al Sind pachistano e alla meridionale isola di Ceylon.

L’esempio che tuttavia si ritiene più significativo e importante nell’economia della macro-narrazione di Malgudi è quello della città di Madras, sia perché coinvolge tutti i quattordici romanzi, sia perché costituisce l’unico luogo provvisto di referente a essere internamente esplorato dai personaggi e del quale vengono forniti numerosi dettagli topografici, la cui autenticità può essere verificata per definire il suo grado di aderenza al reale. Sebbene essa rappresenti un costante punto di riferimento per gli abitanti di

---

<sup>92</sup> Cfr. Doležel, *Heterocosmica* cit., pp. 17-18.

Malgudi – che lì possono trovare lavoro e proseguire gli studi, ma anche soddisfare i loro istinti consumistici e assaporare il fascino e le opportunità di svago proprie della grande città – è solo in *The Bachelor of Arts* e *The Financial Expert* che lo sguardo del narratore segue i personaggi fin dentro l'intreccio delle strade della cittadina, tramutando il luogo da semplice menzione a *frame* primario. Il lettore osserva quindi in *The Bachelor of Arts* il rocambolesco viaggio di Chandran, che, appena giunto a Madras, sfugge alla presenza dello zio, trova alloggio in un albergo, incontra il dissoluto Kailas, assiste passivamente a esperienze sconosciute e proibite (il consumo di alcool, la visita alla casa di una prostituta) e infine, dopo una notte di bivacco per le strade della città, decide di partire alla volta di un vagabondaggio rurale sotto le mentite spoglie di *sanyasi*<sup>93</sup>; o, più avanti nel romanzo, vede lo stesso Chandran tornare in città, questa volta ospite dello zio, e procurarsi un lavoro per il quotidiano *The Daily Messenger*<sup>94</sup>; infine, in *The Financial Expert*, segue Margayya sulle tracce del figlio Balu, fuggito in città, impiegato al cinema Central Talkies e ritrovato grazie all'aiuto di un astuto ispettore di polizia<sup>95</sup>. Questi movimenti attraverso la città sono frequentemente circostanziati con precise indicazioni di luogo, e possono essere rintracciati facendo riferimento alla reale pianta di Madras – con la sola avvertenza di considerare, nel corso del rilievo dell'identificazione intermondiale, l'avvenuta infrazione della rigidità del designatore nominale causata dalla politica di ridenominazione che ha investito l'India postcoloniale e che si è estesa non solo agli appellativi delle città (la stessa Madras è ufficialmente conosciuta come Chennai dal 1996), ma anche a quelli delle vie di comunicazione e delle località urbane<sup>96</sup>. La Madras che si presenta agli occhi del lettore coincide pressappoco con la zona centrale che si sviluppa nelle adiacenze del Fort St. George, la prima cittadella inglese sul territorio indiano fondata nel 1644. La porta di ingresso alla città per entrambi i personaggi è la Egmore Station; in seguito, Chandran prende alloggio di fronte al People's Park (grande parco istituito nel 1859 e che oggi giorno, dopo un'intensa edificazione, dà il nome alla zona di Park Town), percorre

---

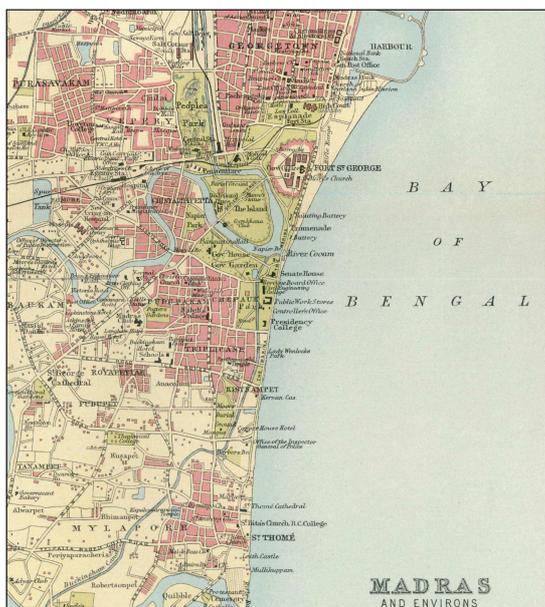
<sup>93</sup> Cfr. Narayan, *The Bachelor of Arts* cit., pp. 155-173.

<sup>94</sup> Cfr. *ivi*, pp. 211-222.

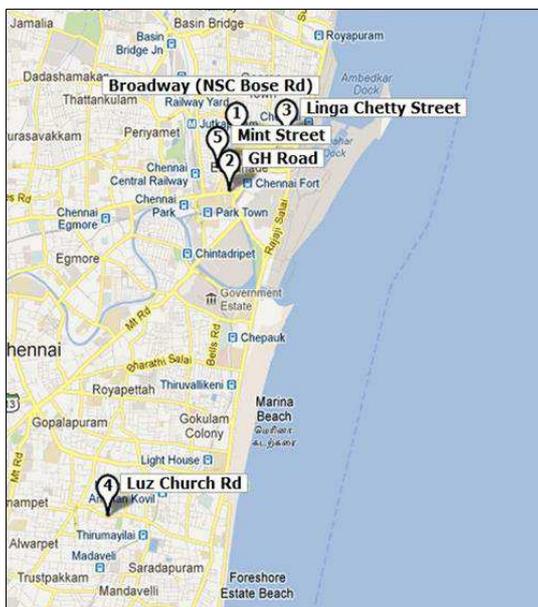
<sup>95</sup> Cfr. *Id.*, *The Financial Expert*, London, Mandarin, 1990, pp. 161-174.

<sup>96</sup> Il *renaming* postcoloniale non compromette tuttavia lo strumento offerto da Doležel, che, in un'affermazione che ha come oggetto i nomi dei personaggi ma è applicabile anche al caso dei toponimi, precisa: "The theory of rigid designation does not imply that a person has to bear one proper name only. He or she can be known under several names, aliases, nicknames, or pseudonyms. But once the referential equivalence between the different names is discovered [...] the transworld link between the counterparts is established"; in Doležel, *Heterocosmica* cit., p. 18.

insieme a Kailas la General Hospital Road (attualmente conosciuta come GH Road), Broadway (l'attuale NS Chandra Bose Road) e Mint Street (una delle più antiche e lunghe strade), fugge in direzione di Mylapore (quartiere meridionale dove si trova il Kapaleswarar Temple, che anche egli vede) e, al suo ritorno in cerca di lavoro, è dapprima ospitato dallo zio in Luz Church Road e successivamente visita la Engladia Limited in Linga Chetty Street (nell'odierna area di George Town) e la sede del *Daily Messenger* in Mount Road (l'odierna Anna Salai, importante arteria della città nominata anche dalla moglie di Rann in *Talkative Man* – che fa inoltre riferimento all'Elphinstone Theatre che un tempo era qui ubicato). La già articolata mappa di Madras si arricchisce infine della Rundall's Road (la centrale E.V.K. Sampath Road) e dei vicini Elephant Gate e Moore Market percorsi dal giovane Balu.



**Figura 1:** Mappa di Madras tratta da *The Imperial Gazetteer of India*, XXVI, Oxford, Clarendon Press, 1931, p. 56.



**Figura 2:** Mappa di Chennai creata attraverso il sito internet *Google Maps*; in evidenza, i nomi odierni delle località menzionate nei romanzi.

Non sono tuttavia i soli toponimi a testimoniare la coincidenza tra la Madras immaginaria e quella reale: anche le peculiarità e lo spirito del luogo sembrano infatti essere gli stessi, come rivela l'accostamento della sua rappresentazione narrativa alle descrizioni presenti nell'opera saggistica dell'autore. Il grande traffico che Chandran osserva dalla finestra della sua stanza di albergo – “tramcars [...] grinding the road;

motor cars, cycles, rickshaws, buses, *jutkas*, and all kinds of vehicles [...] going up and down in a tremendous hurry”<sup>97</sup> – è il tipico “bustle of a big city like Madras”<sup>98</sup>, la quale, se appare “strange” e “so big and confusing that one didn’t know even the way out of it”<sup>99</sup>, è anche perché al suo interno “the ancient and the modern coexist”<sup>100</sup>. La sua modernità si manifesta anche attraverso le possibilità di svago che essa offre: in effetti, dalle serate trasgressive di Kailas alle esperienze intellettuali tra musei e spettacoli della moglie di Rann, “you can find lots of things there – drama, theatres, lectures, religious discourses, musical concerts”<sup>101</sup>, e lo stesso mercato culturale ed editoriale ha qui la sua sede, tanto per i personaggi di Malgudi – oltre a *The Daily Messenger*, anche il giornale tamil *Silver Way* per cui lavora il Pal di *The Financial Expert* è qui pubblicato – quanto per il loro creatore – che in Madras trova “the market for my stuff. The All India Radio there gave me broadcasting engagements, *The Hindu*, Tamil magazine taking the serial rights and so forth.”<sup>102</sup>

Grazie al precedente esame dei *frame* risulta ormai ampiamente noto che il centro della macro-opera di Narayan è occupato dalla cittadina finzionale di Malgudi e dalla sua ricca topografia. Se tuttavia escludiamo dal conteggio generale delle località menzionate tutti gli enti inferiori ai singoli centri abitati, e consideriamo quindi i soli villaggi e le città ma non le strade e le zone interne a essi, è possibile constatare come i luoghi di invenzione siano presenti nei romanzi in misura largamente inferiore rispetto alle succitate località provviste di referente reale (che rappresentano gli oltre due terzi dei *frame* complessivi). Tra questi è possibile ricordare, oltre all’intero complesso di Mempì, i villaggi di Maduram e Kalki, lambiti dalle peregrinazioni di Chandran in *The Bachelor of Arts*, Mangala e Aruna, situati nei pressi del santuario in cui si rifugia Raju in *The Guide*, Myel, piccola stazione ferroviaria incastonata in campi di riso verde smeraldo in *The Vendor of Sweets*, e Gotia, paese natio di Bari e Sunil in *The World of Nagaraj*. Giacché tutti questi luoghi sono privi di controparti omonime all’interno degli atlanti geografici del mondo reale, essi appaiono al lettore come esempi di enti genuinamente immaginari, nonostante la realistica descrizione fatta dai diversi narratori

<sup>97</sup> Narayan, *The Bachelor of Arts* cit., p. 158.

<sup>98</sup> Id., «The Rickshaw Puller», in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 8, Folder 18.

<sup>99</sup> Id., *The Bachelor of Arts* cit., pp. 166 e 169.

<sup>100</sup> Stephen R. Graubard, «An Interview with R.K. Narayan», in *Daedalus*, CXVIII, 4, 1989, p. 236.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> R.K. Narayan, appunti autobiografici, 12 gennaio 1973, in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 8, Folder 36.

non tradisca in nessun modo la loro finzionalità. Si osservi, per esempio, il caso dell'unico borgo di invenzione a essere esplorato più o meno dettagliatamente (con la sola, chiara eccezione di Malgudi): "Sukkur village consisted of about a hundred houses and six streets. Around the village there were immense stretches of paddy fields", mentre al suo interno si trova una "Brahmin street" in cui abitano gli appartenenti alla casta sacerdotale indù e, naturalmente, un tempio, dedicato in questo caso a Subramanya (divinità popolare nell'India tamil) e che si presenta come "a small structure of brick and mortar, the inner shrine surmounted by a carved turret, now discoloured by time and weather, with an open circular corridor running between the shrine and the high outer wall."<sup>103</sup> Una simile descrizione, applicabile a molti centri rurali dell'India meridionale, non sarebbe insolito scogerla nelle pagine di *Mysore o The Emerald Way*, i resoconti di viaggio e guide turistiche redatti dall'autore; il solo strumento che il lettore possiede per decretare la natura immaginaria di Sukkur coincide allora unicamente con la verifica dell'eventuale presenza del suo toponimo nel mondo reale.

Alla luce di quanto mostrato, lo *story-space* del macro-racconto di Malgudi – che nel precedente sottoparagrafo era stato osservato nel suo costante sviluppo territoriale e si era rivelato molto più ampio e complesso rispetto al perimetro della cittadina (tanto che i *frame* esterni superano numericamente quelli in essa contenuti) – manifesta ora la sua doppia natura finzionale e reale (o, meglio, esclusivamente finzionale da un lato e finzionale e referenziale dall'altro). Tuttavia, sebbene per le ragioni già esposte il parametro dell'identificazione nominale sia stato ritenuto il più adatto per saggiare l'appartenenza singola o duplice delle entità spaziali presenti nei testi, la non semplice accessibilità della topografia periferica indiana, causata anche dal processo continuo di ridenominazione dei centri abitati e dalle variazioni ortografiche dovute alle diverse traslitterazioni dei toponimi, non permette in alcuni casi di discernere con sicurezza tra luoghi non omonimi ma legati da un'equivalenza referenziale (come nel caso di Madras-Chennai e delle sue località storiche recentemente ribattezzate) e luoghi dal nome simile ma tra loro svincolati (come Malgudi e Lalgudi, che talvolta è stata superficialmente associata in sede critica alla cittadina concepita da Narayan). Si ritiene quindi necessario integrare alla classificazione finora adottata una terza categoria,

---

<sup>103</sup> Id., *The Dark Room*, London, Mandarin, 1990, pp. 154, 162 e 176.

estranea alla proposta teorica di Doležel e di origine prevalentemente pragmatica, che concerne quei luoghi che potremmo dire “indecidibili”, connessi in qualche modo al reale attraverso un nesso nominale tanto evocativo quanto ambiguo che non consente al lettore di stabilire incontrovertibilmente la natura semantica di tale relazione<sup>104</sup>. Le località avvolte da un’aura di incertezza referenziale compaiono sia in qualità di *frame* primari che secondari, e in numero limitato; tra le prime si possono menzionare gli esempi di Sangram – somigliante a Sangam, in Andhra Pradesh –, villaggio in cui si ferma Sriram nel corso del volantinaggio a beneficio delle azioni di lotta di Jagadish (*Waiting for the Mahatma*), e Talapur – affine a Tellapur, sempre in Andhra Pradesh –, da dove la nonna di Sriram parte in direzione di Benares (ma che si trova anche in *The Dark Room*, *Mr Sampath* e *The Man-eater of Malgudi*); tra le seconde, Sailam – il cui nome ricorda sia Srisailam in Andhra Pradesh, sia Salem in Tamil Nadu –, dove Ravi viene condotto con gli auspici di una miracolosa guarigione (*Mr Sampath*), e Bagal – sospesa tra Bagalwadi in Maharashtra e Bagalkot in Karnataka –, dove si reca il Deputy Minister in seguito alla sua visita a Malgudi (*Talkative Man*).

Il quadro complessivo che si è così venuto a delineare contempla un alto numero di località provviste di referenti reali al fianco di città e villaggi dalla natura finzionale o indecidibile che rappresentano esempi di oggetti interpolati, ovvero spazi alieni inseriti “*within a familiar space, or between two adjacent areas of space where no such ‘between’ exists*”<sup>105</sup>. L’introduzione dei luoghi immaginari negli interstizi della geografia reale è però compiuta con un certo grado di indeterminatezza: sebbene essi siano “*mentioned in the same context with a few place-names that belong to the real*

---

<sup>104</sup> Ancora una volta, si ricorda che l’esperienza di lettura alla quale si fa riferimento coincide con quella dell’autore di queste pagine, in possesso di strumenti di verifica geografica comuni, non professionali, quali carte generali, topografiche e servizi online di *web mapping*. L’estraneità linguistica e culturale rispetto al territorio in oggetto e la parallela adozione rigorosa del principio di “identificazione tra mondi” impedisce di classificare un luogo narrativo entro la categoria degli enti di invenzione con prototipo in assenza di una assoluta coincidenza di toponimi (Delhi=Delhi) o di una equivalenza notoria e normativa tra nomi differenti (Bombay=Mumbai). La creazione della categoria dei “luoghi indecidibili” risponde quindi alla difficoltà che il lettore affronta quando si imbatte in paesi immaginari il cui nome non compare all’interno degli atlanti adottati ma è fortemente evocativo di toponimi reali: se il nome dell’immaginaria Aruna non conosce corrispondenze dirette né evidenti affinità con quelli di località indiane esistenti, e si è quindi ragionevolmente disposti a giudicare questo villaggio come entità puramente finzionale, massimamente affrancata dal mondo attuale, in casi come quelli di Kulu (*Talkative Man*), che richiama la cittadina di Kullu nello stato dell’Himachal Pradesh, l’impossibilità di sapere con certezza se la relazione nominale è indesiderata e accidentale (e quindi Kulu è da considerarsi ente di invenzione) o se si tratta di un non noto esempio di *renaming* o traslitterazione (e quindi essa possiede un prototipo reale) sollecita l’istituzione di una specifica classe di luoghi che non saranno letti né in piena controluce con il mondo attuale, né completamente all’oscuro da esso.

<sup>105</sup> McHale, *Postmodernist Fiction* cit., p. 46.

world and can be found on a map [...] the exact geographical disposition of these kingdoms with respect to known places is impossible to determine”<sup>106</sup>. A questo proposito è possibile osservare lo stesso caso di Malgudi, la cui posizione all’interno delle mappe dell’India meridionale è stata più volte oggetto di speculazioni. Stando alle informazioni fornite dai diversi narratori, Malgudi dovrebbe trovarsi nei “Southern Districts”<sup>107</sup> di Madras (Tamil Nadu), non troppo distante da Koppal (Karnataka) (a sua volta collocata nei paraggi delle Mempi Hills<sup>108</sup>, la cui cima dovrebbe distare cinquantotto miglia dalla cittadina<sup>109</sup>), a quindici miglia da Somanur (Tamil Nadu)<sup>110</sup> e contemporaneamente a sei ore di viaggio da Sembiam (quartiere a nord-ovest di Chennai)<sup>111</sup>. Benché l’effetto che si ricava da questi reciproci posizionamenti sia quello di un luogo in stretta connessione con il mondo attuale e con la sua geografia, il tentativo di far combaciare su una mappa la griglia di questi riferimenti spaziali con i loro referenti reali si rivela impraticabile. Del resto, ciò non rientra nemmeno nelle intenzioni dell’autore, che non solo giudica negativamente il tentativo compiuto da uno studioso americano di riprodurre graficamente la pianta della cittadina (“To see an imaginary place so solidly presented with its streets and rivers and temples, did not appeal to me; it seemed to me rather a petrification or fossilization of light wish-like things floating across one’s vision while one is writing”), ma ammonisce chi gli rimprovera di avere commesso imprecisioni nell’indicare la distanza di Malgudi dalle altre località ricordando che “to calculate such distances you should employ not an ordinary measuring tape but a special one made of India rubber, since distances in fiction are likely to be according to Einstein’s theory.”<sup>112</sup>

---

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Narayan, *The Bachelor of Arts* cit., p. 219.

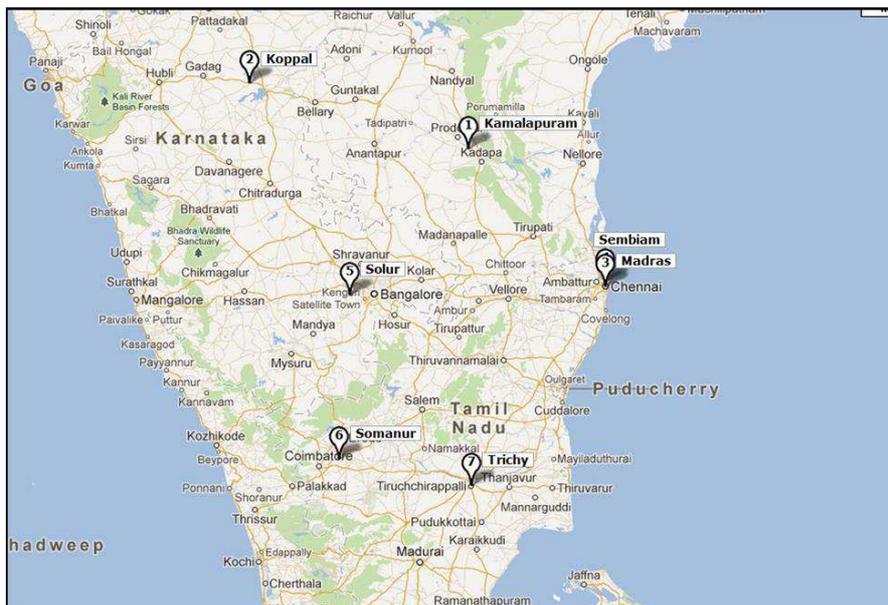
<sup>108</sup> Cfr. Id., *Mr Sampath – The Printer of Malgudi*, London, Mandarin, 1990, p. 213.

<sup>109</sup> Cfr. Id., *The Guide*, London, Penguin, 1988, p. 105.

<sup>110</sup> Cfr. Id., *The Financial Expert* cit., p. 6.

<sup>111</sup> Cfr. Id., *The World of Nagaraj*, London, Heinemann, 1990, pp. 27-28.

<sup>112</sup> Id., «The Writerly Life» cit., p. 201. Nonostante la manifesta contrarietà nei confronti della mappa redatta dal professore inglese, e per quanto in effetti non si conoscano rappresentazioni grafiche a opera dell’autore, occorre qui segnalare che una prima pianta di Malgudi viene commissionata, presumibilmente proprio da Narayan, al fratello illustratore R.K. Laxman e pubblicata nel risguardo della prima edizione del romanzo *Waiting for the Mahatma* (London, Methuen, 1955). Nel 1982 una diversa pianta della cittadina, disegnata da Clarice Borio sull’originale del Dr James M. Fennelly dell’Adelphi University di New York, sarà riprodotta, “at the request of R.K. Narayan”, all’interno della raccolta di racconti *Malgudi Days* (New York, Viking, 1982). Il rapporto di avversione tra l’autore e le rappresentazioni figurative di Malgudi è quindi molto meno lineare e più controverso di quanto egli affermi.



**Figura 3:** Mappa dell'India meridionale creata attraverso il sito internet *Google Maps*; in evidenza, le località reali collocate, in linea teorica, nelle vicinanze di Malgudi.

Il fatto che Malgudi – cittadina immaginaria dove sono ambientati la maggior parte degli episodi della macro-narrazione di Narayan – e le altre, relativamente esigue località finzionali siano incluse in un tessuto geografico rigoglioso e fortemente caratterizzato per la sua evocatività (per quanto concerne i luoghi indecidibili) o aperta connessione con il reale (nel caso delle entità con prototipo attuale) contribuisce sensibilmente e rafforzare il realismo dei racconti, tanto che, invertendo la prospettiva sinora adottata, si potrebbe perfino pensare che siano le località referenziate a interpolarsi all'interno dello spazio narrativo al solo scopo di denotare direttamente il mondo attuale, permeando l'intera opera di un "effet de réel"<sup>113</sup>. Sollecitando il lettore a leggere il paesaggio immaginario e a colmare l'incompletezza dello *story world* attraverso un "principle of minimal departure"<sup>114</sup>, mettendo cioè in gioco le nozioni geografiche, storiche e culturali da lui possedute nel mondo contemporaneo, Narayan riuscirebbe così ad attuare una strategia retorica di superficiale disimpegno (che si palesa nella semplicità delle sue storie e nel simultaneo rifugio dal reale entro un territorio di finzione) e profondo, dissimulato e indiretto *engagement* (costringendo il lettore a ricondurre il mondo di finzione entro il precinto del reale e a decifrarlo a partire

<sup>113</sup> Cfr. Barthes, «L'effet de réel» cit.

<sup>114</sup> Cfr. Ryan, «Space» cit., par. 12, n.p.

dalle categorie interpretative in esso vigenti). Un esempio in questo senso potrebbe essere rappresentato dalla critica alla condizione coloniale mossa dall'autore, il quale, invece che tematizzare esplicitamente le circostanze della politica imperiale e della sua lotta (al modo di scrittori suoi contemporanei quali Mulk Raj Anand e Raja Rao), soffonde la questione lungo il corso di tutti i romanzi (o almeno di quelli pre-indipendenza) e la nasconde nelle pieghe di racconti di vita ordinaria che il lettore, mediante una ricostruzione spazio-temporale operata rapportando il cronotopo immaginario alla storia e alla geografia del mondo reale, è incoraggiato autonomamente ad ascrivere alla condizione dell'India coloniale e alle degenerazioni del Raj britannico. In altre parole, la necessità di abbandonare ogni progetto di inserzione di Malgudi entro gli atlanti del mondo conosciuto non deve corrispondere alla rinuncia all'indagine dell'interazione che essa instaura con i lineamenti, le peculiarità e i contenuti dello spazio reale. Prima di procedere a una simile esplorazione occorre tuttavia ultimare l'osservazione dello spazio narrativo, mettendo a confronto le considerazioni sinora fatte sulla sua disposizione interna e sulle oscillazioni referenziali degli elementi che lo compongono.

#### **2.2.4. L'organizzazione spaziale del mondo di Malgudi**

La ricerca finora compiuta ha seguito due differenti direzioni: in primo luogo sono state interrogate le zone che all'interno del paesaggio finzionale ricoprono un diverso coefficiente narrativo (i *frame* primari e i *frame* secondari che formano lo *story space*); in secondo luogo sono stati esaminati i rapporti che le entità spaziali di cui esso si compone instaurano con il mondo attuale dell'autore e del lettore (distinguendo tra luoghi provvisti di un prototipo reale, luoghi non referenziati e luoghi indecidibili). Al fine di riunire i singoli risultati entro un sistema unitario, bisognerà ora considerare simultaneamente il grado di immediatezza dei luoghi rispetto al centro dell'azione (ovvero la cittadina di Malgudi, che possiede la maggioranza dei *frame* primari) e il loro grado di fattualità. Questo doppio criterio è genericamente ispirato al modello degli impianti classificatori proposto da Ronen in relazione allo studio dei *frame*, nel quale figurano un'ipotesi di catalogazione "according to a degree of immediacy" e una seconda "according to their degree of factuality", ma, fatta eccezione per un recupero di

massima del suo indirizzo critico, si eviterà di problematizzare ulteriormente l'analisi già compiuta attraverso l'aggiunta di nuovi parametri interpretativi<sup>115</sup>.

L'incrocio dei rilievi effettuati permette prima di tutto di notare che l'azione narrativa si dispiega perlopiù all'interno di un ambiente immaginario: i tre quarti di tutti i *frame* primari coincidono infatti con località interne a Malgudi o con centri abitati assenti dalle mappe indiane; il restante quarto è costituito, al contrario, da luoghi in relazione di omonimia con città e villaggi reali (Madras e le sue strade, New Delhi, Koppal e Solur) o indecidibili (Koopal, Talapur, Sangram e Kalipet). La cornice secondaria agli eventi, ovvero tutte le restanti zone che formano lo *story space*, instaura invece una relazione di maggiore contiguità con il mondo extranarrativo: solo un quinto dei *frame* secondari corrisponde infatti a luoghi schiettamente immaginari (Periapur, Myel, Badri Hill, Kommal, Gotia e una decina di toponimi relativi a Malgudi), mentre, a esclusione dell'esiguo insieme di entità indecidibili, i quattro quinti dello spazio che circonda Malgudi (una sessantina di centri urbani e rurali) è rinvenibile all'interno delle carte dell'India.

Rielaborando ulteriormente gli stessi dati e prendendo in maggiore considerazione la categoria dell'immediatezza (intesa prima di tutto nella sua accezione di prossimità spaziale) si osserva che la quasi totalità dei *frame* primari esterni a Malgudi (con le sole eccezioni di Madras, Delhi e Koopal) si colloca dichiaratamente nelle sue vicinanze, ed è possibile a grandi linee identificare diverse aree periferiche sulla base del loro raggio di distanza dalla cittadina. Nelle sue adiacenze si trovano Sukkur e Tayur – entrambe a una manciata di miglia – e il villaggio anonimo in cui Raju e Rosie incontrano l'incantatore di serpenti – poco più che un “group of huts on the other side of the river”<sup>116</sup>. I villaggi di Talapur, Koppal, Mangala e Aruna sono mediamente lontani: i primi due sono ubicati tra Malgudi e le Mempi Hills, e gli ultimi due sono sufficientemente isolati per garantire a Raju l'anonimato ma adagiati anch'essi sulle rive

---

<sup>115</sup> Per quanto concerne il grado di distanza dall'azione, Ronen introduce, al fianco delle nozioni di *setting* (intesi come insiemi di *frame* primari) e *frame* secondari, quelle di *inaccessible frames* (luoghi appartenenti allo stesso continuum spaziale del *setting* ma impenetrabili e vietati ai personaggi), *spatio-temporally distant frames* (luoghi appartenenti a un diverso continuum spaziale e che non possono costituire le immediate vicinanze degli eventi) e *generalized space* (spazio non concretamente localizzabile, sufficientemente vasto per contenere il *setting* ma dai confini imprecisati). In relazione al grado di fattualità viene invece proposto il concetto di *collateral information*, con riferimento a quei *frame* controfattuali o ipotetici incompatibili con lo spazio attuale della storia. Cfr. Ronen, «Space in fiction» cit., pp. 425-429.

<sup>116</sup> Narayan, *The Guide* cit., p. 57.

del Sarayu e direttamente collegati alla cittadina. Maggiormente remoto è invece il complesso di Mempi – del quale l'autore, in linea con la sua deliberata geografia “fabbricata in caucciù”, fornisce dettagli contraddittori: sessanta miglia separano la Peak House da Malgudi, settanta la Mempi Forest e cento la sorgente del Sarayu che sgorga dalle sue cime –, e remoti sono anche i villaggi inerpicati sulle sue sommità o immersi nella sua vegetazione – come i Solur e Sangram visitati da Sriram in *Waiting for the Mahatma* e i “jungle villages” attaccati dalla tigre Raja –, nonché il piccolo centro di Kalipet, “a small town sixty miles away.”<sup>117</sup> Per completare la geografia vicina a Malgudi occorre aggiungere alcune località che fungono esclusivamente da *frame* secondari ma che si caratterizzano ugualmente per la loro prossimità: Somanur, Badri Hill, Periapur e Kumbum, tutte localizzate a media distanza – rispettivamente a quindici miglia la prima, a venti la seconda, a quindici minuti di viaggio da Koppal la terza e a una stazione ferroviaria di distanza la quarta –; e, più appartato, Kommal – “the farthest village, nearly fifty kilometres from Malgudi”<sup>118</sup>. Tutta questa area potrebbe essere fatta omogeneamente rientrare nella zona turistica che, secondo Raju, “has many things to offer, historically, scenically, from the point of view of modern developments, and so on and so forth”<sup>119</sup>, e se le discrepanze relative alle distanze fornite dall'autore possono indurre a ritenere che il perimetro appena individuato sia in realtà instabile e discontinuo (lo stesso Raju parla di un “radius of fifty miles”<sup>120</sup> che escluderebbe località come le Mempi Hills)<sup>121</sup>, uno sguardo alle relazioni di stretta interdipendenza che legano tra loro i diversi luoghi è sufficiente a confermare la compattezza di questa regione suburbana. Innanzitutto, queste località coincidono con i villaggi ancestrali di numerosi protagonisti o personaggi di Malgudi, dai quali sono emigrati per motivi di studio o alla ricerca di migliori condizioni lavorative. Se, per esempio, la cognata di Savitri (*The Dark Room*) è originaria di Tayur, la sua famiglia viene da Talapur, come anche Srinivas (*Mr Sampath*), che decide di andarsene giacché “he always felt

<sup>117</sup> Ivi, p. 186.

<sup>118</sup> Id., *A Tiger for Malgudi*, London, Penguin, 1984, p. 58.

<sup>119</sup> Id., *The Guide* cit., p. 53.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> Le contraddizioni presenti nella topografia fornita dall'autore, sulla cui natura accidentale o intenzionale non è dato sapere, sono state oggetto di numerosi rilievi critici. In effetti, ogni lettore “enjoying the advantage of having all the Malgudi novels and short stories conveniently before him as a given totality is bound to notice several – and a few even glaring – discrepancies [...] [which] mostly relate to distance, location and other details concerning Malgudi, its environs, landmarks and citizens”; in M.K. Naik, *The Ironic Vision: A Study of the Fiction of R.K. Narayan*, New Delhi, Sterling Publishers, 1983, p. 126.

suffocated in the atmosphere of that small town”<sup>122</sup>; da Somanur proviene invece Kanda, cliente di Margayya in *The Financial Expert*, mentre Mallanna, altro suo cliente, è originario di Koppal. I numerosi rapporti commerciali e di affari consolidano in effetti il tessuto della regione: la stessa Koppal rifornisce Jagan (*The Vendor of Sweets*) di burro di vacca e ospita una “weekly market fair”<sup>123</sup> ampiamente frequentata, ma è soprattutto l’area di Mempi, grazie alle sue innumerevoli risorse naturali e archeologiche e alle possibilità di sviluppo a esse associate, ad attrarre persone e investimenti che fanno capo a Malgudi. La cittadina diventa infatti la sede di un progetto idroelettrico da svilupparsi sulle Mempi Hills (*The Painter of Signs*) e il punto di partenza della futura Mempi Railway (*The World of Nagaraj*); essa costituisce inoltre il campo base per l’esplorazione delle Mempi Caves compiuta da Marco (*The Guide*), nonché per il programma di pianificazione familiare rivolto ai villaggi rurali e collinari condotto da Daisy e Raman (*The Painter of Signs*) e per l’attività di bracconaggio operata da Vasu in *The Man-eater of Malgudi*. È sempre il complesso di Mempi a rappresentare per gli abitanti di Malgudi il luogo privilegiato per una illecita fuga amorosa (come quella pianificata da Girija e Rann in *Talkative Man*), o dove potersi rilassare lontano dai problemi quotidiani (al modo di Sampath e Shanti in *Mr Sampath*), o ancora trasgredire le norme proibizioniste e abbandonarsi al consumo di alcool (come nel caso del giovane Mali in *The Vendor of Sweets*).

Incorporando alla precedenti considerazioni una riflessione relativa al grado di fattualità dei dintorni di Malgudi (e quindi al loro rapporto con il reale) emerge che le località coinvolte, siano esse *frame* primari o secondari, appartengono per la maggior parte alla categoria delle entità immaginarie o a quella degli enti indecidibili. Aruna, Badri Hill, Kommal, Mangala, Periapur, Sukkur, Tayur, i *jungle villages*, il villaggio anonimo al di là del Sarayu e il complesso di Mempi sono tutti estranei alla carta del mondo attuale, mentre di Kalipet, Kumbum, Sangram e Talapur è possibile rinvenire esclusivamente degli pseudo-omonimi (Kalpetta in Kerala, Cumbum o Kambam in Tamil Nadu, Sangam e Tellapur in Andhra Pradesh). I luoghi provvisti di referente reale sono solo tre – Koppal, Solur e Somanur –, ma il potenziale effetto di allontanamento dal mondo immaginario che la loro duplice appartenenza potrebbe causare è arginato dalla

---

<sup>122</sup> Narayan, *Mr Sampath* cit., p. 12.

<sup>123</sup> Id., *Talkative Man* cit., p. 13.

dichiarata vicinanza territoriale a Malgudi, tanto che il loro dato di realtà finisce per fondersi e confondersi entro i confini della finzione.

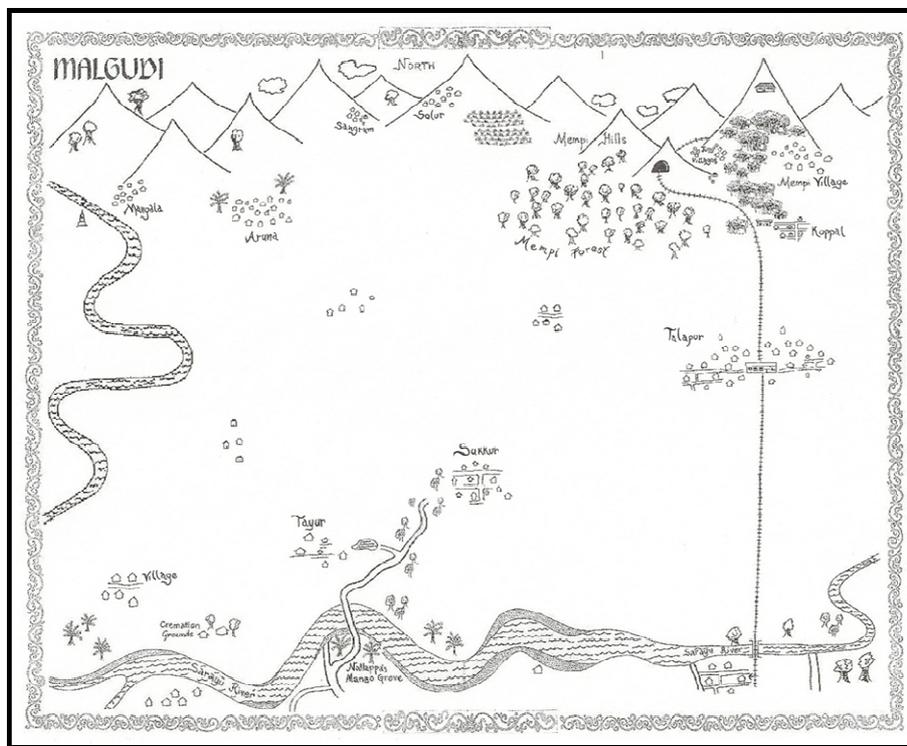
Riepilogando, l'intersezione tra le valutazioni sul grado di immediatezza che separa i diversi *frame* dello spazio narrativo e le osservazioni sulla natura fattuale delle singole entità spaziali permette di delineare una regione prossima a Malgudi sia dal punto di vista della distanza geografica (stando alle informazioni forniteci dai narratori, il suo raggio non supera il centinaio di miglia), sia dal punto di vista delle relazioni che intercorrono tra il centro (la cittadina stessa, che è insieme centro territoriale e centro dell'azione narrativa) e le sue appendici rurali (i villaggi o piccoli borghi, percepiti come culturalmente distanti e arretrati ma legati da intensi rapporti di scambio economico, lavorativo e umano), e che costituisce un quasi omogeneo paesaggio semantico di lontananza dal reale (ovvero un territorio di quasi esclusiva finzione). Questa regione orbitante intorno a Malgudi sarà d'ora in poi considerata come un insieme coeso e uniformemente caratterizzato, e verrà chiamata "distretto di Malgudi". La scelta di tale denominazione è in linea con una sua più o meno esplicita presenza all'interno della macro-narrazione: sebbene il concetto di distretto in relazione a Malgudi non sia mai apertamente tematizzato, la cittadina è popolata da una serie di personaggi (District Judge, District Collector, District Superintendent of Police, District Forest Officer, eccetera) ed edifici (District Court, District Hospital) i cui appellativi evocano la presenza di una simile ripartizione geografica e amministrativa. Le stesse origini del luogo raccontano – almeno a detta di Raju, eclettica guida turistica – che fu Robert Clive (personaggio storicamente esistito, fautore della celebre e determinante vittoria nella battaglia di Plassey del 1757) ad affidare a Sir Frederick Lawley, fondatore della moderna Malgudi, il compito di "administer the district"<sup>124</sup>, e una serie di altri riferimenti, sebbene fugaci e spesso indiretti, confermano la validità di questa designazione. A ogni modo, ciò che importa non è tanto l'epiteto prescelto per definire questo territorio, quanto il fatto che esso goda di una precisa riconoscibilità; se anche il produttore cinematografico "De Mello of Hollywood" è convinto di ciò, tanto da affermare che "[b]lessed as this district is by a river and jungles and mountains [...] Malgudi will soon be the envy of the rest of India"<sup>125</sup>, bisogna ora esaminare se anche la

---

<sup>124</sup> Id., *The Guide* cit., p. 121.

<sup>125</sup> Id., *Mr Sampath* cit., p. 135.

residua porzione di spazio narrativo, “il resto dell’India” immaginaria di Narayan, è organizzabile entro un perimetro ugualmente solido e distintivo.



**Figura 4:** Mappa del “distretto di Malgudi”, creata modificando l’originale pianta della cittadina disegnata da James M. Fennelly e riprodotta da Clarice Borio all’interno della raccolta di racconti *Malgudi Days*, New York, Viking, 1982.

Il cospicuo gruppo di località escluse dalla precedente demarcazione – ovvero tutti i *frame* secondari, a eccezione delle cinque località riconosciute entro i confini del neonato distretto, ma con l’aggiunta dei tre *frame* primari da esso esclusi – si qualificano per una maggiore lontananza rispetto a Malgudi, non solo geografica, ma anche di contesto culturale e socio-economico. In questo caso la distanza fisica si misura soprattutto sull’assenza di una precisa geolocalizzazione: a differenza di quanto avviene per i villaggi del distretto, posti esplicitamente in continuità territoriale con la cittadina, la posizione dei restanti centri urbani – spesso solo menzionati con rapida indifferenza – è quanto mai ignota, tranne in qualche caso sporadico in cui le indicazioni fornite si presentano comunque di carattere temporale e per questo meno oggettive (come mostra l’esempio di Sembiam, luogo di nascita della cognata di Nagaraj e raggiungibile tramite un “six-hour journey northward after crossing the river

at Nallapa's grove"<sup>126</sup>). Se l' indefinita collocazione di questi centri non fosse sufficiente a restituire la percezione della loro distanza, un'ulteriore conferma in questo senso può essere ricercata nella loro estraneità rispetto all'orbita di influenza di Malgudi. Oltre all'ormai noto caso di Madras, che rappresenta per gli abitanti di Malgudi il luogo delle opportunità (di studio, di lavoro, di fuga e di divertimento) e che per questo non solo non dipende in alcun modo dalla cittadina, ma esercita su di essa un forte ascendente, è possibile richiamare, tra i tanti esempi a disposizione (oltre sessanta), quelli di Bangalore, ulteriore luogo di emigrazione per fini educativi (*The Bachelor of Arts*) o professionali (*The Dark Room*), di Maniyur, un "southernmost village [...] similar to a hundred others, so commonplace that it escapes the notice of map-makers and chroniclers"<sup>127</sup> ma che tuttavia possiede un passato coloniale e un presente meticciano etnico e culturale completamente alieno da Malgudi (responsabile, in Rann, di "blonde hair, a touch of greenish-blue in his eyes, and borderline complexion"<sup>128</sup>), e delle numerose località che ospitano spettacoli e divertimenti, come Trichy, Cape Comorin, Madura e Ootacamund in *The Guide*.

Esterni ed estranei rispetto al distretto di Malgudi, questi luoghi appaiono ancora più distanti se si considera la relazione che li lega alla geografia reale dell'India. Essi possono infatti essere individuati come facenti parte di una isotopia semantica fondata su un rapporto di omonimia che coinvolge, in senso transmondiale, stati indiani vicini e lontani al contesto tamil entro cui Malgudi è interpolata – come gli adiacenti Kerala, Karnataka e Andhra Pradesh e i più lontani Maharashtra, Gujarat, Rajasthan, Himachal Pradesh, Uttarakhand, Uttar Pradesh e West Bengal – e paesi e regioni internazionali – Pakistan, Bangladesh e Birmania, ma anche Iraq e Arabia, e poi Europa, Africa e Nord America. Le uniche, poche località che non rientrano spontaneamente in questo paesaggio semantico sono le indecidibili Bagal, Kamalapuram, Kavadi, Koopal, Kulu e Sailam (con i rispettivi pseudo-prototipi: Bagalwadi in Maharashtra o Bagalkot in Karnataka; le omonime Kamalapuram in Andhra Pradesh, Karnataka e Tamil Nadu; Kadapa o Kadirivari in Andhra Pradesh; Koppal in Karnataka; Kullu in Himachal Pradesh; Srisailam in Andhra Pradesh o Salem in Tamil Nadu) e le immaginarie Kalki, Maduram, Gotia e Myel. Queste località possono tuttavia essere agilmente ricondotte

---

<sup>126</sup> Id., *The World of Nagaraj* cit., p. 28.

<sup>127</sup> Id., *Talkative Man* cit., pp. 2-3.

<sup>128</sup> Ivi, p. 3.

all'interno del paesaggio che si sta delineando – referenziato e distante da Malgudi – perché suppliscono retoricamente alle proprie mancanze. Le prime, solo evocativamente connesse al reale e per questo dall'incerta collocazione, rendono infatti esplicita la loro lontananza dalla cittadina: il viaggio da Malgudi a Bagal si compie in aeroplano (*Talkative Man*), mentre quello per Sailam dura un intero giorno (*Mr Sampath*) e quello per Kamalapuram quattro lunghe ore (*The English Teacher*); Koopal è inserita nel distretto dell'(immaginaria) Sainad (*The Bachelor of Arts*), mentre la stessa Kavadi sembra essere a capo di un'autonoma circoscrizione, rappresentando, secondo Krishna, “a wonderful place for one like me from the village”<sup>129</sup>; Kulu, infine, è la valle da cui arrivano le mele vendute sui banchi del Pasha's Fruit Stall (*Talkative Man*), e quindi è presumibilmente ubicata a più miti latitudini. Le seconde, entità prettamente finzionali e quindi irrintracciabili su qualsiasi mappa indiana, manifestano anch'esse la propria distanza – Kalki e Maduram vengono raggiunte da un Chandran che “never cared to know where he was going or where he was staying (except that it was not in the direction of Malgudi)”<sup>130</sup> –, o addirittura creano per se stesse una pseudo-referenzialità, dichiarandosi limitrofe a città referenziate e lontane presenti nel mondo extranarrativo – Gotia si troverebbe dunque nei paraggi di Aligarh (*The World of Nagaraj*) e Myel “two stations beyond Trichy”<sup>131</sup>.

Al pari del distretto di Malgudi, lo spazio narrativo collocato oltre i suoi confini si dimostra omogeneo e compatto sia sulla base della distanza geografica e “prosemica” dalla cittadina, sia in relazione al rapporto che esso instaura con il mondo reale, sebbene in senso speculare alla suddetta regione: la vicinanza lascia infatti posto alla lontananza, e la finzionalità alla referenzialità. A questo paesaggio, largamente esteso ma qualitativamente uniforme, si può fare genericamente riferimento come “mondo di Malgudi”, designazione che intuitivamente comprende la totalità dello spazio creato da Narayan, includendo quindi la stessa area distrettuale, ma che, in senso stretto, può essere utilizzata in opposizione a quest'ultima a partire dalle loro reciproche differenze.

---

<sup>129</sup> Id., *The English Teacher*, London, Mandarin, 1990, p. 18.

<sup>130</sup> Id., *The Bachelor of Arts* cit., p. 174.

<sup>131</sup> Id., *The Vendor of Sweets*, London, Penguin, 1983, p. 113.



**Figura 5:** Mappa del “mondo di Malgudi” creata attraverso il sito internet *Google Maps*; in evidenza, le località reali più frequentemente menzionate all’interno dei romanzi.

In conclusione, lo spazio narrativo del macro-racconto di Narayan si rivela internamente organizzato secondo una tripartizione che vede al centro la cittadina di Malgudi – unica zona di assoluta invenzione e palcoscenico principale dell’azione –, la quale soprasiede a una stretta orbita di località subordinate – i villaggi che ne formano il distretto, vicini e ugualmente immaginari – ed è al contempo inserita in un contesto geografico più ampio, un mondo circostante popolato da centri abitati intimamente connessi al reale e che, almeno per quanto riguarda i luoghi più ricorrenti (Madras, Trichy, Bangalore, Bellary, Delhi e Hyderabad), sono perlopiù città di maggiori dimensioni, lontane e indipendenti da Malgudi e che costituiscono a loro volta un polo di attrazione. Questa triade spaziale informa sovente le vicende dei personaggi, per i quali la cittadina rappresenta un luogo di arrivo o di partenza, o entrambi, sia in senso concreto che mentale e morale. Se Malgudi si situa dunque nel mezzo di una parabola, ideale quando non effettivamente realizzata, che origina dal villaggio e conduce alla città (per poi concludersi nuovamente nel villaggio) – come dimostra il caso di Srinivas e del fratello, originari di Talapur e la cui “family tradition was that they should

graduate at Malgudi [...], spend two years in Madras for higher studies [...], and then return each to his own room in their ancient sprawling house”<sup>132</sup> –, resta da porsi la domanda sulla natura di questa triplice relazione, che equivale anche a chiedersi quali siano il valore e la funzione di Malgudi, del suo distretto e del suo mondo in relazione al dialogo che essi instaurano con le rappresentazioni delle categorie referenziali a loro più prossime concepite all’interno del mondo reale: il villaggio e la città.

## **2.3. Rappresentazioni dello spazio indiano: Il villaggio e la città**

### **2.3.1. Multifocalizzazione sullo spazio concepito**

Il processo di esplorazione dello spazio di Malgudi precedentemente avviato, a un tempo “verticale” (perché muove dal cronotopo della macro-opera al cronotopo dell’autore e dei lettori) e lefebvriano (perché fondato sull’idea di spazio come prodotto sociale contemporaneamente percepito, concepito e vissuto), conduce ora a oltrepassare i confini del mondo narrativo e a interrogare le rappresentazioni dello spazio indiano al quale l’immaginaria cittadina si rivolge. Essendo Malgudi sprovvista di un referente diretto, territorialmente circoscritto e rigidamente designato, ma inserita al centro di un mondo tripartito, l’interazione che essa stabilisce con il reale può essere avvicinata a partire dallo studio delle rappresentazioni delle forme spaziali alle quali i paesaggi narrativi a essa circostanti fanno riferimento e dalle quali essa si differenzia: il villaggio e la città, oggetto delle costruzioni ideologiche sulle quali si fondano il progetto imperiale prima e la nazione indipendente poi. I territori precedentemente individuati all’interno del mondo finzionale – il “distretto” e il “mondo” di Malgudi – sono infatti caratterizzati da una simbolicità non immediata che, recuperando le parole di Cesare Segre sul rapporto tra scrittore ed esperienza, “non rinvia a referenti reali, ma ad una realtà dedotta da una generalizzazione di referenti (e di relazioni tra referenti) affini”<sup>133</sup>, ovvero alle “categorie referenziali” del villaggio e della città che saranno esaminate in questo paragrafo.

---

<sup>132</sup> Id., *Mr Sampath* cit., pp. 11-12.

<sup>133</sup> Cesare Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 356

La dialettica tra spazio e potere sarà indagata, in termini di rappresentazione e contro-rappresentazione, a partire dalle idee di villaggio e città elaborate nel corso dell'esperienza coloniale e imperiale britannica nel subcontinente indiano. La geografia dell'India contemporanea, infatti, porta ancora su di sé non solo i segni fisici della dominazione territoriale (basti pensare alle cicatrici – o, meglio, alle ferite – della linea Radcliffe), ma anche le tracce della violenza epistemica operata in tempo coloniale da una madrepatria che si concepisce come unica fonte di intelligibilità sull'Oriente e il cui “life-giving power represents, animates, constitutes the otherwise silent and dangerous space beyond familiar boundaries”<sup>134</sup> – spazio in verità abitato da un soggetto nativo costretto a interpretare il proprio mondo attraverso le nozioni e gli strumenti di conoscenza forniti dal colonizzatore. Le diverse, talvolta contrastanti elaborazioni discorsive che si sono succedute nel corso degli oltre trecento anni di dominio inglese – dalla supremazia commerciale della Compagnia delle Indie Orientali alla sovranità politica e amministrativa del British Raj – hanno quindi contribuito a trasformare, di volta in volta, il paesaggio immaginato in geografia reale secondo i parametri congruenti al progetto imperiale. In aggiunta, questo “set of durable ideas” elaborato nel campo dell'orientalismo britannico ha posto ai soggetti coloniali “a set of constraints upon and limitations of thought”<sup>135</sup> tale che anche le contro-rappresentazioni che hanno sostenuto in forma teorica il movimento di opposizione anticoloniale e sulle quali si è strutturata la costruzione ideologica della nascente nazione indiana hanno continuato a recare le tracce dell'episteme orientalista. Lo sguardo diacronico adottato, che attraversa due secoli e tre grandi fasi storiche (l'epoca coloniale, la decolonizzazione e l'era postcoloniale), permette così di rivelare le interconnessioni tra i principali modelli ideali di villaggio e città proposti in ambito indiano che informano lo spazio letterario creato da Narayan.

La presente indagine segue una dinamica multifocale in senso geocritico, nella misura in cui si prefigge di descrivere non un'unica visione singolare, ma un'eterogenea, seppure limitata, pluralità di rappresentazioni dello spazio indiano. I punti di vista osservati corrispondono tuttavia meno a sguardi soggettivi e privati e più a concezioni generali condivise all'interno di ampi contesti socio-culturali, e lo spazio di riferimento è ugualmente meno tangibile e conchiuso e più astratto e versatile. In altre parole, se la

---

<sup>134</sup> Said, *Orientalism* cit., p. 57.

<sup>135</sup> Ivi, p. 42.

multifocalizzazione teorizzata da Westphal ha perlopiù a che fare con l'analisi sincronica di distinti sguardi autoriali su precise entità spaziali<sup>136</sup>, quella messa in pratica in questo contesto è funzionale all'esame diacronico delle interpretazioni della forma e del concetto di villaggio e città che permeano e sostentano il discorso – inteso come luogo della produzione di potere e sapere – coloniale, nazionalista, postcoloniale e antropologico. Inoltre, le nozioni di endogenità ed esogenità dei punti di vista avanzate dalla geocritica sono in questo caso utilizzate in un'accezione ampia: laddove la prima rinvia secondo Westphal alla “visione autoctona e familiare dello spazio, refrattaria a ogni intento esotico” e la seconda è improntata “all'esotismo, è quell[a] del viaggiatore”<sup>137</sup>, l'ibrida situazione coloniale e postcoloniale non permette di applicare letteralmente queste designazioni alle concezioni spaziali interrogate. Le rappresentazioni elaborate dall'orientalismo europeo e dall'amministrazione coloniale, che saranno definite “esogene” a causa del loro più o meno esplicito intento esotizzante e della continuità ideologica con la madrepatria, potrebbero infatti essere repute altrettanto “endogene” – ovvero, etimologicamente, nate in casa, indigene – quando prodotte direttamente sul territorio indiano a opera dell'élite imperiale; viceversa, quelle nazionaliste e postcoloniali, “endogene” perché concepite dai leader politici e dagli intellettuali indiani, presentano allo stesso tempo elementi “esogeni” – ovvero provenienti dall'esterno – a causa dell'inconsapevole recupero dei fondamenti ideologici delle rappresentazioni egemoniche orientaliste e imperiali.

In prospettiva, il percorso attraverso lo spazio concettualizzato dell'India rurale e urbana che si compirà nelle pagine seguenti permetterà di individuare il “tessuto reticolare dei punti di vista” che costituisce “una sorta di archi-testo [...] di uno spazio referenziale”<sup>138</sup>, la cui traduzione artistica in forma di villaggi e città appartenenti al distretto e al mondo di Malgudi sarà considerata nel quarto e ultimo paragrafo di questo capitolo al fine di attestare lo status peculiare della cittadina all'interno del paesaggio letterario e in relazione alla sua interazione con il reale.

---

<sup>136</sup> Cfr., per esempio, lo studio di Amy Wells-Lynn sulla parigina rue Jacob attraverso lo sguardo delle scrittrici Djuna Barnes, Natalie Barney e Radclyffe Hall, in Amy Wells-Lynn, «The Intertextual, Sexually-Coded Rue Jacob: A Geocritical Approach to Djuna Barnes, Natalie Barney, and Radclyffe Hall», in *South Central Review*, XXII, 3, 2005, pp. 78-112.

<sup>137</sup> Westphal, *Geocritica* cit., pp. 178-179.

<sup>138</sup> Ivi, p. 182.

### 2.3.2. Rappresentazioni esogene: la città e il villaggio coloniali

Le geografie del potere che hanno solcato il territorio indiano durante gli anni della dominazione britannica si sono organizzate lungo due assi qualitativamente distinti ma tra loro intersecati. Il primo è relativo alla già citata polarizzazione tra la parte settentrionale e quella meridionale del subcontinente, le cui origini possono essere fatte risalire alle invasioni *moghul* e alla creazione dell'omonimo impero islamico che si estendeva a tutta la pianura indo-gangetica fino alla parte centrale dell'altopiano del Deccan, e che non penetrò mai stabilmente il Sud della penisola. La regione compresa tra la costa del Malabar e quella del Coromandel (attualmente occupata dal Kerala a est, dal Tamil Nadu a ovest, e dalle porzioni meridionali degli stati del Karnataka e dell'Andhra Pradesh) fu dunque meno soggetta al meticciato etnico e culturale con gli invasori, diventando anzi ricettacolo dei “darker-skinned, rounder-featured, Hindu, Buddhist, or animist peoples”<sup>139</sup> messi in fuga dall'espansione islamica. La già presente distanza tra un Nord e un Sud divisi dalla geografia, dalla lingua e dalla cultura materiale del vivere quotidiano si accrebbe così dell'elemento religioso ed etnico-razziale, sui quali successivamente si fondò la discriminazione di matrice britannica che “reinforced the gradient of centuries with [its] own prejudices for lighter skins, bonier features, and Islam as martial, monotheistic, and (like Judaism and Christianity) a religion ‘of the book’.”<sup>140</sup> Nonostante la presenza territoriale inglese sul suolo indiano avesse coinciso con la costruzione, lungo le coste meridionali del Golfo del Bengala, del Fort St. George e della città di Madras, il baricentro degli interessi economici e politici si spostò in seguito verso nord e risalì gradualmente la valle del Gange, come testimonia l'avvicendamento tra Calcutta e Delhi a capitale dell'impero. Conseguentemente, l'immagine stereotipata dell'India che si è formata durante il periodo coloniale e che persiste fino ai nostri giorni è legata quasi esclusivamente alla regione settentrionale: se Bombay, New Delhi e Calcutta – ma anche l'Agra del Taj Mahal e la Varanasi dei *ghat* sul Gange – sono luoghi universalmente conosciuti e rappresentativi, le città e il patrimonio artistico del Sud risultano pressoché ignoti, e contribuiscono solo in minima parte a forgiare l'immaginario occidentale sull'India. Tuttavia, fu proprio la perifericità di questa zona – coacervo di “box wallahs, ‘rice’ Christians, a gurgle of impossibile

<sup>139</sup> Lennard, «R.K. Narayan» cit., p. 387.

<sup>140</sup> *Ibid.*

tongues, a few second-grade garrisons [...] a backwater, that is, to English eyes”<sup>141</sup> – a permettere a Narayan di crescere sostanzialmente al riparo dai conflitti, dalle influenze e dalle politiche dello stato coloniale, generando un mondo narrativo *alter*-nativo, maggiormente svincolato dalle condizioni storiche del contesto di produzione.

La condizione inferiore, diminuita dell’appendice meridionale indiana rispetto alle estese e feconde pianure che si dispiegano ai piedi della catena himalayana si antropomorfizza, negli scritti di Herbert Eastwick Compton (1853-1906) – romanziere e studioso inglese nonché residente in India per quasi metà della sua esistenza –, nella figura dei “Dravidian dwarfs of the extreme south”<sup>142</sup>, l’ultimo gruppo a essere menzionato al termine di un viaggio immaginario tra le comunità native della penisola che discende – o, meglio, degrada, in senso fisico e morale – da nord a sud. Sebbene si presenti come un corposo saggio di carattere scientifico dedicato ai numerosi aspetti che caratterizzano e diversificano la vita dei nativi da quella degli anglo-indiani, l’opera di Compton manifesta apertamente gli attributi dell’ideologia che giustifica e sostiene il progetto imperiale. La conquista e il governo dell’India da parte degli inglesi vengono infatti definiti come avvenimenti degni di ammirazione, avendo trasformato un campo di battaglia per dinastie rivoltose in un impero prospero e pacifico ed essendo riusciti a instillare nelle popolazioni locali un senso di gratitudine e apprezzamento per i numerosi benefici apportati – tra i quali il sistema assistenziale, quello scolastico, e un complesso di istituzioni pubbliche e garanzie di rappresentanza politica. Sullo sfondo di una scena che si qualifica per la sua ieratica immutabilità e provinciale arcaicità – “the Unchanging East” –, Compton fa coincidere la nascita dell’India moderna con l’apertura del canale di Suez, in seguito alla quale si intensificano le comunicazioni con l’Occidente, l’espansione della rete ferroviaria e le trasmissioni postali e telegrafiche. Questi cambiamenti, “brought about in a non-Western country by contact, direct or indirect, with a Western country”<sup>143</sup>, possono essere riferiti non solo in termini di modernizzazione (che può ugualmente riguardare un complesso di mutamenti di natura prettamente endogena), ma anche di occidentalizzazione, non assimilabile ma solitamente concomitante con il fenomeno dell’urbanizzazione. Il processo di

---

<sup>141</sup> Christopher Wordsworth, «World in a Mysore mirror», in *Observer*, 22 January 1979, n.p., in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 8, Folder 41.

<sup>142</sup> Herbert Compton, *Indian Life in Town and Country*, New York, G.B. Putnam’s Sons, 1904, p. 5.

<sup>143</sup> M.N. Srinivas, *Social Change in Modern India*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966, p. 50.

occidentalizzazione che ha coinvolto l'India nel corso dell'esperienza coloniale confluisce così all'interno del secondo asse lungo il quale si sono orientate le geografie del potere imperiale, ovvero quello che oppone il territorio urbano al paesaggio rurale.

In generale è possibile affermare che gli aspetti della cultura occidentale, pur manifestandosi più agevolmente all'interno dei contesti cittadini, sono assimilabili anche dalle zone periferiche e rurali, ugualmente ricettive – almeno a livello teorico – rispetto alla sfida della modernità. Il dualismo tra città e villaggio che compartecipa alla costruzione ideologica del Raj vede tuttavia prevalere la prima sul secondo: lo spazio urbano, concepito come “orderly, hygienic, scientific, superior, and civilized”<sup>144</sup>, diventa infatti il palcoscenico ideale della *mission civilisatrice* dell'impero. Eludendo o obliterando ogni traccia preesistente, la forma e la nozione di città vengono completamente reinventate: i centri dell'India precoloniale appaiono infatti allo sguardo britannico come luoghi di decadimento e squallore, molto diversi dalle loro controparti europee non solo qualitativamente, ma anche dal punto di vista dell'organizzazione interna. Disseminate su tutto il territorio subcontinentale, queste città ricoprivano distinte funzioni di carattere religioso, economico-commerciale o politico-amministrativo, ed erano suddivise al loro interno in settori omogenei sulla base delle associazioni professionali, settarie, castali o confessionali dei loro residenti; esse erano inoltre collegate alle zone agricole attraverso un sistema di cittadine minori che assicuravano la continuità culturale e consolidavano l'organicità delle singole regioni. Al contrario, il nuovo contesto economico che si produce a partire dal diciassettesimo secolo in seguito al dominio mercantile della Compagnia delle Indie Orientali sull'Oceano Indiano, fondato sul mercato unidirezionale delle esportazioni verso la madrepatria, contribuisce al declino del tessuto urbano interno e rende necessaria la creazione di enclavi portuali che fungano da basi per il commercio oltremare. Nel corso della prima fase del colonialismo britannico i punti cardinali della rinnovata geografia indiana diventano quindi le roccaforti costiere di Madras, Bombay e Calcutta, poco o per nulla integrate con le economie locali e che si sviluppano a detrimento delle aree rurali circostanti. Il successivo passaggio di potere dal governo della Compagnia al British Raj nel 1858 coincide invece con un più esteso e capillare progetto di urbanizzazione: in cerca di maggiore sicurezza dopo le rivolte del 1857,

---

<sup>144</sup> M. Satish Kumar, «The Evolution of Spatial Ordering in Colonial Madras», in Alison Blunt, Cheryl McEwan (eds.), *Postcolonial Geographies*, New York, London, Continuum, 2002, p. 86.

l'amministrazione coloniale allestisce una fitta rete di controllo del territorio basata sulla costruzione dei *cantonment*, accantonamenti militari posti solitamente in prossimità di insediamenti preesistenti ma che nel corso del tempo iniziano a comprendere al loro interno quartieri civili, trasformandosi in vere e proprie cittadine, "more than 170 of them, dotted around the country and linked by railway, roads, and telegraph into a new geography of command."<sup>145</sup> La progettazione urbanistica e architettonica che sovrintende all'edificazione di questi centri periferici di potere e alla ristrutturazione delle più imponenti e rilevanti metropoli imperiali è del tutto estranea a qualsiasi concezione autoctona, così come esclusa dalla vita al loro interno è la maggioranza della popolazione indiana, con la sola eccezione delle native élite urbane e castali richiamate dalle prospettive di benessere offerte dalla modernità occidentale. Di conseguenza, come afferma lo stesso Narayan, la geografia esperita dal colonizzatore che risiedeva nei *cantonment* o nelle *white town* metropolitane era completamente diversa da quella del comune abitante indiano: egli conduceva infatti "a life of quiet splendour and came in contact with only the upper classes of society and never noticed poverty or squalor. His geographical outlook was limited to government-house vistas, parade routes, and whatever he could glimpse of the landscape from his saloon while travelling in a special train"<sup>146</sup>.

La città di Madras, che a Narayan ha dato i natali ma che è soprattutto il luogo della sua formazione giovanile, può essere presa come esempio caratteristico di insediamento urbano coloniale. Sorto nel diciassettesimo secolo come fortilizio affacciato sul Golfo del Bengala, il punto di origine del colonialismo inglese nella penisola indiana si trasformò, attraverso un processo di espansione e assorbimento dei villaggi circostanti, nella capitale dell'omonima presidenza, che già all'inizio del diciottesimo secolo si estendeva su un'ampia porzione dell'India meridionale. Anche se perse in breve tempo la sua preminenza a favore dei più dinamici porti commerciali del Nord, la città continuò a espandersi e la sua popolazione ad aumentare: "[s]purred by the impetus given to English education by Macaulay's 1835 Minute and by the opportunities created by the colonial regime's vast scribal administrative army, increasing numbers of middle-class Indians were moving to Madras in search of better prospects."<sup>147</sup> La città si

---

<sup>145</sup> Sunil Khilnani, «India's theaters of independence», in *The Wilson Quarterly*, XXI, 4, 1997, p. 23.

<sup>146</sup> R.K. Narayan, «When India was a Colony», in Id., *A Writer's Nightmare* cit., p. 226.

<sup>147</sup> Ram, Ram, *R.K. Narayan: The Early Years* cit., p. 8.

trasformò così in uno dei fulcri dell'India moderna: collegata ai principali centri commerciali del paese tramite uno sviluppato sistema ferroviario e internamente servita da una ramificata rete tramviaria (affiancata tuttavia dai più modesti *rickshaw* e dai tradizionali *jutka* – piccole carrozze coperte a due ruote trainate da un cavallo), essa sviluppò una fiorente industria manifatturiera e un notevole complesso di istituzioni educative, tra le quali figura la University of Madras, la più antica università del paese insieme a quelle di Bombay e Calcutta (istituite contemporaneamente in seguito all'Education Despatch emanato da Sir Charles Wood nel 1854). La vivacità della vita intellettuale condusse alla fondazione, nel 1878, del periodico *The Hindu* (tuttora tra i quotidiani indiani in lingua inglese più diffusi) e di numerose altre testate giornalistiche, nonché alla creazione, nel secondo decennio del ventesimo secolo, della prima compagnia di produzione cinematografica dell'India meridionale. Alla vitalità della metropoli – che al censo del 1911 già faceva registrare un numero di abitanti superiore al mezzo milione – non corrispondeva però una simile vigoria dei territori rurali: le politiche accentratrici adottate dai governatori della presidenza (mirate al massimo sfruttamento della ricchezza locale) e le carestie che si succedettero sul finire del diciannovesimo secolo portarono infatti al progressivo “undermining of South India’s largely self-sufficient village communities and the ruin of its village industries.”<sup>148</sup> Il declino economico e culturale delle regioni periferiche, sempre meno capaci di interpretare i segni della contemporaneità, favorì così il graduale inurbamento non solo dei brahmani, solitamente colti e benestanti e tra i primi a comprendere le opportunità che sarebbero conseguite a un'educazione moderna e all'apprendimento della lingua inglese, ma anche dei membri delle altre caste presenti nei villaggi circostanti<sup>149</sup>.

Nonostante il sostanziale disinteresse per il villaggio da parte degli amministratori coloniali, esso è largamente implicato nel processo di costruzione ideologica dell'impero. Il significato stesso che gli studiosi occidentali hanno storicamente attribuito al termine “village” in ambito indiano rivela il rigido eurocentrismo che qualifica le loro rappresentazioni e che è alla base dello stereotipo coloniale: abrogando l'uso indiano del termine – relativo a “un'area agricola, alle terre di una distinta area condivisa da un determinato gruppo di persone” – e promuovendo la sua accezione occidentale – “che fa riferimento non tanto al territorio, quanto al centro abitato e

---

<sup>148</sup> Ivi, p. 7.

<sup>149</sup> Cfr. M.N. Srinivas, *The Remembered Village*, Delhi, Oxford University Press, 1976, pp. 1-10.

commerciale”<sup>150</sup> –, operando cioè uno spostamento dalla geografia fisica all’insediamento umano, il villaggio può iniziare a essere concepito come forma associativa stabile e ordinata. In particolare, l’immagine convenzionale proposta dagli orientalisti è quella di un’India costituita da numerose comunità di villaggio organizzate come repubbliche indipendenti e autosufficienti, immutabili e imperiture. A partire da una simile concezione, la missione civilizzatrice britannica acquisisce legittimità: una terra antiquata, estremamente frazionata e a economia rurale rappresenta infatti l’antitesi dell’evoluta e unitaria organizzazione statale che gli inglesi avrebbero predisposto attraverso la costituzione del Raj. Identificando il villaggio indiano come vestigia di una società primitiva e l’impero britannico come espressione del progresso e della modernità, la madrepatria giustifica a se stessa e ai suoi sudditi la dominazione coloniale: “Just as the modern succeeded the ancient in time, so the modern would dominate the ancient in space.”<sup>151</sup>

Il villaggio diventa uno dei pilastri su cui si fonda il progetto coloniale fin dal principio del diciannovesimo secolo, quando le descrizioni sulle *village republics* di Sir Charles Metcalfe (1785-1846) – funzionario della Compagnia delle Indie Orientali e futuro governatore generale dell’India – si diffondono nelle stanze del parlamento britannico e danno vita a una tradizione di pensiero che giunge, a metà del secolo, fino a Karl Marx (1818-1883). Nel breve trattato del 1853 dedicato al dominio britannico in India, il filosofo e storico tedesco propone tuttavia un’immagine assai diversa di queste comunità rurali: pur senza screditare la legittimità della dominazione inglese – e anzi esaltandone il ruolo di “unconscious tool of history”<sup>152</sup>, generatore di una rivoluzione sociale così necessaria da giustificare i torvi interessi e i metodi coercitivi che la caratterizzano –, egli riconosce in esse, al di là dell’idillica apparenza, i presupposti del dispotismo orientale che imprigiona l’uomo entro i confini ristretti delle tradizioni e delle superstizioni, delle gerarchie castali e dei destini prestabiliti, privandolo insomma di ogni energia e possibilità di autodeterminazione. Ciononostante, per tutta la prima metà del diciannovesimo secolo la rappresentazione prevalente del villaggio indiano continua a individuare in esso i caratteri di un sé primordiale, innocuo e immaturo e

---

<sup>150</sup> Franco Farinelli, «Il villaggio indiano, o della geografia delle sedi: una critica», in Id. (ed.), *Il villaggio indiano. Scienza, ideologia e geografia delle sedi*, Milano, Franco Angeli Editore, 1981, p. 11.

<sup>151</sup> Ronald Inden, *Imagining India*, Oxford, Basil Blackwell, 1990, p. 132.

<sup>152</sup> Karl Marx, «The British Rule in India», in *New York Daily Tribune*, June 25 1853. URL: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1853/06/25.htm>.

fissato alle origini di una civiltà di cui l’Inghilterra rappresenta lo stadio più evoluto – e, quindi, necessariamente dominante. L’insistenza sulla nozione di villaggio è inoltre finalizzata alla svalutazione del concetto di stato indiano nativo: se il primo rinvia a un modello di società naturale, stabile e organico, il secondo risulta, secondo questa prospettiva, artificiale, precario e disomogeneo. L’intersezione di queste due concezioni conduce, almeno negli intenti, allo svilimento di ogni proposito indigeno di unificazione nazionale a favore della forma multicentrica delle repubbliche di villaggio, le quali, in quanto superstiti di un passato arcaico e anacronistico, possono – o, meglio, devono – essere assoggettate dalla più evoluta potenza inglese e comprese all’interno di un indiviso e centralizzato territorio imperiale.

La seconda metà dell’Ottocento vede alternarsi due versioni egemoniche di villaggio. La prima, riconducibile alla teoria della diffusione razziale elaborata da Sir Henry Sumner Maine (1822-1888), giurista e storico inglese che prestò servizio come membro del consiglio reale in India, si pone in linea con la precedente tradizione che riconosce una continuità in senso evolutivo tra la civiltà indoariana e quella europea: essendo l’India “the earliest form of European civilization [...], the village symbolized the fossilized remains of the then contemporary Europe.”<sup>153</sup> La seconda, formulata da B.H. Baden Powell (1841-1901), funzionario dell’Indian Civil Service e fratello del più celebre Robert, fondatore dello scoutismo, asserisce al contrario che il tradizionale villaggio indiano è un’istituzione dravidica, precedente alla penetrazione degli Ariani nel subcontinente avvenuta nel secondo millennio avanti Cristo. La conseguenza principale della retrodatazione delle origini del villaggio coincide con la negazione di ogni rapporto di continuità tra la civiltà indiana e quella europea: in questo modo il governo inglese sul territorio subcontinentale non è più motivato in quanto fase posteriore, più progredita all’interno di una medesima scala evolutiva, ma come prodotto di una superiorità “essenziale”, costitutiva dell’Occidente. La cornice ideologica dell’impero agli albori del ventesimo secolo si fa dunque più aggressiva e deliberata: il dominio politico ed economico è spiegato in termini di supremazia razziale, giacché gli inglesi “could not help it if nature had made them superior and named them rulers of the earth.”<sup>154</sup> Il potere coloniale da un lato e l’antica e inferiore

---

<sup>153</sup> Rumina Sethi, *Myths of the Nation: National Identity and Literary Representation*, Oxford, Clarendon Press, 1999, p. 25.

<sup>154</sup> Inden, *Imagining India* cit., p. 142.

civiltà indigena dall'altro occupano allora spazi gerarchicamente opposti e complementari: il primo, con i suoi acquartieramenti militari e le maestose metropoli, i veri centri amministrativi, commerciali e culturali del Raj, assoggetta la seconda, che trova la sua espressione in quel villaggio tradizionale sulla cui alterità si fonda la legittimazione ideologica dell'impero.

### **2.3.3. Rappresentazioni endogene: la città e il villaggio tra decolonizzazione e indipendenza**

L'immaginario coloniale non è il solo a essere permeato da rappresentazioni ideologiche della città e del villaggio. In particolare, quest'ultimo riveste un ruolo strategico nel contesto della lunga lotta – operata sul piano politico e intellettuale prima ancora che militare – che conduce il paese all'indipendenza nel 1947. In linea con il consueto modello di sviluppo della cultura prodotta nelle colonie, il pensiero nazionalista indiano recupera lo stereotipo orientalista e imperiale e se ne riappropria per dare vita a forme originali di resistenza: in questo modo, l'assoluta e irriducibile diversità del villaggio dalla madrepatria non è più concepita come la causa naturale della colonizzazione britannica, ma come l'emblema dell'autentico spazio nazionale che deve essere ricostituito. L'intelligenza indiana si serve così della pregiudiziale rappresentazione delle comunità di villaggio come antiche e primitive repubbliche rurali per promuovere da un lato l'idea della robustezza di un territorio e di una cultura capaci di resistere alle invasioni passate e alla moderna dominazione – o alla dominazione del moderno –, dall'altro per proporre una visione alternativa della società, un modello operativo per una futura India libera, antitetica alla modernità occidentale e in continuità con la storia e le tradizioni locali, ma non per questo arretrata e obsoleta.

La posizione centrale occupata dal villaggio all'interno dei discorsi a sostegno dell'indipendenza ha tuttavia una matrice precipuamente urbana: essa è infatti il frutto di elaborazioni di carattere perlopiù speculativo operate da un'élite colta che risiede e agisce all'interno dei centri del potere e della cultura imperiale. Ciò rivela la condizione ambigua – o addirittura schizofrenica, dissociata – che coinvolge in generale le emergenti classi medie coloniali (imbrigliate in un sistema di duplici alleanze: alla madrepatria, garante degli agi e dei privilegi che li differenziano dal resto della

popolazione, e alla nazione *in fieri*, promessa di autodeterminazione e di coinvolgimento diretto alla gestione dello stato) e, nel caso specifico, gli intellettuali indiani, per i quali la città rappresenta il simbolo della soggiogazione del paese e del decadimento della sua anima rurale ma è anche un oggetto di desiderio che custodisce le seducenti possibilità offerte dal progresso occidentale. Ancora una volta è Madras a fornire un valido esempio: la città che con le sue scuole e opportunità di lavoro presso l'amministrazione del Raj aveva attirato numerosi giovani, in prevalenza brahmani provenienti dalle zone rurali (tra i quali, sul finire del diciannovesimo secolo, R.V. Krishnaswami Iyer, futuro insegnante e direttore scolastico nonché padre di Narayan), è anche il luogo che convoglia, già dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, le prime agitazioni nazionalistiche dell'India meridionale. In bilico tra lealtà e opposizione all'impero, la città si fa conoscere all'interno degli ambienti nazionalisti della penisola per una certa indolenza, che a partire dagli inizi del ventesimo secolo lascia però il posto a una maggiore vitalità politica sostenuta dall'attività di figure popolari come Annie Besant (1847-1933) – teosofa e militante inglese che fondò nel 1916 la Home Rule League e che ricoprì la carica di presidente dell'Indian National Congress nell'anno successivo – e Mohandas Karamchand Gandhi (1869-1948), che nell'aprile del 1915, a pochi mesi dal suo ritorno dal Sudafrica, viene accolto da una “rapturous reception on his first visit to the southern metropolis; newspaper accounts noted the throngs of people gathered at the railway station to greet him, and the large numbers of students, some of whom unyoked the horse from his carriage in order to haul him themselves around the city.”<sup>155</sup>

È proprio attraverso Gandhi che il precario equilibrio tra l'adesione alla modernità britannica e il vincolo con la tradizione locale si risolve in forma di un esplicito rifiuto della prima – e dello spazio a essa associato, ovvero la città – a favore della seconda – identificata non più solo a livello teorico ma anche empirico con il villaggio. Oltre al recupero delle concezioni – diverse negli intenti ma simili nei contenuti – orientaliste, coloniali e infine nazionaliste del villaggio indiano come elemento di alterità radicale rispetto all'esperienza contemporanea dell'Occidente, Gandhi reinserisce concretamente lo spazio rurale al centro dell'azione politica e, attraverso la promozione di una serie di marce (*padayatra*) all'interno del paese (di cui la Marcia del Sale del 1930 rappresenta

---

<sup>155</sup> Ram, Ram, *R.K. Narayan: The Early Years* cit., p. 50.

solo l'esempio più celebre), stabilisce una nuova topografia indiana, definita non dal reticolo ferroviario che collega i centri urbani del potere imperiale ma dai sentieri campestri che congiungono i diversi villaggi. Se, come egli afferma in più di un'occasione, "India is to be found not in its few cities but in its 7,00,000 villages"<sup>156</sup>, le città e i loro abitanti rappresentano la minaccia non solo alla futura libertà del paese, ma anche alla sopravvivenza del suo nucleo profondo e della stessa umanità. Evocando un immaginario truce e cruento che poco si confà all'apostolo della non-violenza, Gandhi sostiene che la città è lo strumento che gli inglesi hanno creato per sfruttare le risorse dell'India e assoggettare la sua popolazione, togliendo loro ogni linfa vitale: "The half a dozen modern cities are an excrescence and serve at the present moment the evil purpose of draining the life-blood of the villages. [...] The blood of the village is the cement with which the edifice of the cities is built. I want the blood that is today inflating the arteries of the cities to run once again in the blood vessels of the villages."<sup>157</sup> Così spogliato di ogni ricchezza e sottomesso a un'amministrazione oppressiva e centralista, il villaggio contemporaneo non può certamente rappresentare il modello positivo su cui fondare il futuro stato indipendente. Gandhi elabora quindi una visione di villaggio ideale imperniata su alcuni principi basilari: esso deve essere un luogo pulito e salubre, dove non esistono "intoccabili" fuori casta e le diverse religioni possono coabitare armonicamente; la sua vera moneta di scambio non è costituita dal denaro, ma dal lavoro e dalla circolazione dei suoi frutti materiali; deve infine promuovere una nuova educazione di tipo olistico basata sul lavoro manuale – *Nai Talim* – e un sentimento di moderazione che conduce all'autosufficienza – *Satyagraha*. Ma l'ideale gandhiano è soprattutto costruito intorno alla nozione di *Gram Swaraj*, l'autogoverno dei villaggi, reso possibile dal decentramento amministrativo e dalla formazione dei *Panchayat*, consigli composti da cinque membri eletti al governo delle singole comunità locali. La definizione offerta da Gandhi per la sua idea di *Swaraj* echeggia distintamente lo stereotipo orientalista che faceva appello all'immutabilità e alla sostanziale impermeabilità del villaggio indiano: "My idea of village Swaraj is that it is a complete republic, independent of its neighbours for its own vital wants, and yet

---

<sup>156</sup> M.K. Gandhi, *Village Swaraj*, compiled by H.M. Vyas, Ahmedabad, Navajivan Publishing House, 1963, p. 26.

<sup>157</sup> Ivi, p. 25.

interdependent for many others in which dependence is a necessity.”<sup>158</sup> Il concetto stesso di “ideale” smentisce però ogni pretesa di staticismo e apre a un’aspirazione, a una ricerca rivolta al futuro: il progetto gandhiano si nutre allora della tradizione – tanto di quella antica, sedimentata sul territorio nel corso dei secoli, quanto di quella recente, “inventata” e dall’origine forestiera – per pensare a un cambiamento che, sebbene possa apparire in prima istanza regressivo, istituisce una nuova forma di vita comunitaria sulla quale edificare la società indiana del dopo-impero.

Negli anni della lotta anticoloniale il villaggio è utilizzato da più parti come simbolo dell’India indipendente: al fianco del modello gandhiano, che ne enfatizza la moralità e la semplicità, è possibile scorgere ulteriori proposte incentrate su aspetti diversi della vita rurale, come per esempio quella del filosofo e storico dell’arte Ananda Coomaraswamy (1877-1947), per il quale essa costituisce un ideale principalmente estetico-religioso e testimonia la virtù e la persistenza delle arti tradizionali e delle produzioni locali in opposizione all’industrializzazione occidentale<sup>159</sup>. Ciononostante, grazie alle voci di personalità autorevoli all’interno del movimento per l’indipendenza e con l’approssimarsi della fine della dominazione britannica e la creazione della repubblica indiana, il villaggio e i valori da esso rappresentati cominciano a perdere attrattiva. La posizione più prominente che affianca, confuta e corregge quella di Gandhi è riconducibile a Jawaharlal Nehru (1889-1964), il quale, sebbene condivide con il primo “the discourse of a ‘different modernity’”<sup>160</sup>, offre una visione della futura nazione fondata non su un adeguamento – seppure in forma aggiornata – ai principi e alle prassi tradizionali, ma su un’idea del progresso e del cambiamento che si esprime innanzitutto attraverso la città.

In contrasto con le letture manichee e massimaliste alle quali il pensiero gandhiano si è storicamente prestato, Nehru approfondisce la discussione sulla modernità occidentale operando una distinzione tra la tirannia del suo apparato coloniale e la vocazione intellettuale, scientifica e tecnologica che essa sprigiona. Egli parla infatti dell’esistenza di “due Inghilterre”: “the England of Shakespeare and Milton,

---

<sup>158</sup> Ivi, p. 31.

<sup>159</sup> Cfr. Emma Tarlo, «Village Dressing: The discovery and recovery of Hauz Khas Village in Delhi 1986-1994», in Gabriella Eichinger Ferro-Luzzi (ed.), *Glimpses of the Indian Village in Anthropology and Literature*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi Asiatici, 1998, pp. 103-104.

<sup>160</sup> Gyan Prakash, «The Urban Turn», in Ravi Vasudevan et al. (eds.), *Sarai Reader 02: The Cities of Everyday Life*, New Delhi, Sarai/Center for the Study of Developing Societies/Society for New and Old Media, 2002, p. 4.

of political revolution and constitutional liberties for freedom, of science and technical progress; and the England of the savage penal code and brutal behaviour, of entrenched feudalism and reaction”<sup>161</sup>, l’ultima delle quali deve essere respinta tanto quanto la prima deve essere presa come fonte di ispirazione. Se una simile affermazione sembra porre Nehru in aperto contrasto con l’antioccidentalismo di marca gandhiana, la sua formazione, il suo pensiero e la successiva pratica politica rivelano in verità la continuità esistente tra i due maggiori esponenti del movimento per l’indipendenza, che costituiscono i correttivi l’uno dell’altro. È infatti grazie a Gandhi che Nehru entra in contatto con gli elementi profondi della civiltà indiana e con la sua anima rurale, abbandonando le abitudini da intellettuale metropolitano e *deraciné* e conformandosi, in seguito all’incontro del 1920 con i *kisan* (la maggioranza agreste della popolazione), ai costumi tradizionali: “this contact with the *kisans* was satisfying psychologically, as it gave him the feeling that he was re-indianising himself and functioning in a wholly Indian situation.”<sup>162</sup> Laddove Gandhi è il principale artefice del risveglio della coscienza rurale e della mobilitazione delle campagne, Nehru è colui che riesce a interpretarne il messaggio in un idioma moderno e liberale, impedendo ogni sua volgarizzazione o trasformazione in oggetto di culto e prevenendone le eventuali distorsioni in senso revivalista e oscurantista. Sulla base della distinzione tra un’occidentalizzazione negativa connotata in senso coloniale e una modernizzazione positiva intesa come impulso generale alla crescita e al rinnovamento, Nehru dimostra che quest’ultima non contrasta necessariamente con la civiltà tradizionale, ma può anzi essere da essa perfezionata. In seguito alla sua elezione nel 1947 a primo ministro della neonata Repubblica Indiana, egli avvia quindi un programma di misure legislative, riforme istituzionali e innovazioni scientifiche e tecnologiche finalizzate alla modernizzazione dei villaggi. In primo luogo vengono varate una serie di misure di ispirazione propriamente gandhiana, come la costituzione dei *Panchayat*, i piani di miglioramento delle condizioni igienico-sanitarie e i progetti sull’istruzione primaria e sull’educazione permanente. Il riformismo nehruviano conduce poi all’eliminazione dello *Zamindari*

---

<sup>161</sup> Jawaharlal Nehru, *The Discovery of India*, citato in P.C. Joshi, «Gandhi and Nehru: The Challenge of a New Society», in B.R. Nanda, P.C. Joshi and Raj Krishna (eds.), *Gandhi and Nehru*, Delhi, Oxford University Press, 1979, p. 41.

<sup>162</sup> S. Gopal, *Jawaharlal Nehru – A Biography*, citato in C.T. Kurien, *Nehru and Village India: An Assessment of Nehru's Philosophy of Social Action*, Madras, Madras Institute of Development Studies, 1980, n.p.

(sistema di oppressione delle popolazioni rurali precedente al colonialismo inglese ma rafforzato negli anni del cosiddetto “Raj della Compagnia”, che aveva contribuito a creare da un lato un potente ceto di esattori e proprietari terrieri, dall’altro una classe impoverita, sfruttata e indigente di contadini), all’applicazione delle nuove tecnologie al campo della produzione agricola e alla costruzione di una rete stradale che reinserisce i villaggi all’interno del tessuto della vita nazionale, giungendo perfino a postulare – ma mai a realizzare – una trasformazione dell’organizzazione della società attraverso l’eliminazione delle caste. Sebbene durante il periodo nehruviano (1947-1964) il villaggio occupi una posizione privilegiata nella mitopoiesi nazionale e figuri all’interno delle politiche economiche statali (come i Piani Quinquennali del 1951, 1956 e 1961), conoscendo il cambiamento più imponente mai verificatosi in qualsiasi altro quindicennio di storia repubblicana, le riforme intraprese non hanno tuttavia l’impatto sperato sulla maggioranza delle persone, e il sogno gandhiano di rinascita dell’India rurale è destinato a non divenire realtà.

#### **2.3.4. Nuove rappresentazioni endogene: la città e il villaggio nell’India postcoloniale**

Il passaggio dalla fase della decolonizzazione a quella postcoloniale coincide con l’istituzionalizzazione dell’ideale del villaggio, a cui segue sia un’enfaticizzazione delle caratteristiche che si sono consolidate attraverso le rappresentazioni esogene e endogene susseguitesisi durante il periodo coloniale, sia un contemporaneo ridimensionamento del suo ruolo negli altri campi della vita pubblica. Se infatti da un lato l’istituzione dei *Panchayat* corrobora la concezione del villaggio come repubblica autonoma e l’attenzione data alle pratiche artistiche e artigianali che in esso hanno luogo lo reinserisce nel tempo ciclico, perpetuo della tradizione, dall’altro esso, nonostante i cambiamenti che pure lo coinvolgono, non si trova al centro dell’agenda politica dello stato, impegnato in un’opera generale di modernizzazione del paese. In altre parole, il sostegno accordato al villaggio all’interno della rappresentazione condivisa della nazione compensa le mancanze e gli insuccessi delle politiche adottate in suo favore, tanto che ancora oggi la professata fede negli ideali gandhiani si manifesta più intraprendendo nuovi *padayatra* nelle regioni interne, visitando gli empori locali e

vestendo bianchi *khadi* di gandhiana memoria (tessuti grezzi filati e cuciti a mano associati al movimento *Swadeshi* per l'autosufficienza) che non sotto forma di iniziative concrete di rilancio economico e sociale dei piccoli centri abitati rurali.<sup>163</sup>

Ancora una volta, quindi, è la città a costituire, nella pratica, “the indispensable hub of a modernizing process that would spread beyond its enclaves and through the whole society.”<sup>164</sup> Epicentro della nuova India indipendente, essa non manca di celebrare, quasi beffardamente, la memoria dei padri della patria – ovvero gli ideologi della nazione e i teorici del villaggio, vale a dire i più severi avversari della città moderna –, seguendo la medesima tendenza compensatoria esercitata dalle élite politico-intellettuali. L'assimilazione dell'ideale rurale e della storia passata all'interno della toponomastica cittadina risponde a un comune modello postcoloniale di profanazione dei centri del potere imperiale e di successiva riappropriazione simbolica e rifunzionalizzazione dello spazio urbano, di cui la politica della ridenominazione delle città e delle sue entità geografiche interne, tuttora in atto in India, è un'ulteriore manifestazione. La proposta di Nehru, invece, insegue un'idea di totale difformità tra la moderna città indiana e il suo antesignano imperiale o precoloniale: essa deve infatti rappresentare qualcosa di completamente nuovo, che non porta su di sé né i segni dell'immaginario coloniale, né le tracce del sentimentalismo nazionalista. L'esempio più emblematico è fornito da Chandigarh (odierna capitale degli stati del Punjab e dell'Haryana), la più celebre città di fondazione successiva all'indipendenza, configurata secondo un progetto urbanistico che fu realizzato da un gruppo di architetti internazionali guidati da Le Corbusier e il cui significato radicale risiede nella “cultural unfamiliarity, its proposal of the new”<sup>165</sup> rispetto al contesto storico-culturale in cui è inserita; sulla stessa linea si collocano poi le “concept capitals” – ma anche le città industriali e le “steel towns” – degli anni Sessanta e Settanta, come la Bhubaneswar (capitale dell'Odisha) di Otto Königsberger e la Gandhinagar (capitale del Gujarat) di H.K. Mewada e Prakash M. Apte – architetti indiani scelti a discapito di colleghi internazionali per esaltare i principi di *Swadeshi* e *Swaraj* cari a Gandhi, originario del medesimo stato.

---

<sup>163</sup> Cfr. Tarlo, «Village Dressing» cit., pp. 104-105.

<sup>164</sup> Khilnani, «India's theaters of independence» cit., p. 30.

<sup>165</sup> Ivi, p. 33.

La città nehruviana, in bilico tra sincretismo e rimozione, si dimostra eccentrica a confronto con la tipologia presentata dagli antropologi urbani Robert Redfield e Milton B. Singer, ai quali si deve la distinzione tra “città di trasformazione ortogenetica” e “città di trasformazione eterogenetica”. In breve, la prima – “the city of the moral order [...] of culture carried forward”<sup>166</sup> – è quella che emerge da un processo di urbanizzazione primaria attraverso il quale una società contadina (la “folk society” del villaggio) si trasforma gradualmente in una società urbana senza tuttavia obliterare la sua “core culture”: essa è infatti il luogo “where religious, philosophical and literary specialists reflect, synthesize and create out of the traditional material new arrangements and developments that are felt by the people to be outgrowths of the old.”<sup>167</sup> Sospinto da un lento sviluppo tecnologico e favorito da un quasi totale isolamento con il mondo esterno, il modello primario di urbanizzazione conduce a un’ampia integrazione tra la città ortogenetica e il territorio rurale circostante, dal quale essa ramifica e al quale rimane legata mediante l’evoluzione di una coscienza culturale condivisa e di un senso di appartenenza alla stessa comunità. Al contrario, la seconda – “the city of the technical order [...] where local cultures are disintegrated and new integrations of mind and society are developed”<sup>168</sup>, è il risultato di un processo di urbanizzazione secondaria provocato dal contatto con una cultura aliena che, espandendosi, ne ha assorbito i territori e ha impiantato su di essi nuove forme di organizzazione e di vita urbana in conflitto con le tradizioni del luogo. La città eterogenetica, che sperimenta un rapido incremento tecnologico e un intenso – quando non violento – scambio con l’esterno, appare quindi estranea al contesto nella quale è inserita, tanto da essere ricondotta allo stereotipo della “wicked city”: manca infatti un rapporto di continuità e armonia con la circostante cultura rurale, e le relazioni che intercorrono tra essa e la campagna sono guidate esclusivamente da una mutualità di interessi secondo la quale “[t]he city is a ‘service station’ and amusement center for the country, and the country is a ‘food basket’ for the city.”<sup>169</sup> Vista da un’altra prospettiva, la città di trasformazione eterogenetica è però quella che si colloca nel solco della modernità occidentale, il luogo dell’eterodossia e dell’affrancamento dalle tradizioni dove poter sviluppare nuove forme

---

<sup>166</sup> Robert Redfield, Milton B. Singer, «The Cultural Role of Cities», in *Economic Development and Cultural Change*, III, 1954-55, p. 59.

<sup>167</sup> Ivi, p. 58.

<sup>168</sup> Ivi, p. 59.

<sup>169</sup> Ivi, p. 69.

di integrazione intellettuale e sociale da cui diffondere l'idea del progresso. Se il modello di riferimento durante gli anni del Raj è stato indubbiamente quello secondario, la città postcoloniale può da un lato scegliere di intraprendere un tentativo di cambiamento del suo ruolo culturale in senso ortogenetico, contribuendo alla formazione di una civiltà urbana effettivamente indigena al luogo in cui è compresa, dall'altro può confermare la sua eterogenesi ed espandere i suoi orizzonti culturali a scapito della fedeltà alle tradizioni e all'esperienza delle regioni interne e rurali del paese. In verità, spesso le città postcoloniali seguono contemporaneamente l'uno e l'altro indirizzo di sviluppo, cosicché, sebbene “[t]he predominating trend may be in one of the two directions, and so allow us to characterize the city, or that phase of the history of the city, as the one or the other”<sup>170</sup>, tanto le politiche di ridenominazione toponomastica (Madras=Chennai) quanto la creazione di spazi urbani “anonimi” (Chandigarh) non possono essere considerate come fondatrici di autentici esempi ortogenetici o eterogenetici. In effetti, per quanto i toponimi tamil conferiscano a Chennai un superficiale senso di indianità, essa occupa un ruolo per nulla secondario all'interno del sistema economico e commerciale internazionale; viceversa, la sempreverde e cosmopolita Chandigarh è costretta in qualche modo a sintetizzare la sua atipicità – o, meglio, “atopicità” – eteronoma con la storia e la cultura dei territori dei quali è capitale.

Gli inizi degli anni Sessanta coincidono con l'intensificazione del dibattito relativo al modello urbano più appropriato per un'India che, a quindici anni dall'indipendenza e sul finire del secondo Piano Quinquennale – incentrato sullo sviluppo dell'industria pesante –, ha conosciuto un massiccio incremento dei livelli di urbanizzazione e industrializzazione. Tentando di comprendere assieme e portare avanti parallelamente questi fenomeni, due proposte principali vengono avanzate. La prima muove nella direzione di una dispersione industriale affiancata a una dispersione urbana, ovvero di una concentrazione delle attività produttive in aree suburbane con la conseguente creazione di cittadine satellite che vanno a formare le periferie delle future megalopoli; la seconda prevede l'organizzazione di una rete di piccole industrie su base agricola da realizzare in centri urbani di medie dimensioni disseminati nelle zone interne e più arretrate del paese, al fine di stimolare la crescita dell'imprenditoria e la diffusione delle

---

<sup>170</sup> Ivi, p. 58.

conoscenze industriali e della dote infrastrutturale. Sebbene quest'ultima proposta rivesta un'importanza strategica per lo sviluppo complessivo della nazione, motivazioni di opportunità economica e un graduale disinteresse dell'amministrazione centrale per le strategie di urbanizzazione e localizzazione industriale favoriscono una rapida e imponente espansione delle aree metropolitane (in particolare delle quattro *giant cities*: Bombay, Calcutta, Chennai e Delhi) che determina una sostanziale stagnazione delle zone rurali.<sup>171</sup>

Nondimeno, le iniziative a favore di una maggiore decentralizzazione e di una pianificazione territoriale diffusa non sono mai state del tutto abbandonate, fino a risolversi, a partire dagli anni Novanta, nella nascita di un nuovo tipo urbano: l'India delle impetuose "medie città". Il paese può infatti contare, al fianco delle circa cinquanta conurbazioni superiori al milione di persone, oltre quattrocentocinquanta città con più di centomila abitanti<sup>172</sup>, che si collocano in un limbo tra i più piccoli centri rurali (rispetto ai quali sono molto più vaste e popolate) e le grandi metropoli (delle quali condividono i servizi e le opportunità). La rapida crescita di queste città intermedie, insieme orto- ed eterogenetica, le conduce da un lato a proclamare con orgoglio la propria specificità politica e culturale vernacolare e l'indipendenza dai modelli offerti dai quattro giganti urbani conterranei, dall'altro a tramutarsi da luoghi in spazi: "surfaced roads, pavements, streetlights, parks – all those essential tokens of modernity that excited the colonial and nationalist imaginations – are barely to be seen here. The streets are nameless, absolving those who pass along them of even a token historical memory. The conceptual sense of a 'city' is weak."<sup>173</sup>

Al di là di questi centri di media grandezza, che costituiscono una possibile – ma illusoria – forma di conciliazione tra la città e il villaggio, negli stessi anni si assiste alla diffusione di un fenomeno internazionale che risponde in parte alla medesima esigenza: il "village dressing", che consiste nell'"agghindare" gli aspetti della cultura nazionale e urbana attraverso il ricorso all'immaginario rurale, rendendo allo stesso tempo quest'ultimo più accettabile e "appetitoso" – proprio come una *salad dressing*

---

<sup>171</sup> Cfr. V. Nath, «Urbanization in India: Retrospect and Prospect», in Frank J. Costa, Ashok K. Dutt, Laurence J.C. Ma, Allen G. Noble (eds.), *Urbanization in Asia: Spatial Dimensions and Policy Issues*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1989, pp. 32-35.

<sup>172</sup> Cfr. i dati del "Census of India 2001", URL: <http://www.censusindia.gov.in/2011-common/censusdataonline.html>.

<sup>173</sup> Khilnani, «India's theaters of independence» cit., p. 42.

insaporisce le pietanze. Il concetto di “village dressing” proposto dall’antropologa Emma Tarlo denota quindi la propensione delle élite cittadine a idealizzare la natura e la vita agreste in – superficiale – opposizione alla realtà urbana, giungendo non già all’abbandono della metropoli, ma a un’assimilazione dell’elemento rurale attraverso il rinvenimento – che più spesso corrisponde a una vera e propria riedificazione – dei villaggi all’interno delle città. Le numerose *city farms* londinesi e gli isolati e i quartieri delle grandi città restaurati in ossequio a lontane origini rustiche sono tutte manifestazioni di questa tendenza, che consente in ultima istanza ai residenti di fare esperienza, all’interno di uno stesso luogo, dell’urbano e del rurale insieme. Il “village dressing” indiano – esemplificato dalla riscoperta del villaggio-quartiere di Hauz Khas a Delhi – aggiunge però ai termini di questo fenomeno globale un elemento identitario: invero, “it builds on previous constructions of a more specifically Indian village ideal. It combines the colonial image of the village as timeless and unchanging, with the nationalist idea of the village as a means of re-asserting Indian identity. These ideas are in turn added to the concept of the natural beauty of the village and its hand-made products.”<sup>174</sup> Alla fine del ventesimo secolo, il percorso intrapreso dal villaggio si ricongiunge dunque al suo punto di partenza – dal quale forse non si era mai propriamente discostato: a dispetto della modernizzazione e dell’ampio sviluppo urbano del paese, esso continua infatti a nutrirsi delle rappresentazioni rassicuranti, idilliche ed estetizzanti del passato e a costituire, a livello ideologico, uno dei fondamenti della nazione.

È proprio il ruolo ricoperto all’interno del sistema di autorappresentazione nazionale a garantire al villaggio indiano una posizione stabile nell’ambito del discorso teorico e degli studi scientifici compiuti sullo stato indipendente, come testimonia la preminenza a esso accordata dalle ricerche antropologiche sull’India postcoloniale. I risultati delle osservazioni sul campo rivelano tuttavia una realtà molto diversa dall’immagine convenzionale del villaggio autosufficiente e dalla struttura invariabile: esso si presenta infatti come unità economica e sociale appartenente a un sistema di più ampie dimensioni, rispetto al quale rappresenta per certi aspetti un’entità chiusa, per altri un luogo di incontro tra stili di vita e culture difformi. In India ci si trova dunque “on middle ground [: t]he relations there existing between little communities and

---

<sup>174</sup> Tarlo, «Village Dressing» cit., pp. 105-106.

civilization may be likened with some justification either to the primitive or to the modern Western extreme”<sup>175</sup>, come comprovato da una nutrita serie di indagini condotte da studiosi locali e internazionali. A titolo dimostrativo è possibile rivolgersi all’opera di M.N. Srinivas (1916-1999), insigne sociologo e antropologo sociale originario di Mysore (nonché grande amico di Narayan) che ha dedicato la sua attività allo studio dei diversi fenomeni (per esempio l’occidentalizzazione, la sanscritizzazione e la stratificazione castale) che hanno investito la parte rurale dell’India meridionale. Attraverso l’analisi di Rampura, un villaggio dell’allora stato del Mysore che tra la fine degli anni Quaranta e l’inizio degli anni Cinquanta contava poco più di millecinquecento abitanti, Srinivas riscontra che “[t]he completely self-sufficient village republic is a myth: it was always part of a wider entity.”<sup>176</sup> Se da un lato, infatti, Rampura costituisce un nucleo indipendente, un’unità che si esprime a livello fisico-territoriale (esso è relativamente isolato dalle città e dagli altri centri rurali), a livello di riti e consuetudini (l’esperienza quotidiana degli abitanti è ampiamente condivisa ed essi sono legati da un senso di appartenenza patriottica) e attraverso la quasi totale estraneità all’economia monetaria di mercato a favore di un’economia basata prevalentemente sul baratto, il villaggio è altresì percorso dal vento del cambiamento che spira dall’esterno, grazie anche all’avvio di rapporti mutualistici con i vicini centri urbani che portano a un generale allargamento degli orizzonti e a una maggiore occidentalizzazione e urbanizzazione, nei modi e nelle idee, delle giovani generazioni.<sup>177</sup>

Nonostante le emergenze antropologiche testimonino l’eterogeneità dell’esistenza concreta all’interno dei villaggi, le rappresentazioni ideologiche che si sono succedute, in parte confutate ma infine armonizzate e consolidate nel corso della storia restituiscono la visione di un’India remota e perenne che fornisce la versione – suppostamente – più autentica sulla quale fondare l’identità indiana: “Once upon a time [...] the Indian village was self-sufficient and well ordered. The bull drew the plough

---

<sup>175</sup> Marriott McKim, «Little Communities in an Indigenous Civilization», in Marriott McKim (ed.), *Village India. Studies in the Little Community*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1955, p. 172.

<sup>176</sup> M.N. Srinivas, «Introduction», in M.N. Srinivas (ed.), *India’s Villages*, Calcutta, West Bengal Government Press, 1955, p. 10.

<sup>177</sup> Cfr. M.N. Srinivas, «The Social Structure of a Mysore Village», in Srinivas (ed.), *India’s Villages* cit., pp. 19-32; e M.N. Srinivas, «The Social System of a Mysore Village», in McKim (ed.), *Village India* cit., pp. 1-35.

and the cow gave milk and the manure of these animals enriched the fields, and the stalks of the abundant harvest fed the animals and thatched the village huts. That was the good time.”<sup>178</sup> L’utopia reazionaria che a metà degli anni Settanta pervade le parole dell’anonimo interlocutore di Naipaul e che, in forma più smaliziata, perdura fino agli anni Novanta nel “condimento urbano” riconosciuto da Tarlo<sup>179</sup> tradisce la necessità profonda dell’indiano di accertare la sua appartenenza alla nazione, a una comunità stabile con una storia e una geografia riconoscibili, attraverso un mito, una narrazione condivisa che tuttavia, soggiogata dalle rappresentazioni del periodo coloniale e minacciata dalle instabilità dell’era postcoloniale, si dimostra incapace di pensare l’identità indiana “as something dynamic, something that could incorporate the millions on the move, the corrupters of the cities.”<sup>180</sup> Secondo Naipaul era proprio quello il compito della borghesia indiana: proporre un’idea diversa di India, emancipata dalle tradizioni, dalle credenze e dal passato e idonea a interpretare i mutamenti del presente; un compito tradito, a suo parere, da più parti, anche da Narayan. Un Narayan il cui progetto “geonarrativo” può ora essere interrogato, a conclusione di questo percorso critico “verticale”, in relazione non solo all’organizzazione spaziale dei suoi romanzi, ma anche al contesto storico-ideologico che informa lo spazio indiano entro il quale la sua opera si inserisce.

## **2.4. Spazi di rappresentazione: la Malgudi Town di R.K. Narayan e le nuove Malgudi extraletterarie**

### **2.4.1. R.K. Narayan, “the writer as citizen”**

L’apice dell’esplorazione “verticale” intrapresa in queste pagine, che si è avviata sorvolando la superficie della macro-opera di Narayan e investigandone l’ordito (rivelatosi tripartito in Malgudi, il distretto e il mondo circostante) ed è proseguita

---

<sup>178</sup> Naipaul, *India. A Wounded Civilization* cit., p. 60.

<sup>179</sup> Nella sezione del saggio intitolata “The History of Hauz Khas Village” Tarlo introduce la figura di Bina Ramani, la stilista e *socialite* di Delhi scopritrice – o, piuttosto, artefice – del villaggio cittadino di Hauz Khas, per la quale “this village represented some sort of authentic India”; in Tarlo, «Village Dressing» cit., p. 110.

<sup>180</sup> Naipaul, *India. A Wounded Civilization* cit., p. 60.

attraversando le rappresentazioni dominanti delle macroentità spaziali che si intrecciano al filo di trama dei romanzi (il villaggio e la città), equivale all'interrogazione del disegno del tessuto narrativo – lo spazio di rappresentazione – predisposto dall'autore. Diversamente dal concetto di *espace vécu* lefebvriano, lo spazio di rappresentazione di Narayan non coincide con un luogo fisico, concretamente vissuto dallo scrittore e dai suoi lettori; esso è tuttavia ugualmente percorso da un'immaginazione che si appropria degli spazi dominati del reale e, facendo uso delle costruzioni simboliche in essi prodotte (per esempio, il villaggio gandhiano come dimora della tradizione e emblema della nazione, la città come allegoria dell'oppressione coloniale e frutto della modernità occidentale) e introducendole in un contesto creativo, contribuisce ad affrancarli e a renderli fluidi e dinamici. Inseguendo una prospettiva che, utilizzando la terminologia di Soja, si potrebbe dire “terzospaziale”, questo paragrafo conclusivo si propone quindi di riannodare le fila delle precedenti dimensioni dello spazio di Malgudi (quello percepito, analiticamente decifrato, dei suoi romanzi, e quello concepito, ideologicamente edificato, del suo referente reale) per dare forma a un nuovo orizzonte interpretativo entro cui collocare e indagare l'opera.

La necessità di condurre lo studio del paesaggio narrativo di Narayan all'interno di un terzospazio della critica consegue all'impossibilità di ottenere un'esauritiva definizione della cittadina mediante le consuete logiche binarie: oscillante, come si è visto, tra mimesi e invenzione, tra mondo e distretto, tra città e villaggio, Malgudi non è mai completamente assimilabile né agli uni, né agli altri, ma costituisce piuttosto uno spazio “in-between”, che scardina le polarità antinomiche formali, narrative e ideologiche nel mezzo delle quali si interpone – senza tuttavia occupare una posizione stabile – e diventa un “terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself.”<sup>181</sup> Affine al Terzo Spazio dell'enunciazione teorizzato da Bhabha, Malgudi rappresenta uno spazio discorsivo che non può rivelare la sua localizzazione e il cui contenuto non può essere mimeticamente interpretato. L'ipotesi controrealistica delineata al principio del capitolo è dunque confermata: l'artificio di Narayan, non sempre riconosciuto e quindi cagione di letture polarizzate e tetragone, risiede infatti nella capacità di presentare in modo pseudo-

---

<sup>181</sup> Bhabha, «Introduction: Locations of culture» cit., pp. 1-2.

mimetico e apparentemente referenziale una visione particolare della società, un mondo singolare ricostruito all'interno dello spazio polisemico e polimorfo in cui gli intrecci narrativi intersecano il reale e le sue rappresentazioni. Su uno sfondo caratterizzato dall'onnipresenza del referente (il rigoglioso mondo di Malgudi, che si distende su una geografia verosimile), la cittadina inventata dall'autore scatena un effetto liberatorio, "mettendosi a giocare con quei referenti che sono considerati eccessivamente stabili, supercodificati"<sup>182</sup> e dando origine a una vera e propria decolonizzazione letteraria. Nondimeno, la natura ludica, immaginativa di Malgudi non comporta la soppressione della relazione con il reale e l'adozione di una prospettiva critica radicalmente antimimetica: lo stesso Narayan, in un passaggio interpretabile, in senso retrospettivo e metaletterario, come un'indiretta confessione *ex post* sulla sua narrativa, fa dichiarare all'aspirante scrittore protagonista del suo ultimo romanzo che "'Invent' was a wrong word: nothing was invented, nothing can occur to the mind out of a vacuum – there must have been a spark of something which was blown up into a flame."<sup>183</sup> Lo spazio di rappresentazione creato non corrisponde dunque a un campo di disimpegno, a una liberazione intesa come evasione fantastica e ricreativa. Di conseguenza, un'affermazione come quella di Bhabha, secondo il quale, in un periodo di esplicite alleanze alla città o al villaggio, "Narayan ducked the dialectic and created Malgudi, a small provincial town, somewhere in South India"<sup>184</sup>, è tanto perspicace nel riconoscere la "terzietà" della cittadina rispetto ai centri rurali e urbani circostanti quanto affrettata nel sancirne l'elusione dal coevo dibattito tra ideologie e aggregazioni sociali contrastanti. La condizione di Malgudi, interstizio di invenzione e insieme spazio di intervento sul reale, può forse essere letta come uno dei tanti "paradossi" che il critico attribuisce allo scrittore, ritenuto il più "inglese" tra i romanzieri di origine indiana eppure intimamente legato al mondo peninsulare di Mysore. Sebbene Narayan non abbia mai fatto della sua opera un oggetto di indagine critica, è ancora una volta dalle sue parole che emerge la concezione di una letteratura come elaborazione del contesto extraletterario nella quale è inserita: "The novelist has to live close to life and keep himself open to its influence if he is to prove successful as a writer. His mind must pick

---

<sup>182</sup> Westphal, *Geocritica* cit., p. 118.

<sup>183</sup> Narayan, *The World of Nagaraj* cit., p. 117.

<sup>184</sup> Homi Bhabha, «A Brahmin in the Bazaar», in *Times Literary Supplement*, 8 April 1977, p. 421.

out the material from life, shape it and use it.”<sup>185</sup> È proprio questo recupero della materia grezza della vita, la sua risemantizzazione e, in ultima istanza, la produzione di spazio sociale – uno spazio di relazioni tra forme, rappresentazioni e contro-rappresentazioni – a rendere Narayan “one of a vanishing breed – the writer as citizen.”<sup>186</sup>

Nelle pagine seguenti, i risultati delle ricerche “primospaziali” – rivolte alla misurazione dei rilievi del territorio narrativo – e “secondospaziali” – dedicate alle elaborazioni ideologiche che definiscono e ordinano la geografia indiana – saranno sottratti all’unità e alla stabilità inizialmente accordate e verranno fatti interagire tra loro, rendendo possibile uno sguardo “altro” capace di identificare la peculiarità della proposta spaziale di Narayan. Non si tratterà dunque di esplorare internamente il mondo dei romanzi seguendo i percorsi dei personaggi e osservando le relazioni di topofilia o topofobia che essi instaurano con i singoli luoghi (indagine, questa, che sarà condotta “orizzontalmente” nel successivo capitolo), ma di riconoscere l’effettivo “terzo spazio” costituito dalla cittadina di Malgudi, separata dal distretto e dal mondo circostante attraverso un già studiato processo di “geographical division” il quale, facendo riferimento alle nozioni di villaggio e città, si rivela non essere neutrale, ma “politically charged, beseeching the attention and elucidation its considerable proportions require.”<sup>187</sup> Affiorando dalla macro-opera dell’autore quale elemento di novità e differenza rispetto alle opposizioni binarie riprodotte, Malgudi “displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives, which are inadequately understood through received wisdom.”<sup>188</sup> Dopo avere tratteggiato quelli che si ritengono essere i caratteri preminenti della decodificazione letteraria dello spazio intrapresa da Narayan – prestando attenzione da un lato a non ripercorrere l’inadeguato “giudizio comune” che si uniforma alle rappresentazioni dominanti della mappa indiana, dall’altro a osservare il già citato monito autoriale a non “lavorare troppo sopra” all’opera, a non leggere oltre ciò che i testi sprigionano e, si potrebbe aggiungere, ciò che la prospettiva geocritica “verticale” adottata fa trasparire –, si considereranno alcuni esempi che testimoniano la misura e il valore della dimensione

---

<sup>185</sup> R.K. Narayan, «The Problem of the Indian Writer», in Id., *A Story-Teller’s World* cit., p. 17.

<sup>186</sup> John Updike, «Alive and Free from Employment», in *The New Yorker Magazine*, 2 September 1974, p. 82, in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 8, Folder 48.

<sup>187</sup> Said, *Culture and Imperialism* cit., p. 93.

<sup>188</sup> Rutherford, «The Third Space. Interview with Homi Bhabha» cit., p. 211.

immaginaria che Malgudi fornisce allo spazio reale – ovvero le possibili “iniziative” che originano, nel mondo extraletterario, a partire dalla creazione dell’autore.

#### 2.4.2. Malgudi tra città e villaggio

Il percorso tra le concezioni dominanti dello spazio indiano che si è seguito nel precedente paragrafo culminava, negli anni Novanta del secolo scorso, con la riaffermazione di un’India che si autoconcepisce a partire dall’immagine idillica di un passato rurale che trova la sua più compiuta espressione nella forma del villaggio, custode dei valori e delle usanze tradizionali. Lo smarrimento registrato da Naipaul nelle parole del suo anonimo interlocutore<sup>189</sup> aveva a che fare proprio con l’erosione, dimostrata dagli studi antropologici, di un simile mondo, che deve quindi essere preservato in forma mitica o ricreato, seppure in modo artefatto, mediante un processo di “village dressing”. Riportando le parole di Sudhir Kakar, psicoterapeuta della Jawaharlal Nehru University di New Delhi, Naipaul afferma infatti che la stabilità interiore del soggetto indiano, in apparenza “a man simply having his being [...] surrounded by other people having their being”, dipende da una serie di sostegni esteriori quali la famiglia, il gruppo sociale e la casta di appartenenza: “‘We Indians,’ Kakar says, ‘use the outside reality to preserve the continuity of the self amidst an ever changing flux of outer events and things.’ Men do not, therefore, actively explore the world; rather, they are defined by it.”<sup>190</sup> Il mondo dei legami parentali e castali da cui l’indiano sarebbe definito è dunque meno quello della città – luogo dei passaggi, delle metamorfosi e dell’eterodossia – e più quello del villaggio ancestrale – la cui funzione identitaria si manifesta finanche nella classica nominazione tamil, che prevede, al fianco del patronimico e del titolo castale, la sua indicazione<sup>191</sup> –, o comunque, più in generale, si riconosce nel territorio, nel vincolo alla terra, in linea con il già menzionato significato primo della nozione indiana di villaggio, relativa al suolo condiviso da un

---

<sup>189</sup> Cfr. il sottoparagrafo 2.3.4 del presente capitolo, pp. 164-165.

<sup>190</sup> Naipaul, *India. A Wounded Civilization* cit., p. 91.

<sup>191</sup> Il nome completo di Narayan è composto, nella sua forma estesa, dal nome del villaggio da cui proviene la famiglia paterna (Rasipuram, nei pressi di Salem, cittadina interna del Tamil Nadu settentrionale), dal nome del padre (Krishnaswami), e, dopo il nome di battesimo dell’autore (Narayanaswami), dall’appellativo conferito ai brahmani tamil (Iyer).

insieme di persone e dalle relazioni che in esso si instaurano, prima ancora che all'insediamento abitativo.

La necessità di fissare nel mondo esteriore una realtà solida, immutata e localizzata nella quale individuare le proprie radici e dalla quale trarre un senso di legittimazione al proprio agire si riverbera anche all'interno della narrativa indiana di lingua inglese, pervasa, secondo Silvia Albertazzi, da un senso di attaccamento e di sacralità del luogo e riconducibile a una distinzione generale tra una "letteratura del tempio", a carattere ieratico, arcano e rituale, e una "letteratura del villaggio", che restituisce una visione realistica, tra mito e banalità, del quotidiano.<sup>192</sup> Questa proposta classificatoria è circoscritta alla fase della produzione letteraria indo-inglese che si estende tra i due conflitti mondiali, ovvero in quell'età gandhiana nel corso della quale i romanzi sono sovente percorsi dal "‘Mahatma theme’ [...] a uniquely imaginative, carefully symbolic, and irresistibly fictionalisable way of doing politics"<sup>193</sup>. Sebbene gli esordi di Narayan si collochino temporalmente all'interno di questo periodo, egli sembra esplicitamente prendere le distanze da ciò che, a suo parere, costituisce più "a time for polemics and tract-writing than for story-telling"<sup>194</sup>, riconoscendosi più propriamente nella successiva fase da egli stesso identificata, che fa seguito all'indipendenza ed è caratterizzata da una maggiore libertà tematica. Viceversa, le opere qualitativamente assimilabili a questo periodo sono direttamente implicate nella formazione della coscienza nazionale indiana attraverso la riappropriazione del concetto di villaggio secondo i termini del discorso anticoloniale e nazionalista. I romanzi di autori come K.S. Venkataramani (1891-1952), Mulk Raj Anand (1905-2004) e Raja Rao (1908-2006) contribuiscono quindi da un lato a spostare l'enfasi dalla città al villaggio, mostrando, a partire dall'irrisolutezza dei protagonisti, l'opposizione tra l'armoniosa vita rurale e l'insidiosa seduzione urbana; dall'altro sperimentano l'applicazione dei precetti gandhiani, offrendo al lettore la visione di modelli praticabili per una società futura. Esemplare in questo senso è il caso di Venkataramani, che si serve dei propri romanzi e racconti come mezzo di propaganda dei progetti di ricostruzione rurale elaborati privatamente all'interno della sua opera saggistica – dove il ritorno al villaggio è considerato la condizione essenziale per la

---

<sup>192</sup> Silvia Albertazzi, *Il tempio e il villaggio: la narrativa indo-inglese contemporanea e la tradizione britannica*, Bologna, Patron, 1978, pp. 16-19 e *passim*.

<sup>193</sup> Leela Gandhi, «Novelists of the 1930s and 1940s», in Arvind Krishna Mehrotra (ed.), *A History of Indian Literature in English*, London, Hurst & Company, 2003, p. 169.

<sup>194</sup> Narayan, «The Problem of the Indian Writer» cit., p. 15.

creazione di una “Renascent India”<sup>195</sup> – e formalmente nel corso del biennio a servizio del Maharaja di Alwar in qualità di “Rural Development Advisor”. Curiosamente, a eccezione di Anand (originario dell’allora North-West Frontier Province imperiale, nell’odierno Pakistan), questi e altri scrittori successivi ma ugualmente “gandhiani” o comunque sostenitori dell’ideale rurale (per esempio, Kamala Markandaya e K. Nagarajan) provengono dall’India del Sud. Questa coincidenza è forse in parte riconducibile da un lato agli squilibri tra il settentrione e il meridione del paese, che portano quest’ultimo a essere più distante dal centro della dominazione e della modernità coloniale e quindi più sensibile al richiamo alla tradizione, dall’altro, almeno per quanto riguarda la regione tamil, all’importanza che l’immaginazione geografica ha storicamente ricoperto nello sviluppo della cultura locale.<sup>196</sup>

Nonostante Narayan si dichiari estraneo a questa fase letteraria, la contemporaneità dei suoi romanzi alla lotta anticoloniale e il profondo senso di costruzione del luogo che li percorre hanno portato diversi critici a considerare la sua opera come un esempio di “letteratura del villaggio”. In effetti, anche prescindendo dai numerosi riferimenti espliciti a Gandhi e al movimento gandhiano disseminati nella narrativa dello scrittore (dallo slogan “Gandhi ki Jai” declamato da Swami nel romanzo di esordio ai ricordi della militanza nonviolenta di Gopu presenti in quello conclusivo), è possibile scorgere in essa alcune consonanze con le concezioni gandhiane del villaggio e della città. Quest’ultima può così sembrare ritratta in modo perlopiù negativo, come testimoniano le descrizioni di Madras filtrate dal punto di vista di Chadran (*The Bachelor of Arts*) e Margayya (*The Financial Expert*), per i quali essa rappresenta un luogo caotico e di perdizione, popolato da un’umanità meccanica e impersonale incapace di ogni sentimento di empatia nei confronti dell’altro e guidata solo da interessi economici. Come sancisce la Daisy di *The Painter of Signs*, “[l]iving in a city is not the real life. Urban life is standardized, and meant to keep people apart.”<sup>197</sup> Al contrario, il paesaggio rurale è associato a un’immagine positiva, che in realtà si manifesta, più ancora che nei romanzi, all’interno dell’opera saggistica dell’autore, dove

---

<sup>195</sup> Cfr. K.S. Venkataramani, *Renascent India*, Mylapore, Madras, Svetaranya Ashrama, 1929.

<sup>196</sup> Cfr. Martha Ann Selby, Indira Viswanathan Peterson (eds.), *Tamil Geographies: Cultural Constructions of Space and Place in South India*, Albany, State University of New York Press, 2008, pp. 1-16.

<sup>197</sup> Id., *The Painter of Signs* cit., p. 48.

esso figura come oggetto di studio privilegiato<sup>198</sup> e dimostra numerose affinità con le rappresentazioni “endogene” elaborate nel contesto anticoloniale. L’esempio più compiuto è forse rappresentato da *In an Indian Village*, saggio dalle cadenze narrative in cui Narayan, recuperando l’episteme orientalista e nazionalista, presenta il villaggio come unità autonoma, compresa in se stessa e facilmente distinguibile all’interno del multiforme paesaggio sociale del subcontinente indiano: esso costituisce infatti il “most complete example of corporate life”, attraversato da un vincolo comunitario che unisce i suoi abitanti e che si esprime nell’istituto del *Panchayat*, “a forerunner of all democratic institutions.” L’artificio della città lascia qui il posto al potere della natura, le cui stagioni determinano tutte le attività, dalle feste religiose alle occupazioni lavorative: sacro e profano trovano infatti uguale collocazione, e se “[n]o village is so small that it is without a shrine under the banyan tree at the square”, esso è anche il luogo dove “[o]ur finest craftsmen are still to be found”. A questo affresco rurale a tinte stereotipate, in cui è possibile scorgere, in trasparenza, il pensiero di Gandhi e l’ideale estetico di Coomaraswamy, Narayan appone tuttavia una patina conclusiva che ne confuta l’integrità. Il breve paragrafo finale smentisce infatti la stabilità, l’autosufficienza e il carattere bucolico precedentemente esposto: il villaggio indiano “is not a remote sealed-off place. The modern world impinges upon it constantly”, non così tanto da distruggere l’individualità dei suoi abitanti ma abbastanza per introdurre, attraverso la radio, i cinema itineranti, le società cooperative e la rete dei trasporti stradali e ferroviari, “glimpses of outside world and new ideas”<sup>199</sup>.

Conseguentemente, il villaggio descritto da Narayan si allontana dal modello gandhiano di permanenza e resistenza alla modernità a cui è superficialmente assimilabile per avvicinarsi maggiormente alla concezione nehruviana di progresso rurale. Questa affinità emerge nuovamente dagli scritti saggistici, testimoni non solo dell’effettiva conoscenza, diretta o indiretta, del pensiero e delle azioni di Gandhi e Nehru, ma anche dell’acuta consapevolezza politica dell’autore, spesso non riconosciutagli in sede critica.

---

<sup>198</sup> Prendendo a esempio i tre numeri di *Indian Thought*, rivista miscelanea fondata nel 1941 da Narayan ma dalla breve vita editoriale, è possibile accertare la preminenza della tematica rurale sia all’interno dei racconti e dei brani a carattere autobiografico, sia all’interno degli studi e degli articoli a carattere saggistico, come dimostrano, oltre ai contributi dell’autore-editore, quelli del già citato sociologo e antropologo M.N. Srinivas “The Legend on the Wall”, narrazione breve ambientata in uno “small, sleepy village on the banks of the Hemavati”, e “The Road to Mercara”, appunti di viaggio redatti nel corso di una esplorazione sul campo. Cfr. R.K. Narayan (ed.), *Indian Thought: A Miscellany*, New Delhi, Penguin, 1997.

<sup>199</sup> R.K. Narayan, «In an Indian Village», in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 8, Folder 3.

Narayan non incontrò mai personalmente Gandhi, né prese parte attiva al movimento di liberazione nazionale a lui ispirato, ma compì numerose ricerche sulla sua figura in preparazione alla scrittura del romanzo *Waiting for the Mahatma*, suscitato dalla lettura di uno scambio epistolare che Gandhi intrattenne con una giovane coppia. La generale assenza di critiche alla filosofia gandhiana che si riscontra sia all'interno del romanzo, sia nelle introduzioni e negli scritti biografici inediti a esso associati<sup>200</sup> non denota tuttavia un'incondizionata approvazione; piuttosto, Narayan ebbe modo di affermare che “Gandhi didn't inspire me much. [...] I didn't much care for some of the things he preached. I didn't believe in his handspinning and anti-industrialisation. Nehru was also opposed to those ideas.”<sup>201</sup> Di quest'ultimo, invece, Narayan ammirava non solo la statura pubblica (tanto da chiedere e ottenere un'udienza privata in occasione del suo primo viaggio a Delhi nel marzo del 1961<sup>202</sup>), ma anche il senso pratico, fondato su un accoglimento e una contemporanea trasformazione dei precetti gandhiani: se il primo, nella ricostruzione storica offerta dall'autore, aveva eccessivamente semplificato la condizione futura dell'India sostenendo un modello di vita rurale austero e anacronistico, “Nehru realized this was impractical [...] His vision, in contrast to Gandhi's, was an India transformed by factory towers, irrigation dams, giant pylons festooned with power cables, and oil derricks – the ‘modern temples,’ as he called them, of today's India.”<sup>203</sup>

Le alleanze politiche dell'autore (mai esplicitamente espresse ma, almeno in questo caso, sufficientemente manifeste), la sua esperienza privata (quella di un giovane ragazzo di città, “born and bred in the highly developed byways of Madras city”, per il quale il concetto di *village Panchayat* “seemed a very remote, unreal institution of another world”<sup>204</sup>) e le sue personali idiosincrasie (“I don't like villages”<sup>205</sup>) basterebbero a respingere ogni tentativo di lettura critica della sua opera in senso gandhiano; tuttavia, è all'interno dei romanzi che tali dissonanze devono essere rinvenute. La visione autoriale della città può essere ancora una volta interrogata

---

<sup>200</sup> Cfr. Id., «Mahatma Gandhi», in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 5, Folder 4; Id., manoscritto senza titolo, Mysore, 10 marzo 1975, in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 11, Folder 1.

<sup>201</sup> Anonymous, «R.K. Narayan in the First Person» cit., p. 166.

<sup>202</sup> Cfr. K. Natwar Singh, «R.K. Narayan: Our Man in Malgudi», in Id., *Profiles and Letters*, New Delhi, Sterling, 1998, pp. 102-104.

<sup>203</sup> R.K. Narayan, «Nehru, practical political heir to idealist Gandhi», in *LIFE International*, n.d., pp. 18-19, in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 8, Folder 39.

<sup>204</sup> Id., «Civics», in *The Hindu*, 4 May 1952, n.p., in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 5, Folder 6.

<sup>205</sup> Graubard, «An Interview with R.K. Narayan» cit., p. 234.

rivolgendosi alla rappresentazione di Madras, che costituisce il polo urbano più rilevante del mondo di Malgudi non solo perché è l'unico a essere presente in tutte le singole opere (in qualità di *frame* primario o secondario), ma perché include, al fianco degli aspetti negativi della città gandhiana a cui si è già fatto cenno, anche quelli positivi della metropoli postcoloniale. Essa è infatti il luogo delle molteplici possibilità: lavorative (Chandran si reca alla sede del *Daily Messenger* per cercare impiego), educative (come testimonia la tradizione familiare di Sampath, che impone di passare due anni di studio in città) e di svago (come emerge dai ricordi di gioventù della moglie di Rann). Madras è inoltre un crocevia di strade, che si aprono al mondo (è qui che Mali prende l'aereo per recarsi negli Stati Uniti) ma nelle quali è anche possibile calarsi, per fare perdere le proprie tracce (al modo di Daisy, in fuga da un matrimonio combinato) o per rivendicare una posizione sociale altrimenti negata dalle oppressive tradizioni delle aree interne e rurali (essa accoglie quindi i tentativi di emancipazione femminile di Shanta Bai, che frequenta il Women's College cittadino, e di Shanti, impiegata come attrice nell'industria cinematografica locale). Nel corso dei romanzi solo pochi personaggi riescono a resistere completamente alla sua influenza, più o meno diretta; la maggior parte, a partire dalla nonna di Swami, si abbandona invece al suo fascino – il fascino, più in generale, della grande e moderna città: “Rajam then described to her Madras, its lighthouse, its sea, its trams and buses, and its cinemas. Every item made Granny gasp with wonder.”<sup>206</sup>

Se *Swami and Friends* inaugura la macro-opera di Narayan alludendo all'incanto urbano, il successivo romanzo introduce nel mondo di Malgudi il paesaggio rurale, denotandolo tuttavia in modo, se non negativo, certamente non idilliaco, avverso all'ideologia nazionalista sulla quale, in quegli anni di lotta anticoloniale, si stava costruendo l'idea della nazione indiana. Il primo commento esplicito fornito al lettore è pronunciato da un abitante di Koopal, per il quale il carattere remoto del villaggio, celebrato fin dalle prime rappresentazioni orientaliste, si trasforma in questo caso in una condanna: ubicato “God-knows-how-far from everywhere”, “our village is so unlucky that few come this way.”<sup>207</sup> A scalfire ulteriormente l'immagine dei piccoli centri rurali contribuiscono gli abitanti di Sukkur, il piccolo borgo situato a poche miglia di distanza dal fiume Sarayu dove la Savitri di *The Dark Room* si rifugia in seguito all'abbandono

---

<sup>206</sup> Narayan, *Swami and Friends* cit., p. 39.

<sup>207</sup> Id., *The Bachelor of Arts* cit., p. 178.

della famiglia: Mari – fabbro, maniscalco e ladro occasionale – e Ponni – stolta e dispotica massaia – appaiono agli occhi di Savitri poco più che degli zotici, e nemmeno la riconoscenza per essere stata salvata sarà sufficiente a convincere la donna, in seguito al suo ritorno a casa, a infrangere nuovamente le barriere sociali e salutare il paesano, di passaggio a Malgudi. In aggiunta, è possibile interpretare le attività lecite e illecite compiute da Mari come prime dimostrazioni della vacuità dell’idea di un’esistenza rurale esclusivamente incentrata sulla terra. Se un romanziere come Venkataramani, evocando l’economia di baratto postulata da Gandhi, può affermare che “[t]he efficient monetary system of the civilized but bankrupt modern world plays little part in this primitive but idyllic society”<sup>208</sup>, un romanzo come *The Financial Expert*, pur corroborando le imperfezioni del sistema bancario e i suoi persistenti rischi di tracollo, rivela al contrario l’importanza che l’economia monetaria riveste anche per gli abitanti dei villaggi: Margayya, letteralmente “colui che mostra la strada”, “showed the way out to those in financial trouble”, provenienti da “all those villages that lay within a hundred-mile radius of Malgudi”<sup>209</sup>, come Mallanna, originario di Koppal, o Kanda, residente a Somanur. Il contrasto tra il modello rurale gandhiano e i villaggi “reali” presenti nel distretto di Malgudi affiora distintamente in *Waiting for the Mahatma*. La figurazione astratta del villaggio concepita da Sriram, l’ingenuo e inoperoso ragazzo che decide di seguire le orme di Gandhi più per amore di Bharati che per reale convinzione politica, si dimostra fortemente idealizzata e convenzionale:

Whenever he heard the word ‘villages’, his mental picture was always one of green coconut groves, long and numerous steps leading down to the large tank, with elegant village women coming up bearing pitchers, and the temple spire showing beyond the tank bund, low roofed houses with broad *pyols*, and mat-covered waggons moving about dragged by bulls with tinkling bells around their necks, the cartmen singing all the time.<sup>210</sup>

Malgrado ciò, questa utopia pastorale si riduce nella realtà a una moltitudine di indistinti nugoli di capanne, drammaticamente affini nella loro miseria e completamente estranei alle armoniose fantasticherie del ragazzo:

---

<sup>208</sup> Venkataramani, *Renascent India* cit., p. 46.

<sup>209</sup> Narayan, *The Financial Expert* cit., p. 1.

<sup>210</sup> Id., *Waiting for the Mahatma*, London, Methuen, 1955, p. 87.

Sriram's idea of a village was nowhere to be seen. Hungry, parched men and women with skin stretched over their bones, bare earth, dry ponds, and miserable tattered thatched roofing over crumbling mud walls, streets full of pits and loose sand, unattractive dry fields – that was a village. Sriram could hardly believe he was within twenty miles of Malgudi and civilization. Here pigs and dogs lounged in dry gutters. Everything in these parts had the appearance of a dry gutter. Sriram wondered how people ever managed to go on living in such places. He wanted to stop and ask everyone: 'How long are you going to be here? Won't you return to Malgudi or somewhere else? Have you got to be here for ever?'<sup>211</sup>

Sebbene appaia evidente che il romanzo di Narayan non sia finalizzato all'applicazione programmatica dei principi gandhiani in forma narrativa (diversamente da quanto avviene nelle opere degli scrittori che praticano una didascalica "letteratura del villaggio"), si potrebbe a prima vista pensare che il dissidio tra il villaggio ideale di Sriram e quello reale del distretto di Malgudi riproduca l'identica opposizione, presente negli scritti di Gandhi, tra la proposta del *Gram Swaraj* rivolta alla futura India indipendente e i villaggi oppressi, insalubri e decadenti seguiti agli anni di dominazione coloniale. L'origine dell'idilliaca visione del ragazzo, digiuno di qualsiasi cognizione politica, è da ricercarsi in verità nei numerosi film tamil visti al Regal Picture Palace cittadino: l'ipotesi di un'effettiva influenza del pensiero di Gandhi sui preconcetti di Sriram è dunque invalidata, e allo stesso tempo la trasformazione del suo principale presupposto ideologico in dettaglio di ambiente sfruttato dalla cinematografia commerciale contribuisce a indebolire l'autorevolezza del suo riformismo.

La collisione tra l'immagine di un villaggio sublime e senza tempo e la materialità di un paesaggio rurale che avverte e subisce i mutamenti della storia è riscontrabile anche nella vicenda di Jagan (*The Vendor of Sweets*), il più gandhiano dei personaggi di Malgudi. Egli è un consapevole e dogmatico sostenitore della dottrina del Mahatma, tanto da abbandonare in gioventù il *college* in ossequio al principio di non-cooperazione e da indossare esclusivamente *khadi*, le stoffe da lui stesso tessute, e pellame di animali morti naturalmente. Diversamente da quanto avviene per Sriram, la sua concezione di ruralità risente dello stereotipo gandhiano: Jagan si dimostra infatti predisposto a reputare la zona campestre posseduta da Chinna Dorai situata al di là del Sarayu, appena fuori dai confini cittadini, come un luogo "remote and unrelated" dove "[t]he edge of reality itself was beginning to blur; this man from the previous millennium seemed to be

---

<sup>211</sup> Ivi, pp. 89-90.

the only object worth notice”<sup>212</sup>. Il carattere atemporale e onirico della scena è però smentito dalle circostanze concrete. Chinna Dorai, “uomo dell’altro millennio” secondo Jagan, è talmente inserito nel tessuto della vita contemporanea da avere abbandonato la periferia extraurbana a favore della centrale Kabir Street, convertendo allo stesso tempo la sua tradizionale professione di scultore di immagini culturali in quella, molto più prosaica, di preparatore di tinture per capelli; inoltre, egli stesso sconfessa il principio di permanenza e immutabilità dello stereotipo rurale descrivendo i cambiamenti che hanno interessato la regione: “[...] Too many buses on the highway, ever since that project in the hills...’ His voice trailed away. ‘In those days [...] you could not meet a soul unless you walked all the way to Nallappa’s Grove and crossed into the town. In those days people did not go up the mountains as much as they do now; robbers hid themselves in the jungles, and tigers and elephants roamed the foot-hills.’”<sup>213</sup> Agli inizi degli anni Sessanta l’ideologia gandhiana si rivela quindi inadeguata a comprendere un mondo rurale che ha già compiuto numerosi passi in direzione della modernità, e a una distanza di soli dieci anni il suo caposcuola è ormai ridotto a un’icona pop priva di significato – che abbellisce, in *The Painter of Signs*, la borsa a tracolla di Raman, “slung on his shoulder, with the bust of Gandhi printed in green dye on it.”<sup>214</sup>

L’ultima apparizione del villaggio nel distretto di Malgudi conferma l’impressione di un luogo che condivide lo sviluppo delle aree urbane e che insegue una propria idea di progresso: nonostante il paesano Gopu in *The World of Nagaraj* appaia al protagonista come ignorante, ridicolo e rozzo, egli si dimostra spesso più a suo agio con la contemporaneità rispetto al fratello, cittadino di Malgudi ma radicato in un mondo spirituale nutrito di studi religiosi e valori classici. Benché anche Gopu aderisca ai principi etici e morali tramandati dalla tradizione, egli si fa interprete, nella pratica, della modernità di stampo nehruviano, accogliendo di buon grado le innovazioni tecnologiche che ad essa conseguono: “We were the first to utilise the facilities government offered in the shape of pesticides and fertilisers, machinery and, above all, the gas plant. I hope we shall soon acquire tractors, too, and let our neighbours burst with envy.”<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> Id., *The Vendor of Sweets* cit., p. 84.

<sup>213</sup> Ivi, p. 82.

<sup>214</sup> Id., *The Painter of Signs* cit., p. 10.

<sup>215</sup> Id., *The World of Nagaraj* cit., p. 51.

Il contrasto che emerge tra la descrizione dei villaggi e delle città del mondo di Malgudi e le rappresentazioni prodotte in campo coloniale e nazionalista conferma la professa estraneità dell'autore da quella scrittura "polemica e trattatistica" che ha caratterizzato la letteratura indo-inglese negli anni della lotta per l'indipendenza nazionale. Nondimeno, la libertà tematica che contraddistingue la successiva fase letteraria (entro la quale l'autore si inserisce) non deve essere considerata come un impulso a un complessivo disimpegno dal reale: lo scrittore, infatti, "can now pick his material out of the great events that are shaping before his eyes. Every writer now hopes to express, through his novels and stories, the way of life of the group of people with whose psychology and background he is most familiar with"<sup>216</sup>. In altre parole, l'affrancamento dalle costrizioni imposte dalle contingenze politiche del paese consente allo scrittore di interagire liberamente con le ideologie dominanti, confermandole o criticandole a seconda dei convincimenti personali suscitati dalla sua esperienza di vita. Nel caso di Narayan, il dissidio tra il valore e le peculiarità del paesaggio immaginario e il complesso delle rappresentazioni dello spazio indiano è funzionale alla costruzione di un nuovo oggetto di indagine, una personale proposta di riorganizzazione sociale e urbana che conferisce alla macro-narrazione "a sense of place that is constructed, apprehended, and restored to the reader"<sup>217</sup> e che prende la forma della cittadina di Malgudi, la quale, né villaggio, né città, contrasta i paradigmi dicotomici correnti rispetto ai quali si rapporta e, oltre a rappresentare una "ideal town belonging to the world of fiction and peopled by characters who also belong there"<sup>218</sup>, costituisce uno spazio di intervento sul mondo reale.

### 2.4.3. Malgudi Town

La posizione intermedia di Malgudi all'interno del mondo letterario creato da Narayan è riscontrabile anzitutto attraverso una misurazione dello spazio narrativo che tenga conto del parametro della referenzialità e della capacità dei luoghi di ospitare le azioni dei personaggi: come si è osservato nel secondo paragrafo, Malgudi manifesta

---

<sup>216</sup> Id., «The Problem of the Indian Writer» cit., p. 15.

<sup>217</sup> Alexis Tadié, «Under the Banyan Tree: R.K. Narayan, Space, and the Story-Teller», in Marta Dvořák, W.H. New (eds.), *Tropes and Territories: Short Fiction, Postcolonial Readings, Canadian Writing in Context*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 237.

<sup>218</sup> Michel Pousse, *R.K. Narayan: A Painter of Modern India*, New York, Peter Lang, 1995, p. 116.

infatti una natura dissimile sia dai villaggi del suo distretto – *frame* primari e immaginari –, sia dalle città del mondo circostante – *frame* secondari e provvisti di un referente omonimo. La tripartizione spaziale che si viene a delineare sarebbe sufficiente a denunciare la superficialità, quando non la tendenziosità, delle letture che considerano la cittadina come interamente assimilabile al villaggio o, all’opposto, alla città; un esempio è quello rappresentato dal lungo saggio di Digambar Singh Dewari, che, indagando i “Gandhian bearings” effettivamente rinvenibili all’interno dell’opera dell’autore, sceglie di seguire una scorciatoia metodologica, riconoscendo apparentemente a Malgudi uno status diverso da quello dei vicini villaggi ma giudicandola, in realtà, “like any other village in India [...] Malgudi continues to behave like a village.”<sup>219</sup> L’alterità di Malgudi è identificabile inoltre anche su un piano qualitativo: a confronto con i modelli ideali di città e villaggio storicamente elaborati in territorio indiano, la cittadina immaginaria di Narayan si dimostra infatti massimamente composita – come composti sono in parte i villaggi e le città a essa vicini, essendo possibile scorgere fra le imperfezioni dei primi taluni aspetti positivi (per esempio, le tracce di progresso accennate da Gopu) e fra la floridità delle seconde alcuni segni di decadimento (per esempio, il traffico cittadino che atterrisce Chandran).

Situata al centro del mondo narrativo in qualità di palcoscenico principale dell’azione, Malgudi non costituisce un nucleo stabile e inalterabile, ma è piuttosto un luogo eterogeneo e transizionale, “a location that encompasses a range of very different spaces”<sup>220</sup>: svincolandola da ogni pretesa di conformità al reale, la sua radicale finzionalità le permette infatti di incorporare creativamente le contrastanti qualità degli spazi fisici – come Madras e Mysore – e soprattutto mentali – come la città gandhiana e quella nehruviana – di cui è permeata la geografia indiana, mentre la sua collocazione mediana tra il distretto sul quale presiede e il mondo dal quale è attratta la trasforma in un’interfaccia tra la stasi e la tradizione del primo e il dinamismo e la modernità del secondo. Approcciare la macro-opera di Narayan investigando una presunta evoluzione teleologica della cittadina “from pastoral simplicity to contemporary complexity”<sup>221</sup> è dunque erroneo e semplicistico: in effetti, Malgudi non è mai completamente né un

---

<sup>219</sup> Digambar Singh Dewari, *Gandhian Bearings on R.K. Narayan’s Novels*, New Delhi, Atlantic Publishers & Distributors, 2010, pp. 82-83 e *passim*.

<sup>220</sup> Thieme, *R.K. Narayan* cit., p. 169.

<sup>221</sup> H.M. Williams, «Precarious Innocence: Patterns in the Novels of R.K. Narayan», in Atma Ram (ed.), *Perspectives on R.K. Narayan*, Ghaziabad, Vimal Prakashan, 1981, p. 1.

villaggio, né una città, e mantiene distinta la sua identità dal primo all'ultimo romanzo, nonostante i cambiamenti che la coinvolgono. Essa non rappresenta nemmeno propriamente un “compromise between the oriental age-old traditions and the modern occidental civilizations”<sup>222</sup>: laddove la nozione di “compromesso” rinvia a un'idea di conclusività, di irrevocabile soluzione tra le parti, Malgudi assume piuttosto le sembianze di un interstizio trialettico, interpretabile non tanto come sintesi tra i due estremi opposti entro i quali si inserisce, ma come spazio di differenza, un luogo dove si sperimenta la coesistenza tra possibilità idealmente antitetiche. Un luogo che, prendendo a prestito le parole di John Thieme – forse il primo studioso ad avere condotto un'elaborata esplorazione complessiva della liminarietà del mondo di Malgudi –, diventa un “discursive space”, un campo di costruzione del sapere che resiste alle identificazioni referenziali rivolte agli atlanti geografici e ideologici del reale per collocarsi piuttosto “in the heterogeneous world of heterotopias.”<sup>223</sup>

Se la discontinuità di Malgudi dai modelli coloniali e nazionalisti e la contemporanea fabbricazione di un'immaginaria ma verosimile alternativa contribuiscono a rendere la narrativa di Narayan un esempio di scrittura “diasporica” (in senso ovviamente metaforico, facente riferimento a un “work of imagining that operates from *outside* a comfortable national framework and yet is shaped by forces of the nation-state(s)”<sup>224</sup>), per riuscire a cogliere pienamente la sua ibridità è tuttavia necessario “triangolare” lo sguardo critico. Solitamente gli studi su Malgudi, anche quelli espressamente indirizzati all'osservazione dei rapporti che essa intrattiene con le vicine entità spaziali, hanno trasformato la cittadina in uno dei due termini del binomio che si estende lungo l'asse villaggio-città, caratterizzandola, caso per caso, nell'uno o nell'altro modo; persino il saggio di Thieme, pur attribuendole lo status terzo, intermedio di “small town”, in sede di analisi si serve inesorabilmente di una serie di coppie oppostive: un “small town/big city pairing” da un lato – conferendo a Malgudi qualità simili a quelle dei villaggi –, e

---

<sup>222</sup> A.V. Krishna Rao, *The Indo-Anglian Novel and the Changing Tradition*, Mysore, Rao and Raghavan, 1972, p. 101.

<sup>223</sup> Thieme, *R.K. Narayan* cit., p. 21. Thieme recupera ed elabora la nozione foucaultiana di eterotopia, estendendola indistintamente a tutti gli spazi della finzione letteraria: “one might develop [Foucault's] thinking on the subject to say that fictional sites are always defined in contradistinction to ‘given social spaces’, since signifying practices, the act of rendering them in *language* inevitably renders them ‘other’. This is the sense in which literary topographies are always *other* worlds; by definition the writerly imagination creates its own places”; in *ivi*, p. 17.

<sup>224</sup> Rosemary Marangoly George, «Of Fictional Cities and “Diasporic” Aesthetics», in *Antipode*, XXXV, 3, 2003, p. 562.

un “contrast between town and village” dall’altro – nel qual caso essa si impossessa degli attributi della città.<sup>225</sup> Al contrario, per fare emergere l’eterogenea specificità della creazione di Narayan occorre rifuggire le riduttive e sommarie logiche binarie e instaurare un dialogo a tre, o, più precisamente, una “trialettica”, intesa nei termini di quella “visione organica” che secondo la filosofa indiana Pratima Bowes modella la cultura e la società dell’India. Diversamente dalla “visione architettonica” caratteristica del mondo occidentale, fondata su una “‘either/or’ logic” che si sorregge sul principio normativo della coerenza e della non-coesistenza degli opposti (e che informa il dualismo tra città e villaggio di origine orientalista e coloniale – e dunque occidentale), la “visione organica” del mondo indiano è imperniata su una “‘either/or, or both’ logic” che concepisce la pluralità come una rappresentazione genuina dell’unità. La molteplicità e la non-dualità postulate da una cosmovisione indù intimamente “paradoxical precisely because it accommodates the coexistence of opposites”<sup>226</sup> costituiscono allora i principi “naturali” a partire dai quali occorre valutare Malgudi, altrimenti intrappolata entro uno schema binario tra villaggio e città che, rivelandosi immancabilmente inadatto a cogliere il pieno valore e significato della cittadina, conduce solo a un’inconsistente denuncia della sua incongruenza e dell’irrisolutezza dell’autore. Un esempio in questo senso è fornito da Naipaul, che, servendosi di un dispositivo critico che si potrebbe dire “architettonico” (che concepisce cioè l’unità, in termini metaforici, come una casa creata “by putting together elements [...] even though the elements have a separate being of their own, which can exist outside this unity”<sup>227</sup>), considera l’unità rappresentata da Malgudi come il risultato dell’incontro tra i discordanti e autonomi elementi del villaggio e della città che essa tenterebbe di incorporare sfidando la logica antinomica dell’“either/or”, ma che, in definitiva, la condannano al crollo: “As soon as that world expands, it shatters.”<sup>228</sup> La frantumazione di Malgudi, risultato ineluttabile di un’indagine “architettonica” (che nondimeno si adopera per il riconoscimento dell’alterità della cittadina e della sua non piena assimilabilità agli antitetici modelli del villaggio e della città), lascia il posto, secondo una concezione “organica”, a una crescita che può essere spiegata facendo ricorso alla

---

<sup>225</sup> Cfr. Thieme, *R.K. Narayan* cit., pp. 36ss. e 169ss.

<sup>226</sup> Pratima Bowes, *Between Cultures*, New Delhi, Allied Publishers, 1986, p. 194.

<sup>227</sup> Ivi, p. 4.

<sup>228</sup> Naipaul, *India. A Wounded Civilization* cit., p. 32.

metafora dell'albero, il quale costituisce al tempo stesso unità e pluralità essendo formato da elementi diversi intrinsecamente e necessariamente legati tra loro: "not only are the different elements while truly recognizable as different already contained in the unity, they all reflect the self-same unity each in its separate way"<sup>229</sup>. In altre parole, quelli che Naipaul considerava elementi contrastanti (la città e il villaggio, la tradizione e la modernità) capaci di ridurre in frantumi la costruzione narrativa di Narayan sono in realtà organicamente compresi all'interno dello spazio ibrido, non necessariamente armonico, della cittadina.

Diversa dai villaggi del suo distretto e dalle città del suo mondo, Malgudi è insieme nessuna ed entrambe le cose, una "unusual blend of town, country and city"<sup>230</sup> che trasgredisce le rappresentazioni ideologiche e le concezioni normative dei piccoli borghi e delle grandi metropoli indiane e configura una topografia porosa dove l'elemento urbano e quello rurale si intersecano e si confondono, coinvolti in un continuo processo di metamorfosi che non genera una forma stabile e monolitica ma prospera nella sua connaturata eterogeneità. Percorrendo diacronicamente il macro-romanzo di Narayan è così possibile verificare tanto la persistenza quanto la mancata compiutezza dei cambiamenti: il virulento e detestato "[c]hange, change everywhere"<sup>231</sup> che in soli otto mesi quasi impedisce a Chandran di orientarsi nella sua cittadina natia conduce nel 1935 all'avvento della "modern age"<sup>232</sup>, simbolicamente rappresentata dall'edificazione del Palace Talkies – una nuova sala cinematografica attrezzata per il sonoro – e presto risultante in un improvviso afflusso di lavoratori immigrati provenienti dai territori circostanti. "Overnight, as it were, Malgudi passed from a semi-agricultural town to a semi-industrial town"<sup>233</sup>. La nuova veste industriale e i ferventi progetti di sviluppo idrico e stradale della fine degli anni Trenta non sono tuttavia sufficienti a trasformare Malgudi in una vera e propria città, tanto che, a oltre un ventennio di distanza, e nonostante i mutamenti intervenuti nel corso degli anni, essa si presenta ancora come una semplice "small town; everyone is within shouting distance."<sup>234</sup> Nondimeno, proprio quando la fase delle "middle-period novels" sta per concludersi e quella delle

---

<sup>229</sup> Bowes, *Between Cultures* cit., p. 4.

<sup>230</sup> Malreddy Pavan Kumar, «"Cosmopolitanism Within": The case of R.K. Narayan's fictional Malgudi», in *Journal of Postcolonial Writing*, XLVII, 5, 2011, p. 558.

<sup>231</sup> Narayan, *The Bachelor of Arts* cit., p. 197.

<sup>232</sup> Id., *The Dark Room* cit., p. 26.

<sup>233</sup> Id., *Mr Sampath* cit., p. 26.

<sup>234</sup> Id., *The Vendor of Sweets* cit., p. 50.

“late novels” per cominciare (ovvero nella transizione da un teatro dell’azione espanso ai territori circostanti a uno maggiormente contenuto entro i confini municipali), la cittadina rinnova la sua dinamicità: “Malgudi was changing in 1972”<sup>235</sup>, e, sebbene Raman non lo riconosca apertamente, il caotico traffico che consegue all’apertura di un impianto idroelettrico sulle Mempi Hills tramuta l’intreccio delle sue strade in una vera e propria giungla urbana, non molto dissimile dalla Madras percorsa, quarant’anni prima, da Chandran. La modernità di Malgudi è tuttavia contraddittoria: se da un lato la cittadina è sempre più popolata da una generazione di uomini “nuovi”, emancipati da quei vincoli ancestrali alle tradizioni e al villaggio che ancora contraddistinguono le antiche famiglie di Kabir Street e Ellaman Street – ormai ridotte a una “vanishing race”<sup>236</sup> –, dall’altro essa si dimostra ancora arretrata negli aspetti pratici della vita quotidiana, sicché Madhu, il Talkative Man dell’omonimo romanzo, è costretto ad ammettere al cosmopolita Rann in cerca di una latrina di tipo occidentale di trovarsi nel “wrong place. Our town has not caught up with modern sanitary arrangements, even this is considered a revolutionary concept. The *Modern Sanitaryware* man on Market Road is going bankrupt – sitting amidst his unsold porcelain things.”<sup>237</sup> E, benché nel successivo, ultimo romanzo i servizi igienici moderni facciano finalmente capolino, l’effettiva trasformazione di Malgudi in città non si compie: al fianco dei giovani agghindati secondo le mode urbane e occidentali che bighellonano per le strade della cittadina camminano infatti gli asini dei lavandai, e nemmeno il goffo tentativo di Nagaraj di giustificare la presenza degli animali facendo appello a una loro presunta superiore compostezza (“In the village probably donkeys are found all over the place unless tethered, but here, in an orderly town like Malgudi, they conduct themselves admirably”<sup>238</sup>) è sufficiente a occultare la natura promiscua – urbana e rurale, evoluta e antiquata, benigna e malevola – del luogo.

Il peculiare percorso di cambiamento in cui Malgudi è implicata, in base al quale il suo sviluppo non equivale né a un abbandono dei caratteri rurali, né a un pieno allineamento alla forma urbana, non le consente di riconoscersi all’interno dei modelli ortogenetici ed eterogenetici proposti in campo antropologico. Entrambi rivelano infatti

---

<sup>235</sup> Id., *The Painter of Signs* cit., p. 13.

<sup>236</sup> Id., *Talkative Man* cit., p. 4.

<sup>237</sup> Ivi, p. 28.

<sup>238</sup> Id., *The World of Nagaraj* cit., p. 71.

la loro discendenza “architettonica”, non idonea all’identificazione della vocazione “trialettica” della cittadina: una concezione ortogenetica comprenderebbe Malgudi come il prodotto dell’evoluzione spontanea e autonoma di un villaggio, attestando così la continuità culturale tra essa e il territorio rurale ma trascurando il ruolo che la dimensione urbana di matrice coloniale detiene nel suo sviluppo; viceversa, una concezione eterogenetica permetterebbe di interpretare la sua rapida trasformazione come conseguenza dell’azione dell’aliena cultura cittadina, ma postulerebbe una discontinuità con la circostante regione rurale che, al contrario, condiziona l’esperienza concreta dei suoi abitanti. Conseguente piuttosto a una genesi di tipo “organico”, Malgudi non si offre come soluzione al dissidio tra villaggio e città né più semplicemente come “zona cuscinetto” tra le due regioni, ma come terreno intermedio di elaborazione di un diverso modello di vita comunitaria che assume i contorni della *town*.

La possibilità di definire Malgudi come “middle level district town”<sup>239</sup> è ampiamente confortata sia dalle dichiarazioni dell’autore, sia, principalmente, dalle indicazioni presenti nei romanzi: se Narayan, nei suoi saggi ma ancor più spesso nelle interviste o negli scritti autobiografici, insiste nel presentare la città immaginaria come “a small town [...] supposed to be located in a corner of South India”<sup>240</sup>, il macro-romanzo di Malgudi trabocca di riferimenti alla cittadina in questi termini, impiegati tanto dai narratori quanto dai personaggi. Volendo sfuggire a un verboso elenco di ricorrenze lessicali, la validità di una simile designazione può essere dimostrata facendo cenno agli edifici pubblici intorno ai quali si annodano e si snodano le vicende dei personaggi: dalle istituzioni educative e culturali come la Town Elementary School, la Town Public Library e il Town Arts Council, passando per le strutture di pubblica utilità come la Town Bank e il Town Medical Store, fino ad arrivare agli enti preposti all’amministrazione e alla sicurezza della cittadina (o, più propriamente, della *town*) come la Town Hall e la Town Police Station, la natura formale del luogo è incontrovertibilmente resa manifesta.

---

<sup>239</sup> K.S. Ramamurti, «Kanthapura, Kedaram, Malgudi and Trinidad, as Indias in Miniature – A Comparative Study», in Avadhesh K. Srivastava (ed.), *Alien Voice. Perspectives on Commonwealth Literature*, Lucknow, Print House India, 1981, p. 68.

<sup>240</sup> Narayan, «English in India» cit., p. 23.

Per circoscrivere il concetto di *town* nel contesto referenziale in cui l'autore e la sua opera si inseriscono è possibile rivolgersi alle definizioni fornite nel corso dei decenni dai governi indiani come parametri-guida per i censimenti della popolazione. Negli anni Trenta del Novecento, quando la macro-narrazione di Narayan ha origine, il termine *town* designa una “continuous collection of houses inhabited by not less than 5,000 persons”, e si distingue dagli “overgrown villages without urban characteristics” sulla base dell'indole dei suoi abitanti, della densità di popolazione e dell'importanza delle sue associazioni commerciali.<sup>241</sup> Sebbene il numero degli abitanti di Malgudi sia sconosciuto, la continuità del tessuto urbano che emerge già a partire dalle scorribande di Swami e dei suoi amici, l'alta densità abitativa riscontrata da Krishna nel corso delle ricerche per l'acquisto della casa e la nascente industria cinematografica in cui Sampath è coinvolto attestano la sua diversità dai villaggi “sovrasviluppati” delle zone rurali e la confermano pienamente come *town*. Analogamente, i mutati parametri ufficiali degli anni Cinquanta trovano consenso nella coeva rappresentazione della cittadina immaginaria. In effetti, la maggioranza dei residenti di Malgudi è “non-agricultural or non-pastoral by occupation” fin dal principio della macro-narrazione, e anche le peculiari caratteristiche urbane “such as facilities for higher education, public utility services, local body administration, urban diversions, and recreations”<sup>242</sup> non sono mai mancate: avvocati, medici, ingegneri e insegnanti, commercianti, astrologi, ristoratori e bancari possono infatti beneficiare di un territorio governato da amministratori locali che provvedono alla costruzione di scuole, infrastrutture e luoghi di ricreazione come club privati e sale cinematografiche. Infine, se le “newly-founded industrial areas” degli anni Sessanta sembrano mancare dalla descrizione di Malgudi di quel periodo – del resto, come si è già detto, la cittadina è divenuta “semi-industriale” circa un trentennio prima –, i “large housing settlements” e i “places of tourist importance”<sup>243</sup> sono rinvenibili nelle numerose *extension* residenziali e negli altrettanto copiosi panorami mostrati ai viaggiatori da “Railway Raju”, la guida turistica più popolare della cittadina protagonista del romanzo *The Guide*.

---

<sup>241</sup> S.C. Srivastava, *Indian Census in Perspective*, New Delhi, Office of the Registrar General, India, Ministry of Home Affairs, 1983, p. 321.

<sup>242</sup> *Ivi*, p. 320.

<sup>243</sup> *Ibid.*

Nonostante la forma urbana della *town* – che ufficialmente non conosce ulteriori modificazioni fino alla fine degli anni Ottanta, quando la narrazione di Malgudi volge al termine – sia istituzionalmente riconosciuta dal governo indiano, il modello concreto di urbanizzazione in India precedente agli anni Novanta è caratterizzato dal predominio dei grandi centri metropolitani e dalla corrispondente scarsità di un forte apparato di cittadine di media grandezza, condannate al declino o alla stagnazione dalla mancanza di efficaci politiche di sostegno nonché dall’assenza di una rappresentazione legittimante all’interno delle ideologie – orientaliste, nazionaliste, postcoloniali – dello spazio, interessate unicamente al binomio villaggio-città. Inoltre, ancora oggi sussiste una sostanziale “dearth of information on the status of small town and how changes affect them in the modern India”<sup>244</sup>, circostanza che rende difficoltoso rapportare Malgudi, quando non a un referente preciso, a una categoria referenziale complessiva – diversamente da quanto è stato possibile fare nel caso dei villaggi e delle città. In generale è possibile affermare che anche a Malgudi, come nell’anonima Central Town indagata dal sociologo e antropologo di origine indiana P.K. Geevarghese (e che verosimilmente corrisponde alla cittadina di Thrikkakkara nello stato del Kerala), “[t]he old and the new ways of life encroach upon each other incessantly”, producendo una peculiare forma di cambiamento che si concretizza nell’accettazione “organica”, da parte degli abitanti, della sua peculiare alterità sincretica: “‘change or perish’ has become the inevitable alternatives available to the people of this town who fervently defend the old ways of life and earnestly look forward for *a new life in an ancient town*”<sup>245</sup>. È dunque evidente che la “aggressive small-town India”<sup>246</sup> degli anni Novanta, forse la prima e più flagrante manifestazione dell’esistenza di una condizione mediana tra il rurale e l’urbano, non può costituire un referente adeguato per la definizione di Malgudi: sebbene la cittadina si sia talmente espansa nel corso dei romanzi da eguagliare, in termini di popolazione, la dimensione di queste impetuose

---

<sup>244</sup> P.K. Geevarghese, *A Changing Small Town in South India*, Washington, University Press of America, 1979, p. vi. Se la reiterata affermazione dell’autore (“There are a number of studies on villages in India, but no available major studies on emerging small towns in South India”, p. vi) fa riferimento allo stato dell’arte alla fine degli anni Settanta, la penuria di studi specifici rivolti alle piccole e medie cittadine indiane è tuttora esistente, tanto che una ricerca congiunta nel catalogo della British Library dei soggetti “India” e “town” restituisce, tra i suoi risultati, anche i romanzi e i racconti di Narayan, significativamente annoverati nel settore “City and Town Life”, a testimoniare da un lato l’insufficienza degli studi sociologici e antropologici sull’argomento, dall’altro, più in generale, la responsabilità testimoniale e il valore documentale della narrativa.

<sup>245</sup> Ivi, pp. xi-xii (corsivo mio).

<sup>246</sup> Khilnani, «India’s theaters of independence» cit., p. 42.

città intermedie (il *Talkative Man* fa riferimento, a metà degli anni Ottanta, a “the hundred odd thousand populating our town”<sup>247</sup>), la loro parvenza sempiterna – ottenuta, seguendo il modello della città nuova nehruviana, attraverso l’obliterazione dal tessuto topografico dei segni della memoria storica – si rivela incompatibile con l’aspetto “anti-palinesistico”<sup>248</sup>, mosaicale di Malgudi. Altresì dissimile dagli anonimi centri abitati attraversati da Chandran durante il vagabondaggio nelle regioni recondite del mondo narrativo – dove “[o]ne town was very much like another: the same bazaar street, hair-cutting saloons, coffee hotels, tailors squatting before sewing-machines, grocers, Government officials, cycles, cars, and cattle”<sup>249</sup> –, Malgudi possiede una fluida ma distintiva identità che scaturisce da un passato mitico e storico commemorato dalle leggende, custodito nei templi e celebrato dagli odonimi. Market Road, il movimentato cuore commerciale dell’odierna cittadina, evoca così il lontano ricordo di quando era una “avenue of wild trees, a narrow footpath winding its way through the long grass”<sup>250</sup> percorsa dal guerriero epico Rama, mentre il piccolo santuario presso la sorgente del fiume Sarayu indica il luogo in cui “goddess Parvathi jump[ed] into the fire”<sup>251</sup> e, a conferma del tradizionale pluralismo religioso indiano, “[a] little crumbling masonry and a couple of stone pillars, beyond Lawley Extension, now [mark] the spot where the Buddha had held his congregation”<sup>252</sup>. In tempi più recenti, inoltre, i nomi delle strade e dei luoghi pubblici sono stati destinati al ricordo del passato locale, sia coloniale – come nel caso di Anderson Lane, presumibilmente intitolato a “some gentleman of the East India Company’s days”<sup>253</sup> –, sia anticoloniale – come nel caso del Gandhi Park istituito a meno di venti anni dalla visita del Mahatma.<sup>254</sup>

<sup>247</sup> Narayan, *Talkative Man* cit., p. 7.

<sup>248</sup> Con questa espressione, mutuata da John Thieme (cfr. Thieme, *R.K. Narayan* cit., p. 81), si intende opporre all’atto della “raschiatura”, della sostituzione di un testo originario con uno *scriptio superior* propria del palinsesto (e assimilabile, per estensione, alla vocazione “palingenetica” delle *town* indiane) la giustapposizione simultanea delle tracce del passato e del presente rinvenibili sulla superficie di Malgudi.

<sup>249</sup> Id., *The Bachelor of Arts* cit., p. 174.

<sup>250</sup> Id., *Mr Sampath* cit., p. 206.

<sup>251</sup> Id., *The Guide* cit., p. 49.

<sup>252</sup> Id., *Mr Sampath* cit., p. 207.

<sup>253</sup> Id., *The English Teacher* cit., p. 143.

<sup>254</sup> La doppia fedeltà storica che emerge dall’odonomastica cittadina non manca di suscitare accessi malumori nella popolazione: il racconto *Lawley Road* (1956), un satirico affresco del fenomeno postcoloniale della nazionalizzazione dei nomi urbani, descrive una Malgudi completamente rinominata e “unrecognizable with new names. Gone were the Market Road, North Road, Chitra Road, Vinayak Mudali Street and so on. In their place appeared the names, repeated in four different places, of all the ministers, deputy ministers and the members of the Congress Working Committee” (p. 112). In un simile scenario, la scoperta della vera storia di Sir Frederick Lawley, “a combination of Attila, the Scourge of

Attraversata dal cambiamento, aperta all'innovazione ma fedele alla propria storia, "Malgudi Town" rappresenta un riuscito esempio di spazio urbano postcoloniale inteso come "relational identity, created by interactions across traditional, premodern and modern spatial boundaries and between the colonized and the colonizer"<sup>255</sup> – o, in questo caso, essendo la presenza britannica a Malgudi notevolmente limitata e sommersa, tra le contrastanti rappresentazioni spaziali a essi associate; un esempio che può essere adeguatamente illustrato facendo riferimento, ancora una volta, alla città di Madras. Una simile asserzione non presuppone che la metropoli del Tamil Nadu costituisca il referente immediato e speculare di Malgudi, tanto più che un'omonima e topograficamente identica città immaginaria già compare all'interno del mondo narrativo; piuttosto, ciò che contribuisce a determinare l'ideale urbano di Narayan è la coesistenza di antico e moderno che caratterizzerebbe questa città – o, meglio, il quartiere in cui si è concentrata l'esperienza giovanile dell'autore, ovvero Purasawalkam, dal passato rurale ma dalla posizione centrale e dove "the atmosphere is still that of a small town"<sup>256</sup>. La peculiarità di Madras risiede, secondo Narayan, nella possibilità che essa offre al cittadino comune di arginare i consueti svantaggi dell'esistenza urbana: la frenesia degli orari e la fretta perenne, la monotonia del lavoro e il tedio casalingo, e il senso di futilità legato alla complessa gestione del tempo libero conseguono tutti all'eccessiva sedentarietà e artificialità della vita nella metropoli. Laddove il tipico "City Man [...] has forgotten the joy of moving his limbs", il fascino e la nobiltà di Madras è di non essere "so far gone in urbanization that nature is banished beyond the toll-gate [...] we have only to walk a couple of miles in any given direction and we can invariably find a means of escape."<sup>257</sup> La benefica mitigazione del paesaggio antropico da parte dell'elemento naturale, e quindi la coesistenza dei caratteri urbani e rurali, non è tuttavia esclusiva della sola Madras: "[i]t applies to any town: it may be Madura, Coimbatore, Trichinopoly or any other growing town", tutti quei

---

Europe, and Nadir Shah, with the craftiness of a Machiavelli" (p. 113), genera un'isteria di massa che porta al prevedibile "sbattezzo" della Lawley Extension, alla rimozione della statua dal centro della cittadina e alla sua temporanea collocazione in un giardino privato in Kabir Lane, che infine, quando l'originale biografia dell'integerrimo ufficiale inglese verrà resa nota, sarà a sua volta rinominata Lawley Road. Cfr. R.K. Narayan, *Lawley Road*, in Id., *Malgudi Days*, New York, Viking, 1982, pp. 111-117. Di una simile frenesia rinominativa non c'è tuttavia traccia nel macro-romanzo di Malgudi.

<sup>255</sup> Satish Kumar, «The Evolution of Spatial Ordering in Colonial Madras» cit., p. 85.

<sup>256</sup> Ram, Ram, *R.K. Narayan: The Early Years* cit., p. 6.

<sup>257</sup> R.K. Narayan, «Madras Towns», in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 8, Folder 30.

luoghi che Narayan definisce collettivamente “Madras towns”<sup>258</sup>. La funzione aggettivale del sostantivo “Madras” presente nella succitata denominazione perde così la sua natura determinativa e referenziale e ne acquisisce una qualitativa e connotativa, rinviando a una poliedricità che l’autore ritiene essere propria delle cittadine dell’India tamil, ma che può fungere ugualmente da parametro di correzione delle rappresentazioni tradizionali dello spazio e dei vigenti modelli di urbanizzazione a esse associati. Un caso paradigmatico, sebbene esclusivamente letterario, è proprio quello offerto dalla creazione di Malgudi, dove il paesaggio naturale tipico delle “Madras towns”, che qui si manifesta principalmente nelle spiagge del Sarayu e nella vegetazione di Nallappa’s Grove, costituisce una metafora efficace all’affermazione di una particolare visione del mondo: una “organic world-view”, adottando la terminologia proposta da Bowes, che concepisce l’elemento naturale non come antitetico, ma come consustanziale agli attributi più propriamente urbani della cittadina, la cui precipua identità si compone della “differenza” delle sue singole parti e si contraddistingue dalla duplice “diversità” delle rappresentazioni della spietata ruralità del villaggio (remoto e arretrato) e della vorticosa urbanità della metropoli (babelica e spregiudicata).<sup>259</sup>

“Malgudi Town”, anzi, “Malgudi ‘Madras Town’”, un organico *both* tra le concezioni “architettoniche” dei villaggi e delle città, costituisce quindi uno spazio di affermazione creativa per uno scrittore come Narayan, che muove dai margini – dell’impero britannico prima, dello stato postcoloniale poi – per mettere al centro una visione alternativa e ideale, al tempo stesso privata e collettiva, della società indiana e della sua dimensione geografica. Questa visione rifiuta la deliberata rigidità delle costruzioni ideologiche esogene e endogene dominanti ed esibisce piuttosto la polisemia e l’instabilità propria delle regioni liminari, di quella “borderland” che è luogo di contatti e di trasformazioni e patria immaginaria di artisti e pensatori. Non a caso, Malgudi si presenta come la culla dei creatori di mondi (come il giovane Babu, che costruisce plasticamente “a fantastic world [...] inhabited by all God’s creations that the human

---

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> La “differenza”, intesa come “process of signification through which statements of culture [...] differentiate, discriminate and authorize the production of fields of force, reference, applicability and capacity”, costituisce il fondamento della proposta “terzospaziale” di Narayan, aliena a una “diversità” che riconosce esclusivamente “pre-given cultural contents and customs” e rappresenta una “radical rhetoric of the separation of totalized cultures that live unsullied by the intertextuality of their historical locations”. Per queste definizioni di “cultural difference” e “cultural diversity”, cfr. Bhabha, «The commitment to theory» cit., p. 34.

mind had counted”<sup>260</sup>, il quale mette *en abyme* l’eterogeneità caratteristica della cittadina) e il ricovero degli aspiranti scrittori (come Rann, che decide di trasferirsi da Timbuctoo a questa “quiet town, where I may collate my material in peace”<sup>261</sup>), e, riprodotta nella realtà, potrebbe rappresentare, secondo Narayan, il luogo di elezione per qualsiasi romanziere: “there is no story waiting in a village, the birthplace of a good novel being a halfway house between a static village and an anonymous industrial city”<sup>262</sup>.

Benché si proponga come modello ideale, Malgudi non appare necessariamente idilliaca e armoniosa: la sua natura ibrida, invero, è spesso cagione di critica e frustrazione per la maggior parte dei suoi abitanti, la cui *forma mentis* “architettonica” fa convergere le individuali alleanze ideologiche verso l’uno o l’altro capo della dialettica tra villaggio e città, impedendo un’adesione “organica” al luogo. La mentalità rurale di Srinivas, originario di Talapur e trasferitosi a Malgudi per intraprendere la carriera giornalistica, aggiunge così vigore agli attacchi mossi dalle colonne del *Banner* contro lo squallore della cittadina, gremita di “[b]abies sleeping in hammocks made of odd pieces of cloth, looped over tree branches, women cooking food on the roadside, men sleeping on pavements”, insomma, un vero e proprio “gipsy camp”<sup>263</sup> simile a quello osservato, un trentennio più tardi, dai neo-gandhiani Raman e Daisy nei paraggi del municipio, “the no-man’s lands of Malgudi [which] swarmed with children of all sizes, from toddlers to four-footers, dust-covered, ragged”<sup>264</sup>. Eppure questa apparente urbanità estrema non è sufficiente a obliterare la perifericità culturale e la generale arretratezza percepita non solo, contraddittoriamente, dallo stesso Raman, ma soprattutto da quei personaggi cosmopoliti per i quali la grande città costituisce un punto di riferimento: Malgudi, già definita dal primo “conservative town unused to modern life”<sup>265</sup>, diventa allora un “miserable place with no life in it”<sup>266</sup> per l’occidentalizzato Mali, e agli occhi del vitaiolo, *man-about-town* Talkative Man sembra avere assai poco da offrire in termini di mondane possibilità di svago: “No bar or a good enough restaurant, [...] nor do we

---

<sup>260</sup> Narayan, *The Dark Room* cit., p. 39.

<sup>261</sup> Id., *Talkative Man* cit., p. 10.

<sup>262</sup> Ved Mehta, «The Train Had Just Arrived at Malgudi Station», in Id., *John Is Easy to Please: Encounters with the Written and the Spoken Word*, London, Secker & Warburg, 1971, p. 139.

<sup>263</sup> Narayan, *Mr Sampath* cit., p. 26.

<sup>264</sup> Id., *The Painter of Signs* cit., p. 27.

<sup>265</sup> Ivi, p. 115.

<sup>266</sup> Id., *The Vendor of Sweets*, p. 95.

have an airport or night club except Kismet in New Extension, not very good I hear. If you are interested I could give you a long list of things we don't have – no bars, sir, we have only toddy shops, which serve liquor in mud pots, which one has to take out.”<sup>267</sup>

Tuttavia, laddove il progressista Talkative Man vede uno scenario ristretto e provinciale, Nagaraj, cittadino nell'orgoglio ma passatista nell'animo, percepisce e subisce una realtà completamente avulsa dalle tradizioni rurali e popolata da una gioventù dai costumi metropolitani e disinibiti, “in tight pants and jeans and T-shirts and, as I hear it, schoolgirls crop their hair and wear short skirts while boys wear long uncut hair”, e sebbene egli sappia di esagerare, giacché mode simili sono “more noticeable in a city like Madras than in Malgudi”<sup>268</sup>, la sola possibilità di pensare Malgudi nei termini di Madras rivela nuovamente l'elasticità qualitativa della cittadina.

In definitiva, Malgudi non proclama fedeltà alla concezione gandhiana di una piena positività del villaggio o di un'assoluta negatività della città, né aderisce alle opposte qualificazioni della visione tardo-orientalista o a quelle nehruviane, quanto piuttosto “accommodates the whole debate about the issue of the village and the city.”<sup>269</sup> La proposta di Narayan, meno ideologica e più pragmatica, per origine e per vocazione, si colloca dunque in un “middle ground”, posizionalmente simile a quello del villaggio osservato dagli antropologi ma qualitativamente connotato come terreno di elaborazione e dislocazione delle rappresentazioni e delle esperienze rurali e urbane tradizionali. Considerata a partire dalla sua alterità dai paesaggi diegetici, semantici e ideologici del distretto e del mondo circostanti, “Malgudi Town” rivela il coinvolgimento dell'autore nella creazione di un nuovo spazio indiano inteso come prodotto sociale contemporaneamente praticato, concepito e vissuto, che prende la forma di una topografia letteraria “studded with signs, symbols and activities that resemble towns, cities, Indian metropolis and [...] agrarian roots”<sup>270</sup> e che rifiuta ogni fissità e omogeneità.

---

<sup>267</sup> Id., *Talkative Man* cit., p. 8.

<sup>268</sup> Id., *The World of Nagaraj* cit., p. 11.

<sup>269</sup> Dewari, *Gandhian Bearings on R.K. Narayan's Novels* cit., p. 87.

<sup>270</sup> Pavan Kumar, «“Cosmopolitanism Within”» cit., p. 567.

#### 2.4.4. Le nuove Malgudi

Collocata nella regione interstiziale che si dischiude tra i perimetri del distretto rurale e del mondo cittadino, in un territorio eterogeneo ed eterodosso di appropriazione, modificazione ed elaborazione di nuove pratiche e rappresentazioni, la proposta di Narayan relativa alla forma della *town*, della “Madras town”, come modello ideale – ma non per questo idilliaco – di sviluppo urbano e sociale si configura, come si è visto, nella cittadina finzionale – ma non per questo eutopica – di Malgudi. Una Malgudi che, inserita in una dimensione “verticale” “as a writing inscribed by the writer and reconstituted by the reader”<sup>271</sup>, muove dal centro del mondo narrativo per valicare i confini del cronotopo letterario e propagarsi all’interno di quel reale dal quale indirettamente trovava origine ma dove, a differenza del villaggio e della città, non possedeva né un’estensione concreta, né un’esistenza simbolica. Poiché la realtà si definisce e ordina a partire dalle sue rappresentazioni – come dimostra il processo di creazione della geografia indiana compiutosi sulla scorta dei paesaggi concepiti dalle ideologie dominanti –, la cittadina di Narayan, reinserendosi all’interno del cronotopo del lettore in qualità di riconoscibile (s)oggetto culturale, è ora in grado di fornire una dimensione immaginaria alla spazialità reale e può ugualmente essere tradotta in forma materiale all’interno della geografia fisica.

Identificare le effettive congiunture e determinare la superficie del risvolto tra la mappa narrativa e il tessuto geografico reale comporterebbe un eccessivo allargamento dei confini disciplinari e metodologici di questa ricerca, complicata per di più dall’impossibilità di ricondurre Malgudi a un unico referente attuale (come nel caso della Londra dickensiana) o, parimenti, a un’accreditata discendenza intertestuale (come nel caso della chimerica Lemuria, da Madame Blavatsky a Thomas Pynchon). Tuttavia, senza alcuna pretesa di esaustività – rifiutata, peraltro, dalla stessa formulazione geocritica nonché avversa alla natura polisemica esibita dalla cittadina –, è possibile riconoscere e osservare alcuni esempi che rivelano possibili modalità di reingresso di “Malgudi Town” all’interno del reale.

Il caso più estremo e manifesto coincide con la diretta produzione di spazio concreto da parte della finzione narrativa – ovvero, fuori di paradosso, con un luogo tangibile che si

---

<sup>271</sup> Friedman, «Spatialization» cit., p. 14.

fa espressione di un mondo possibile, diventando “reale-e-immaginato”, un terzospazio localizzabile attraverso esatte coordinate geografiche ma connotato da una serie di attributi elaborati all’interno della sua dimora immaginaria: in breve, “an exact copy of a city that never existed.”<sup>272</sup> In questo modo, a circa sessanta chilometri di distanza da Chennai (l’antica Madras), percorrendo in direzione sud la East Coast Road che costeggia il Golfo del Bengala nella regione settentrionale del Tamil Nadu, è – o sarà, o sarebbe<sup>273</sup> – possibile imbattersi in una moderna “Madras town”, progettata nel 2008 dall’impresa edile locale Jeyram Civicon: “Malgudi, a sustainable, agriculture oriented village with all modern amenities and luxurious facilities.”<sup>274</sup> Il cuore del mondo narrativo di Narayan prende quindi vita (come recita il frontespizio dell’opuscolo pubblicitario: “Coming to Life”), concretizzandosi in un’omonima e aggiornata versione della forma ideale della *town* proposta dall’autore. La reale cittadina del Tamil Nadu si dice infatti “inspired by R.K. Narayan’s ideological concept of living with maximum open space allowing one an authentic commune with nature”, riconoscendo l’importanza accordata al ruolo della natura da parte di Narayan ma reprimendo al tempo stesso l’eventualità di una riproposizione totalizzante dell’immaginario rurale tradizionale, a partire dalla collocazione intermedia “amidst a blend of harmonious natural surroundings and hustle-bustle of modern life” e attraverso l’impiego di tecniche e concezioni edilizie innovative, che prevedono, per esempio, la costruzione di “exquisitely designed villas” realizzate con “low-emission building materials”, nonché di un “lavish approximately 33000 square foot Club-House which takes the center-stage among the world-class amenities on offer”, tra le quali figurano anche campi da tennis, una parete da arrampicata e una pista da corsa. Inscrivendosi esplicitamente sotto l’egida della creazione letteraria di Narayan, questo progetto di coesistenza fra

---

<sup>272</sup> Soja, *Thirdspace* cit., p. 19.

<sup>273</sup> Il trinomio verbale suggerito consegue alla mancata conoscenza da parte dell’autore di queste pagine circa l’effettiva edificazione della cittadina di Malgudi: se la veridicità del progetto è, quando non assicurata, perlomeno rafforzata dalla presenza di numerosi riferimenti in siti internet di diversa proprietà e varia natura, l’impossibilità di verificarne l’avvenuta realizzazione, nonostante i tentativi di contatto diretto con la società responsabile, non permette di esprimersi con sicurezza a riguardo. Nondimeno, la ricezione della proposta spaziale di Narayan e la virtuale progettualità che essa ha prodotto nel mondo reale si ritengono sufficienti per l’adozione, dinnanzi, di una modalità enunciativa non marcata, al presente semplice indicativo.

<sup>274</sup> *Malgudi... Coming to Life*, opuscolo promozionale del progetto “Malgudi – Live the Dreams”, Jeyram Civicon (P) Limited, URL: <http://www.malgudiindia.com>. Le successive citazioni, quando non specificate, sono da considerarsi estratte dal medesimo opuscolo o dalle pagine del sopraccitato sito internet.

tradizione e modernità, paesaggio naturale e opportunità urbane, sembra dunque proporsi come esempio di materializzazione di quella trialettica spaziale che non risulta in una sintesi tra gli elementi antinomici delle dialettiche correnti (quale potrebbe essere la formazione di cittadine-satellite o di villaggi urbani), ma nella creazione di uno spazio ibrido di novità che, in questo caso, “make[s] One discover a brand new way of life at this ecological miracle, where returning to a more simple lifestyle is not a step backwards in time but rather, one leap forward into a glorious future where man lives in perfect harmony with nature.”

In verità, al di là delle apparenze – nonché delle insidie di una predisposizione critica oltremodo orientata nella direzione della tesi finora sostenuta in campo letterario –, il progetto di Jeyram Civicon può forse essere reputato come una manifestazione concreta del fenomeno del “village dressing” proposto da Tarlo. Meno somigliante al già citato Hauz Khas Village di Delhi e maggiormente simile all’esempio di Vishala, un ristorante etnico localizzato nella periferia di Ahmedabad (Gujarat) che ricrea non solo il cibo, ma anche le atmosfere e le condizioni materiali del tradizionale villaggio gujarati<sup>275</sup>, la pianificazione della Malgudi tamil risponde presumibilmente più a interessi di mercato che non all’effettiva volontà di mettere in pratica l’ideale geo-sociale di Narayan. “Conveniently located [...] just off the popular East Coast Road”, questo centro suburbano si presenta infatti come una *satellite town* di una Chennai in bulimica espansione, un’area metropolitana periferica priva di quell’identità storica e culturale che caratterizza l’immaginario “Malgudi Town” e “condita” di quegli elementi – il richiamo alla natura, alla semplicità, alla tradizione – che a un tempo occultano, legittimano e rendono ancora più appetibili le moderne tecnologie e le possibilità di lusso e benessere che essa offre – “every convenience imaginable”, dai “top notch fixtures and fittings” e le “alluring contemporary luxuries” delle abitazioni agli “indoor games, a Restaurant, Bar, Spa, Ayurvedic Massage Centers” del centro ricreativo comunitario. Il “village dressing” accresce dunque non solo l’appetibilità, ma anche la digeribilità di uno stile di vita che, forse, non si può nemmeno definire urbano, ma da vero e proprio villaggio turistico (con ville e cottage, piscine e aree divertimenti, il tutto “a few minutes from sea-beach” e racchiuso in una grande zona residenziale privata), reso, grazie al richiamo all’ideale rurale e naturale, meno estraneo all’ambiente sociale e

---

<sup>275</sup> Cfr. Tarlo, «Village Dressing» cit., pp. 107-107.

geografico in cui trova luogo e più attinente alla rappresentazione condivisa dell'ethos nazionale e alle reali esigenze di uno sviluppo sostenibile. In questo contesto, il riferimento alla “mythical town of Malgudi, which was immortalized by Mr. R.K. Narayan” conferisce al suo epigono reale un fascino lontano e romanzesco, simile a quel richiamo remoto e perpetuo storicamente suscitato dal villaggio. A confermare l'ipotesi che la Malgudi di Narayan sia contemplata e funzionalmente recuperata non tanto in qualità di eterogeneo terzospazio di contro-rappresentazione, ma come simbolo di quel polo rurale compreso all'interno dell'annosa dialettica tra villaggio e città, è la seconda parte della frase precedentemente citata: la “mitica cittadina di Malgudi” a cui si fa riferimento è quella immortalata da Narayan “in the evergreen classic Malgudi Days”, intendendo verosimilmente non la raccolta di racconti dell'autore, sicuramente nota ma non diffusa quanto i suoi romanzi, quanto il popolare adattamento televisivo degli anni Ottanta, dove Malgudi assume le sembianze di un piccolo e isolato centro rurale. La propensione al “village dressing” è infine resa esplicita dalla descrizione del “main focus” del progetto, contraddittoriamente rivolto alla “restoration of an ageless agricultural way of life”.

La ricezione “architettonica” di Malgudi, operata cioè in accordo con una logica “either/or” che conduce all'assimilazione della cittadina all'interno della schema binario villaggio-città e alla conseguente espulsione della peculiare dimensione della *town* dal discorso sullo spazio, rappresenta la modalità interpretativa più diffusa dell'opera di Narayan ed è solitamente orientata in direzione del villaggio. Saggi accademici e articoli giornalistici, ma soprattutto riviste, blog e commenti sparsi provenienti dal mondo del web fanno sovente riferimento all'autore e alla sua creazione letteraria recuperando l'episteme romantica dell'orientalismo di prima ora (confluita a sua volta in quella nazionalista), giungendo a considerare Malgudi come il simbolo di una vita rurale incontaminata e autosufficiente, radicata in un tempo ciclico e in armonia con la natura: “Malgudi – The name evokes warm black and white memories of a delightfully simple and cheerful village, endearing folks and the valuable insights hidden in their stories. This quintessential happy picture [...] etched in our minds as a ‘paradise’ to live in”<sup>276</sup>. All'origine di queste letture risiede indubbiamente un equivoco, una visione parziale, talvolta faziosa, dello sfaccettato mondo di Narayan, dove in verità la

---

<sup>276</sup> Aarti Mohan, «A Paradise Called Malgudi», in *Sattva*, 25 October 2008.  
URL: <http://thealternative.in/docs/offbeat/SattvaOctober2008.pdf>.

modernità urbana occupa esplicitamente un ruolo primario, non solo all'interno del perimetro narrativo globale – identificandosi precipuamente con Madras e con le grandi e distanti metropoli –, ma anche, come si è visto, entro gli stessi confini della cittadina. Nondimeno, simili interpretazioni dipendono anche dalle caratteristiche proprie a Malgudi: dalla sua non-uniformità, che implica la presenza, a fianco dell'elemento urbano, di una ruralità a tratti pungente che si manifesta nel paesaggio naturale, nella fedeltà alle tradizioni e nella centralità del tempo sacro; e, non secondariamente, da una sommaria “cecità” dello scrittore rispetto a quegli aspetti che non si conformano alla sua idea di comunità o che non gli risultano familiari, come l'esperienza di religioni e caste diverse dall'induismo brahmanico che accomuna la maggior parte dei suoi personaggi. Di conseguenza, Malgudi si presta spontaneamente – ma solo superficialmente – a essere accolta come immagine del tradizionale villaggio brahmanico in lotta con un'incipiente, penetrante e negativa modernità urbana, mentre Narayan, a dispetto della proposta di una “town [that] can grow and develop gradually if a vision is kept up before the public”<sup>277</sup>, finisce per essere avvicinato come scrittore retrogrado e conservatore. In questa sua nuova e apocrifa veste – che si potrebbe dire *village dressed* –, l'immaginario Malgudi rappresenta dunque una compensazione ideologica alla distanza e all'impraticabilità dell'ideale gandhiano: il lettore indiano borghese e metropolitano, avvezzo a un'esistenza moderna e largamente occidentalizzata, può infatti avvalersi dell'opera di Narayan come mezzo di comprensione e partecipazione estetica all'esperienza altrimenti sconosciuta e ineffabile del villaggio e del piccolo borgo rurale. In aggiunta, perfino un eventuale riconoscimento della posizione intermedia della cittadina può essere rifunzionalizzato per scopi affini: grazie alla sua topografia flessibile, incastonata tra le colline selvagge e le piantagioni agricole del distretto da un lato e le strade trafficate e gli impersonali nonluoghi delle lontane città dall'altro, “[f]or urban Indians, Malgudi bridged the gap between their own experience and what was promoted as the rural heart of India.”<sup>278</sup> Sebbene Narayan abbia apertamente e ripetutamente avversato ogni tentativo di apprendimento della sua produzione narrativa nell'orizzonte di un proselitismo di stampo nazionalista e di un'investigazione dell'emergente realtà postcoloniale, essa, raggiungendo il suo apice con quelle “middle-period novels” successive all'indipendenza e contemporanee alla

---

<sup>277</sup> Narayan, *The World of Nagaraj* cit., p. 2.

<sup>278</sup> George, «Of Fictional Cities and “Diasporic” Aesthetics» cit., p. 565.

fioritura degli studi antropologici sul villaggio, perviene alla massa urbanizzata dei lettori indiani come fruibile alternativa letteraria alle coeve ricerche scientifiche, e, non lasciandosi implicare nel dibattito sulle politiche di sviluppo agricolo, offre loro “something they could identify with more easily, the arrival of an intellectual and cultural modernity – in sum, a comfortable sort of fiction for the newly awakened Indian national bourgeoisie.”<sup>279</sup> A prescindere dalla popolarità e dalla prosperità, ancora oggi, di simili interpretazioni, la loro imprecisione e arbitrarietà risulta evidente: cogliendo e assolutizzando, più o meno consapevolmente, i soli aspetti rurali, ordinari e incontaminati di un piccolo mondo che si accosta a un’innocua modernità, esse nascondono, dietro un’illusoria natura “rassicurante”, le tensioni che attraversano una cittadina che si sforza di risolvere “organicamente” il dissidio “architettonico” tra due modelli culturali antitetici, e che per questo è popolata da personaggi in crisi per i quali comprendere le proprie ambizioni o l’agire dei propri figli e concittadini è spesso “fatiguing like the attempt to spell out a message in a half-familiar script.”<sup>280</sup>

Un contributo rilevante – se non addirittura determinante – alla cristallizzazione dell’orientamento di lettura della macro-opera nei termini sopraindicati è offerto, nella seconda metà degli anni Ottanta (ovvero in concomitanza con l’esaurirsi della vena creativa dell’autore), dalla realizzazione della serie televisiva *Malgudi Days*. Diretta dal regista kannada Shankar Nag (1954-1990) e trasmessa dalla rete nazionale Doordarshan a partire dal 1986, *Malgudi Days* traspone in trentanove episodi brevi un insieme di ventidue racconti e due romanzi (*Swami and Friends* e *The Vendor of Sweets*) di Narayan, accomunati, parimenti a quanto avviene in sede letteraria, dall’ambientazione geografica e dalla riapparizione di alcuni personaggi. Il peculiare senso di nostalgia per un passato dalle cadenze mitiche e suggestive che ancora oggi il nome Malgudi è in grado di suscitare discende ampiamente dall’immagine rustica della cittadina presentata in ambito filmico, fondendosi e confondendosi inoltre con i ricordi dei “glory days of Doordarshan as India’s first nationwide TV station [...] remembered through [a] filter of sentimental haze.”<sup>281</sup>

---

<sup>279</sup> Ivi, p. 566.

<sup>280</sup> Narayan, *The Vendor of Sweets* cit., p. 134.

<sup>281</sup> Grene, R.K. *Narayan* cit., p. 121.



**Figura 6:** Fotogrammi raffiguranti alcune vedute della cittadina di Malgudi, tratti dal primo episodio (*A Hero*) della serie televisiva *Malgudi Days*, Dir. Shankar Nag, India, 1989.

Rinunciando in questa sede a un'approfondita analisi della trasposizione televisiva, l'insistenza sul carattere remoto e rurale dell'ambientazione può nondimeno essere accertata rivolgendo l'attenzione al luogo scelto per ospitare le riprese: Agumbe, un "picturesque little village" immerso nella foresta pluviale dei Western Ghats in Karnataka, "spread out across 3 square kilometres with a population of less than 500 people who largely depend on their areca plantations and forest produce to eke out their living."<sup>282</sup> Indubabilmente distinto dalla forma della *town* indiana riconosciuta dai censimenti governativi decennali (che, per esempio, prevedono una popolazione minima non inferiore alle cinquemila unità e un'occupazione professionale a prevalenza non agricola) nonché dalla "Malgudi Town" dei romanzi, il piccolo villaggio di Agumbe è ricordato unicamente per il patrimonio faunistico e ambientale e per le sedicenti associazioni mitologiche che contribuiscono a radicare il territorio alla tradizione culturale indù, come racconta brevemente lo stesso Narayan all'interno dell'opera

<sup>282</sup> Citazioni dal sito internet dell'Agumbe Rainforest Research Station, centro di ricerca e informazione sull'ecologia della foresta pluviale di Agumbe; URL: <http://www.agumberainforest.com>.

dedicata allo stato principesco del Mysore.<sup>283</sup> Ipotizzando una trasposizione inversa che parta dalla mappa reale, passi attraverso lo spazio filmico e riconfluisca nel mondo narrativo, Agumbe troverebbe posizione, all'interno del macro-romanzo di Narayan, nel distretto circostante Malgudi, presumibilmente in quelle zone remote delle Mempi Hills che costituiscono l'orbita di operazione del militante gandhiano Srinivas: "mountain villages scattered here and there, connected by more or less self-formed roads, which wound their way through thick wooded vegetation and forests."<sup>284</sup> Eppure, tornando al reale, Agumbe non solo è scelta per fornire i lineamenti corporei a Malgudi, attraverso un processo di sostituzione della *town* con il *village*, ma finisce quasi per trasformarsi concretamente nella cittadina immaginaria o, meglio, nella sua versione televisiva, formando insieme a essa un tutt'uno indissociabile e indistinguibile: "'All of this is Malgudi.' [...] All the people and houses of Agumbe are a part of Malgudi. Everyone you see here are actors. 'Can you see Revaka?', the shopkeeper says, pointing to a sari clad woman walking along the road. 'She is the one who plays the role of the gossipy milkmaid'. 'This road is the Malgudi road.'"<sup>285</sup> Comprendendo le opportunità di sfruttamento turistico ed economico conseguibili attraverso la prosecuzione, anche a riprese terminate, dell'identificazione del villaggio con la Malgudi ricreata da Shankar Nag (immedesimazione ulteriormente rafforzata dalla registrazione di quindici nuovi episodi della serie, diretti dalla regista kannada Kavitha Lankesh e trasmessi da Doordarshan a partire dalla primavera del 2006), gli abitanti di Agumbe, similmente ai protagonisti del racconto *American Dreams* (1974) di Peter Carey, "accettano di vivere scimmiettando un falso, una riproduzione. Accettano, in altre parole, di trasformarsi da individui a copie di copie."<sup>286</sup> Copie, però, di una copia impropria, un adattamento filmico che diventa effettiva "riduzione" della proposta terzospaziale di Narayan nell'immagine stereotipata del tradizionale villaggio indiano.

Se il riassorbimento di Malgudi all'interno della consueta dinamica dialettica è generalmente seguito dalla sua omologazione alla forma e alla nozione del villaggio – in accordo con le ormai note tradizioni ideologiche e implicazioni politiche vigenti in ambito nazionale –, è interessante notare come, quando si è trattato di diffondere una

<sup>283</sup> Cfr. R.K. Narayan, *Mysore*, Mysore, Indian Thought Publications, 1944, pp. 38-40.

<sup>284</sup> Id., *Waiting for the Mahatma* cit., p. 106.

<sup>285</sup> R.L. Harilal, «Rainy Raptures at Agumbe», in *Mathrubhumi*, n.d.

URL: <http://www.mathrubhumi.com/travel/news.php?id=23051&cat=2&sub=56>.

<sup>286</sup> Albertazzi, *In questo mondo* cit., p. 203.

rappresentazione cinematografica della cittadina al di fuori dei confini indiani, essa sia stata fatta convergere all'altro capo della medesima dialettica, collimando con l'immagine della città – probabilmente in ossequio sia alla diffusa esperienza urbana occidentale, sia alla generale estraneità del pubblico internazionale al contesto ideologico coloniale e postcoloniale. È questo il caso di *Guide* (1965), un singolare esempio di adattamento filmico tratto dall'omonimo romanzo di Narayan, prodotto e sceneggiato da una troupe americana capeggiata dalla scrittrice e premio Nobel per la letteratura Pearl S. Buck (1892-1973) e realizzato in doppia versione anglofona – sotto la direzione di Tad Danielewski – e hindi – sotto la direzione di Vijay Anand – allo scopo di creare “a hundred-percent-Indian story, with a hundred-percent-Indian cast, and a hundred-percent-Indian setting, for an international audience.”<sup>287</sup> La versione di Anand è ancora oggi ricordata in patria come uno dei capolavori della cinematografia nazionale, mentre quella di Danielewski, più breve e meno musicata, ha conosciuto una minore fortuna nel mercato euro-americano ed è pressoché sparita dalla circolazione; in ogni modo, l'intera co-produzione è stata fortemente criticata da Narayan, e ha generato accese controversie affiorate esplicitamente in itinere, tradottesi in veementi scambi epistolari, manifestatesi in crude dichiarazioni alla stampa e culminate, infine, nella pubblicazione da parte dell'autore del caustico saggio *Misguided 'Guide'*.<sup>288</sup> Il principale oggetto di rimprovero, se non di vera e propria condanna, dettagliatamente descritto e circostanziato all'interno del saggio coincide con la resa sul grande schermo del mondo di Malgudi. Narayan racconta di essere stato inizialmente coinvolto nel progetto per guidare la troupe in una ricognizione territoriale nei dintorni di Mysore alla ricerca di quei luoghi, connotati da una periferica mediocrità, che avevano originariamente ispirato l'ambientazione del romanzo (che conosce numerosi *frame* primari esterni alla cittadina, come i villaggi immaginari di Kalipet, Mangala, Aruna e l'intero complesso di Mempì – grotte, colline e sommità) e che avrebbero potuto essere utilizzati come *location* filmiche:

We drove about 300 miles that day, during the course of which I showed them the river steps and a little shrine overshadowed by a banyan on the banks of Kaveri, which was the actual spot around

---

<sup>287</sup> Narayan, «Misguided 'Guide'» cit., p. 207.

<sup>288</sup> A questo proposito, in aggiunta al succitato saggio (originariamente pubblicato sulla rivista *Life* il 13 maggio 1967, pp. 49-57), cfr. la corrispondenza tra Narayan e Pearl S. Buck (luglio-agosto 1963) in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 12, Folder 8.

which I wrote *The Guide*. [...] Then I took them to the tiny town of Nanjangud, with its little streets, its shops selling sweets and toys and ribbons, and a pilgrim crowd bathing in the holy waters of the Kabini [...] After inspecting jungles, mountains, village streets, hamlets and huts, we reached the base of Gopalaswami Hill [...] Once again I felt that here everything was ready-made for the film.<sup>289</sup>

L'apparente soddisfazione di regista e produttori è tuttavia smentita dalla successiva – e unilaterale – decisione di collocare l'azione scenica sullo sfondo di una regione più turistica e maggiormente riconoscibile dagli spettatori occidentali: l'India settentrionale delle grandi e affascinanti città *rajput* e imperiali, “where there is spectacle.”<sup>290</sup> Nonostante le obiezioni mosse dall'autore – “My story takes place in south India, in Malgudi, an imaginary town known to thousands of my readers all over the world [...] You have to stick to my geography and sociology. Although it is a world of fiction there are certain inner veracities”<sup>291</sup> –, il film sarà effettivamente ambientato in un contesto geografico e sociale completamente estraneo a quello evocato dalla macro-narrazione di Narayan, come un rapido confronto con le didascalie della sceneggiatura può facilmente testimoniare<sup>292</sup>. Udaipur e Chittorgarh in Rajasthan, Agra e Varanasi in Uttar Pradesh, e ancora Bombay, Calcutta e New Delhi sono alcuni dei luoghi percorsi da Raju e Rosie nel corso dei loro viaggi in celluloide, i quali, sulla carta, seppure estesi oltre i confini del distretto rurale di Malgudi non travalicano i limiti della meridionale penisola del Deccan: “Our engagements took us to all corners of South India, with Cape Comorin at one end and the border of Bombay at the other, and from coast to coast.”<sup>293</sup> Gli stessi circuiti turistici compiuti dai clienti di Raju all'interno della Malgudi cinematografica rivelano monumenti maestosi e architetture sontuose che difficilmente troverebbero collocazione nella cittadina del romanzo, “a little town, not so picturesque as Jaipur, of a neutral shade [...]. The Guide himself was a man of charm, creating history and archaeology out of thin air for his clients”<sup>294</sup>.

---

<sup>289</sup> Narayan, «Misguided 'Guide'» cit., pp. 208-209.

<sup>290</sup> Ivi, p. 210.

<sup>291</sup> Ivi, pp. 209-210.

<sup>292</sup> Cfr. Ted Danielewski, sceneggiatura originale di *Guide*, in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 6, Folder 9.

<sup>293</sup> Narayan, *The Guide* cit., p. 169.

<sup>294</sup> Id., «Misguided 'Guide'» cit., p. 211.



**Figura 7:** Fotogrammi raffiguranti alcune vedute della cittadina di Malgudi, tratti dal film *Guide*, Dir. Vijay Anand, India, 1965.

Trasformando il periferico mondo meridionale di Narayan in un compendio di vedute classiche della più rappresentativa India settentrionale (riflettendo indirettamente la storica polarizzazione tra il Sud e il Nord del paese) e rappresentando “Malgudi Town” nei termini di una vera e propria città (come testimonia apertamente il cartello stradale della scena introduttiva del film, che volge in direzione di Malgudi ma riporta l’indicazione “City”), *Guide* costituisce un esempio uguale e contrario a *Malgudi Days*: entrambi si servono infatti del luogo immaginario creato da Narayan per restituire una visione geografica prevedibile e stereotipata, che soddisfa e corrobora le forme e le rappresentazioni tradizionali dello spazio indiano e neutralizza il potenziale creativo e sovversivo della proposta dell’autore.



**Figura 8:** Fotogrammi raffiguranti l’indicazione di Malgudi come “city”, tratti dalla scena introduttiva del film *Guide*, Dir. Vijay Anand, India, 1965.

In conclusione, il passaggio di Malgudi dal cronotopo finzionale del macro-romanzo al cronotopo reale dei lettori sembra configurarsi come un improduttivo processo di obliterazione dell’intrinseca eterogeneità della cittadina e di contrazione di quel “controspazio” rappresentato dalla *town*, invisibile alle ideologie dominanti e dischiuso tra i villaggi e le città del mondo narrativo. Se da un lato, quindi, il successo di Narayan è comprovato, prima ancora che dall’ampia diffusione della sua opera, dalla posizione stabile che Malgudi occupa nell’immaginario nazionale in qualità di emblema dell’indianità, dall’altro la sua condanna equivale proprio al mancato affioramento della novità e dell’alterità di “Malgudi Town” rispetto agli spazi percepiti e concepiti del presente indiano: in questo modo, “from a projection into an idealized version of the present and future, Narayan’s Malgudi became the map of a lovingly remembered and idealized past that was formative of “Indianness” the world over.”<sup>295</sup> Al contrario, il percorso di ispirazione geocritica e “verticale” compiuto in queste pagine si è proposto, in linea con i più recenti sviluppi della critica accademica dedicata all’autore, come

<sup>295</sup> George, «Of Fictional Cities and “Diasporic” Aesthetics» cit., p. 566.

tentativo di una rinnovata problematizzazione della tradizione interpretativa e della ricezione pubblica della sua opera e come possibilità di riconoscimento della “terzietà” di Malgudi rispetto alle mappe geografiche e mentali del reale.

*Attraversando Malgudi:  
Un percorso lungo le tracce dei personaggi*

Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un'altra.

Italo Calvino, *Le città invisibili*

### **3.1. Introduzione: Per un'indagine "orizzontale" di Malgudi**

#### **3.1.1. Malgudi e la sua forma narrativa**

“On a certain day (towards the close of the twentieth century) when this writer was working on his one hundred and first work, he heard the sound of boots outside”<sup>1</sup>... Con queste parole, comparse il 23 luglio 1950 sulla rivista *The Illustrated Weekly of India*, R.K Narayan introduce il suo personale necrologio: non un annuncio autografo pubblicato *post mortem*, ma un ironico coccodrillo nel quale l'autore, immaginandosi prossimo alla fine del secolo, della sua vita e di una feconda – quasi inesauribile, shahrazâdica – carriera, si vede costretto dagli agenti del distopico I.T.F.K.E.O.N., “INTERNATIONAL TRIBUNAL FOR KEEPING an EYE ON NOVELISTS”, a interrogarsi sulle proprietà formali, strutturali e tematiche della sua produzione letteraria. Dimostrando in modo indiretto quella consapevolezza sulla propria scrittura ripetutamente negata in nome di un processo creativo spontaneo e perfino preterintenzionale, Narayan individua, per mezzo di un kafkiano interrogatorio a cui la sua controparte finzionale è sottoposta, tre caratteristiche da ricercarsi nel complesso della sua opera, passata ma anche futura (in considerazione del rapporto di anteriorità che lega l'atto narrativo al tempo della storia): la concentricità dei racconti, tutti ambientati nell'immaginaria cittadina di Malgudi; l'incompiutezza dei destini dei

---

<sup>1</sup> Narayan, «Self-Obituary No. 5» cit.

personaggi; la forma aperta dei finali. Al riconoscimento dell'interazione di queste costanti non corrisponde tuttavia un'esplicita ammissione autoriale circa la volontà di predisporre una rete interdiegetica che, poggiando su questi cardini, sia in grado di riunire i diversi componimenti entro una medesima orbita narrativa: "I never viewed it as a total book"<sup>2</sup>, dichiara Narayan commentando l'espansione, romanzo dopo romanzo, del suo mondo di invenzione. Sebbene dunque non sia legittimo fare riferimento all'opera dell'autore in termini di ciclo inteso come progetto narrativo ed editoriale predisposto intenzionalmente (come per *La Comédie Humaine* di Honoré de Balzac, o anche solo *ex post* come per la *New York Edition* di Henry James<sup>3</sup>), non è altrettanto possibile ignorare l'azione strutturante concretamente esercitata dalla ricorrenza di questi elementi. Segnatamente, la conterritorialità dei romanzi diventa il principale "agente di stabilizzazione della massa testuale"<sup>4</sup>: similmente al *systeme des personnages reparaissants* balzachiano, il *lieu reparaissant* di Malgudi si trasforma, di fatto, da iniziale dispositivo di riduzione della complessità (in senso semantico-referenziale nel caso di Narayan) in fattore di moltiplicazione del volume testuale, acquisendo una facoltà germinativa e al tempo stesso fortemente imperativa<sup>5</sup>. La centralità e la diffusione del luogo, o, meglio, della rete di luoghi che si pongono non solo come collettori di storie particolari, ma come agenti e vettori narrativi dai quali si dipanano gli intrecci, autorizzano così a pensare questi romanzi come una serie di unità autonome riunite entro una peculiare forma di ciclo sequenziale che attiva il lettore verso un gesto di saturazione cognitiva: sotto la giurisdizione del ciclo "comprendere è correlare,

---

<sup>2</sup> Alex Hamilton, «I couldn't manage teaching. I thought I would throw myself full-time into this gamble of writer's life'», in *The Guardian*, 12 September 1979, p. 16, in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 9, Folder 2.

<sup>3</sup> Sulla ciclizzazione in Balzac, cfr. Stefano Calabrese, «Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo», in Franco Moretti (ed.), *Il romanzo*, vol. IV: *Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 611-619; sull'ipotesi ciclica in relazione alla revisione jamesiana, cfr., in *ivi*, p. 637, il riferimento a Donata Meneghelli, *Una forma che include tutto. Henry James e la teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1997.

<sup>4</sup> Calabrese, «Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo» cit., pp. 616-617.

<sup>5</sup> La libertà e il potere creativo derivanti dalla scelta di un luogo di finzione quale ambientazione dei romanzi contribuiscono da un lato alla produzione di una stabile realtà di secondo grado, dall'altro a imprigionare l'immaginazione dello scrittore all'interno dei suoi confini: "It had just occurred to me when I started on my first novel [...] that it would be safer to have a fictitious name for the background of the novel [...]. I began to like my role, and I began to be fascinated by its possibilities: its river, market-place, and the far-off mountain roads and forests acquired a concrete quality, and have imprisoned me within their boundaries, with the result that I am unable to escape from Malgudi, even if I wished to....", in R.K. Narayan, «Where is Malgudi» cit.

riannodare, tessere un sistema coerente di tipologie, eventi, tempi”<sup>6</sup> e, occorre aggiungere, spazi.

Al fine di penetrare la compattezza postuma del perimetro di Malgudi e di interrogare dall’interno la sistematicità di questo nucleo pluriromanzesco, esente da un senso di invariabilità trasversale alle singole manifestazioni testuali, gioverà ricorrere alla nozione bachtiniana di cronotopo, categoria della forma e del contenuto che riguarda la “fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza.”<sup>7</sup> Nella sua accezione più ampia il concetto di cronotopo assume un significato di genere, designando un’unità romanzesca che si distingue per il modo in cui i connotati temporali e spaziali si fondono e interagiscono in forma originale con elementi che provengono da altri generi letterari ma che, all’interno della nuova disposizione cronotopica, assumono carattere e funzioni singolari. Prendendo in considerazione, oltre alla natura e ai reciproci rapporti fra tempo e spazio, anche lo schema degli intrecci e dei motivi fondamentali, i momenti descrittivi e retorici, e la conseguente immagine dell’uomo che si riflette sull’intero arco diegetico, Bachtin giunge a identificare i cronotopi delle più importanti varietà romanzesche primordiali, dal romanzo antico greco e romano fino a quello rabelesiano. Al fianco di questi grandi cronotopi tipologici (stabili, onnicomprensivi e basilari) è tuttavia possibile individuarne altri di grado ed estensione minore: se ogni genere letterario è determinato da un cronotopo distintivo, anche ogni sottogenere può riconoscersi a partire dalla trasformazione e dalla riorganizzazione degli elementi caratteristici del cronotopo da cui dipende. In questo modo, per esempio, i romanzi anglo-indiani sull’Ammutinamento o Rivolta dei Sepoy del 1857 possono essere considerati non solo come facenti parte di uno specifico sottogenere del romanzo storico, ma come espressioni singolari che si confanno alle costanti narrative e formali del cronotopo del *Mutiny novel*<sup>8</sup>. In scala ancor più ridotta, e approfittando dell’estrema elasticità – quando non genericità – inerente al concetto bachtiniano, pare dunque possibile procedere al riconoscimento del cronotopo di Malgudi, interrogando quelle forme e quelle immagini che ricorrono in tutta l’opera di Narayan e che possiedono un significato d’intreccio e un significato

---

<sup>6</sup> Calabrese, «Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo» cit., p. 618.

<sup>7</sup> Bachtin, «Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo» cit., p. 231.

<sup>8</sup> Cfr. Flaminia Nicora, «Il cronotopo del *Mutiny novel*», in Id., *Eroi britannici, Sepoys ribelli: l’Indian Mutiny nel romanzo anglo-indiano dal 1857 alla fine del XX secolo*, Torino, Harmattan, 2005, pp. 47-70.

raffigurativo, giacché concentrano e organizzano i principali eventi del racconto e conferiscono “carne e sangue”<sup>9</sup> agli elementi astratti del romanzo, partecipando alla figuratività artistica. In ossequio alla prospettiva adottata in questo studio – e a dispetto di quella che informa il saggio bachtiniano –, il principio guida dell’indagine del cronotopo di Malgudi sarà lo spazio: più che sul tempo, la tipologia dei personaggi e l’immagine dell’uomo, ci si concentrerà sullo schema dei principali momenti di intreccio e sui temi e motivi a esso collegati, esaminandone in seguito la traduzione spaziale. Alla presentazione del nucleo cronotopico farà poi seguito, in conclusione a questo primo paragrafo, una mappatura verbale della cittadina: poiché “[a] hand-drawn map of Malgudi [...] reveals nothing of its character”<sup>10</sup>, una presentazione riassuntiva dei luoghi preminenti e del processo di cambiamento in atto nel corso dei quasi sessant’anni che intercorrono tra le vicende del primo e dell’ultimo romanzo si rivela, quando non necessaria, quantomeno chiarificatrice.

Nel secondo paragrafo, più strettamente conforme al movimento critico “orizzontale” teorizzato da Friedman, si osserveranno i percorsi dei personaggi all’interno del cronotopo del mondo rappresentato. La rigidità caratteristica dell’indagine della dimensione orizzontale, costretta entro i confini del testo e dei suoi “componenti familiari” (“Setting, character, action, initiating ‘problem,’ progression, and closure”<sup>11</sup>) e la cui dinamicità dipende essenzialmente dalla linea della trama e dalle oscillazioni del punto di vista, non impedisce al lettore di attivare una ricostruzione soggettiva – di eseguire, cioè, una personale “‘performance’ of the text”<sup>12</sup>. In questo caso, l’interpretazione-decifrazione della macro-opera di Narayan inseguirà l’interpretazione-esecuzione degli attori delle storie, per cogliere, tramite l’adozione di una prospettiva multifocale interna al sistema dei personaggi, il significato simbolico e l’esperienza vissuta dei luoghi, prestando particolare attenzione all’opposizione tra spazi eterogenei, alla creazione di geografie private e alla violazione dei confini. La sistematicità intertestuale che consegue all’ipotesi di ciclizzazione dei connotati cronotopici promuoverà un moto critico lungo la rete delle suture che legano insieme i

---

<sup>9</sup> Bachtin, «Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo» cit., p. 398.

<sup>10</sup> Pavan Kumar, «“Cosmopolitanism Within”» cit., p. 562.

<sup>11</sup> Friedman, «Spatialization» cit., p. 15.

<sup>12</sup> *Ibid.*

diversi testi, senza per questo abrogare l'autonomia propria a ogni singola opera o costringere a un trattamento paritario per ognuno dei quattordici romanzi<sup>13</sup>.

Dopo avere mostrato quei nodi e quelle presenze rivelatrici di natura spaziale intorno ai quali si organizzano gli intrecci e si costruiscono i significati, nel terzo e ultimo paragrafo si procederà infine all'osservazione di un motivo e di un aspetto formale dell'architettura narrativa che, a partire dalla convergenza e dalla linea di forze che si stabiliscono tra essi, si ritiene rappresentino l'indice che consente di penetrare più in profondità all'interno del significato dell'opera di Narayan. Invero, il motivo del treno e la forma aperta dei finali coagulano, grazie alla mediazione dell'"incompletezza come tema"<sup>14</sup>, e danno vita a una "struttura" ("una figura ossessionante, una trama di presenze o di echi, [...] costanti formali, [e] legami che tradiscono un universo mentale"<sup>15</sup>) la quale, benché sembri sfuggire alla limpida consapevolezza dell'autore – o quantomeno trascenderne la volontà costruttrice –, pare nondimeno capace di orientare il lettore verso le intenzioni implicite dell'opera.

### 3.1.2. Il cronotopo di Malgudi

Come dimostrato nell'introduzione al capitolo secondo, il macro-romanzo di Narayan è ascrivibile al modo realistico-mimetico così come qualificato da Remo Ceserani, grazie alla sostanziale imparzialità dei giudizi dei narratori eterodiegetici e al rispetto del principio di verosimiglianza a cui si conformano la tipologia dei personaggi e le categorie di storicità e spazialità. Il cronotopo di Malgudi, che si manifesta pienamente già in *Swami and Friends* e che rimane stabile, pur considerando la sua variabilità interna, fino all'ultimo romanzo, è perciò fondato su una particolare intersezione di elementi spazio-temporali realistici che si articolano in una serie convenzionale di motivi e sequenze narrative.

---

<sup>13</sup> L'esempio in questo senso più eclatante è costituito da *A Tiger for Malgudi*, il dodicesimo romanzo di Narayan, che nel presente capitolo non sarà quasi mai menzionato. Lo stesso autore afferma infatti, a margine di un taccuino contenente la prima stesura del romanzo, che "[t]he setting is more the country and jungle around Malgudi and so we don't want to see the town too much [...] there is little for us to watch in Malgudi."; in R.K. Narayan, note al manoscritto di *A Tiger for Malgudi*, in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 10, Folder 3.

<sup>14</sup> Ceserani, *Guida allo studio della letteratura* cit., p. 237.

<sup>15</sup> Jean Rousset, *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino, Einaudi, 1976, p. 12.

A uno spazio concreto e delimitato detentore, nella varietà dei singoli luoghi, di una disposizione propria che entra negli eventi e ne diventa parte costitutiva (uno spazio che, determinando l'angolatura critica di questa ricerca, pervade in senso trasversale l'intero capitolo) corrisponde un tempo che, in aggiunta alla sua plausibilità e riconoscibilità storica, può essere definito biografico. I momenti che si collocano all'origine e al termine dei diversi intrecci non sono infatti distanti solamente in relazione al tempo della storia, ma anche da un punto di vista qualitativo: gli avvenimenti che si succedono nell'intervallo incastonato tra *incipit* ed *explicit*, in altre parole, acquisiscono un valore psicologico che incide sulla catena stessa degli eventi e lascia tracce nella vita dei protagonisti, modificandone gli esiti e determinando il profilo e la tenuta dei romanzi. Il tempo che caratterizza il cronotopo di Malgudi ha dunque una durata biologica: nel corso della narrazione i protagonisti crescono e invecchiano – più o meno a seconda dell'ampiezza di ciascun arco diegetico –, fino a raggiungere, al termine delle vicende, una diversa comprensione di sé e del proprio mondo, e persino una maturazione o una trasformazione spirituale<sup>16</sup>. A riprova della variabilità che contraddistingue il cronotopo senza per questo comprometterne la compattezza globale, il primo romanzo di Narayan eccede parzialmente dal suddetto modello: ancorché inserita all'interno dello schema del tempo biografico, la porzione centrale di *Swami and Friends* presenta infatti una struttura di stampo episodico, composta da inserti autosufficienti e potenzialmente dilatabili che non trovano una collocazione causale all'interno della linea principale dell'intreccio<sup>17</sup>.

Un'ulteriore caratteristica temporale di questo cronotopo è la sua mancata linearità e uniformità: l'impianto rettilineo predominante è spesso infranto da analessi e soggetto ad accelerazioni e rallentamenti, solitamente per fornire ai lettori maggiori informazioni su personaggi e vicende perlopiù introdotti *in medias res*. Le fratture alla cronologia conseguono inoltre alla non-contemporaneità dei personaggi, in specie quelli più maturi (per esempio, gli ultracinquantenni protagonisti di *The Vendor of Sweets* e *The World of*

---

<sup>16</sup> Come già ricordato nel capitolo secondo, il modello del romanzo di formazione è stato più volte richiamato in sede critica, soprattutto in relazione a *The Bachelor of Arts*; similmente, la progressione spirituale in quattro *ashrama* che è propria della vita del brahmano è stata percepita distintamente in numerosi romanzi dell'autore. Cfr. capitolo secondo, p. xxx.

<sup>17</sup> Cfr. Narayan, *Swami and Friends* cit., in particolare il capitolo 10, "The coachman's son", e il capitolo 11, "In Father's presence", pp. 66-93.

*Nagaraj*), che si sottraggono alle offensive di una modernità giudicata ostile trovando rifugio in un mondo di reminescenze passate.

In alcuni casi, infine, la dimensione temporale condiziona direttamente la sistemazione spaziale dei romanzi: l'esplicito aggancio alla storia impone talora il trasferimento delle vicende e dei relativi protagonisti oltre i confini di Malgudi (come avviene per le spedizioni tra i villaggi rurali di Sriram e Raman durante il periodo gandhiano ed emergenziale), talora comporta la presenza, all'interno del perimetro della cittadina, di luoghi che evocano le qualità o le cronache incise nello spazio reale (come le proprietà divise e le abitazioni abbandonate durante il periodo della partizione tra India e Pakistan).

I personaggi che popolano il cronotopo di Malgudi svolgono, per ammissione dello stesso autore, un ruolo fondamentale durante la fase del concepimento dei romanzi, e costituiscono l'elemento principale di ogni opera: "Everyone of any novel has a dominant character, and the novel is nothing but the world of that character"<sup>18</sup>. A dispetto di una prevedibile eterogeneità, la tipologia dei protagonisti è limitata, circoscritta a soggetti indiani originari della cittadina o del distretto di Malgudi e appartenenti alla casta brahmanica e alla classe media (che, diversamente dalla borghesia di matrice europea, è "typically intellectual, tradition-bound and generally impecunious"<sup>19</sup>). Se le ristrettezze generate dall'influsso del retroterra culturale tradizionale e dall'ambiente medio-urbano hanno sovente condotto, in sede critica, a una sommaria e superficiale riduzione dei protagonisti allo stereotipo dell'indiano incline all'inazione e a un quietismo motivato dalla legge del karma, in verità gli uomini, giovani o adulti, al centro dei romanzi di Narayan possono essere distinti in tre diverse categorie: quella dei ragazzi celibi coinvolti in trame sentimentali (come Chandran in *The Bachelor of Arts*, Sriram in *Waiting for the Mahatma*, Raju in *The Guide* e Raman in *The Painter of Signs*); quella degli uomini più maturi implicati in trame psicologiche e *quest* mistico-identitarie (come Krishna in *The English Teacher*, Margayya in *The Financial Expert*, Nataraj in *The Man-eater of Malgudi*, Jagan in *The*

---

<sup>18</sup> R.K. Narayan, appunti autobiografici, 1973, in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 8, Folder 36. Un possibile indizio dell'importanza dei personaggi nel corso dell'atto creativo è rappresentato dall'occasionale presenza di volti stilizzati ai margini delle pagine dei manoscritti, segno verosimile della necessità dello scrittore di visualizzare gli eroi dei suoi racconti ovvero esempi di disegni automatici che emergono da uno "stage of dreaming" (*Ibid.*) per rivelare priorità inconscie.

<sup>19</sup> Krishna Rao, *The Indo-Anglian Novel and the Changing Tradition* cit., p. 98.

*Vendor of Sweets* e Nagaraj in *The World of Nagaraj*); e, in ultimo, quella di coloro che detengono il punto di vista senza essere i principali attori della diegesi (come Srinivas, comprimario di Sampath nell'omonimo romanzo, e Talkative Man, che dalla cornice dell'opera a cui dà il titolo narra l'avventura a Malgudi dell'esotico Dr Rann)<sup>20</sup>.

Al fianco di questi protagonisti si situano due tipi antitetici di personaggi: i forestieri, che costringono gli abitanti della cittadina all'incontro-scontro con le diverse espressioni della modernità urbana, e le figure familiari, depositarie dei valori della tradizione. L'alterità dei primi è generalmente connotata in senso geografico-culturale o sociale e castale: i confini di Malgudi sono attraversati da indiani europeizzati (quali il Rajam di *Swami and Friends* – “the only boy in the class who wore socks and shoes, fur cap and tie, and a wonderful coat and knickers [...] exactly like a ‘European’”<sup>21</sup>) o provenienti da regioni lontane (come Vasu in *The Man-eater of Malgudi*, originario di Madras ma in arrivo dall'India centro-settentrionale), oppure da individui che scuotono la logica brahmanica della purezza castale (come Rosie in *The Guide*, “a real snake woman”<sup>22</sup> appartenente a una famiglia di *devadasi*, danzatrici sacre dei templi, e Grace in *The Vendor of Sweets*, che, in quanto americana, è una “casteless girl”<sup>23</sup>). Al lato opposto dei protagonisti si collocano le figure familiari, perlopiù rappresentate da donne anziane e sole che custodiscono le usanze e le credenze ancestrali e le promuovono, senza grande successo, alla propria progenie: nonne, come quelle di Swami o di Sriram, “very old, probably eighty, ninety, or a hundred” e che “would not understand new things”<sup>24</sup>; vecchie zie nubili (come quella di Raman); madri, vedove (come in *The Guide*) o sposate (*The Bachelor of Arts*), ma ugualmente rispettose dell'ortodossia religiosa e del ruolo imposto alle donne dalla società. Una parziale eccezione al binomio tra protagonista-figlio (o nipote) e parente-genitore (o avo) si verifica nei romanzi in cui sono gli stessi protagonisti, in qualità di anziani capifamiglia, a interpretare i precetti della tradizione, sebbene in forma non convenzionale: è questo il caso di Margayya nei confronti del figlio Balu, di Jagan e Mali (il quale, al ritorno dall'esperienza americana,

---

<sup>20</sup> Gli unici protagonisti che eludono questa classificazione tipologica sono Swami – ragazzino di circa dieci anni –, Savitri – moglie e madre di tre figli – e Raja – esemplare maschio di tigre.

<sup>21</sup> Narayan, *Swami and Friends* cit., p. 12.

<sup>22</sup> Id., *The Guide* cit., p. 136.

<sup>23</sup> Id., *The Vendor of Sweets* cit., p. 44.

<sup>24</sup> Id., *Waiting for the Mahatma* cit., p. 85.

non manca di ricordare al padre che “these are not the days of your ancestors”<sup>25</sup>) e di Nagaraj e il nipote Tim.

Quella che emerge dal cronotopo di Malgudi è l’immagine di un uomo che si confronta con personaggi e situazioni che, in forme e modalità differenti, incarnano le istanze reciprocamente contraddittorie del passato e dell’ethos tradizionale da un lato, della modernità e del progresso dall’altro. Il percorso intrapreso dai protagonisti dei romanzi ricorda quindi la parabola che spetta compiere alla “Wellsian frog”, metafora letteralmente “anfibia” che rinvia a quel soggetto che, nonostante l’atteggiamento ombelicale e l’isolamento entro i confini ristretti del proprio gruppo sociale, è costretto dalle pressioni del mondo circostante a compiere un balzo oltre la cornice del luogo natio<sup>26</sup>. Tuttavia, diversamente dalle rane immaginate da Narayan, per gli abitanti di Malgudi non si tratta necessariamente di oltrepassare le frontiere geografiche della cittadina, quanto piuttosto di venire a patti con la novità e l’alterità collocate oltre i limiti delle proprie microgeografie ma all’interno del perimetro urbano, ricercando un equilibrio tra le condizioni “in” e “out of the well”. I protagonisti dei romanzi vivono in uno stato di incertezza e sospensione, intenti a negoziare tra una visione “organica” del mondo estranea alla “achievement orientation of Western peoples” – e quindi rivolta ai piaceri genuini e immediati della vita, come le relazioni umane e il contatto con la natura – e una visione “architettonica” di stampo occidentale e retaggio coloniale, che individua il valore dell’esistenza in ciò che è “consciously valued, pursued and achieved at some, but preferably not too great, a cost”; una negoziazione, quella tra culture e visioni del mondo, che si traduce, nell’opera di Narayan, in una “constant search for meaning which forever remains elusive”<sup>27</sup>. I temi che sottendono alla macro-opera dell’autore – soggetti di interesse generale quali il rapporto fra tradizione e modernità, villaggio e città, padri e figli, vecchi e giovani – istituiscono i depositi dell’immaginario che modellano la concezione dell’uomo espressa dal cronotopo, la quale, a sua volta, si riflette nel complesso di motivi che formano gli intrecci.

Secondo la vulgata critica che origina dal saggio seminale di Meenakshi Mukherjee *The Twice Born Fiction* (1971), gli intrecci dei romanzi di Narayan possono essere ascritti a un modello triadico e simmetrico tale per cui una situazione di ordine

---

<sup>25</sup> Id., *The Vendor of Sweets* cit., p. 59.

<sup>26</sup> Cfr. Id., «Frog in the Well», in Id., *Next Sunday*, New Delhi, Hind Pocket Books, 1972, pp. 9-11.

<sup>27</sup> Bowes, *Between Cultures* cit., pp. 88-89.

iniziale (“the stable background of the novel”) degenera improvvisamente in uno stato di disordine e anomia (“the complications of the plot”) per infine ricomporsi e ristabilire l’ordine di partenza (“reintegration of an original state of stability and normalcy”)<sup>28</sup>. Sebbene la generale applicabilità di un siffatto schema interpretativo alla superficie dei romanzi<sup>29</sup> abbia implicitamente incoraggiato riflessioni globali sulle caratteristiche stabili del cronotopo di Malgudi, essa ha altresì contribuito a un irrigidimento delle successive letture critiche e alla diffusione di un’immagine della cittadina come espressione di un conservatorismo sociale di matrice mitica indù che un’indagine tenente conto delle discontinuità nella forma e nei contenuti delle narrazioni giunge a confutare. Se da un lato, infatti, è comunque possibile confermare la validità della tripartizione strutturale dell’intreccio, dall’altro è altrettanto necessario considerare che la stabile condizione iniziale riconosciuta da Mukherjee manifesta piuttosto una congenita precarietà, non solo a causa della vulnerabilità che diviene cagione della susseguente irruzione degli elementi di disordine, ma in quanto essa, non appena il presente narrativo si flette al passato e lascia affiorare quegli antefatti che la tecnica dell’esordio *in medias res* aveva permesso di occultare, rivela la sua natura di momentaneo compromesso tra il protagonista e un contesto sociale in costante trasformazione. La struttura identificata dalla studiosa indiana appare ancor più fallace se si procede all’esame della presunta circolarità degli intrecci: invero, la mancata progressione lineare di una trama che tradisce le attese del lettore piegandosi su se stessa non dà luogo a un movimento circolare che si chiude laddove era cominciato, ma produce esiti aperti e sconsolanti, estranei tanto a un lieto fine quanto a un ritorno a una presunta staticità originaria.

A partire da queste osservazioni, è possibile ricomporre lo schema sinottico del tipico intreccio subordinato al cronotopo di Malgudi: un personaggio più o meno giovane, quasi sempre di sesso maschile, è ritratto nel corso della sua quotidianità domestica e lavorativa (talvolta scolastica) all’interno della cittadina. L’arrivo (o l’incontro) a Malgudi di persone sconosciute ed estranee al contesto sociale e culturale

---

<sup>28</sup> Meenakshi Mukherjee, *The Twice Born Fiction: Themes and Techniques of the Indian Novel in English*, Delhi, Pencraft International, 2001, pp. 144-145.

<sup>29</sup> Il modello proposto da Mukherjee, d’altronde, coincide con quello schema generale equilibrio-rottura dell’equilibrio-ristabilimento dell’equilibrio che, a partire dagli studi di Propp sulla morfologia della fiaba, ha conosciuto una grande fortuna critica, tanto da essere considerato come meccanismo intrinseco di ogni motore narrativo.

locale (o il ricongiungimento con membri della famiglia provenienti dalle zone rurali) rende instabile (o minaccia di sovvertire) l'incerto equilibrio iniziale. Il protagonista mette così in atto una serie di tentativi di stabilizzazione, di natura difforme, e generalmente reiterati (così come sovente sono ripetuti gli arrivi o gli incontri, che si producono a catena). La varietà dei tentativi effettuati – tra i quali si segnala il viaggio (o l'evasione) del protagonista e/o di altri personaggi al di là dei confini urbani – determina la tipologia dominante – ma non esclusiva – dell'intreccio: sentimentale; psicologico; mistico-identitario. Il romanzo giunge a conclusione con l'uscita di scena (o l'allontanamento) del (o dal) personaggio alieno – divenuto vero e proprio antagonista – e, talvolta, con la ricostituzione – solo apparente, mai sostanziale – della situazione iniziale.

Quelle appena menzionate sono le sequenze basilari degli intrecci, le quali, insieme a una serie di motivi che si offrono come risonanze discorsive dei temi principali, si ritrovano in forme e combinazioni differenti all'interno di ciascun romanzo. Le modificazioni ed eventuali omissioni dei singoli elementi sono facilmente assimilabili dai lettori e ricomprendibili all'interno del dominio del cronotopo, che fornisce una struttura narrativa e simbolica stabile e trasversale ai testi.

Esaminando più da vicino la tipologia delle sequenze succitate, in particolare di quelle che si susseguono all'interno della fase intermedia che corrisponde al nucleo degli intrecci – o, secondo Mukherjee, allo stadio transitorio dell'interruzione dell'ordine –, è possibile riconoscere una prima categoria di incontri: quelli che avvengono tra il protagonista, ragazzo celibe e residente a Malgudi, e una giovane donna, eccentrica per provenienza, retroterra sociale e culturale, e comportamento. Gli incontri tra Chandran e Malathi (la quale, sebbene appartenente alla stessa casta e sottocasta, è per la madre del protagonista soltanto la figlia di uno sconosciuto capoufficio), tra Sriram e Bharati (radicalmente diversa dalla lontana cugina del villaggio di Kumbum con cui la nonna di Sriram vorrebbe combinare il matrimonio), tra Raju e Rosie (la già menzionata “donna serpente”) e tra Raman e Daisy (il cui temperamento anticonformista e ribelle la rende, agli occhi dello stesso protagonista, “a puzzle”<sup>30</sup>) si collocano tutti all'interno di questo gruppo – in cui è possibile includere

---

<sup>30</sup> Id., *The Painter of Signs* cit., p. 104.

anche l'arrivo dell'"unconventional"<sup>31</sup> Shanta Bai, circostanza che fa precipitare la già difficile situazione coniugale vissuta da Savitri.

L'ingresso di questi personaggi nella cittadina e nella vita dei protagonisti dà avvio a intrecci sentimentali o storico-sentimentali che si strutturano intorno ai motivi ricorrenti del viaggio, dell'abbandono e dell'unione impossibile. Savitri, solo indirettamente coinvolta in una trama amorosa (la relazione illecita tra il marito e Shanta Bai), intraprende una fuga da Malgudi dall'esito fallimentare e circolare, formalmente simile a quello del vagabondaggio di Chandran, seguito al fallito tentativo di stabilire una relazione con Malathi, e delle peregrinazioni di Raman al servizio della propaganda filogovernativa di Daisy. Le campagne gandhiane di Sriram attraverso le zone rurali del paese si risolvono, al contrario, con l'allontanamento definitivo dalla cittadina, così come avviene per Raju, che abbandona Malgudi dopo un periodo di detenzione; le scene conclusive di *Waiting for the Mahatma* e *The Guide* sono le uniche, tra i finali dei romanzi di Narayan, ad avere luogo all'esterno dei confini urbani. Indipendentemente dalla localizzazione terminale, nessuna di queste opere presenta un'immagine positiva o stabile delle unioni sentimentali: alla coppia disfunzionale formata da Savitri e Ramani e al rapporto nefasto tra Raju e Rosie si affiancano i matrimoni impossibili di Chandran e Malathi e di Raman e Daisy, quello non ancora realizzato (e, forse, mai destinato a esserlo) di Sriram e Bharati, e quello di Chandran con Susila, sui cui esiti incerti – accentuati dalla partenza del protagonista alla volta della moglie irreperibile – si chiude il romanzo *The Bachelor of Arts*.

Il secondo tipo di incontri o arrivi coinvolge una serie di personaggi maschili che danno corpo alla figura dello straniero e rappresentano una diversità che talvolta affascina i protagonisti dei romanzi, talvolta si trasforma, agli occhi di quest'ultimi, in una alterità radicale non compresa né comprendibile all'interno del *locus* geografico e sociale da essi occupato. Fanno parte di questa categoria gli ingressi a Malgudi dell'anglicizzato Rajam, dell'indiano sradicato Vasu e del cittadino globale Rann, e, in parte, anche quello di Tim, che dal villaggio in cui abita con la famiglia "secretely visited his uncle at Kabir Street"<sup>32</sup>; a questi si aggiungono gli incontri di Srinivas con Sampath, che "spoke in Hindi and could easily be mistaken for a North Indian"<sup>33</sup>, e di

---

<sup>31</sup> Id., *The Dark Room* cit., p. 79.

<sup>32</sup> Id., *The World of Nagaraj* cit., p. 36.

<sup>33</sup> Id., *Mr Sampath* cit., p. 66.

Margayya con Pal, personaggio dall'aura misteriosa e implicato in attività oscure e moralmente disdicevoli. Gli intrecci che si dipanano costituiscono esempi di “psychodrama, in which the protagonist is pulled in different direction by conflicting forces”<sup>34</sup>. In questi casi, tuttavia, la trazione esercitata dalle forze aliene non si afferma – nemmeno provvisoriamente – sulla fissità geografica dei protagonisti, fatta eccezione per la breve e pasticciata fuga di Swami; al contrario, i personaggi – sia quelli originari di Malgudi, sia quelli forestieri – sembrano appartenere, in qualità di varianti comiche, a quella specie di *Homo psychogeographicus* i cui viaggi sono rivolti all'esplorazione dei paesaggi interiori e dei molteplici aspetti dell'identità<sup>35</sup>. Margayya intraprende così percorsi zigzaganti attraverso gli intrichi della psiche e i misteri del passato familiare (che, qualora smascherati, lo condurrebbero in un vicolo cieco rispetto alla sua affermazione sociale e appartenenza castale), laddove Sampath e Rann compiono incessanti tragitti tra numerose versioni di se stessi (teatrante, tipografo e impresario cinematografico il primo, che tuttavia non riesce, in seguito allo scompiglio finale, a riconquistare la sua “old personality, which is fast vanishing”<sup>36</sup>; uomo dagli innumerevoli nomi e dalle mille storie il secondo, espressione di una personalità che esiste solo come prodotto di narrazione).

Le unità tematiche più frequenti e rilevanti associate agli intrecci psicologici sono quelle del nome, della morte e del denaro. Come è stato anticipato, in *Talkative Man* il motivo del nome contribuisce all'articolazione del tema dell'identità composita e componibile: oltre al caso di Rann, che cela sotto al fascino esotico di un nome “trimmed and tailored to sound foreign” la sua origine di “pure Indian from a southernmost village named Maniyur, of the usual pattern [...], so commonplace that it escapes the notice of map-makers and chroniclers”<sup>37</sup>, anche il narratore, il Talkative Man del titolo, si fa conoscere sotto pseudonimo, evidenziando da un lato il ruolo svolto all'interno della cittadina

---

<sup>34</sup> Thieme, *R.K. Narayan* cit., p. 141. La nozione di “psychodrama” non è da considerarsi esclusiva ai romanzi menzionati in questa sezione, ma può essere applicata, più in generale, a tutta l'opera di Narayan. A questo proposito si considerino, per esempio, il dramma interiore di Savitri, in bilico tra due diverse e contrastanti declinazioni dell'Io (“Am I the same old Savitri or am I someone else?”, in Narayan, *The Dark Room* cit., p. 115); il camuffamento fisico di Sriram in *Waiting for the Mahatma*, a cui corrisponde un più profondo cambiamento identitario; e perfino l'evoluzione della tigre Raja, che intraprende insieme a Master un percorso di ricerca che lo porterà al conseguimento, su un piano esteriore e interiore, di “a new life” (in Id., *A Tiger for Malgudi* cit., p. 152).

<sup>35</sup> Cfr. Ashis Nandy, *An Ambiguous Journey to the City: The Village and Other Odd Ruins of the Self in the Indian Imagination*, New Delhi, Oxford University Press, 2001, p. 99.

<sup>36</sup> Narayan, *Mr Sampath* cit., p. 179.

<sup>37</sup> Id., *Talkative Man* cit., pp. 2-3.

(quello, appunto, di cronista e parolaio)<sup>38</sup>, dall'altro, forse, la necessità di occultare il patronimico, indice del contesto sociale e castale di appartenenza, per godere di quella libertà di movimento attraverso luoghi e persone indispensabile al costume del pettegolezzo e all'attività giornalistica. Questo motivo acquisisce però una funzione narrativa e simbolica centrale nell'economia dei romanzi quando interseca il tema dell'Altro e dello straniero. A causa di nomi adulterati, dall'origine aliena e dal significato incomprensibile, Rosie, Daisy e il giovane Tim divengono una fonte di vera e propria inquietudine per i personaggi che li circondano e che cercano di catalogarli servendosi degli schemi rigidi ereditati dal passato. Così, se la madre di Raju è costretta, dopo l'iniziale sorpresa per il nome poco ortodosso della ragazza, a domandarsi "how she was going to accommodate a 'Rosie' in her home"<sup>39</sup>, Nagaraj, parzialmente responsabile del nomignolo apparentemente occidentale attribuito al nipote in luogo del più tradizionale e significativo Krishnaji, è costretto alla menzogna, inventando un'omonima divinità rurale alla quale poter ricondurre l'appellativo del giovane<sup>40</sup>.

Il motivo della morte, invece, si situa all'incrocio tra il tema identitario e quello dell'incontro con la modernità. Nel primo caso, la morte presenta una natura precipuamente metaforica che prelude a un cambiamento profondo dei personaggi, come testimoniano il fallimento del suicidio nelle acque del Sarayu da parte di Savitri opposto all'effettivo decesso interiore percepito dalla donna sul finale del romanzo ("A part of me is dead"<sup>41</sup>) e la profezia luttuosa dell'astrologo nei confronti di Headmaster in *The English Teacher*, concretamente smentita ma psicologicamente confermata ("I am going to treat myself as dead and my life as a new birth"<sup>42</sup>). Nel secondo caso, essa si manifesta come ineluttabile disposizione biologica, e diventa simbolo di un passato che, estinguendosi, cede il posto a un incompatibile presente. Ciò emerge espressamente in *Waiting for the Mahatma*, dove la resurrezione sulla pira funeraria (o, più semplicemente, la morte solo apparente) della nonna di Sriram non è comunque

---

<sup>38</sup> Talkative Man è l'unico personaggio tipizzato e ricorrente della narrativa di Narayan. All'infuori dell'opera romanzesca (*Talkative Man* e *The World of Nagaraj*), sue incarnazioni in veste di narratore (più inteso come "word vendor", chiacchierone, che come "storyteller", cantastorie) compaiono anche in alcuni racconti; cfr. Silvia Albertazzi, «The Story-Teller and the Talkative Man: Some Conventions of Oral Literature in R.K. Narayan's Short Stories», in *Commonwealth*, IX, 2, 1987, pp. 59-64.

<sup>39</sup> Narayan, *The Guide* cit., p. 123.

<sup>40</sup> "What is the meaning of Tim?" asked Gupta irrelevantly. 'Deity in our village temple,' replied Nagaraj on an inspiration. 'What god is that?' asked Gupta with curiosity. Nagaraj gave some answer describing the image as possessing four arms and three eyes", in Id., *The World of Nagaraj* cit., p. 74.

<sup>41</sup> Id., *The Dark Room* cit., p. 208.

<sup>42</sup> Id., *The English Teacher* cit., p. 166.

sufficiente a consentire alla donna un ritorno a Malgudi: “No one who has been carried here can ever step into the town bounds again. [...] The whole town will be wiped out by fire or plague. It is very inauspicious. Do anything you like, but she can’t come back into the town.”<sup>43</sup> Interpretata da qualcuno come il segno dell’estraneità del dolore e della morte dall’enclave comica di Malgudi<sup>44</sup>, questo esempio peculiare di resurrezione, che non restituisce il defunto alla vita passata ma lo costringe a un definitivo allontanamento da essa, rappresenta piuttosto l’obsolescenza e l’inapplicabilità degli antichi ideali all’interno di un mondo che, sotto la spinta di riformatori sociali e religiosi come Gandhi e della lotta politica che condurrà l’India all’indipendenza, sta definitivamente cambiando. Non è forse un caso, quindi, se nell’ultimo romanzo di Narayan, in una Malgudi in cui le forze della modernità hanno un’origine endogena e una natura insidiosa (come si è detto, è lo stesso Nagaraj, insieme a tutta la famiglia, a ribattezzare Krishnaji “Tim”, in antitesi ai precetti dell’ortodossia religiosa), l’anziana madre del protagonista muore poco dopo l’arrivo del nipote, lasciando nella casa ancestrale un vuoto rapidamente occupato dal giovane e dalla moglie Saroja, che procederanno a un’invasione degli spazi non solo fisici, ma anche olfattivi – attraverso l’odore di alcool che esala dal primo – e uditivi – attraverso le melodie suonate sull’armonium dalla seconda.

L’ultimo tra i motivi principali che ricorrono nelle trame psicologiche è quello del denaro, presente sia all’interno della cornice dello scontro fra tradizione e modernità e fra vecchi e giovani, dove assurge a simbolo dei valori – o disvalori – emergenti, sia in relazione alla tematica identitaria, quale sostegno all’autoapprovazione dei personaggi. A ogni nonna parsimoniosa e a ogni padre indifferente ai meccanismi del profitto economico si contrappongono nipoti e figli ossessionati dalla ricerca e dal possesso di capitale, l’unico “high-powered talisman”<sup>45</sup> dell’età presente. Al tempo stesso, giacché la scelta di una totale rinuncia al denaro è anacronistica e utopica, “like a desire for a dry spot while drifting along neck deep in a cesspool”<sup>46</sup>, anche molti tra i personaggi più maturi dei romanzi sono indotti a partecipare alla corsa all’arricchimento: in una Malgudi dove l’affermazione individuale si misura esclusivamente in termini di

---

<sup>43</sup> Id., *Waiting for the Mahatma* cit., p. 184.

<sup>44</sup> Cfr. Grene, R.K. *Narayan* cit., p. 29.

<sup>45</sup> Narayan, *Waiting for the Mahatma* cit., p. 19.

<sup>46</sup> Id., *The Painter of Signs* cit., p. 15.

ricchezze materiali, Margayya affronta la sua crisi di identità tramutandosi da inconsueto e modesto consulente economico in scaltro “mago della finanza”, intraprendendo attività fraudolente e moralmente illecite per conseguire una felicità e un valore di sé che si rivelano tuttavia illusori.

Tra le sequenze che si collocano in posizione centrale rispetto allo schema tripartito degli intrecci regolati dal cronotopo di Malgudi è possibile riconoscere un terzo genere di incontri, quelli “di secondo grado” (poiché successivi a – e indirettamente innescati da – arrivi o incontri primari che rispondono alle tipologie precedentemente osservate) che portano i protagonisti in contatto con personaggi mistici e misteriosi. Rientrano in questa categoria le relazioni che Krishna stringe in seguito alla morte di Susila (prima con l’anonimo e sfuggente sensitivo, poi con l’altrettanto anonimo ed enigmatico Headmaster) e l’incontro tra Jagan e l’ambiguo Chinna Dorai; a questi è inoltre possibile aggiungere il legame tra Raju e Velan, che, sebbene avvenga a parti invertite<sup>47</sup>, costituisce ugualmente l’avvio di una ricerca dal carattere mistico-identitario. Fatta eccezione per la connotazione maggiormente spirituale che le caratterizza, le trame che scaturiscono da questi incontri sono simili alle precedenti, essendo fondate sulla presenza di personaggi impegnati in un viaggio alla ricerca di se stessi. Nondimeno, esse si contraddistinguono per la presenza di una specifica microunità tematica, il motivo del finto *sanyasi*, che, portando il lettore a dubitare dell’onestà dei personaggi coinvolti, compromette fin dal principio le probabilità di successo dell’introspezione e del percorso di maturazione iniziato dai protagonisti, i cui esiti effettivi non sono rivelati. Doppia introduzione nel romanzo *The Bachelor of Arts*, sia attraverso il ladro di gelsomini (la cui identità di *sanyasi* è rivendicata ma non accertata), sia attraverso lo stesso Chandran (il cui vagabondaggio rurale avviene sotto siffatte mentite spoglie), la figura del falso asceta traspare, più o meno marcatamente, in ognuno dei personaggi mistici succitati: i molteplici errori commessi dal medium e l’eccentrica storia familiare di Headmaster inducono il lettore di *The English Teacher* a mettere in dubbio l’autenticità delle loro parole (e quindi l’attendibilità stessa del

---

<sup>47</sup> In *The Guide* il rapporto tra maestro e discepolo è capovolto attraverso il recupero dell’espedito comico dello scambio di identità: il galeotto Raju viene erroneamente riconosciuto come *swami*, guida spirituale e sacerdote del tempio, e la sorte della sua evoluzione interiore (più o meno sincera, più o meno riuscita) è affidata a un gruppo di seguaci (Velan e gli abitanti di Mangala) che, equivocando ripetutamente le sue parole, impongono inconsapevolmente al protagonista un ruolo e un destino (ma forse anche una più profonda nozione di sé) da loro stessi creati.

narratore autodiegetico), laddove la casualità all'origine del digiuno sacrificale di Raju in *The Guide* e la mondanità e probabile cialtroneria di Chinna Dorai in *The Vendor of Sweets* appongono alle vicende una velatura tragicomica.

A prescindere da queste opere, che più esplicitamente interrogano contenuti spirituali e fideistici, tutti i romanzi di Narayan sembrano possedere un sottotesto mitico e religioso; del resto, la dicotomia tra arte sacra e arte secolare ha una matrice propriamente architettonica, ed è dunque estranea all'estetica classica indiana<sup>48</sup>. Se numerosi critici, in specie indiani (fra tutti, Meenakshi Mukherjee nel già citato saggio), hanno indagato l'influenza delle convenzioni dei testi epici e religiosi indù sulla tecnica narrativa adottata dall'autore, il sostrato mitico si riverbera anche sul tessuto tematico e, da lì, sulla forma e sul contenuto degli intrecci: come afferma Narayan, la mitologia ha da sempre rappresentato "a base from which all stories have come, a prototype. The mould from which all characters and patterns of behaviour flow. Allegorical, symbolic sometimes, but completely applicable to any time, or any country."<sup>49</sup> Da questo punto di vista, più esteriore e per questo più accessibile a un lettore occidentale digiuno delle tradizionali tecniche narrative indiane, è possibile riconoscere, al fianco dell'ormai noto – ancorché occulto – influsso del modello di *Bildung* brahmana in quattro *ashrama* (in particolare sui romanzi *Swami and Friends*, *The Bachelor of Arts* e *The English Teacher*), una presenza capillare di riferimenti mitologici che fungono da commento e conferiscono una profondità maggiore agli episodi delle narrazioni: dalla figura del saggio Narada da cui il protagonista di *The World of Nagaraj* trae ispirazione a quella del *rakshasa*, demone dal potenziale autodistruttivo su cui è modellato Vasu in *The Man-eater of Malgudi*; dalla danza classica Bharat Natyam praticata da Rosie in *The Guide* alle storie delle divinità che compendiano le vicende dei personaggi (come le unioni tra Shiva e Parvati o tra Satyavan e Savitri, prototipi delle relazioni amorose presenti in *Mr Sampath* e in *The Dark Room* e *Talkative Man*), l'epica e il mito indù offrono sempre una possibile chiave interpretativa degli intrecci romanzeschi.

La sequenza narrativa che tipicamente prelude alla ricostituzione dell'ordine (ovvero, come è già stato anticipato e come in seguito sarà più approfonditamente esaminato, all'imperfetta chiusura circolare delle opere) contempla l'uscita di scena o la

---

<sup>48</sup> Sulla concezione indiana dell'arte e le differenze tra le tradizioni estetiche architettonica e organica, cfr. Bowes, *Between Cultures* cit., pp. 150-161 e *passim*.

<sup>49</sup> Hamilton, «'I couldn't manage teaching [...]» cit.

partenza da Malgudi di quei personaggi che avevano fatto il loro ingresso nella geografia dei protagonisti secondo le modalità sopraesposte, determinando il carattere dominante degli intrecci in senso storico-sentimentale, psicologico o mistico-identitario. Tra i personaggi che si dissolvono sulla scena cittadina e sui cui destini il lettore non è informato si collocano Malathi (trasferitasi con la famiglia durante il vagabondaggio rurale di Chandran) e Shanta Bai (che, dopo aver innescato la fuga di Savitri – e pur presumibilmente rimanendo a Malgudi come amante di Ramani –, è estromessa dal raggio visuale del narratore), ma anche Sampath e Pal (che escono misteriosamente dalla vita dei protagonisti così come oscuramente ne erano entrati). I restanti personaggi, tutti forestieri e non pienamente compatibili con le norme sociali tradizionali, abbandonano o sono costretti a lasciare la cittadina: Bharati e Daisy proseguono così nelle loro missioni politico-propagandistiche (l'una verso Noakhali, nell'odierno Bangladesh – e poi a Delhi, dove sarà raggiunta da Sriram –, l'altra verso Nagari, nello stato indiano dell'Andhra Pradesh), mentre Rajam e Rosie traslocano a Madras e Rann si reca a Delhi con la moglie. L'unica eccezione a questo sistema di arrivi e partenze è rappresentata dalla vicenda di Vasu, che non tornerà alla città di Junagadh ma sarà causa della sua stessa morte a Malgudi, involontariamente inferta con un colpo alla tempia destra. Diverso è inoltre il destino delle relazioni tra i protagonisti e i personaggi mistici, non interrotte da allontanamenti forzati quanto piuttosto favorite dalle partenze dei primi al seguito dei secondi: Krishna continua infatti a dedicarsi alle sedute medianiche sotto la guida del sensitivo, e rinuncia al suo lavoro all'Albert Mission College per diventare insegnante presso la scuola di Headmaster; Jagan abbandona la sua casa ancestrale per ritirarsi nei pressi del "lotus pond" posseduto da Chinna Dorai (e di cui lui stesso dovrebbe diventare proprietario); quanto a *The Guide*, l'ultima scena ritrae Raju in veste di *swami* circondato da una cospicua folla di fedeli, intento a impersonare un ruolo inizialmente subito e poi, forse, consapevolmente accolto.

L'osservazione appena compiuta della disposizione spazio-temporale, della tipologia di intrecci e personaggi e dell'immagine dell'uomo che caratterizzano lo specifico cronotopo dei romanzi di Malgudi costituisce il punto di partenza per un'esplorazione "orizzontale" focalizzata sulla sola dimensione spaziale dell'opera – la cui forza simbolica e il cui potere di induzione risulteranno evidenti anche in assenza di

una “titologia lapidaria”<sup>50</sup> che testimoni la centralità del luogo sulla costruzione narrativa. Prima di abbandonare l’indagine delle caratteristiche generali del cronotopo per rivolgere maggiore attenzione a specifiche emergenze del legame tra spazio e racconto, conviene tracciare una sintetica descrizione dello schema dell’intreccio spaziale – in altre parole, della tipologia di spazi e di luoghi (di *topoi*, si potrebbe dire, abrogando però il forte grado di stereotipia a cui questa nozione intrinsecamente rinvia) attraversati dai personaggi. Del resto, nonostante la trama intesa come spinta propulsiva di ogni progetto letterario sia presieduta da una logica temporale – centrale anche alla concezione bachtiniana del cronotopo narrativo –, il *plot* ha per sua stessa natura un contenuto spaziale, come ricorda il critico statunitense Peter Brooks facendo riferimento all’arco semantico del termine: *plot* è prima di tutto “[a] small piece of ground, generally used for a specific purpose”, ed è proprio a partire dall’organizzazione dello spazio che esso diventa “the organizing line, demarcating and diagramming that which was previously undifferentiated.”<sup>51</sup> In conseguenza di ciò, la trama dei romanzi di Narayan non solo “accade a” Malgudi: essa “è anche” Malgudi, perché risulta dall’uso che l’autore fa della cittadina, dalla cui organizzazione interna dipende l’organizzazione delle narrazioni. Come i luoghi presenti nelle *byliny* russe menzionate dal semiologo sovietico Jurij Lotman in apertura al suo studio sullo spazio artistico gogoliano, anche i luoghi di Malgudi “posseggono una concretezza non tanto geografico-spaziale quanto piuttosto narrativa (situazionale), nel senso che a un determinato luogo [...] si associano costantemente determinate situazioni ed evenienze. In rapporto all’eroe questi ‘luoghi’ si configurano come campi funzionali: entrare in uno di essi equivale a immettersi nella situazione conflittuale propria a quel dato *locus*.”<sup>52</sup> Lo schema sinottico che segue si limiterà a indicare la generale disposizione spaziale degli intrecci e a introdurre quei

---

<sup>50</sup> Di “titologia lapidaria” come indizio di una sensibilizzazione crescente dello scrittore ottocentesco nei confronti del paesaggio architettonico dei romanzi parla Philippe Hamon in *Esposizioni* cit., pp. 5-7. Tranne poche eccezioni (*The Man-eater of Malgudi* e *A Tiger for Malgudi*), i titoli dei romanzi di Narayan non richiamano l’ambientazione delle vicende, ma rinviano al contrario ai protagonisti (nominandoli direttamente, come nel caso di Swami, Sampath e Nagaraj, o evocando il loro epiteto o attributo socio-professionale, come nel caso del *Bachelor of Arts*, dell’*English Teacher*, del *Financial Expert*, di *Guide*, del *Vendor of Sweets*, del *Painter of Signs* e del *Talkative Man*). Per questa ragione, l’importanza simbolica della *dark room* di Savitri (unico luogo elevato a titolo) nell’economia dell’omonimo romanzo emerge ancora più nettamente.

<sup>51</sup> Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York, Vintage, 1985, p. 11-12.

<sup>52</sup> Jurij M. Lotman, «Il problema dello spazio artistico in Gogol’», in Ju.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1987, p. 196.

nodi cronotopici su cui sarà incentrato il secondo paragrafo di questo capitolo, nonché a identificare alcuni tra i più presenti motivi di natura topica.

Seguendo la falsariga del modello tripartito precedentemente ravvisato, è possibile affermare che la sequenza iniziale degli intrecci che scaturiscono dal cronotopo di Malgudi esordisce sempre *in mediam urbem*, conducendo il lettore all'interno del perimetro della cittadina (con la sola eccezione di *The Guide*), solitamente nelle strade del nucleo storico collocato in prossimità del fiume Sarayu – quali Vinayak Mudali Street (dove abitano Swami e Margayya), Kabir Street (dove risiedono Sriram, Nataraj, il Talkative Man e Nagaraj) e Ellaman Street (dove si trova la casa di Raman). Gli arrivi o incontri che danno il via alle sequenze centrali dei romanzi coinvolgono una serie di personaggi provenienti perlopiù da remote località cittadine (dalla più vicina Madras di Rajam, Shanta Bai e Rosie ai lontani Stati Uniti di Grace o l'esotica Timbuctoo di Rann), i quali si stabiliscono o nei quartieri di recente costruzione, le cosiddette *extension* (Rajam e Pal in Lawley Extension, Daisy in New Extension – dove anche Krishna cerca casa in seguito all'arrivo di Susila), o all'interno della parte più antica di Malgudi (occupando Vasu il piano superiore della tipografia di Nataraj ubicata in Market Road, e Rann e Tim le stanze delle abitazioni rispettivamente del Talkative Man e dello zio Nagaraj in Kabir Street). La collocazione dei nuovi arrivati all'interno della geografia urbana è altamente determinante, sia sul piano narrativo che su quello simbolico: il trasferimento nelle moderne zone periferiche prelude a intrecci fondati su rigide opposizioni tra spazi e polarizzazioni di valori, sulla base delle quali si costruiscono le nozioni del sé e dell'Altro-da-sé; viceversa, l'irruzione dello straniero entro i confini del luogo privato genera un sentimento di oppressione e di minaccia al proprio senso di identità. Al posizionamento dei forestieri nel tessuto topografico di Malgudi segue inoltre la destabilizzazione delle geografie individuali degli abitanti (spesso confinati in territori fisici e mentali rassicuranti ma fortemente ristretti e limitati), che talora reagiscono alla rottura delle frontiere producendosi in esplorazioni delle regioni oltreconfine (dalle zone sconosciute all'interno della cittadina ai villaggi e le città del mondo circostante) oppure ricercando entro il perimetro urbano luoghi di transizione o eterotopie nei quali potersi rifugiare. Le partenze o uscite di scena dei personaggi esotici prefigurano infine il ritorno dei protagonisti al luogo originario (fuorché nei casi di coloro che hanno abbandonato – Sriram e Raju – o sono in procinto di abbandonare –

Chandran e Jagan – Malgudi), ma questo regresso non oblitera in nessun caso l'accresciuta percezione geografica (e la conoscenza di nuovi paesaggi interiori) subentrata al contatto con l'Altro e con l'altrove.

Tra i motivi spaziali che ricorrono all'interno del cronotopo di Malgudi è innanzitutto necessario menzionare quello della stazione ferroviaria, praticamente un *leitmotiv* presente in tutti i romanzi, principale interprete del materiale tematico che alimenta l'opera di Narayan – e che, a causa della sua rilevanza, sarà trattato diffusamente più avanti nel capitolo. Frequente perlopiù nei primi romanzi è invece il motivo della sala cinematografica, metonimia spaziale che dà corpo al tema della comparsa della modernità: se già la Select Picture House, l'unico cinema della cittadina, offre a Chandran e all'amico Ramu in *The Bachelor of Arts* lo stimolo per riflettere sulla presunta arretratezza del paese, in *The Dark Room* Malgudi “came into line with the modern age by building a well-equipped theatre – the Palace Talkies”<sup>53</sup>, che si trasforma, con le sue doppie proiezioni di pellicole indiane (favorite da Savitri) e occidentali (preferite dai figli della donna e dall'amante del marito), nella reificazione dello scontro tra modelli sociali e identitari indigeni e tradizionali (corroborati da lungometraggi a sfondo mitologico quali *Kuchela*) e icone femminili allogene e anticonformiste (popolarizzate dai film con Greta Garbo e Marlene Dietrich). Tra i luoghi in cui si annidano gli intrecci psicologici si distinguono la prigione (dove Sriram e Raju, dopo essersi smarriti in tragitti attraverso territori non familiari e nuove versioni di sé – attivista gandhiano nelle zone rurali il primo, impresario teatrale con spettacoli in tutta l'India meridionale il secondo –, riprendono contatto con i codici etici e morali della comunità di origine) e il motivo della “casa infestata”, alludendo con questa definizione non tanto a un'abitazione stregata da spiriti o entità funeste (come è in parte quella di Srinivas, in passato teatro di un suicidio, e quella visitata da Krishna e Susila, insalubre e portatrice di sventura), quanto piuttosto a una casa solcata da cicatrici architettoniche, segno dell'erosione del tradizionale modello della famiglia allargata (dalle proprietà ancestrali “partitioned” di Margayya e Nataraj a quelle divise in ambienti ermetici e isolati di Jagan e Nagaraj). Infine, alle trame mistico-identitarie è spesso associato il motivo del tempio diroccato, che da un lato – in congiunzione con il motivo del finto *sanyasi* – contribuisce a collocare il viaggio spirituale intrapreso dai

---

<sup>53</sup> Narayan, *The Dark Room* cit., pp. 26-27.

protagonisti sotto un'aura di esitazione e indecidibilità, dall'altro – in virtù della sua localizzazione esterna a Malgudi – indica che le arcaiche credenze religiose “are marginalized in the present and no longer integral to the transitional site of the small town.”<sup>54</sup> I presunti ambienti pastorali in cui Krishna, Raju e Jagan si ritirano in meditazione tradiscono così una natura instabile, incapace di assicurare un'autentica maturazione spirituale, e se in questi romanzi essi appaiono come “stage”<sup>55</sup>, palcoscenici di una possibile farsa organizzata a scapito dei protagonisti (o, nel caso di Raju, da lui stesso allestita), altrove nell'opera di Narayan essi vengono rifunzionalizzati a scopi del tutto secolari, o addirittura contrari alla morale religiosa (come avviene in *The Financial Expert*, dove il tempio diroccato diventa il crocevia tra l'infruttuosa economia tradizionale di Margayya e la vantaggiosa ma scandalosa impresa commerciale di Pal, e in *Waiting for the Mahatma*, dove esso si trasforma, per mano del rivoluzionario Jagadish, in una fortezza militare).

### 3.1.3. Una mappa in parole

In appendice all'esposizione delle coordinate fondamentali del cronotopo di Malgudi e in vista di una più particolareggiata investigazione dei rapporti che si instaurano tra spazio e narrazione, luoghi e personaggi, è opportuno fornire, a guisa di mappa verbale, un compendio sulla geografia della cittadina e sulle linee principali della sua evoluzione nel corso dei romanzi.

Secondo quanto traspare dai pensieri di Srinivas (una fusione di storia, “history pass[ing] in front of his eyes”, e immaginazione, “historical picture” prodotta dal suo “scenario-writing habit”), le origini di Malgudi si perdono nel mito di Rama e del suo viaggio verso l'isola di Lanka per combattere il demone Ravana e liberare Sita, la sposa rapita. Ciò che il *Ramayana* non menziona ma la leggenda del luogo racconta è la creazione del fiume Sarayu, scaturito dal solco tracciato da una freccia di Rama, e la successiva nascita di Malgudi, che da esigua “pastoral community” stabilitasi lungo le rive del fiume cresce in un “prosperous village” visitato da figure quali Buddha e Shankara e diventa, in seguito all'arrivo del “Christian missionary with his Bible [and

---

<sup>54</sup> Thieme, *R.K. Narayan* cit., p. 61.

<sup>55</sup> Narayan, *The Guide* cit., p. 29.

in] his wake the merchant and the soldier”, un più esteso centro urbano.<sup>56</sup> Se non è facile attestare all’interno dell’opera di Narayan la solida discendenza leggendaria o la natura fantasiosa e soggettiva delle elucubrazioni di Srinivas, la presenza nella cittadina di numerosi e antichi templi testimonia comunque la profondità delle radici storiche e religiose della comunità e, inoltre, conferma indirettamente la localizzazione del nucleo originario dell’abitato nelle vicinanze del fiume: allo “small, newly-built temple”<sup>57</sup> dedicato a Srinivasa in Lawley Extension si contrappongono infatti, nei pressi del Sarayu, i più imponenti e importanti templi di Shiva, di Iswara (“with its gold crest shining in the sun”<sup>58</sup>) e di Krishna (“nearly a century old”, costruito quando la cittadina era ancora un villaggio in espansione: “[b]eyond the temple had been a forest extending to the river; today all the forest was gone”<sup>59</sup>).

Nonostante la presenza capillare di templi e luoghi ricchi di associazioni mitologiche, la loro disordinata distribuzione all’interno del dedalo delle strade più antiche, in contrasto con la più accurata pianificazione delle aree commerciali lungo l’asse di Market Road – “the life-line of Malgudi”<sup>60</sup> –, rende evidente il cambiamento che ha coinvolto la conformazione e la qualità stessa del luogo durante la trasformazione del villaggio in cittadina (avvenuta, è bene precisarlo, in una fase storica precedente a quella narrata all’interno dei romanzi). Applicando il principio della centralità delle funzioni all’organizzazione dello spazio e all’uso del suolo entro il perimetro urbano (tale per cui “if a city came into existence as a religious center then the religious buildings will occupy the most accessible locations” e, al contrario, “[i]f a city comes into existence as a market center, the market functions will occupy the most accessible locations”<sup>61</sup>) risulta possibile identificare nel commercio la vocazione principale dell’odierna Malgudi, il cui centro funzionale non corrisponde al nucleo storico a carattere religioso e residenziale ubicato nei pressi del Sarayu ma a Market Road, la via di comunicazione più trafficata e affollata grazie all’eterogenea e consistente presenza di scuole, uffici, negozi, tipografie, banche, ambulatori, ristoranti, ecc. La centralità accordata a questa arteria stradale si estrinseca in un’azione concreta sulle pratiche spaziali degli abitanti:

---

<sup>56</sup> Cfr. Id., *Mr Sampath* cit., pp. 206-208.

<sup>57</sup> Id., *The English Teacher* cit., p. 63.

<sup>58</sup> Id., *Mr Sampath* cit., p. 16.

<sup>59</sup> Id., *The Man-eater of Malgudi*, London, Penguin, 1983, p. 131.

<sup>60</sup> Id., *Mr Sampath* cit., p. 5.

<sup>61</sup> Ramesh Tiwari, «The Preindustrial City Reexamined: The Cases of Jaipur and Jaisalmer», in Costa, Dutt, Ma, Noble (eds.), *Urbanization in Asia* cit., p. 266.

tagliando longitudinalmente lo spazio e riorganizzandone le divisioni e le gerarchie, essa “manifesta e riattiva una normatività (del proibito e del permesso, del privato e del pubblico, del sacro e del profano, dell’obbligatorio e del facoltativo: non si può fare qualsiasi cosa in qualsiasi posto), dunque un valore, dunque un senso.”<sup>62</sup> Questa “costruzione di differenze qualitative e di conseguenza ‘imperative’”<sup>63</sup>, connaturata a ogni articolazione architettonica e fondante per ogni sistema ideologico, emerge con chiarezza nell’opposizione topica e simbolica che si stabilisce tra la parte antica della cittadina – racchiusa a nord dalla sponda del fiume Sarayu e a sud da Market Road – e i quartieri di più recente costruzione, sorti alle spalle della statua dedicata all’amministratore coloniale Sir Frederick Lawley e collocata nella stessa strada: “Sir Frederick Lawley faced the city; his back was supposed to be the back of beyond at one time, the limit of the city’s expansion, but this prophecy was confounded when Lawley Extension, South Extension, and the New Extension all stretched out beyond the statue”<sup>64</sup>. Originariamente costruite come acquartieramento della classe di amministratori e funzionari coloniali, le estensioni al nucleo storico seguitano a moltiplicarsi ed espandersi anche durante il periodo postcoloniale, tramutandosi nel luogo di residenza dell’élite politica ed economica; nondimeno, esse non perdono, agli occhi degli appartenenti al settore più tradizionalista della società, la propria connotazione “trasgressiva” e nefasta<sup>65</sup>.

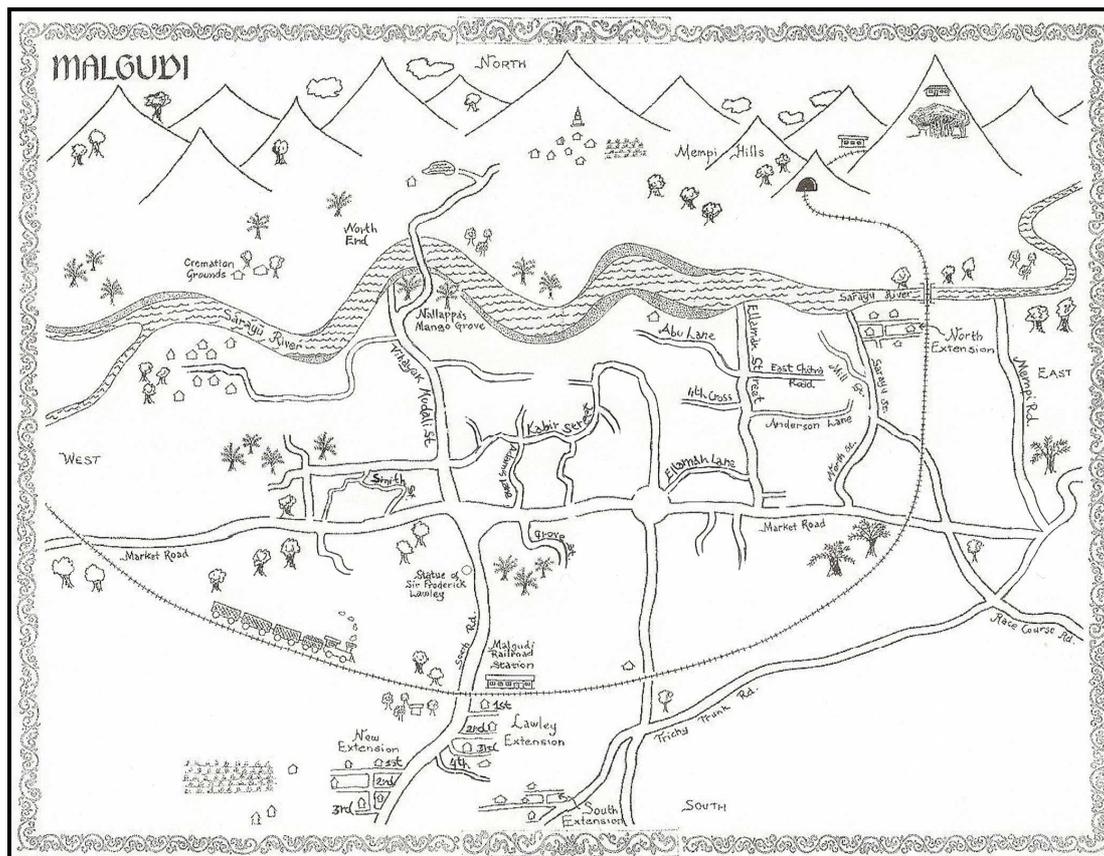
---

<sup>62</sup> Hamon, *Esposizioni* cit., p. 36.

<sup>63</sup> Ivi, p. 37.

<sup>64</sup> Narayan, *The Vendor of Sweets* cit., p. 12.

<sup>65</sup> A questo proposito è interessante notare la somiglianza tra la configurazione topografica di Malgudi e la struttura dei *maṇḍala*, diagrammi simbolici di natura circolare che rappresentano la coscienza e il cosmo e che costituiscono, nelle culture buddhista e indù, un principio architettonico di riferimento per l’edificazione di templi e centri abitati. Tra i due assi intersecanti secondo i quali i *maṇḍala* sono organizzati, il primo orientato in direzione est-ovest e corrispondente al conflitto verticale tra dei e demoni, il secondo orientato in direzione nord-sud e relativo al dominio orizzontale dell’uomo, è soprattutto questa seconda polarizzazione a lasciare intravedere alcuni punti di coincidenza con la geografia simbolica di Malgudi: così come, “[a]s we recall from the *maṇḍala* paradigm, death comes to humans from the south and prosperous household life is in the north” (D. Dennis Hudson, «Ruling in the Gaze of God: Thoughts on Kanchipuram’s Maṇḍala», in Selby, Peterson (eds.), *Tamil Geographies* cit., p. 107), l’area meridionale delle *extensions* è il contrassegno della contaminazione e della mortifera oppressione politica e culturale, laddove la zona settentrionale nei pressi del Sarayu è il luogo della prosperità delle tradizioni e dell’ortodossia religiosa. È verosimile pensare che il riconoscimento dell’impronta del *maṇḍala* fosse alla base della concezione di Malgudi come “ordinato cosmo indù” sulla base della quale James M. Fennelly ha disegnato la mappa a tutt’oggi più diffusa della cittadina; ciò non è tuttavia verificabile, dal momento che il suo intervento, presentato nel 1978 presso l’American Academy of Religion International Region Conference, non è stato pubblicato.



**Figura 9:** Mappa di Malgudi, creata modificando l'originale pianta della cittadina disegnata da James M. Fennelly e riprodotta da Clarice Borio all'interno della raccolta di racconti *Malgudi Days*, New York, Viking, 1982.

A dispetto della sua natura finzionale, la verosimiglianza della cittadina creata da Narayan può essere comprovata attraverso una lettura parallela delle caratteristiche della sua evoluzione diacronica e di quella di un reale centro urbano dell'India meridionale, l'anonima Central Town – che equivale presumibilmente a Thrikkakkara in Kerala – indagata dal sociologo e antropologo indiano P.K. Geevarghese<sup>66</sup>. Come è stato anticipato, il nucleo storico di Malgudi coincide con l'area che si estende tra il fiume Sarayu, “the north end of the town”<sup>67</sup>, e, in direzione opposta, Market Road, fulcro dell'attività commerciale; il perimetro si chiude poi con Vinayak Mudali Street a ovest e Ellaman Street a est. Tra i principali luoghi che già a partire da *Swami and Friends* si incontrano all'interno di questa area è opportuno ricordare l'Albert Mission School

<sup>66</sup> Cfr. Geevarghese, *A Changing Small Town in South India* cit. Lo studio scaturisce da una ricerca sul campo eseguita tra il 1969 e il 1978, ma in esso sono presentati anche i principali aspetti del cambiamento sociale che ha riguardato la cittadina nella fase precedente e successiva all'indipendenza del paese.

<sup>67</sup> Narayan, *The Dark Room* cit., p. 115.

(istituto educativo di matrice coloniale e cristiana), Nallappa's Grove (un bosco di manghi nelle cui prossimità si apre il guado del Sarayu) e Kabir Street (strada pressoché centrale dove, al fianco di numerose case ancestrali, si trova il Taluk Office, sede dell'amministrazione municipale).

All'interno di queste frontiere, la vita quotidiana è regolata da consuetudini e prescrizioni comuni alla paradigmatica Central Town: la sveglia del mattino, affidata ai rintocchi che si levano dai templi e dall'orologio del Taluk Office, è seguita dalle abluzioni rituali nel fiume che inaugurano la giornata degli abitanti, che si dispiega su un reticolo di strade gremite da una moltitudine di persone vocianti e animali bradi e dal traffico di moderne autovetture e antiquati carri; specularmente, la giornata si conclude sulle sabbiose spiagge fluviali, dove la popolazione si ritrova e attende il tramonto del sole prima di ritirarsi nelle proprie abitazioni. La conformazione dell'abitato urbano e la posizione, al suo interno, delle singole residenze rispondono a principi di segregazione religiosa e castale: così come a Central Town "the upper caste Hindus [...] have lived near the major temples in the town", "[t]he lower castes have lived some distance away from the upper castes by themselves" e "[t]he former outcastes [...] have lived along the river shores, creek and canals"<sup>68</sup>, a Malgudi i residenti della centrale Kabir Street fanno parte dell'antica aristocrazia terriera brahmanica, mentre gli appartenenti alla più umile casta degli *oilmongers* (mercanti d'olio) sono alloggiati a "Ellaman Street, the last street of the town"<sup>69</sup>, e gli "intoccabili" *city sweepers* (netturbini) vivono in un gruppo di capanne "on the banks of the river"<sup>70</sup>. L'osservanza del modello tradizionale di pianificazione urbanistica, oltre a coincidere con un generale e astratto rispetto dei *mores maiorum*, contribuisce anche alla creazione concreta di un coeso senso comunitario: Narayan stesso ritiene che "the old town planning was based on the principle that curiosity must be kept alive. Rows and rows of houses stuck side by side, thin partition walls through which you could follow all the conversation in the next house, and narrow streets which made any one passing thereon conspicuous, were some of the features of corporate life in our country."<sup>71</sup> Ciononostante, la componente più giovane della società (rappresentata, per esempio, dall'americanizzato Mali e dal

---

<sup>68</sup> Geevarghese, *A Changing Small Town in South India* cit., p. 30.

<sup>69</sup> Narayan, *Swami and Friends* cit., p. 11.

<sup>70</sup> Id., *Waiting for the Mahatma* cit., p. 37.

<sup>71</sup> Id., «Curiosity», in Id., *Reluctant Guru* cit., pp. 107-108.

razionale Raman) non nasconde la sua profonda insofferenza alla mancanza di intimità e alla negazione stessa del concetto di spazio individuale; questa avversione può essere letta come il segno del graduale logoramento dei costumi e dei valori tradizionali, al quale conseguono cambiamenti di natura propriamente spaziale.

La principale manifestazione delle mutazioni sociali, culturali e geografiche verificatesi a partire dalla penetrazione del potere coloniale concerne una dislocazione delle proprietà in contrasto con la classica disposizione residenziale in aree di segregazione religiosa. In un primo momento, il reclutamento da parte dell'amministrazione del Raj di brahmani tamil stanziati nei villaggi in qualità di *mirasdar*, proprietari e concessionari terrieri, contribuì allo spopolamento degli *agraharam* (i quartieri occupati dai soli appartenenti alla casta sacerdotale, in ossequio alle norme di purezza rituale) a favore di un ricollocamento nei centri abitati di maggiori dimensioni.<sup>72</sup> In seguito, lo scompaginamento delle topografie tradizionali si è esteso alle emergenti cittadine: a partire dall'inurbamento del ceto brahmanico rurale e dalla successiva creazione delle *extension*, sobborghi più salubri e funzionali e domicilio del nuovo ordine politico e culturale, si è assistito al trasferimento dei settori più abbienti della società verso le nuove aree periferiche e, contemporaneamente, a una marcata polarizzazione degli spazi urbani. L'abbandono delle dimore ancestrali a favore dei quartieri moderni ha comportato inoltre il mescolamento, direttamente all'interno dei bastioni storici, tra componenti diverse del tessuto sociale. Se in passato, a Central Town, "most of the land and real estate properties in the town belonged to the upper caste Hindus", nel periodo postcoloniale il fattore economico come principio ordinatore topografico diventa prioritario su quello castale: "the ownership of land has been slowly drifting into the hands of higher income castes and affluent non-Hindus."<sup>73</sup> Simili passaggi di proprietà accadono anche a Malgudi, e il disgusto arcaico di Sriram al pensiero della non più sua casa di famiglia in Kabir Street, abitata da grossolani commercianti di filati ("Yarn merchant! I never thought we would have to surrender our old house to a yarn merchant!' he said with disgust"<sup>74</sup>), nulla può contro l'inarrestabile e insidioso processo di trasformazione ormai in atto nella cittadina.

---

<sup>72</sup> Cfr. Ram, Ram, *R.K. Narayan: The Early Years* cit., pp. 9-11.

<sup>73</sup> Geevarghese, *A Changing Small Town in South India* cit., pp. 30-31

<sup>74</sup> Narayan, *Waiting for the Mahatma* cit., p. 205.

Qualcuno tra gli abitanti può forse pensare che nulla stia cambiando – “[n]othing has changed”<sup>75</sup>, sostiene Mali al suo ritorno dal lungo soggiorno americano –; qualcun altro può non voler prendere atto che le cose *stanno* cambiando – Raman “would not recognize it, but Malgudi was changing in 1972”<sup>76</sup>. Nonostante ciò, la natura metamorfica della cittadina si afferma nella sua concretezza e ineluttabilità, diventando pensiero fisso, mania o ossessione e suscitando negli abitanti una doppia – anzi, plurima – risposta: negazione o opposizione alla percepita barbarie da un lato; affermazione, adesione o finanche partecipazione al progresso dall’altro. Nell’impossibilità di menzionare la totalità dei punti di vista dei personaggi e le diverse manifestazioni del cambiamento che investe Malgudi – eppure richiamandone alcune: dall’afflusso di forestieri assoldati per la costruzione di opere pubbliche all’invasione di turisti seguita all’apertura della stazione ferroviaria; dall’aumento esponenziale del traffico stradale alla crescente competizione commerciale; dalla fondazione di una clinica veterinaria promossa dai Piani Quinquennali nehruviani all’inaugurazione di un consultorio familiare e di una cooperativa femminile durante il periodo dell’Emergenza –, si proseguirà portando a compimento il parallelismo con Central Town.

Gli ultimi aspetti di natura più propriamente spaziale considerati da Geevarghese riguardano lo sfruttamento e la recinzione del suolo urbano: “[e]very piece of land is fenced in and occupied by people. [...] Almost all of the land in the town is used either for cultivation or for a business establishment or for the construction of a house.”<sup>77</sup> La sparizione di aree pubbliche e terreni inutilizzati in un periodo di sovrappopolamento dovuto all’incremento di importanza della cittadina e alle sempre maggiori possibilità educative e lavorative che essa è in grado di offrire è cagione della comparsa dei primi senzatetto – un fenomeno che si interseca con una generale crisi degli affitti, acuita da una legislazione vessatoria che rende praticamente impossibile per i proprietari stipulare contratti di affitto, “because the owners will not be able to evict the tenants under the law when they need or want to do so.”<sup>78</sup> Una situazione simile è quella che riguarda Malgudi, che conosce “days of housing difficulties”<sup>79</sup> che rendono infruttuose le ricerche di alloggio dei nuovi arrivati – da Vasu a Rann – e che si scontrano,

---

<sup>75</sup> Id., *The Vendor of Sweets* cit., p. 43.

<sup>76</sup> Id., *The Painter of Signs* cit., p. 13.

<sup>77</sup> Geevarghese, *A Changing Small Town in South India* cit., p. 50.

<sup>78</sup> Ivi, p. 58.

<sup>79</sup> Narayan, *Mr Sampath* cit., p. 14.

all'opposto, con la decisa avversione da parte dei proprietari – primi fra tutti, Nataraj – a concedere in affitto i propri locali. Ciò si ripercuote sull'immagine estetica della cittadina: se alla fine degli anni Trenta il personaggio di Gandhi, sullo sfondo di una scena quasi idilliaca (“[t]he morning air blew on his face, birds were chirping, the city quiet”), dichiarava a Sriram “your town is very beautiful”<sup>80</sup>, a distanza di quasi mezzo secolo un forestiero in visita come Rann non può che esprimere, dinnanzi alla miserabile scena che lo accoglie – panchine gremitte di persone, vagabondi addormentati sdraiati in mezzo alle aiuole, gruppi di fannulloni seduti a mangiucchiare noccioline – tutto il suo “disgust at the spectacle of Malgudi citizenry.”<sup>81</sup>

A dispetto delle letture che vedono nella cittadina immaginaria creata da Narayan un luogo stabile e insensibile al passaggio del tempo, un mondo caratterizzato da una duplice fissità geografica e sociale<sup>82</sup>, Malgudi si propone piuttosto come la “‘spatial’ image [...] of the changing Indian civilisation [that] grows and gets warped in time.”<sup>83</sup> Perennemente fluttuante, nei tragitti dei suoi abitanti, fra tradizione e modernità, ricerca di stabilità e desiderio di cambiamento, Malgudi è il luogo di una negoziazione storica e insieme storia della negoziazione di un luogo; un nucleo “cronotopico”, nella accezione più elementare del termine: spazio incistato nel tempo, tempo che si coagula in spazio.

### **3.2. “Every person is so much a part of his background”: Malgudi e i suoi abitanti**

#### **3.2.1. “[...] our world was neatly divided [...]”:** l’opposizione tra spazi e luoghi

Le origini mitiche di Malgudi, come rivelano le fantasticherie storiche a cui si abbandona Srinivas in *Mr Sampath*, sono da ricercarsi all’interno del lungo viaggio di Rama da Ayodhya a Lanka; le sue origini moderne, invece, possono essere identificate

---

<sup>80</sup> Id., *Waiting for the Mahatma* cit., p. 68.

<sup>81</sup> Id., *Talkative Man* cit., p. 7.

<sup>82</sup> Cfr., per esempio, George, *The Politics of Home* cit., p. 123: “What Narayan establishes in his fiction is a society that does not change under outside pressure. Over the sixty odd years that he has been writing about Malgudi, the town and its inhabitants have remained essentially the same.”

<sup>83</sup> Krishna Rao, *The Indo-Englian Novel and the Changing Tradition* cit., p. 102.

con la costruzione della piccola stazione posta sulla linea ferroviaria che collega Madras a Trichy. L'evoluzione da piccolo e periferico borgo fluviale a centro abitato di dimensioni e importanza maggiori non è mai contemporanea al presente narrativo dei romanzi: da *Swami and Friends* a *The World of Nagaraj*, i personaggi si muovono infatti in una Malgudi che ha già pienamente acquisito la fisionomia di moderna cittadina, come testimonia propriamente la costante presenza della stazione. In *The Guide*, tuttavia, grazie anche al peculiare “braided time-scheme”<sup>84</sup> fondato sulla presenza di due diversi livelli narrativi (il racconto extradiegetico delle vicende di Raju a Mangala e quello intradiegetico e retrospettivo di Raju sulla propria vita), il passato di Malgudi è rievocato fino alla sua genesi moderna: sebbene “Narayan may be foreshortening chronology to have the railway only coming to Malgudi within the lifespan of Raju [...] the introduction of the railway is made to stand in *The Guide*, as in so many nineteenth-century English novels, for the arrival of modernity.”<sup>85</sup> Oltre a sancire l'ingresso della modernità e a innescare la creazione di Malgudi come cittadina, la costruzione della stazione è anche la causa della comparsa di una fondamentale opposizione spaziale: “One fine day, beyond the tamarind tree the station building was ready [...] and our world was neatly divided into this side of the railway line and that side.”<sup>86</sup> Principio di individuazione della Malgudi contemporanea, il motivo del treno e della ferrovia – che sarà più estesamente indagato in conclusione a questo capitolo – fa quindi trasparire, con la sua persistente presenza, il carattere non unitario dello spazio urbano, che emerge come rete di luoghi eterogenei e contrapposti.

La frattura principale che attraversa Malgudi e il cui tracciato coincide, nella ricostruzione di Raju, con la cicatrice territoriale impressa dai binari ferroviari divide complessivamente la cittadina in due opposte regioni (a loro volta internamente frammentate da una più minuta e intricata rete di faglie): da un lato il centro storico e conservatore situato nelle vicinanze del fiume Sarayu, dall'altro i quartieri moderni e di recente costruzione posizionati all'estremità meridionale. La concretezza di questa polarizzazione spaziale e del suo rilievo narrativo è rilevabile fin dalla coppia antitetica di Vinayak Mudali Street e Lawley Extension presente in *Swami and Friends*: la prima

---

<sup>84</sup> Keith Garebian, «Strategy and Theme in the Art of R.K. Narayan», in *ARIEL*, V, 4, 1974, p. 74.

<sup>85</sup> Grene, *R.K. Narayan* cit., p. 65.

<sup>86</sup> Narayan, *The Guide* cit., p. 31.

è la strada in cui abita Swami, in una tradizionale *pyol house*<sup>87</sup> che riunisce i genitori e l'anziana nonna – che dimora, insieme a tutti i suoi averi, nell'oscuro corridoio di ingresso; la seconda è il quartiere dove, in uno dei “fifty neat bungalows, mostly occupied by government officials”<sup>88</sup>, abita Rajam insieme al padre, sovrintendente di polizia, e alla madre, in una casa con grandi stanze e maestosi arredi di tipo occidentale. Nel corso del romanzo, questa iniziale discordanza assume gradualmente, in modo implicito ma incontrovertibile, i contorni di un profondo dissidio di matrice storico-politica e culturale. Invero, la mancanza di riferimenti diretti all'oppressione coloniale e agli stereotipi della vita anglo-indiana (che si traduce nella quasi totale assenza di personaggi di origine britannica) non solo non impedisce a Narayan di intersecare l'“East-West theme” che più apertamente ha percorso l'opera di molti scrittori indiani a lui contemporanei, ma testimonia una più autentica fedeltà dell'autore a questo tema: nei suoi romanzi, “as in colonial India, Englishmen were to be heard of rather than seen, talked about rather than talked to, by the vast majority of Indians.”<sup>89</sup> In questo modo, la caratterizzazione spaziale diventa fondamentale al fine di rivelare l'elusiva presenza dell'impero e “dare luogo” alla modernità coloniale: le “broad silent streets of Lawley Extension” dove l'ombrellaio e furfante Mari in *The Dark Room* è costretto a gridare per reclamizzare i suoi servizi, “because every house had a compound, and the message had to get through the gates and reach the people living yards away from the road”<sup>90</sup>, e che formano una “locality of Government and Police officials [where] the constables went round with thoroughness on their beats”<sup>91</sup>, si contrappongono alle strade della città antica, “dark alleys [where] a man could go about freely because the policemen slept on the pyols of houses or under the awnings of shop-fronts and got up only in the morning.”<sup>92</sup> Il carattere peculiare dei luoghi, inoltre, “prende corpo” nelle diverse tipologie di personaggi; in particolare, la Lawley Extension dei primi romanzi (da *Swami and Friends* a *The English Teacher*, tutti scritti

---

<sup>87</sup> Il termine *pyol* – o *thinmai* in tamil – designa una piattaforma rialzata e porticata collocata nella parte anteriore alle costruzioni private. Questa architettura, un tempo molto diffusa nella regione indiana meridionale, rappresentava il luogo privilegiato per lo svolgimento delle attività giornaliere, dal riposo pomeridiano alle conversazioni con il vicinato, e fungeva inoltre come riparo dalla canicola diurna o ricovero notturno per visitatori e viandanti.

<sup>88</sup> Narayan, *Swami and Friends* cit., p. 24.

<sup>89</sup> A.N. Kaul, «R.K. Narayan and the East-West Theme», in Meenakshi Mukherjee (ed.), *Considerations: Twelve Studies of Indo-Anglian Writing*, Bombay, Allied Publishers, 1978, p. 46.

<sup>90</sup> Narayan, *The Dark Room* cit., p. 124.

<sup>91</sup> Ivi, p. 127.

<sup>92</sup> Ivi, p. 130.

durante il periodo coloniale) è la dimora, più ancora che dei contumaci colonizzatori, degli appartenenti alla nuova classe dei *babu*, nativi indiani occidentalizzati e compiacenti nei confronti del Raj britannico, per il quale lavorano in qualità di burocrati o ufficiali governativi – come, per esempio, il padre di Rajam e quello di Chandran (giudice distrettuale in pensione), nonché il nutrito elenco di professori dell’Albert Mission School e dell’omonimo College.

In realtà, il profilo dell’opposizione fra tradizione locale e modernità coloniale, ortodossia indù e ideologia occidentale è molto più sfumato e frastagliato di quanto riveli la schematica polarizzazione tra il nucleo storico e le *extension* meridionali, come emerge già a partire dal romanzo inaugurale della macro-opera di Malgudi, sia nella figura del padre di Swami, impiegato presso il tribunale locale ma residente in Vinayak Mudali Street, sia nell’ubicazione dell’Albert Mission School, che, nonostante testimoni il ruolo preponderante delle missioni cristiane nel sistema educativo, è inglobata all’interno del perimetro storico della cittadina. L’equivocità della localizzazione topografica è specchio dell’ambiguità che contraddistingue i protagonisti dei romanzi, difficilmente ascrivibili all’interno dell’uno o dell’altro “quartiere” – tanto geografico quanto culturale – e invece internamente scissi in un precario sistema di alleanze. Così, sebbene Swami risieda nella Malgudi classica, egli non vi appartiene in modo ovvio e incondizionato, come testimonia il fascino provato per Rajam e per l’esotico mondo che si schiude nella Lawley Extension. La neonata simpatia per il nuovo arrivato, vissuta con un misto di spontaneità e inconsapevolezza, è inoltre all’origine di un dissidio tra il protagonista e i suoi amici che si rivela, in rapporto all’intera opera dell’autore, molto più denso di significato di quanto la levità che caratterizza complessivamente il romanzo lasci pensare: Somu, Sankar e Samuel non contestano a Swami un generico tradimento della loro amicizia (come si confà ai tipici battibecchi tra ragazzini), ma la manifesta predilezione e tentata adesione a un contesto sociale e culturale differente (“We aren’t good enough for you, I believe. But how can everyone be a son of a police superintendent?”<sup>93</sup>). Il confronto con le implicazioni simboliche del suo agire genera “Swaminathan’s first shock in life. It paralysed all his mental process. When his mind started working again, he faintly wondered if he had been dreaming. [...] What was

---

<sup>93</sup> Id., *Swami and Friends* cit., p. 31.

wrong in liking and going about with Rajam? Why did it make them so angry?”<sup>94</sup> Benché a queste domande non segua in realtà alcuna agnizione o chiara presa di coscienza da parte di Swami (tanto più che anche coloro che prima contestano il protagonista, in seguito aderiscono all’amicizia con Rajam), questo passo rivela la cifra del conflitto interiore che, d’ora innanzi, caratterizzerà tutti i protagonisti dei romanzi di Narayan.

La dicotomia che attraversa Malgudi si riflette anche nell’opposizione tra gli unici due istituti scolastici presenti in *Swami and Friends*: l’Albert Mission School e la Board High School. Nonostante entrambe siano collocate all’interno del perimetro tradizionale della cittadina, la prima diventa, al pari di Lawley Extension, il simbolo del dominio coloniale, come testimoniano il curriculum di matrice anglocentrica imposto agli alunni (costretti allo studio delle sacre Scritture cristiane e di geografia e storia europee) e l’abbandono della scuola da parte di Swami in seguito al coinvolgimento nelle proteste anticoloniali organizzate sulle rive del Sarayu. La seconda, frequentata successivamente dal protagonista, è al contrario il focolaio di un induismo brahmanico fondamentalista, anti-islamico e incline all’azione politica, tanto che Rajam, brahmano come Swami ma proveniente da una famiglia antidogmatica e necessariamente antinazionalista – a causa del lavoro governativo del padre –, non solo ritiene che l’iscrizione dell’amico a una scuola secondo lui connotata da “slowness and stupidity engendered by mental decay” sia un evento biasimevole, seppur perdonabile, ma gli consiglia di tenersi alla larga da “all your dirty politics and strikes.”<sup>95</sup> Da parte sua, Swami si dimostra ancora una volta incapace di assumere una posizione stabile – spaziale e ideologica –, arrivando a perdere concretamente la possibilità stessa di identificarsi e radicarsi in un luogo. Emblematica in questo senso è la scena che succede alla fuga dalla Board High School: tornato nuovamente nei pressi della un tempo detestata Albert Mission School, questa si trasforma ora in “oggetto semantico altamente sovradeterminato”, contemporaneamente “discriminatore” e “gerarchizzato”<sup>96</sup>. Da un lato, infatti, le mura di cinta dell’edificio separano il ragazzo dagli amici e lo respingono – così come più avanti Rajam respingerà la sua amicizia –, attivando in lui “strategie del desiderio, del *voler fare*” destinate a rimanere irrisolte: “He alone was out of it, isolated, as if he were a leper. He was an

---

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> Ivi, pp. 109-110.

<sup>96</sup> Cfr. Hamon, *Esposizioni* cit., pp. 31-33.

outcast, an outcast. He was filled with a sudden self-disgust. Oh, what would he not give to be back in the old school! Only, they would not take him. It was no use.”<sup>97</sup> Dall’altro, organizzando lo spazio attraverso un sistema di costrizioni fondato su aperture e barriere, l’architettura letteraria rende manifeste le “strategie del *poter fare*” di Swami, che si traducono nell’impossibilità di percorrere l’interno del complesso scolastico e nella conseguente necessità di indirizzarsi verso luoghi inediti e inconsistenti dal punto di vista semantico: “He went round behind the school. It was a part of the building that nobody frequented. It was a portion of the fallow field adjoining the school and terminating in the distant railway embankment. Swaminathan had not seen this place even once in all the six or seven years that he had spent at the school.”<sup>98</sup> L’esclusione dalla scuola prelude così alla fuga del protagonista da Malgudi, malriuscito tentativo di sfuggire all’ostilità della cittadina, ma anticipa anche l’estromissione, al suo ritorno, dal mondo di Lawley Extension, causata prima dalla collera di Rajam nei suoi confronti, poi dalla partenza di questi per Madras al seguito del padre. Sul finire del romanzo, Swami sembra così essere costretto dalle circostanze entro confini di appartenenza topografica e culturale più rigidi e netti rispetto all’ambivalenza iniziale: se l’Albert Mission School è definitivamente sostituita a favore della più tradizionale Board High School, con l’addio di Rajam anche Lawley Extension sembra uscire definitivamente dall’orbita familiare del protagonista: “[h]e swore that he would never go there again”<sup>99</sup>.

La connotazione di Lawley Extension come quartiere fascinioso ma al tempo stesso esclusivo e respingente consente al lettore seriale dell’opera di Narayan di presagire in *The English Teacher* il probabile insuccesso della vicenda di Krishna e Susila. Docente di letteratura inglese presso l’Albert Mission College pur non approvando il sistema educativo coloniale che ha ridotto l’India a una “nation of morons; we were strangers to our own culture and camp followers of another culture, feeding on leavings and garbage”<sup>100</sup>, Krishna decide insieme alla moglie di traslocare dalla piccola casa di Sarayu Street – località ambita a causa della vicinanza al fiume – verso la zona di più recente costruzione all’interno della *extension*, la “southernmost

---

<sup>97</sup> Narayan, *Swami and Friends* cit., p. 148.

<sup>98</sup> Ivi, p. 149.

<sup>99</sup> Ivi, p. 180.

<sup>100</sup> Id., *The English Teacher* cit., p. 178.

portion of the town”<sup>101</sup> ribattezzata New Extension. Nonostante la coppia concepisca il sospirato passaggio dal centro storico al quartiere moderno come un innocuo cambio di residenza, esso, in quanto metafora del distacco dalla tradizione e della volontaria remissione a una novità aliena, acquisisce una rilevanza simbolica e narrativa centrale: è in questo romanzo, infatti, che Lawley Extension rivela in misura più evidente e drammatica il suo nefasto (qui pienamente mortifero) potere induttivo sulle vicende narrate. La bellezza e la salubrità che sembrano contrapporsi alla posizione liminare (“the very last house, in the last crossroad”) e meridionale – e quindi luttuosa, seguendo il paradigma simbolico del *maṇḍala* – lasciano gradualmente emergere la sua congenita natura funesta: la casa, oltre a essere stata inspiegabilmente abbandonata dopo soli tre mesi dai precedenti inquilini, è “mosquito-ridden” e possiede una lurida latrina esterna che costituisce “one of the curses of the place”<sup>102</sup>. La maledizione del luogo si manifesta concretamente attraverso la malattia e successiva morte per tifo di Susila, riconducibile secondo ragione al cibo consumato nel ristorante Bombay Ananda Bhavan, ma causata secondo la versione della donna dalla latrina in cui è rimasta a lungo intrappolata durante l’ispezione della casa, o, nella ricostruzione della madre, dall’indole malefica dell’abitazione: “[s]he was convinced that the Evil-Eye had fallen on her daughter and that at the new house a malignant spirit had attacked her.”<sup>103</sup> In *The English Teacher*, Lawley Extension – o, nella fattispecie, l’appendice meridionale di New Extension – diventa dunque l’epicentro di una novità minacciosa in grado di contaminare la purezza – e sterminare l’esistenza stessa – brahmanica. Non a caso, in seguito alla morte della moglie, Krishna deciderà di fuggire da tutto ciò che è associato alla modernità coloniale, rinunciando all’acquisto della casa e ristabilendo, grazie anche alla posizione privilegiata di Sarayu Street, un più stretto contatto con la natura attraverso passeggiate lungo le rive del fiume, giungendo infine ad abbandonare l’impiego presso l’Albert Mission College per dedicarsi alla realizzazione della scuola sperimentale di Headmaster, concepita a partire dal rigetto del sistema educativo di stampo britannico promulgato dal governo del Raj (“It is all mere copying [...]. This is the history of our

---

<sup>101</sup> Ivi, p. 56.

<sup>102</sup> Cfr. Ivi, pp. 60-63.

<sup>103</sup> Ivi, p. 83.

educational movement. [...] It is all a curse, copying, copying, copying. We could as well have been born monkeys to justify our powers of imitation.”<sup>104</sup>).

L’opposizione binaria tra “wrong setting” e “right place”<sup>105</sup> pervade anche *The Financial Expert*, il romanzo di Narayan dove, nondimeno, la complessità e non unitarietà dei singoli luoghi è più esplicitamente tematizzata. Se già in *Swami and Friends* e in *The English Teacher* si era assistito all’infrazione del perimetro della Malgudi classica da parte di insidiose espressioni del potere imperiale – quali l’Albert Mission School nel primo caso e il decadente vicolo di Anderson Lane (probabilmente intitolato a un gentiluomo dell’East India Company) adiacente alla semi-idilliaca Sarayu Street nel secondo caso –, anche la topografia di questo romanzo, pur rispettando la discorde diarchia vigente, non presenta confini lineari e invalicabili, e ciò emerge ancor più distintamente grazie alla presenza di un personaggio come Margayya, che, incarnando e al tempo stesso sfidando i precetti della tradizione, elude le frontiere territoriali e culturali che solcano la cittadina. Soprannominato Margayya (“colui che mostra la strada”) in virtù della sua attività di consulente economico, egli appare in origine come il depositario di una cultura finanziaria atavica, praticata in contrapposizione all’attività della Co-operative Land Mortgage Bank nello spazio aperto antistante alla banca, all’ombra di un baniano. Tuttavia, egli si rivela presto un mediocre portavoce e labile custode della tradizione, tormentato da un senso di inferiorità nei confronti del ceto funzionariale – occidentalizzato e benestante – che gravita intorno all’istituto di credito cooperativo e ossessionato dalla volontà di affermarsi economicamente, anche trasgredendo la morale pubblica cittadina (come di fatto accade attraverso la redditizia ma turpe pubblicazione di *Domestic Harmony*, il volume sull’arte amatoriale redatto da Pal).

La precarietà e doppia marginalità della posizione occupata da Margayya nell’articolazione sociale di Malgudi coincide con la duplicità e liminarità del luogo da egli abitato, la Vinayak Mudali Street che già aveva dato i natali a Swami – il quale, seppur in scala ridotta, si era mostrato un personaggio altrettanto disgregato. Situata nel centro storico ma al tempo stesso periferica – poiché corrispondente al limite estremo occidentale della cittadina –, e da un lato resa impura dalla vicinanza di un crematorio, dall’altro consacrata dalla presenza di un tempio eretto sull’impronta lasciata dal dio

---

<sup>104</sup> Ivi, p. 135.

<sup>105</sup> Id., *The Financial Expert* cit., p. 117.

Hanuman durante il suo viaggio verso Lanka, Vinayak Mudali Street tradisce la generale natura “anti-palinesistica” di Malgudi: poiché “two versions of its identity coexist”, “the archaeological model which suggests that one layer has been superimposed on another simplifies the text’s complex representation of space.”<sup>106</sup> Tanto Margayya quanto Vinayak Mudali Street non godono dunque di una solida e univoca identità, ma reiterano costantemente la totalità delle sfaccettature del proprio io, indipendentemente dalla veste temporaneamente esibita. In questo modo, sebbene il protagonista si trasformi, verso la metà del romanzo, in facoltoso uomo di successo, questa nuova versione di sé non è sufficiente a obliterare le impurità del suo passato familiare (il bisnonno e i fratelli erano necrofori, noti con l’appellativo di “corpse brothers”<sup>107</sup>), le torbide origini della sua fortuna e la mediocrità di un vissuto individuale che, alla fine, ridiviene presente. Quanto a Vinayak Mudali Street, nonostante essa a un tratto si segnali come luogo propizio, letteralmente sommerso dal denaro accumulato da Margayya (che lo deposita all’interno della sua casa, meticolosamente – ma perniciosamente – partizionata con il fratello), la sua carica negativa è stabilmente riaffermata attraverso l’immagine del canale di scolo che scorre lungo il suo ciglio: una fogna “wide as a channel” che “continued its existence unhampered, providing the cloud of mosquitoes and the stench that characterized existence in Vinayak Mudali Street”<sup>108</sup> e che, inghiottendo prima l’agenda di Margayya, poi il registro dei voti di Balu, è all’origine delle rovinose vicende di padre e figlio. In *The Financial Expert* nessun luogo è saldamente positivo: non Vinayak Mudali Street né la casa del protagonista; non il “lotus pond” né il tempio abbandonato (sinistramente diroccato e foriero di sventurati incontri); e, naturalmente, neppure Lawley Extension, che ancora una volta cela dietro la salubrità tipica delle “aristocratic parts, with gardens and fresh air”<sup>109</sup>, un più profondo e dannoso potere corrosivo che si riversa sui personaggi (in questo caso su Balu). I successivi romanzi confermano poi lo schema geomantico finora proposto: Lawley Extension mantiene infatti la sua connotazione simbolica negativa e nefasta, seguitando a ospitare personaggi (Raju e Rosie all’apice della carriera, la ribelle Daisy, l’arricchito Coomar) e a indurre vicende

<sup>106</sup> Thieme, *R.K. Narayan* cit., p. 81.

<sup>107</sup> Narayan, *The Financial Express* cit., p. 183.

<sup>108</sup> Ivi, p. 41.

<sup>109</sup> Ivi, p. 30.

(il possesso di alcool di Mali, la frequentazione del losco club Kismet da parte di Tim e Saroja) che mettono alla prova l'adesione dei protagonisti all'etica tradizionale della cittadina. Significativa in questo senso è la comparsa, a partire da *The Guide* (il primo romanzo ambientato in una Malgudi postcoloniale), della statua dedicata a Sir Frederick Lawley, memento del passato coloniale britannico e spettro del neoimperialismo americano. È infatti all'ombra della Lawley Statue che Mali deciderà di diventare scrittore (“an Anglo-Indian, colonial term from the days [of] Macaulay” secondo il padre Jagan, per il quale, anacronisticamente, “[w]riter meant [...] only one thing, a ‘clerk’”<sup>110</sup>), e che nell'India di metà Novecento non è ancora, come in Occidente, una professione riconosciuta), ed è in questo luogo, limite esatto fra l'antica cittadella e le moderne periferie, che egli introdurrà quelle abitudini aliene (dal consumo di carne bovina al concubinato) che costringeranno il padre ad abbandonare la casa e a mettersi in cammino alla volta di un – forse solo apparente – *locus amoenus*, infrangendo i confini dell'angusta geografia entro la quale si era recluso.

### 3.2.2. “His geography was poor”: le geografie minime dei personaggi

La polarizzazione che si instaura all'interno del campo spaziale di Malgudi consegue all'opposizione tra i criteri ordinatori dei sistemi di potere tradizionale e coloniale, ma permane, seppure in forma sempre meno categorica, anche nel periodo post-indipendenza: da un lato lo spazio si dispone in conformità con la pianificazione urbanistica locale (come testimonia l'orientazione verso il fiume e la possibile traccia della struttura del *maṇḍala* nel quadrilatero compreso tra il Sarayu, Ellaman Street, Market Road e Vinayak Mudali Street), dall'altro esso si iscrive in quella “nuova geografia del comando”<sup>111</sup> predisposta attraverso la creazione dei *cantonment* militari, presto trasformati in quartieri civili (che traspaiono nelle periferiche *extension* meridionali).

Quantunque iscritto sulla superficie della cittadina, il perimetro di questa contrapposizione topografica non è inalterabile e stabilito in modo definitivo, ma viene piuttosto costantemente violato e ritracciato attraverso le “enunciazioni pedonali” degli abitanti. Infatti, se da una parte i percorsi dei personaggi attualizzano l'insieme di

---

<sup>110</sup> Id., *The Vendor of Sweets* cit., p. 21.

<sup>111</sup> Cfr. Khilnani, «India's theaters of independence» cit., p. 23.

possibilità e di interdizioni disciplinate dai due ordini vigenti, dall'altra essi sono in grado di dislocarli, "accresce[ndo] il numero dei possibili [...] e quello degli interdetti"<sup>112</sup> – in altre parole, convalidando, modificando o trasgredendo i sistemi topografici esistenti. In questo modo, quando Mani, dopo essere entrato nell'abitazione di Rajam in Lawley Extension, dichiara "This is not the place for me"<sup>113</sup>, pare legittimo – soprattutto alla luce del raffronto critico con l'intero impianto geo-narrativo – interpretare le sue parole come una momentanea e velata presa di coscienza dell'infrazione compiuta rispetto ai confini spaziali prestabiliti per lui – un "Mighty Good-For-Nothing" residente in una casa bassa, scura e sporca in Abu Lane, viottolo scalcinato della vecchia Malgudi.

Più rigida e ristretta appare in *The Dark Room* la geografia sancita per il soggetto femminile, le cui traiettorie nello spazio urbano acquisiscono di conseguenza un potenziale sovversivo ancora più dirompente. Nella Malgudi di metà anni Trenta in cui il romanzo è ambientato, l'ineguaglianza tra uomo e donna si manifesta in primo luogo nel legame che intercorre tra i personaggi e la tradizione: Savitri, sottoposta dal marito all'ortodossia indù, è costretta, in virtù del suo stesso nome (uguale a quello di un'eroina epica del *Mahabharata*), a comportarsi "like some of the women in our ancient books"; Ramani, al contrario, riserva per sé una posizione eccentrica rispetto ai principi etici ereditati dal passato ("I'm like – you'd have to write a new epic if you wanted anyone like me in an epic"<sup>114</sup>). Se la scelta di Lawley Extension quale luogo di residenza della coppia sembra addirsi al personaggio di Ramani, nel caso di Savitri essa diventa indice del conflitto interiore che attraverserà la protagonista, accentuato dallo scarto tra le istanze proprie al ruolo assegnatole dal marito e l'ambiente in cui a queste è richiesto di operare. Il quartiere offre infatti a Savitri due diversi e antitetici modelli femminili con i quali potersi confrontare: quello rappresentato da Janamma, che accetta di muoversi secondo i percorsi stabiliti dall'ordine sociale tradizionale ("She was rotund, elderly, and rich. Her husband was a Public Prosecutor. She never moved very freely among people"); e quello personificato da Ganga, giovane e ambiziosa donna che, attraverso una pratica podistica anticonformista, allarga l'orizzonte del possibile spaziale ("She talked irresponsibly and enjoyed being unpopular in the elderly society

---

<sup>112</sup> de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* cit., p. 152.

<sup>113</sup> Narayan, *Swami and Friends* cit., p. 44.

<sup>114</sup> Id., *The Dark Room* cit., pp. 14-15.

of South Extension. She went home when she pleased and went where she liked, moved about without an escort, stared back at people, and talked loudly”<sup>115</sup>). Il “subtle balance” che Savitri inizialmente mantiene tra queste due incompatibili tipologie di personaggi (che si traduce, in forma spaziale, nell’uso dislocato e risignificato dei luoghi preposti dall’ordine costituito – segnatamente, la *dark room* del titolo) si spezza allorché ella, in seguito alla scoperta del tradimento da parte del marito, decide di forzare i limiti della ridotta geografia conservatrice impostale, rivolgendo la propria “tattica” trasgressiva verso il confine per eccellenza della Malgudi classica: il fiume Sarayu.

Poiché, come afferma Lotman, ogni modello culturale esistente si fonda sull’impossibilità di superare la frontiera, il movimento attraverso essa (alla base della più tipica impostazione dell’intreccio narrativo) deve essere interpretato come “*lotta contro la costruzione del mondo*”<sup>116</sup> – ovvero, nel caso di Savitri, come sfida a un modello culturale reazionario di cui il Sarayu è fortemente metonimico. Oltre a essere il germe dell’antico borgo (opposto, in questo, a Market Road, che da margine meridionale del nucleo originario diviene in seguito cardine del moderno centro abitato), il fiume Sarayu si presenta come il luogo privilegiato e più spirituale all’interno della geografia dei romanzi di Narayan: è, infatti, “the pride of Malgudi”<sup>117</sup>, località distintiva che offre riconoscibilità alla cittadina e che funge da principale punto di ritrovo per la popolazione, non solo in occasione delle grandi manifestazioni pubbliche (come le proteste anticoloniali alle quali partecipa Swami o i festeggiamenti per la visita di Gandhi ai quali assistono Sriram e Jagan), ma anche nel corso della vita quotidiana, dando ospitalità alle abluzioni mattutine dei più anziani, ai passatempi pomeridiani dei più giovani e alle passeggiate serali dei ragazzi, e calamitando le traiettorie degli abitanti grazie al suo *genius loci* rigeneratore, “charged with rich possibilities.”<sup>118</sup> Tuttavia, nello stesso momento in cui il Sarayu agisce da polo magnetico per i personaggi e per le loro vicende, esso, per mezzo del suo incessante fluire, fa trasparire ciò che si colloca al di là del circuito chiuso della cittadina: la venerazione indù per i fiumi – dai grandi corsi d’acqua della pianura indo-gangetica ai più piccoli rivi locali – si spiega, secondo Richard Cronin, proprio in quanto “[t]he

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 19.

<sup>116</sup> Jurij M. Lotman, «Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura», in Lotman, Uspenskij, *Tipologia della cultura* cit., p. 168.

<sup>117</sup> Narayan, *Swami and Friends* cit., p. 11.

<sup>118</sup> Id., *The Painter of Signs* cit., p. 98.

river, its waters rising in the hills and flowing to the sea, interrupts the circular life of the village. [...] The villagers who bathe there in the morning, the children who play there, the people who take their walk there in the evening, or sit gossiping on the sands, are connected by the flowing water with the large spaces of India.”<sup>119</sup> In altri termini, come afferma Narayan, “[i]n a place like Malgudi, which is small, the banks throw open the space.”<sup>120</sup>

Gettandosi nelle acque del Sarayu, Savitri infrange simbolicamente i confini angusti all'interno dei quali la sua soggettività aveva cercato faticosamente di costruirsi, che coincidono con le pareti di quella “buia stanza” che, se da un lato costituisce un ambiente caratteristico delle abitazioni indiane tradizionali<sup>121</sup>, dall'altro è resa oggetto di strategie di appropriazione che, facendo leva sullo scarto creantesi tra il sistema architettonico e i modi d'uso individuali, sono finalizzate al conseguimento di “un luogo che può essere circoscritto come *proprio*”<sup>122</sup> – una “stanza tutta per sé” che è però sostanzialmente negata alla protagonista femminile del romanzo. A questa prima infrazione segue, contestualmente all'attraversamento del fiume, l'ingresso in uno spazio più ampio del sé, irrispettoso delle barriere castali e sociali – le cui rigorose dinamiche solivano dominare l'esistenza della donna brahmana (che viene ora messa in salvo e inizialmente ospitata da Mari e Ponni, appartenenti a una casta inferiore) – e fautore dello svelamento di una nuova identità possibile: “How could the one now tramping a village street with unknown people, in search of employment, like a boy just out of college, be the old Savitri of South Extension, wife of So-and-so? Gangu, her old friend, could not have done a thing like this!”<sup>123</sup> Tuttavia, a dispetto del cambiamento interiore sperimentato, l'incapacità di orientarsi prescindendo dagli stabili punti cardinali della geografia familiare e l'impossibilità di immedesimarsi pienamente, al pari del marito, entro il profilo di una nuova epica ancora da scrivere obbligheranno Savitri a rivestire, almeno esteriormente, la sua vecchia pelle, facendo ritorno all'angusto spazio di soggezione iniziale.

---

<sup>119</sup> Richard Cronin, *Imagining India*, London, Macmillan, 1989, p. 76.

<sup>120</sup> Hamilton, «'I couldn't manage teaching [...]’» cit.

<sup>121</sup> “The dark room used to be as indispensable a part of an Indian house as a kitchen, and was a place for ‘safe deposits’, both a sanctuary – and a retreat”, in R.K. Gupta, «The True Voice of Endurance: A Study of Savitri in R.K. Narayan's *The Dark Room*», in Khatri (ed.), *R.K. Narayan: Reflections and Re-evaluation* cit., p. 22.

<sup>122</sup> de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* cit., p. 15.

<sup>123</sup> Narayan, *The Dark Room* cit., p. 172.

Il superamento simbolico del Sarayu sembra sortire un esito più stabile e favorevole in *The Vendor of Sweets*. Al contrario di Savitri, costretta dal marito dentro il perimetro di una microgeografia repressiva, Jagan si è volontariamente recluso in un piccolo mondo dalle tinte sacre ma dal carattere profano: nonostante il suo proclamato gandhismo, “[f]or years his fixed orbit had been between the statue and the shop, his mental operations confined to Mali, the cousin and frying”<sup>124</sup>, ovvero tra i due estremi della casa, situata alle spalle della Lawley Statue, e dello Sweet Mart, il negozio di dolci ubicato in Market Road. L’estraneità geografica al pur vicino Sarayu e la collocazione nei pressi dei sobborghi moderni della cittadina sono indicative della fattura adulterata della pratica gandhiana esercitata da Jagan, la quale segue forme in parte anacronistiche (come testimonia la sterile riproposizione dei principi dello *swadeshi*), in parte fraudolente (come emerge dalla sua cupidigia, il cui corollario è una “habitual, instinctive and inexplicable uneasiness concerning any tax”<sup>125</sup> giustificata sulla base del silenzio di Gandhi circa l’opportunità di pagare le imposte). Nondimeno, l’incontro con il misterioso Chinna Dorai e la successiva escursione al “lotus pond” oltrefiume – e, quindi, l’ampliamento della sua mappa fisica e mentale – indurranno Jagan a intraprendere un cammino spirituale più autentico: così come un tempo il Sarayu aveva rappresentato il centro delle giornate del giovane (fatte di frequenti passeggiate, pause sulle rive sabbiose e ritrovi con i compagni sulle scalinate che degradano verso l’acqua) ed era servito da propulsore mistico (lì egli aveva sentito la sua vita cambiare, al suono delle parole indirizzate dal Mahatma alla cittadinanza), ora esso consente al più maturo protagonista di scorgere “a new world [...] a new *janma*”<sup>126</sup> – una nuova nascita. Il contatto con la costa settentrionale del fiume – e, più in generale, con la natura – aveva già dato prova di simili esiti nel romanzo *The English Teacher*, nel quale Krishna, allontanatosi dall’originale sintonia con il mondo naturale a causa delle preoccupazioni mondane subentrate con l’arrivo a Malgudi di moglie e figlia, accede a una nuova fase della sua esistenza grazie alla carica medianica emanata da un affine stagno di fiori di loto e grazie all’impiego presso la scuola di Headmaster, un luogo che “smelt of Mother earth [...] and seemed to take us back to some primeval

---

<sup>124</sup> Id, *The Vendor of Sweets* cit., p. 80.

<sup>125</sup> Ivi, p. 83.

<sup>126</sup> Ivi, p. 85.

simplicity, intimately bound up with earth and mud and dust.”<sup>127</sup> Questi due romanzi, però, sono anche accomunati dall’adombramento alla costituzione impura, non virginale del paesaggio – attraversato in lontananza dal treno espresso per Madras in *The English Teacher* e compromesso dal traffico automobilistico della vicina strada principale in *The Vendor of Sweets* – e, di riflesso, all’imprevedibilità circa gli esiti della conversione spirituale dei personaggi; del resto, tutto ciò che avviene al di là della frontiera del Sarayu sfugge alla stabile azione modellizzante operante dentro il nucleo della cittadina.

In verità, nemmeno la riviera interna del Sarayu si profila come terreno omogeneo e indifferenziato: in essa albergano infatti località estranee alle diverse geografie minime dei personaggi tipici dei romanzi di Narayan, come, per esempio, la Sweepers’ Colony che compare in *Waiting for the Mahatma*. Grazie al contatto con Gandhi – che, attraverso la scelta di questo infimo sobborgo quale campo base della sua visita a Malgudi, si presenta come “eroe mobile” lotmaniano che cela in sé “la possibilità di distruggere una data classificazione e di affermarne una nuova”<sup>128</sup>, e dunque, con essa, di stabilire un diverso ordine spaziale –, Sriram ha la possibilità di oltrepassare i limiti del centro cittadino e del proprio universo privato per entrare in un territorio che, sebbene relativamente vicino alla Kabir Street in cui risiede, si delinea come “an entirely new world”<sup>129</sup> – propriamente, il peggiore tra i quartieri periferici urbani, composto da una dozzina di baracche abitate dai membri di una casta di intoccabili impiegati come netturbini e votati alla mendicizia. In questo modo, opponendo alle interdizioni previste dalle norme di purezza brahmanica una pratica individuale dello spazio, il protagonista si trasforma da personaggio stanziale in “eroe mobile”, al pari – anzi, al seguito – di Gandhi. Al suo opposto si colloca l’anziana nonna, prossima al modello di quegli “eroi fissi” intesi come “circostanze personificate [che] non rappresentano che il nome del proprio ambiente”<sup>130</sup>: non a caso, per Sriram “[t]he thought of her was like the thought of an unreal troublesome world”<sup>131</sup>. Il mondo di Granny, tutt’altro che irreale all’inizio del romanzo, sarà però destinato a soccombere al potere erosivo di quella “mobilità contestatrice” messa in atto da Sriram: se già in principio la nonna dimostra di perdere sostanza ogni qualvolta, costretta dalle

---

<sup>127</sup> Id., *The English Teacher* cit., p. 134.

<sup>128</sup> Lotman, «Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura» cit., p. 154.

<sup>129</sup> Narayan, *Waiting for the Mahatma* cit., p. 72.

<sup>130</sup> Lotman, «Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura» cit., p. 154.

<sup>131</sup> Narayan, *Waiting for the Mahatma* cit., p. 79.

circostanze, si allontana dalla ristretta cerchia geografica di appartenenza (come accade in occasione delle visite in banca a beneficio del nipote, durante le quali sembra rimpicciolirsi fino a eguagliare la corporatura di un bambino), in seguito alla disgregazione del luogo da lei incarnato (la Malgudi ortodossa metonimicamente evocata da Kabir Street) ella sarà destinata a scomparire per sempre dallo spazio della cittadina (mediante un finto decesso, un successivo esilio e una finale rifondazione della propria fissità a Benares, attendendo la morte lungo le rive del Gange).

Tra i diversi personaggi “fissi” presenti a Malgudi, costretti o autocostrettisi all’interno di microgeografie selettive e reazionarie, Nagaraj è colui che più coscientemente riconosce la propria condizione: “everyone is in a hurry and passing on. I am stationary like a milestone. The procession passes. Why can’t I also pass instead of being a milestone?”<sup>132</sup> “Il mondo di Nagaraj”, in effetti, appare oltremodo angusto e indeformabile: centrato nella casa ancestrale di Kabir Street e limitato entro un’orbita compresa tra Market Road e il Sarayu, esso dimostra la sua pochezza e obsolescenza a confronto sia con i moderni percorsi del nipote Tim, che si estendono fino alla New Extension – nella quale Nagaraj si sente abietto –, sia con la traiettoria del progresso rurale presieduta dal fratello Gopu – che egli non è pienamente in grado di comprendere. All’interno dell’opera di Narayan la non uniformità delle pratiche spaziali dei personaggi si manifesta in ulteriori affiliazioni contrastanti: se in *The Painter of Signs* la vecchia zia di Raman è costretta entro una mappa similmente antiquata ma ancor più ridotta, che coincide con la sola lunghezza dell’orientale Ellaman Street (baluardo, insieme alla centrale Kabir Street, della componente più conservatrice della società brahmanica), la stessa strada è disdegnata dal padre di Swami, modesto appartenente alla classe media coloniale dei *babu* e residente nell’antitetica Vinayak Mudali Street (limite occidentale dalla natura composita), e il cui universo privato esclude quelle località associate a contesti sociali e culturali considerati infimi e logori, come dimostra il suo sentirsi “ashamed of himself as he approached Ellaman Street”<sup>133</sup> nel corso delle ricerche del figlio fuggiasco. In definitiva, ognuno dei personaggi creati da Narayan dà prova di possedere una geografia intrinsecamente “poor”<sup>134</sup>, destinata

---

<sup>132</sup> Id., *The World of Nagaraj* cit., p. 160.

<sup>133</sup> Id., *Swami and Friends* cit., p. 154.

<sup>134</sup> “His geography was poor”, dichiara il narratore riferendosi a Sriram, in Id., *Waiting for the Mahatma* cit., p. 230.

comunque, nel corso dei romanzi, ad arricchirsi – espandendosi o contraendosi, in ogni modo trasformandosi – attraverso l’incontro – o, più spesso, lo scontro – con l’Altro.

### 3.2.3. “They have invaded our borders”: l’invasione dello spazio

Lo spazio di Malgudi si presenta al suo interno come un campo disomogeneo e poliedrico, una struttura musiva che incorpora le molteplici pratiche soggettive dei personaggi, talvolta convergenti, più spesso discordanti, ma sempre corrispondenti a frammenti di una più ampia geografia unitaria. Infatti, se lo scarto esistente tra le mappe dei singoli abitanti contribuisce a rendere potenzialmente fragile questa compagine urbana – giacché, pur sempre all’interno degli stessi confini municipali, l’oltrfrontiera dell’uno equivale al luogo proprio dell’Altro –, esso tende a dissolversi – e le frontiere esterne a ricompattarsi – allorché la cittadina è penetrata dalla figura più radicale di alterità: il forestiero. Questa tendenza si può riscontrare in parte già nel primo romanzo di Narayan: se inizialmente il “newcomer” Rajam costituisce, con i suoi modi sontuosi e occidentali, un’affascinante novità per l’inquieto Swami e una minaccia destabilizzante agli occhi di Mani e degli altri ragazzi – contribuendo in questo modo a evocare due diversi ordini di fedeltà geografica e culturale –, egli è infine destinato (ma, contrariamente a quanto accade nei romanzi successivi, non forzato) ad abbandonare la cittadina. In *Swami and Friends*, grazie anche al tempestivo inserimento di Malgudi in uno scenario più vasto di grandi città lontane (per esempio, Madras) e vicine zone campestri e boschive (per esempio, i centri prossimi alla foresta di Mempi), inizia dunque a delinarsi quel modello culturale binario presente nell’intera macro-opera dell’autore, fondato sull’opposizione tra lo spazio interno e limitato del “noi” e quello esterno e illimitato del “loro”<sup>135</sup>. Un modello che, quando si esprime in forma radicale, acutizza e sclerotizza il rapporto con l’Altro, generando una concreta paura dell’invasione: “Complete confusion. [...] Don’t you know that one can’t marry a Chinese nowadays? They have invaded our borders...”<sup>136</sup>

Lungo il solco del confine perimetrale di Malgudi, la paura del contatto con lo straniero interseca sovente l’opposizione tra purezza e impurità codificata dalla dottrina indù, trasformandosi in una vera e propria fobia del contagio che si manifesta

<sup>135</sup> Cfr. Lotman, «Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura» cit., pp. 155-156.

<sup>136</sup> Narayan, *The Vendor of Sweets* cit., p. 43.

principalmente in ambito alimentare e che estrinseca l'autosegregazione interiorizzata dal modello culturale tradizionale operante nella cittadina. Così, al rifiuto della moglie di Srinivas di mangiare cibo preparato fuori casa per timore di essere contaminata dal tocco delle caste inferiori fa più significativamente seguito, nel romanzo successivo, l'angoscia di Margayya per l'invito a pranzo esteso da Madan Lal, residente da tempo a Malgudi ma originario di Bombay, e quindi probabile consumatore di carne bovina e suina e di spezie sconosciute (un'apprensione per la verità velocemente archiviata, come spesso accade ai protagonisti poco rigorosi e camaleontici dei romanzi: "he hesitated only for a moment, and then said to himself: 'Why not?' He was hungry"<sup>137</sup>).

Nell'arco della macro-opera, l'ossessione per il cibo esotico – e quindi impuro – si coagula frequentemente attorno al popolare albergo e ristorante Bombay Ananda Bhavan, un luogo eterotopico in quanto trasgressivo rispetto alle norme di purezza alimentare della comunità brahmanica tamil all'interno del quale si erige, eppure significativamente posizionato in Market Road, spina dorsale della moderna Malgudi e principale arteria di comunicazione, non solo tra le diverse località urbane (anzitutto, tra il nucleo storico settentrionale e le *extension* meridionali), ma anche tra l'universo chiuso della cittadina e il mondo esterno (intersecando da un lato la Trichy Trunk Road e coincidendo dall'altro con il percorso obbligato spettante a chiunque arrivi via treno). Fin dalla sua prima comparsa in *The English Teacher*, l'Ananda Bhavan si presenta come un luogo dall'ambigua connotazione: tra i suoi avventori abituali figura infatti il protagonista, giovane brahmano incline al misticismo ma irretito da preoccupazioni profane (come testimoniano il legame profondo con il mondo naturale e il contemporaneo coinvolgimento con il sistema educativo coloniale). Se quindi già in un primo momento, in virtù della proprietà transitiva, sembra possibile estendere l'iniziale equivocità del personaggio al luogo che lo ospita, ben presto esso tradisce autonomamente la sua spiccata alterità geografico-culturale e il suo carattere contaminante: la magnificenza della sala da pranzo privata riservata a Krishna e Susila e apparecchiata all'europea consegue a sinistri marmi parietali "fine and smooth" secondo la donna, in realtà "used only in bathrooms in civilized cities; they are called bathroom tiles."<sup>138</sup> Il presagio funesto emanato dal luogo si avvera poco dopo attraverso l'insorgere della malattia, quella febbre tifoide – non a caso, a trasmissione oro-fecale –

---

<sup>137</sup> Id., *The Financial Expert* cit., p. 97.

<sup>138</sup> Id., *The English Teacher* cit., p. 54.

provocata presumibilmente dal cibo infetto consumato al ristorante ma suscitata metaforicamente dalla violazione delle coordinate tradizionali dell'agire spaziale, secondo un duplice schema di superamento delle barriere alimentari e geografiche di purezza rituale e una congiunzione simbolica tra l'Ananda Bhavan e Lawley Extension che si rivela mortale.

A partire da questo romanzo, il Bombay Ananda Bhavan entra stabilmente nella scena cittadina (tanto da ritornare in tutte le opere successive, con la sola eccezione di *Talkative Man*), e pur non rivestendo più un ruolo preponderante rispetto alle vicende dei personaggi, esso non perde la sua indole fosca e finanche sacrilega (come dimostra, per esempio, la consapevolezza di Jagan circa l'impiego da parte del ristorante di olio vegetale idrogenato al posto del burro chiarificato – il *ghee*, alimento sacro della cucina indiana). Non è un caso, dunque, se esso diviene uno dei luoghi privilegiati in cui si produce il motivo dell'incontro con lo straniero: è infatti in mezzo al baccano della sua grande sala che Srinivas distingue la voce baritonale di Sampath, personaggio dalla lingua e dalle sembianze settentrionali, ed è nelle sue stanze che la coppia formata dai *madrasi* Marco e Rosie prende alloggio e la relazione illecita tra quest'ultima e Raju ha inizio.

A causa dell'evidenza della sua localizzazione liminare e della notorietà della sua natura ambigua – se non accolta, quantomeno tollerata –, il Bombay Ananda Bhavan non è oggetto, ma semplice veicolo delle angosce degli abitanti di Malgudi; in altre parole, non è su questo riconosciuto luogo eterotopico che si convoglia la paura dell'irruzione dello straniero, quanto piuttosto sulle frontiere del nucleo storico della cittadina, in specie Kabir Street, bastione del conservatorismo locale la cui permeabilità fa nascere nei personaggi una vera e propria psicosi xenofoba. Strada tortuosa costeggiata da case secolari e malconce ma nondimeno situate in una posizione propizia all'interno della topografia urbana (grazie alla vicinanza al mercato e ai principali edifici pubblici da una parte, al fiume e alla vegetazione di Nallappa's Grove dall'altra), Kabir Street è la culla dell'antica aristocrazia rispettosa dei dettami religiosi e delle usanze tradizionali: infatti, “the space in front of every house [is] washed and decorated with white flour”<sup>139</sup>, in conformità con il costume tamil dei motivi rituali ornamentali detti *kolam*, e la semplice menzione in questo luogo del termine “whisky”, una

---

<sup>139</sup> Id., *Waiting for the Mahatma* cit., p. 223.

“[h]orrible word, not for Kabir Street families”<sup>140</sup>, appare esecrabile. La maggior parte dei membri di questa vetusta aristocrazia terriera di casta brahmanica, ormai avviata a un progressivo declino, sembra riproporre le caratteristiche dell’“eroe fisso” lotmaniano inteso come “circostanza personificata” – e quindi personaggio che rappresenta un fatto radicato in un luogo: quanto a Nagaraj, per esempio, “[h]is qualification was not his personality but his family – that was his Kabir Street home and background”<sup>141</sup>. Entrando nella costituzione del personaggio, questo luogo arcaico e apparentemente sospeso in una temporalità immota o tutt’al più iterativa decreta il ritmo dell’azione dei suoi abitanti, interpretata piuttosto come inazione da coloro che si profilano come “eroi mobili” – quali Raman, che proviene dall’attigua e affine Ellaman Street ma che considera Kabir Street soffocante e invivibile, e Sriram, che al suo ritorno in seguito agli anni di prigionia si domanda perché non abbia vissuto come i suoi contraddaioli, “folk without worries of any kind or any extra adventures: there seemed to be a quiet charm in a life verging on stagnation and no change of any kind”<sup>142</sup>.

Il romanzo in cui per la prima volta emerge distintamente la fobia dell’invasione aliena che attanaglia i residenti di Kabir Street è *The Man-eater of Malgudi*. Per la precisione, sebbene Nataraj sia domiciliato in questa strada, il luogo sul quale si concentra l’ossessione dell’assedio coincide con la tipografia ubicata nella parallela Market Road, un piccolo edificio a un piano la cui porta sul retro si apre direttamente su Kabir Street e, dirimpetto, sulla casa del protagonista. Ciò consente a Nataraj di trapiantare la sua etica microgeografica e ortodossa all’interno dell’ambiente di lavoro: come rileva Kanaganayakam, “the printing press, the core of the novel, is architecturally in the form of a Hindu temple, with a lobby for customers and friends to meet, while the machine itself is located behind a curtain and no one except Nataraj and Sastri [...] are allowed inside.”<sup>143</sup> È proprio il carattere sacrale che il protagonista conferisce allo spazio circoscritto e privato da lui costruito – e che nasconde, al di là della tenda blu, i retroscena della sua vanagloria, fondata su uno stuolo di lavoratori specializzati e attrezzature all’avanguardia in verità inesistenti – a esacerbare l’ingresso in scena del

---

<sup>140</sup> Id., *The World of Nagaraj* cit., p. 59.

<sup>141</sup> Ivi, p. 25.

<sup>142</sup> Id., *Waiting for the Mahatma* cit., pp. 223-224.

<sup>143</sup> Kanaganayakam, *Counterrealism and Indo-Anglian Fiction* cit., p. 44.

forestiero Vasu, un evento percepito alla stregua di un atto profanatorio compiuto da un mefistofelico aggressore:

Now an unusual thing happened. The curtain stirred, an edge of it lifted, and the monosyllabic poet's head peeped through. An extraordinary situation must have arisen to make him do that. His eyes bulged. 'Someone to see you,' he whispered.

'Who? What does he want?' [...] I shook my head, winked and grimaced to indicate to the poet that I was not available. The poet, ever a dense fellow, did not understand but blinked on unintelligently. His head suddenly vanished, and a moment later a new head appeared in its place – a tanned face, large powerful eyes under thick eyebrows, a large forehead and a shock of unkempt hair, like a *black halo*. [...] The new visitor had evidently pulled aside the poet before showing himself to me. Before I could open my mouth, he asked, 'You Nataraj?' I nodded. He came forward, practically tearing aside the curtain, *an act which violated the sacred traditions of my press*. I said, 'Why don't you kindly take a seat in the next room? I'll be with you in a moment.' He paid no attention, but stepped forward, extending his hand.<sup>144</sup>

A questa prima infrazione del confine inviolabile che separa l'officina grafica propriamente detta dal parlatorio (regolarmente frequentato dal poeta Kavi e dal giornalista Sen, nonché da un folto ed eterogeneo gruppo di clienti e sporadici avventori) ne seguiranno numerose altre, inizialmente a opera del solo Vasu ma infine, dopo la morte di quest'ultimo e l'inizio delle indagini, da parte di "[a]ll kinds of people [...] passing in and out, going upstairs and coming downstairs. [...] The sanctity of the blue curtain was destroyed, gone for ever."<sup>145</sup>

In aggiunta alla ripetuta desacralizzazione del santuario privato di Nataraj, Vasu si insinua all'interno della tipografia, estorcendo al protagonista il permesso di alloggiare nell'attico dell'edificio in attesa che si liberi un bungalow in New Extension, località che il lettore seriale in possesso dell'"enciclopedia" di Malgudi risultante dai precedenti otto romanzi percepisce come più confacente all'origine straniera e alla condotta singolare del personaggio. Lo spazio occupato continua in seguito a estendersi, fino a raggiungere il parlatorio – provocando il deterioramento della routine di visite degli amici di Nataraj – e il terrazzo, il pianerottolo e le scale – stipati di tutta la mercanzia di Vasu, la cui professione di tassidermista non solo è sgradita al protagonista, contrario all'uccisione di animali innocenti e, in alcuni casi, addirittura sacri (come l'aquila, in cui

---

<sup>144</sup> Narayan, *The Man-eater of Malgudi* cit., pp. 14-15 (corsivo mio).

<sup>145</sup> Ivi, p. 161.

egli riconosce l'archetipo mitologico di Garuda, creatura biforme, metà uomo e metà animale, re degli uccelli e cavalcatura di Vishnu), ma è anche causa di una denuncia da parte dei vicini, allarmati dalla trasformazione dell'isolato in zona malsana e infestata da cattivi odori. La percezione della contaminazione del luogo proprio induce Nataraj a innalzare delle barricate per isolare ermeticamente il pianoterra dai locali abitati da Vasu (denominato profeticamente da Sastri *rakshasa*, creatura demoniaca apparentemente invincibile ma artefice della sua stessa distruzione) e frequentati da una successione di donne di malaffare. Tuttavia, è proprio uno di questi personaggi femminili a smascherare il carattere arbitrario e unilaterale delle barriere erette dal protagonista, incoraggiando indirettamente il lettore a discostarsi, nei limiti del possibile, dal punto di vista del narratore autodiegetico per ripensare – ed eventualmente rivalutare – i termini della polarizzazione tra una endogenia naturalmente positiva e una esogenia inevitabilmente nociva e ostile. Rangi, *devadasi* del tempio di Krishna e nota seduttrice residente in Abu Lane, è la donna scura e giunonica, agghindata e licenziosa attraverso la quale si rivela agli occhi del lettore la falsa moralità di Sastri e Nataraj: sebbene il primo, uomo anziano già definito “orthodox-minded, Sanskrit semi-scholar”<sup>146</sup>, ostenti disprezzo nei suoi confronti, egli non è in grado di giustificare credibilmente la profonda conoscenza di lei e della madre Padma, tanto da lasciarne supporre la paternità. Inoltre, a simili manifestazioni di biasimo mosse da Nataraj la donna controbatte dimostrandosi ugualmente rispettosa dei precetti religiosi: “Sir, I am only a public woman, following what is my *dharma*. I may be a sinner to you, but I do nothing worse than what some of the so-called family women are doing. I observe our rules.”<sup>147</sup> Nataraj, al contrario, è assai più contraddittorio, e nel corso del suo primo incontro con Rangi, ostacolato dagli sbarramenti installati per arginare l'irruzione di Vasu, egli si perde in fantasie erotiche che lo portano a ideare un modo per “neutralize the grille between us if it came to that”<sup>148</sup>, rendendo evidente la discrezionalità delle barriere fisiche e mentali sulle quali si fonda il suo mondo e la tendenziosità alla base del fanatismo razzista e manicheo da lui incarnato. Il lettore è così chiamato a indagare il possibile contrappunto alle parole del protagonista narratore, interrogandosi per esempio sulle effettive condizioni di acquisto della tipografia, a suo dire ottenuta a buon

---

<sup>146</sup> Ivi, p. 72.

<sup>147</sup> Ivi, p. 115.

<sup>148</sup> Ivi, pp. 114-115.

prezzo da un amico musulmano trasferitosi in Pakistan ma forse carpita nel corso delle migrazioni di massa occorse in seguito alla partizione del subcontinente indiano, e riconsiderando le azioni e soprattutto le parole del personaggio di Vasu, che, pur mantenendo il ruolo di antagonista fino alla fine della vicenda, contrasta l'intolleranza di Nataraj con la visione di un orizzonte collettivo più ampio, ancorché ugualmente intriso di settarismo indù<sup>149</sup>. Infatti, nonostante l'atteggiamento tracotante e dispotico impedisca a Vasu di emergere come vittima e personaggio positivo, egli è costretto a subire gli eccessi paranoici e sciovinistici di Nataraj, che lo estromette dalla sua stretta cerchia di amicizie e tenta invano di cacciarlo dall'attico, fino ad allora mai utilizzato, adducendo ragioni pretestuose e inverosimili. Da questo momento si assiste, seppure in forma parziale e discontinua, al rovesciamento dei ruoli iniziali dello straniero-oppressore e dell'indigeno-oppresso, con il secondo che diventa un (tenue e inefficace) persecutore e il primo un (inatteso e improbabile) difensore di un ethos comunitario:

'Look here, Vasu,' I said, with a sudden access of foolhardiness, 'you should leave others alone; it will make for happiness all round.'

'I can't agree with you,' he said. 'We are not lone dwellers in the Sahara to live self-centred lives. We are members of a society, and there is no point in living like a recluse, shutting oneself away from all the people around.'

There was no use arguing with him. I once again became aware of my mounting irritation and wanted to guard against it."<sup>150</sup>

La trasformazione dell'esotico antagonista in "perfect enemy"<sup>151</sup> operata da Nataraj è all'origine di un'ossessione che, combinandosi da un lato con la lacerazione dei confini della microgeografia personale in occasione delle celebrazioni del Krishna Temple ("I had lived a circumscribed life and had never thought that our town contained such a variety of humanity – bearded, clean-shaven, untidy, tidy; women elegant, ravishing, tub-shaped and coarse; and the children, thousands of them, dressed, undressed, matted-haired, chasing each other between the legs of adults, screaming with joy and trying to

---

<sup>149</sup> John Lennard interpreta la contraddittoria contemporaneità di ostilità e ospitalità nei confronti di Vasu da parte di Nataraj come l'indizio di una "tortured denial of complicity with an openly violent Hindu sectarianism from which he profits, embodied in Vasu's addiction to killing as pleasure and response. Nataraj's good Moslem friend "migrated" (in 1947) under some kind of pressure, and men like Vasu, *phaelwans* from Nagpur (where the *Rashtriya Swayamsevak Sangh*, the largest Hindu terrorist organization, is centered), were immediately responsible"; in Lennard, «R.K. Narayan» cit., p. 400.

<sup>150</sup> Narayan, *The Man-eater of Malgudi* cit., p. 98.

<sup>151</sup> Ivi, p. 70.

press forward and grab the fruit offerings kept for the Gods”<sup>152</sup>), dall’altro con la scoperta dei piani criminosi di Vasu (intenzionato a uccidere Kumar, l’elefante sacro impiegato per i festeggiamenti), culmina in una temporanea perdita della ragione che costringe il protagonista a non partecipare alla processione religiosa da lui stesso organizzata. Sebbene la successiva morte di Vasu (procurata per mano propria, come anticipato dal prototipo classico del *rakshasa*) consenta al romanzo di terminare con una simbolica ricostituzione della circolarità dei confini perimetrali di Malgudi (alla quale tuttavia non corrisponde, come si è visto, il ripristino dell’inviolabilità dello spazio privato), l’exasperazione della mania di purezza del luogo e della sindrome persecutoria si ritorce contro lo stesso Nataraj, il quale, per attenersi agli “exacting standards of sanity” degli abitanti di Kabir Street, deve recludersi provvisoriamente in casa, diventando come “a man isolated by an infection [...] an outcast”<sup>153</sup>, al pari di quanto era presumibilmente accaduto a Vasu e a ogni forestiero in visita a Malgudi.

La centralità del tema dell’invasione aliena è riscontrabile anche in *Talkative Man*, dove si assiste allo spostamento dal piano individuale trattato in *The Man-eater of Malgudi* (che concerne un incubo perlopiù privato e circoscritto al luogo proprio della tipografia) a quello collettivo e pubblico di questo romanzo (riguardante una psicosi generale circa un’imprecisata minaccia estesa complessivamente alla cittadina); non a caso, dall’autodiegesi di Nataraj si passa a un narratore omodiegetico, il Talkative Man del titolo che, racchiuso nella cornice del Boardless Hotel, racconta retrospettivamente l’avventura a Malgudi di cui è protagonista Rann (o meglio Rangan, originario del Kerala ma proveniente da Timbuctoo e dal nomignolo e dall’apparenza simil-europei) e all’interno della quale egli figura come attore comprimario.

Talkative Man (il cui vero nome è Madhu ma che è meglio conosciuto con il nomignolo di TM) proviene da una di quelle famiglie di Kabir Street appartenenti alla decadente aristocrazia terriera, eredi di grandi case ancestrali collocate nelle vicinanze del fiume e la cui occupazione principale è oziare sotto i *pyol* delle abitazioni, sorvegliando i movimenti della strada e aspettando l’arrivo dei raccolti e i proventi degli affitti; ciononostante, egli ha cura di sottolineare la sua lontananza dall’immobilismo e dal tradizionalismo di questa componente sociale, “vanishing race” a cui si addicono più propriamente i personaggi “fissi” di stampo lotmaniano e che, al contrario, egli confessa

---

<sup>152</sup> Ivi, p. 131.

<sup>153</sup> Ivi, pp. 150-151.

di non apprezzare: “[t]his sort of existence did not appeal to me. I liked to be active, had dreams of becoming a journalist, I can’t explain why. I rarely stayed at home; luckily for me, I was a bachelor.”<sup>154</sup> Questa esibita mondanità (che nel corso del romanzo rasenta a tratti la boria culturale) viene ostentata anche in occasione dell’arrivo di Rann in Kabir Street, evento che TM descrive nel segno dell’eccitamento e della curiosità suscitata nel vicinato – “an old-fashioned, ignorant lot”<sup>155</sup> – ma che si dimostra causa di un simile entusiasmo e spaesamento nello stesso narratore, il quale, commentando il vestiario abitualmente indossato dall’uomo, tradisce la sua affinità culturale con gli abitanti della strada per mezzo di una – forse inconsapevole – sostituzione dell’estraniante sostantivo “people” precedentemente utilizzato con un pronome di prima persona plurale: “We were not familiar with this costume.”<sup>156</sup> Malgrado la pretesa emancipazione dal nucleo tradizionale della cittadina – che si traduce in una libertà di movimento sconosciuta a logiche microgeografiche (quali quella espressa da Nataraj) ma caratteristica di personaggi liminari ed “eroi mobili” –, a confronto con l’estraneità radicale di Rann, TM rivela quindi una piena appartenenza alla comunità di Malgudi e, conseguentemente, una graduale obbedienza alle istanze di quel modello di relazione con l’Altro – o, meglio, di rigetto dell’Altro – che sovrintende al ricompattamento iniziale del mosaico urbano, al consolidamento dei confini esterni e alla conclusiva espulsione dell’elemento alieno.

Sebbene la resistenza della cittadina all’irruzione di Rann si concluda con uno spettacolare sequestro e un definitivo esilio, nel corso del romanzo egli non patisce quel processo di emarginazione sociale che era stato riservato a Vasu in *The Man-eater of Malgudi*, ma è piuttosto coinvolto in tentativi di integrazione fondati sul principio della normalizzazione della diversità. Così, all’irritazione nutrita da TM per la crescente dilatazione dello spazio occupato da Rann all’interno della sua abitazione (che lo induce sporadicamente a trincerarsi nell’isolamento della “meditation room”) equivale un suo diretto impegno a favore dell’abrogazione di quella esoticità che si palesa soprattutto nell’ambito del vestiario – non solo nel caso dell’eccentrico ospite, che giunge a Malgudi indossando un “blue Oxford suit”, ma anche in quello della moglie Roja, che, messasi sulle tracce del marito fuggiasco, visita il narratore nella sua casa di Kabir

---

<sup>154</sup> Id., *Talkative Man* cit., p. 4.

<sup>155</sup> Ivi, p. 20.

<sup>156</sup> Ivi, p. 28 (corsivo mio).

Street “attired like a Punjabi woman, *kurta* or *salwar kameez* or whatever they call it, which seemed to exaggerate her physical stature [...]. In our street where women were used to glittering silk sarees, gold and diamonds, she looked like a visitor from another planet.”<sup>157</sup> Se già il “Malgudi climate” – che si può triplicemente intendere come tempo atmosferico, regione terrestre e ambiente spirituale – sembra possedere un’enigmatica qualità che “irons out outlandish habits”<sup>158</sup>, evocando lontanamente quella facoltà di assimilazione che secondo Bowes è connaturata alla tradizionale cultura “organica” indiana<sup>159</sup>, TM prova ripetutamente a neutralizzare l’“opacità” di Rann, convincendolo ad adottare un abbigliamento meno appariscente e più conforme al clima meteorologico e culturale della cittadina: così, dell’iniziale abito a tre pezzi all’inglese egli abbandona successivamente la giacca e, nonostante si rifiuti di indossare il classico *dhoti* (una specie di pareo maschile), si adatta infine allo stile informale composto da pantaloni di cotone e camicia a maniche corte. Ciò non è tuttavia sufficiente ad annullare il divario tra lo straniero e la popolazione locale: anche in assenza di un atteggiamento di deliberata ostilità e conflittualità, egli è infatti costretto ad assumere il ruolo di antagonista, dando corpo a un “ill-defined complex of external forces, variously associated with technological advances, modernity more generally, the West, travel, changing social codes and other parts of India”<sup>160</sup> che non gli consente di trovare posto all’interno della comunità e che, in aggiunta alla scoperta del suo segreto progetto di fuga amorosa con la giovane Girija, rende necessaria la sua precipitosa estromissione finale, trasformando di fatto il romanzo in poco più che una novella, come lo stesso Narayan dichiara in un insolito poscritto:

I had planned *Talkative Man* as a full-length novel, and grandly titled it, “Novel No. 14”. While it progressed satisfactorily enough, it would not grow beyond 116 typewritten sheets, where it just came to a halt, like a motor car run out of petrol. Talkative Man, the narrator, had nothing more to say. He seemed to feel, What more do you expect? [...] I have told you [Rann’s] story as far as I could confine and observe him as a curio in Kabir Street, but I had to manoeuvre to get him out of

---

<sup>157</sup> Ivi, pp. 51-52.

<sup>158</sup> Ivi, p. 27.

<sup>159</sup> Cfr. Bowes, *Between Cultures* cit., p. 172.

<sup>160</sup> Thieme, *R.K. Narayan* cit., p. 166.

Malgudi hurriedly, when I found that he was planning to seduce and abduct a young, innocent school girl known to me. So there we are, and “finis” on page 116 inevitably.<sup>161</sup>

Così come il racconto di TM germina dall’ingresso di Rann a Malgudi (un “passaggio attraverso la frontiera degli spazi” che dà luogo, adottando le parole di Lotman, a una “collisione narrativa”), l’impossibilità di proseguire nella narrazione è provocata da una “collisione a-narrativa” che corrisponde alla “tendenza dello spazio a difendersi consolidando la frontiera.”<sup>162</sup> In altre parole, se non si conosce intreccio in assenza di una violazione del perimetro della cittadina, non può nemmeno esserci intreccio allorché lo spazio interno rigurgita la figura dell’alieno e si rinserra entro più solidi confini. La virulenza con la quale questa espulsione ha luogo – nella forma di un rapimento che, sebbene porti alla forzosa ricongiunzione con la moglie e al definitivo allontanamento da Malgudi, ha il benefico effetto di sottrarre il protagonista a un pubblico linciaggio – si esprime simbolicamente attraverso la metafora della malerba, fornita in modo preterintenzionale da Rann. Oggetto principale dei suoi studi, pertinenti all’ambigua branca scientifica della futurologia, questa pianta – un pallido ciuffo di foglie e fiori bianchi così piccolo da risultare quasi invisibile – detiene una serie di terrificanti caratteristiche che egli stesso, in qualità di forestiero, incarna indirettamente agli occhi degli abitanti di Malgudi: “spreading under various aliases in every part of the earth” (proprio come Rann, di cui TM scopre le innumerevoli identità – Ashok, Naren, D’Cruz, John, Adam, Shankar, Sridhar, Singh, Iqbal, ecc. – e geografie passate – così varie che “[y]ou would have needed a world map to mark his movements”<sup>163</sup>), questa erbaccia, “[w]hatever the name, it’s an invader”, ed è destinata a diventare “the future occupant of our planet”<sup>164</sup> dal momento che nessun diserbante sembra essere efficace a contenere il suo impero in espansione. Attraverso l’esposizione dei risultati delle sue ricerche scientifiche nel corso di una conferenza pubblica, Rann dà così voce

---

<sup>161</sup> Narayan, *Talkative Man* cit., p. 120. Si noti l’inesattezza commessa dall’autore relativamente alla numerazione dei volumi della sua opera: *Talkative Man*, pubblicato nel 1986, non è infatti il suo quattordicesimo romanzo, ma il tredicesimo e penultimo – o terz’ultimo se si è disposti a includere all’interno della sua produzione romanzesca l’ancor più breve novella *The Grandmother’s Tale* (Madras, Indian Thought Publications, 1992), racconto semi-autobiografico ovviamente non ambientato nell’immaginaria Malgudi.

<sup>162</sup> Lotman, «Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura» cit., p. 168.

<sup>163</sup> Narayan, *Talkative Man* cit., p. 85.

<sup>164</sup> Ivi, p. 75.

alla paura della minaccia alla purezza etnica e culturale della cittadina, facendo precipitare la popolazione nel panico:

At this point a scream was heard, "Ah, what is to happen to our grandchildren?"

"The lady has fainted. Get a doctor someone."

[...] Another woman was saying, "We don't want to perish in this manner – our children must be saved."

At the sound of the word "children" the fainted lady who had just revived let out a wail and screamed again, "Oh, the children! Take them away somewhere to safety." Many other women began to moan in sympathy and tried to rush out of the hall clutching their children, while the children themselves resisted and howled playfully. "Come away, this place is cursed – not safe. Oh, come away." [...]

While Rann continued to sit stupidly watching the show as if gratified with the preview of the cataclysm he forecast, I tugged him up by his collar, crying, "Come out, you fool, before they kill you."<sup>165</sup>

Per quanto in questo romanzo la comunità di Malgudi si dimostri internamente multiforme, tanto da accogliere contemporaneamente il vicinato conservatore di Kabir Street e i più emancipati abitanti di Lawley Extension – e, fra loro, l'interstiziale figura di TM –, essa si rivela altrettanto coesa nella sua strenua opposizione alla penetrazione dello straniero, che si traduce tuttavia in una furia paranoica che appare sproporzionata all'effettiva entità della minaccia – tanto che lo stesso narratore, al termine del suo racconto, accenna a dubitare, seppure per un solo istante, della caratterizzazione avversa da lui fornita al personaggio di Rann.

La paura della diversità e l'ossessione per la purezza che in *The Man-eater of Malgudi* e in *Talkative Man* presiedono, con la morte di Vasu e la cacciata di Rann, alla rimozione dell'Altro dallo spazio conchiuso del "noi" conducono in *The Vendor of Sweets* a un esito differente, conseguenza di un'incursione che non solo si spinge nelle viscere del luogo privato, ma che in esso in qualche modo ha origine. La sfida rivolta alla geografia fisica e culturale del pasticciere Jagan non proviene infatti da un personaggio estraneo a Malgudi, ma dal figlio Mali, significativamente cresciuto all'ombra della Lawley Statue e che, dopo un lungo soggiorno di studio negli Stati Uniti, fa ritorno alla cittadina natale portando con sé, insieme a usi e costumi occidentali

---

<sup>165</sup> Ivi, pp. 107-108.

e avveniristici progetti imprenditoriali, la coreano-americana (e quindi fuoricasta) Grace, presentata al padre come sua novella sposa. Se inizialmente l'ingresso della coppia nella grande casa ancestrale non compromette la sopravvivenza del luogo proprio del protagonista, grazie all'impiego di una tenda utilizzata per separare l'ambiente in due alloggi indipendenti, ben presto questo improvvisato tramezzo rivela la sua labilità, dimostrandosi incapace di resistere al crescente sconfinamento degli spazi da parte di Grace, che, sebbene motivata dalla disinteressata volontà di aiutare l'anziano e vedovo suocero nelle faccende casalinghe quotidiane, finisce con il violare l'autonomia e l'intimità dell'uomo. Quando alla ripetuta trasgressione dello spazio privato si aggiunge la profanazione del luogo sacro (la stanza della *puja* in cui Mali insegue il padre, interrompendo le sue preghiere per rivolgergli l'ennesima richiesta di denaro), Jagan, ormai convinto che la sua antica casa stia assumendo le sembianze di un vero e proprio inferno terrestre, decide di recidere ogni comunicazione con la coppia, erigendo delle immateriali ma inespugnabili barriere che, in seguito alla scoperta della falsità del matrimonio e della conseguente empietà della relazione concubinaria, assumono una consistenza concreta:

Jagan barricaded himself in completely. He derived a peculiar excitement in performing all the actions of a purificatory nature. He shut the communicating door between his part of the dwelling and Mali's and locked it on his side. He did everything possible to insulate himself from the evil radiations of an unmarried couple living together. There was a ventilator between the two portions of the house; he dragged up an old stool, and with the help of a long bamboo shut it tight. Now the isolation, more an insulation, was complete.<sup>166</sup>

In antitesi con il modello vigente nei romanzi precedentemente menzionati, che postulavano, a partire dall'opposizione radicale tra ambiente interno ed esterno (intesi in senso fisico, sociale e culturale), un principio dinamico in base al quale all'effrazione del perimetro urbano e all'occupazione dissacratoria dello spazio corrisponde il respingimento o l'eliminazione dello straniero e il rinsaldamento dei confini, la vicenda di Jagan sembra dimostrare che la contaminazione aliena può essere sia arginata – attraverso una minuziosa sigillatura che ne limiti la propagazione – sia sanata – mediante la pratica di riti espiatori – entro la stessa superficie della cittadina. In verità,

---

<sup>166</sup> Ivi, p. 106.

la riconquistata integrità del luogo si rivela solo apparente e transitoria: nonostante la segregazione di Mali e Grace (o, più concretamente, l'autoisolamento del protagonista all'interno di un'angusta microgeografia) sia così efficace da rendere Jagan ignaro dei loro destini, la loro stessa comparsa iniziale a Malgudi ha innescato in lui un cammino di ricerca spirituale che culminerà con l'abbandono della cittadina a favore di un ritiro eremitico nel tempio diroccato oltrefiume che né la carcerazione finale di Mali, né il progetto di rimpatrio di Grace negli Stati Uniti riusciranno ad arrestare. *The Vendor of Sweets* mostra quindi la duplice fragilità dei confini di Malgudi, inefficaci nel contrastare l'irruzione dei personaggi forestieri e al tempo stesso incapaci di contenere gli abitanti nativi, alcuni dei quali, come Jagan, reagiscono all'invasione aliena abdicando alla propria fissità e dando attuazione a talora indotti, talora genuinamente spontanei progetti di evasione.

#### **3.2.4. “It was a horrible town”: la trasgressione dello spazio**

La tensione interna tra zone e luoghi antitetici, la presa di coscienza dei limiti – prescelti o imposti – del proprio orizzonte urbano e l'incontro – o scontro – con la figura dello straniero si combinano tra loro (con la prevalenza dell'uno o dell'altro aspetto a seconda dei singoli romanzi) e concorrono alla formazione di trame identitarie che intersecano il tema delle opposizioni fra tradizione e modernità, vecchi e giovani e conducono i protagonisti a tentativi di affermazione individuale fondati sulla trasgressione degli spazi e del perimetro di una cittadina natale alla quale essi non sentono più di appartenere. Ancora una volta, il racconto dà quindi prova di nutrirsi di quella “collisione narrativa” all'origine della quasi totalità dei romanzi di Narayan, sebbene lo scontro e il successivo varco del confine avvengano ora in direzione opposta: non più dalle città e dal distretto rurale verso il nucleo o le periferie di Malgudi, ma dal circoscritto e familiare (e potenzialmente opprimente) centro cittadino allo sconfinato e ignoto (e auspicabilmente fecondo) spazio aperto.

Il primo esempio significativo non solo del movimento attraverso la frontiera inteso come principio di narrazione, ma del superamento di essa verso l'esterno è fornito da *The Bachelor of Arts*. Unico romanzo – fatta eccezione per *A Tiger for Malgudi* – in cui l'ingranaggio della trama non è messo in moto o accelerato da arrivi o

incontri con forestieri (diversamente da quanto avviene, in ordine cronologico lungo la macro-opera di Narayan, tramite i personaggi di Rajam, Shanta Bai, Susila, Sampath, Pal, Bharati, Rosie, Vasu, Grace, Daisy, Rann e, in parte, Tim), esso, per non estinguersi in un circuito a-narrativo caratterizzato dalla rigidità delle barriere religiose e culturali che impediscono al protagonista di sposare Malathi e lo condannano di fatto all'inazione, esige la mobilitazione di Chandran al di fuori di Malgudi: "Chandran all of a sudden realized that he had better leave Malgudi. That would solve the problem."<sup>167</sup> Il distacco dalla cittadina non è tuttavia conseguito con risolutezza da parte di Chandran, né fornisce una soluzione favorevole e definitiva alla sua inquietudine: nel corso della breve permanenza a Madras e delle successive peregrinazioni nelle zone rurali in veste di *sanyasi*, egli oscilla infatti tra un sentimento di repulsione ("It was a horrible town") e di nostalgia ("The thought of Malgudi was very sweet"), privo di una chiara consapevolezza del proprio passato e di una nitida visione dell'imminente futuro<sup>168</sup>. Il successivo ritorno a Malgudi, inoltre, non coincide con una scontata reintegrazione: la ricerca di una collocazione appropriata all'interno del tessuto socio-culturale cittadino costringerà infatti Chandran a un secondo, più fruttuoso viaggio a Madras, seguito poi dalla trasferta a Talapur alla volta del matrimonio con Susila e, sul finire del romanzo, da una nuova partenza, dai contorni ambigui e dall'esito ignoto.

Alla vicenda di Chandran, il quale autonomamente avverte e soddisfa l'esigenza di una mobilità trasgressiva che tuttavia non si rivela come percorso sicuro verso un pieno appagamento (così come altrove, a differenza di quanto sostiene David Scott Philip, nemmeno la fissità geografica e culturale degli abitanti di Malgudi permette di raccogliere "the rewards of a social matrix that affords security and contentment"<sup>169</sup>), è possibile accostare il caso di quei personaggi il cui moto centrifugo è suscitato dall'incontro con la figura dell'estraneo. In *Waiting for the Mahatma*, per esempio, se già l'arrivo di Gandhi coincide con la contestazione dell'ordine topografico della

---

<sup>167</sup> Id., *The Bachelor of Arts* cit., p. 99.

<sup>168</sup> Ivi, pp. 166-167. Illustrativo in questo senso è il titolo originariamente scelto per questo romanzo, "Wind Along the Waste", estratto dal verso di una quartina del canzoniere del poeta persiano 'Omar Khayyām nella traduzione di Edward FitzGerald: "Into this Universe, and Why not knowing,/ Nor Whence, like Water willy-nilly flowing:/ And out of it, as Wind along the Waste,/ I know not Whither, willy-nilly blowing"; in Omar Khayyam, *Rubaiyat of Omar Khayyam*, trans. Edward Fitzgerald, URL: <http://www.gutenberg.org/files/246/246-h/246-h.htm>.

<sup>169</sup> David Scott Philip, «R.K. Narayan: The Reinvented Traditionalist», in Id., *Perceiving India: Through the Works of Nirad C. Chaudhuri, R.K. Narayan and Ved Mehta*, New Delhi, Sterling Publishers, 1986, p. 101.

cittadina (mediante il rifiuto dell'ospitalità offerta dal Municipal Chairman presso la lussuosa residenza di Neel Bagh in Lawley Extension a favore dell'alloggio nelle baracche della Sweeper's Colony), la decisione di Sriram di seguire le sue orme – e soprattutto quelle di Bharati – è responsabile di un doppio tragitto migratorio, prima verso quell'insediamento di fuoricasta ancora incluso nell'area urbana ma agli antipodi rispetto alla microgeografia familiare di Kabir Street, poi verso la circostante regione rurale e l'emergente territorio nazionale. Tuttavia, anche in questo romanzo non si assiste a una consapevole e duratura adesione del protagonista al luogo occupato – o, meglio, ai numerosi luoghi che si avvicendano: nonostante il graduale impegno nel movimento indipendentistico e la crescente infatuazione per Bharati spingano Sriram a un primordiale riconoscimento della colonia di netturbini come sua nuova realtà e al conseguente rinnegamento del mondo ormai evanescente di Kabir Street, l'esperienza concreta della vita nel campo gandhiano fa rimpiangere al ragazzo quel luogo in cui ancora alberga il suo senso di casa: “He felt suddenly that he was too tired and unhappy. He was hungry and homesick. He wanted to go back to his Kabir Street home, preferably with Bharati, and forget all this.”<sup>170</sup> L'itinerario extraurbano intrapreso da Sriram conserva questo carattere oscillatorio, non tanto per quanto riguarda la sua traiettoria spaziale – che, a dispetto dell'iniziale circolarità (coincidente con il ritorno a Malgudi dopo gli anni di clandestinità nei pressi di Koppal), assume in seguito una direzione rettilinea (culminante a Delhi) –, ma per quanto concerne l'affezione psicologica del personaggio al luogo. Il sentimento di non appartenenza provato inizialmente a Malgudi perdura infatti in ognuna delle tappe attraversate: se nel corso del soggiorno nelle colline di Mempi, scorgendo all'orizzonte i bagliori della cittadina natale, egli si percepisce come un reietto e manifesta una volontà – ma contemporanea impossibilità – di ritorno, anche dopo il ricongiungimento con Bharati a Delhi la sensazione di “homeliness” da lei fornita – se stabilmente o provvisoriamente, il finale sospeso non lascia intendere – attenua ma non sopprime “the strange surroundings, the strange avenues, and buildings, the too broad roads, the exotic men and women, and the strange shops”<sup>171</sup> fra i quali egli si cala.

La congiunzione tra lo sfondamento *ab intra* dei confini urbani e la perdita – o, più genericamente, l'assenza – del luogo proprio si ripresenta in forma originale in *The*

---

<sup>170</sup> Narayan, *Waiting for the Mahatma* cit., p. 126.

<sup>171</sup> Ivi, p. 237.

*Painter of Signs*: come Sriram, anche Raman abbandona Malgudi inseguendo la donna amata nelle sue campagne politiche, ma in questo caso l'esito negativo della trama amorosa ricondurrà il protagonista al punto di partenza; come Chandran, anch'egli non conosce una stabile posizione geografica e simbolica all'interno della cittadina, ma la sua intrinseca incostanza troverà tuttavia espressione entro precise coordinate spaziali. L'esitazione che caratterizza il giovane pittore di insegne, in bilico tra un impegno riformatore e una conformità a ciò che egli considera come l'oscurantismo della tradizione da un lato e l'irrazionalismo della società moderna dall'altro, è intensificata – quando non direttamente provocata – dall'incontro con Daisy. Se infatti il protagonista è dapprima presentato – e, soprattutto, si autorappresenta – come colui che vuole stabilire “the Age of Reason”<sup>172</sup>, entrando così in aperto dissidio – o vero e proprio conflitto – con gli officianti dei riti propiziatori e gli osservanti dell'ortodossia religiosa (quali il sacerdote locale e l'ottuagenaria e devota zia) e obbligando se stesso a una ferrea regola di soppressione degli istinti materiali e sessuali (“[m]oney and sex, he reflected, obsessive thoughts, too much everywhere”<sup>173</sup>), la sua determinazione comincia gradualmente a vacillare in seguito all'arrivo di Daisy e all'instaurarsi di una relazione venata di ossessione che lo induce a contravvenire ai principi della sua ostentata disciplina razionalistica. In questo modo, quelle pratiche un tempo considerate superstiziose e mistificatorie, quali la remissione del proprio destino all'indulgenza divina e l'interpretazione della propria esistenza alla luce dei racconti epici e delle convenzioni letterarie, vengono ora da lui stesso adottate: egli si appella dunque alla divinità del santuario della fertilità visitato nel corso della spedizione nelle zone rurali affinché Daisy gli si conceda entro breve tempo; si descrive alla ragazza come un novello re Santhanu, personaggio del *Mahabharata*; individua nel Rudolph Valentino di *The Sheik* un possibile modello comportamentale; e, infine, dimostra suo malgrado l'origine letteraria della sua formazione sentimentale:

He merely said, ‘I like you, I feel lost without you.’

---

<sup>172</sup> “He was determined to establish the Age of Reason in the world. ‘I want a rational explanation for everything,’ he cried. ‘Otherwise my mind refuses to accept any statement.’ He was bursting with self-declarations. ‘I’m a rationalist, and I don’t do anything unless I see some logic in it.’”, in Id., *The Painter of Signs* cit., p. 8.

<sup>173</sup> Ivi, p. 15.

'Better than getting lost along with me,' she mumbled on. "I love you", "I like you", are words which can hardly be real. You have learnt them from novels and Hollywood films perhaps. [...] He said, 'I agree with you. I don't believe in the romanticism created by the literary man. It has conditioned people's thinking and idiom and made people prattle like imbeciles in real life too.' She laughed at this observation, and he felt pleased that he had after all made some mark. No further speech for a little while. Then his hand seemed to move by itself and find hers, which felt cold and soft. She did not reject this touch, but just laughed and said, 'You are an incurable romantic in spite of what you say!'<sup>174</sup>

La resa della ragione al predominio dell'istinto coincide inoltre con la trasformazione della passione amorosa in bramosia molesta, che dà luogo, nonostante i ripetuti sforzi del protagonista di affrancarsi dal cosiddetto "Daisy-ism", a due tentativi di approccio fisico spiccatamente coercitivi, il primo inefficace (e tuttavia talmente simile a una malriuscita violenza carnale da fare temere a Raman una denuncia da parte della ragazza), il secondo maggiormente tollerato e infine vincente: "[...] H'sh, don't be childish, let go, you are hurting me; behave like an adult.' [...] And then one heard a scuffle and a struggle to reach the switch, feet and hands reaching for the switch, and a click of the switch, off."<sup>175</sup>

La liminalità di Raman, resasi evidente attraverso il moto oscillatorio che caratterizza il suo stato psichico, riflette la liminarità del luogo di residenza – la cui posizione, in generale, fornisce in tutti i romanzi "an index of a Narayan protagonist's state of mind."<sup>176</sup> Il protagonista abita infatti in Ellaman Street, un surrogato imperfetto di Kabir Street: ugualmente antica e localizzata in prossimità del fiume Sarayu, dunque nella zona centrale e conservatrice di Malgudi, essa è infatti caratterizzata da un'intrinseca marginalità, giacché costituisce lo storico confine orientale della cittadina (come il lettore seriale dell'opera di Narayan sa fin da *Swami and Friends*). Inoltre, quella di Raman è l'ultima casa della strada, dal cui muro di cinta posteriore si apre un passaggio che conduce direttamente sulla riva sabbiosa del fiume, oasi di pace per il protagonista ma allo stesso tempo estremità settentrionale del vecchio nucleo urbano, a ribadire la contemporanea centralità e perifericità della sua collocazione. Questa contraddittoria doppia appartenenza – o, meglio, questa fluttuazione tra estraneità e appartenenza – si

---

<sup>174</sup> Ivi, pp. 98-99.

<sup>175</sup> Ivi, p. 113.

<sup>176</sup> Thieme, R.K. *Narayan* cit., p. 139.

estrinseca da una parte nella sfida, dall'altra nell'omologazione ai precetti della componente più ortodossa e tradizionalista di Malgudi. Se in un primo momento, in seguito all'inizio della *liaison* amorosa con Daisy e all'assunzione di abitudini improprie agli occhi della zia e degli abitanti del quartiere (come, per esempio, il tardivo rincasare notturno), Raman medita un volontario abbandono di questa località, egli decide in seguito di contrastare frontalmente la comunità di Malgudi, rifiutando di sottomettersi alla tassonomia topografica e alla geografia culturale dominanti:

This was a wretched part of the town. He wondered for a moment whether he should not sell this old house and take up residence in a more civilized locality like the New Extension or leave Malgudi itself – this conservative town unused to modern life. But his self-esteem asserted itself and he said to himself, Why should I change my locality or the town – where I have lived since my childhood? Let others get out if they don't like to see me go up and down on my own business, living my own life. [...] Why should I leave this place?<sup>177</sup>

Nondimeno, discutendo con Daisy a proposito della loro futura vita insieme nella casa ancestrale di Ellaman Street (abbandonata dalla zia Laxmi, recatasi nella città sacra di Benares per finire i suoi giorni e contemporaneamente fuggire all'empietà della relazione tra il nipote e la ragazza), Raman cerca di arginare il suo anticonformismo inducendola a contrarre un matrimonio Gandharva, tanto originale – un'unione volontaria e informale – quanto prestabilito dalle Scritture indù. La necessità di individuare un espediente che soddisfi le attese sociali fa inoltre emergere da un lato le richieste proprie della logica razionalistica e classificatoria di Raman, fondata sull'esigenza di qualificare, di “definire per nome” le situazioni e gli oggetti, i luoghi e le persone, dall'altro rende manifesta l'eccentricità di Daisy, che rappresenta al tempo stesso la figura della donna emancipata che si sottrae alla nomina e al ruolo imposti dall'ordine socio-culturale vigente (ella afferma infatti che non intende cambiare il suo nome dopo il matrimonio, né intende gravarsi in via esclusiva del peso della gestione domestica) e la figura dello straniero che fin dal principio sfugge alla comprensione del personaggio nativo: “She called herself just Daisy. [...] Daisy! What a name for someone who looked so very Indian, traditional, and gentle! [...] Raman wanted to stop to ask, Why is she calling herself Daisy? Daisy What? But he lacked the

---

<sup>177</sup> Narayan, *The Painter of Signs* cit., p. 115.

courage.”<sup>178</sup> Esprimendo la propria esoticità attraverso la scelta di un appellativo che è insieme ordinario (il nome di un fiore), oscuro (la margherita è un fiore europeo, non diffuso in India – e quindi sconosciuto a Raman) e indefinibile (perché non si lascia inscrivere all’interno delle suddivisioni religiose e castali), Daisy contraddice non solo i codici della comunità di Malgudi, ma soprattutto la “filosofia calligrafica” che informa l’attività professionale di Raman e che lo identifica come promotore, quando non vero e proprio organizzatore, del tessuto e dell’ordine sociale cittadino: “He felt that signboard painting was after all proving worth while. It was an important link in society, among various types of people and their activities. But for sign-boards, people would wallow in isolation, no one would know what another was doing or what was happening.”<sup>179</sup>

Oltre a costituire per Raman il principale motivo di attrazione nei confronti di Daisy, il fascino e il turbamento suscitati dalla resistenza alla ragione classificatoria sono anche all’origine della predilezione del protagonista per il Boardless Hotel, una pensione con annesso ristorante che, sebbene ubicata in Ellaman Street, contraddice le pretese di marcatura del territorio e il senso di rispettabilità detenuti dal ragazzo attraverso il reiterato rifiuto del proprietario di affiggere una qualsiasi insegna alla facciata del locale. Daisy e il Boardless, che possono apparire la prima la personificazione, il secondo l’oggettivazione di una medesima istanza eversiva e antitassonomica, non sono in verità completamente assimilabili. Nonostante la ragazza, al fine di obliterare le tracce del proprio passato, rinunci deliberatamente al nome di nascita a favore di una “non-denominational label”<sup>180</sup> che non tradisce la sua appartenenza castale, questo nuovo appellativo “aconfessionale” le attribuisce comunque una precisa localizzazione, esterna rispetto alla tradizionale struttura sociale indù, e le conferisce quella connotazione aliena che contribuirà, in accordo con le traiettorie seguite da tutti i personaggi forestieri che irrompono a Malgudi, all’abbandono finale della cittadina. Il Boardless Hotel, al contrario, respinge interamente l’inevitabilità della nominazione: il vocabolo “Boardless” con cui esso è designato non corrisponde infatti a un appellativo scelto intenzionalmente dal proprietario, quanto piuttosto al nomignolo attraverso il quale esso è informalmente conosciuto. Diversamente dal personaggio di Daisy, che si presenta come emergenza

---

<sup>178</sup> Ivi, p. 28.

<sup>179</sup> Ivi, p. 29.

<sup>180</sup> Ivi, p. 121.

oppositiva, estraneità antitetica al sistema di valori della Malgudi antica – e che, non a caso, trova residenza in Third Cross, una delle traverse di Lawley Extension –, il Boardless si profila quindi come un luogo di sottrazione che, dall'interno della cittadina, offre a Raman un “free, uncategorized space where he can escape from the density of his culture.”<sup>181</sup>

La carica contrastiva inerente a Daisy in quanto figura dello straniero può essere rinvenuta, più che nel Boardless Hotel presente in *The Painter of Signs* (e in tutti i romanzi successivi), in Kismet, un ibrido tra ristorante, bar e club alla moda che compare nelle ultime due opere di Narayan, *Talkative Man* e *The World of Nagaraj*. Questo popolare locale notturno si colloca agli antipodi della geografia fisica e culturale del tipico abitante dei quartieri antichi di Malgudi, tanto che un personaggio come Nagaraj, residente in Kabir Street, si domanda se non sia in verità “fictitious”<sup>182</sup>: situato in New Extension – ovvero nell'estrema periferia meridionale della cittadina – e posseduto da un indiano del Nord, esso offre infatti cibi e bevande esotiche (dal gelato alle bibite fino al whisky) a una clientela selezionata e rispettosa di un codice di abbigliamento non tradizionale (che proscrive, per esempio, l'uso del *dhoti*). Ciononostante, Kismet non è né esterno, né estraneo a Malgudi (come sono invece i personaggi forestieri): ambiguo e irrealistico agli occhi degli abitanti del centro storico compreso tra Market Road e il Sarayu, esso viene metonimicamente a rappresentare le *extension* nelle quali è inserito, ugualmente costitutive della cittadina poiché facenti parte di quel modello culturale che annovera la presenza di una “frontiera fondamentale che ne divide lo spazio in due parti distinte”<sup>183</sup>, emerso in precedenza nel corso dell'osservazione del rilievo narrativo della polarizzazione spaziale interna al perimetro urbano.

La peculiarità del Boardless Hotel risiede invece nell'affrancamento da quel modello binario al quale ogni località di Malgudi si conforma: a partire dalla sua posizione contemporaneamente centrale e marginale – sulla base della già citata liminarietà di Ellaman Street –, esso si divincola dalle richieste dell'uno e dell'altro quartiere, proponendosi come luogo neutro, “special place, where you could go in your underwear

---

<sup>181</sup> Anatole Broyard, «The Novelist as Sign Painter», in *The New York Times*, 23 June 1976, n.p., in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 8, Folder 49.

<sup>182</sup> Narayan, *The World of Nagaraj* cit., p. 159.

<sup>183</sup> Lotman, «Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura» cit., p. 155.

or in royal robes, it's all the same”<sup>184</sup>; un luogo, quindi, dove i codici sociali sono abrogati; un “solid, real world of sublime souls who minded their own business.”<sup>185</sup> Un luogo che si potrebbe dunque definire eterotopico, in quanto mina a suo modo il linguaggio – interdiciendo la possibilità di essere propriamente nominato – e si pone qualitativamente al di fuori dello spazio cittadino – essendo altro sia rispetto al centro, sia rispetto alle periferie – ma si inserisce parimenti al suo interno, entrando in rapporto con tutte le località e i personaggi (la Market Road in cui passano la tigre Raja e l'eremita Master, la Kabir Street in cui abitano Talkative Man e Nagaraj) che verso esso si dirigono alla ricerca di discontinuità rispetto alle implicazioni della topografia culturale circostante. Un luogo, infine, la cui sospensione e nebulosità sono indicative della condizione vissuta dai protagonisti all'epilogo dei romanzi, e che per questo può essere metaforicamente considerato come quello spazio terzo in cui, superate le opposizioni duali tra mappature simboliche e geografie private, appartenenza ed estraneità, invasione ed evasione, tutti i racconti trovano un'ideale, ma non terminale, conclusione.

### **3.3. Forma e significato: *Una fine per Malgudi***

#### **3.3.1. Il senso della fine**

Il punto di arrivo dell'esplorazione “orizzontale” di Malgudi, inaugurata sulla scorta del concetto bachtiniano di cronotopo attraverso il riconoscimento della struttura globale degli intrecci dei romanzi e proseguita mediante l'individuazione dei luoghi privilegiati della geografia simbolica della cittadina e delle pratiche spaziali dei personaggi, coincide con una riflessione conclusiva sulla convergenza tra “un tema imperioso, uno schema morfologico e un mezzo di articolazione”<sup>186</sup>. Il senso di costante instabilità che, come è emerso dalla precedente osservazione delle vicende dei protagonisti, costituisce un elemento tematico trasversale alla macro-opera di Narayan, si estrinseca infatti in una particolare configurazione delle narrazioni – più

---

<sup>184</sup> Narayan, *Talkative Man* cit., p. 46.

<sup>185</sup> Id., *The Painter of Signs* cit., p. 143.

<sup>186</sup> Rousset, *Forma e significato* cit., p. 16.

precisamente, dei loro finali – e si riflette in un’immagine ricorrente, ovvero il motivo del treno e della stazione. Poiché, come afferma Franco Giaccone nell’introduzione all’edizione italiana del volume *Forme et Signification* di Jean Rousset, la congiunzione che lega il binomio tra forma e significato possiede un valore copulativo – cosicché l’indagine del contenuto di un’opera non può prescindere da quella del suo contenente –<sup>187</sup>, la forma distintiva degli intrecci romanzeschi svela le intenzioni profonde dell’immaginazione creatrice dell’autore. In questo modo, nonostante la diffusa sottovalutazione in sede critica degli aspetti formali dell’opera di Narayan, è possibile ricercare all’interno della sua produzione quelle “correlations between literary form and thematic content” che consentono di raggiungere una “homogeneity of theme and strategy”<sup>188</sup>, manifestantesi tanto nella sintassi episodica di *Swami and Friends* e nella rarefazione dell’intreccio di *Mr Sampath* considerate da Garebian – consonante la prima con il tema karmico del romanzo, la seconda con la confusione mentale di Srinivas – quanto nei finali aperti o provvisori che saranno in seguito discussi.

L’importanza della forma aperta degli intrecci è attestata non solo dalla sua ricorrenza all’interno del macro-romanzo di Malgudi e dall’intersezione con il nucleo tematico prevalente, ma anche dalla corrispondenza che essa stabilisce con l’immagine della ferrovia: così come a livello strutturale il finale aperto o provvisorio impedisce la chiusura – e quindi decreta l’insussistenza – del modello ciclico ordine-disordine-ordine originariamente identificato da Meenakshi Mukherjee e in seguito comunemente accolto, a livello diegetico la presenza a Malgudi della stazione e il transito dei treni sono indicativi della fragilità dei confini circolari che recingono – ma non isolano – la cittadina e l’esistenza dei suoi abitanti. La centralità di questo motivo narrativo è testimoniata dallo stesso autore, non indirettamente – come nel caso dell’interrogatorio finzionale descritto nel già citato autonecrologio, che lo costringe a meditare sulla forma degli epiloghi dei suoi romanzi – ma esplicitamente nella sua autobiografia, dove la figura della stazione è assunta come genesi del primo romanzo e, conseguentemente, dell’intera opera:

On a certain day in September, selected by my grandmother for its auspiciousness, I bought an exercise book and wrote the first line of a novel; as I sat in a room nibbling my pen and wondering

---

<sup>187</sup> Cfr. Franco Giaccone, «Introduzione all’edizione italiana», in *ivi*, p. xvi.

<sup>188</sup> Garebian, «Strategy and Theme in the Art of R.K. Narayan» cit., p. 70.

what to write, Malgudi with its little railway station swam into view, all ready-made, with a character called Swaminathan running down the platform peering into the faces of passengers, and grimacing at a bearded face; this seemed to take me on the right track of writing, as day by day pages grew out of it linked to each other. (In the final draft the only change was that the Malgudi Station came at the end of the story.) This was a satisfactory beginning for me, and I regularly wrote a few pages each day.<sup>189</sup>

Sebbene riportato da Narayan con disinvoltata, parentetica noncuranza, lo spostamento della scena della stazione dal principio al termine del romanzo si rivela assai più significativo se considerato alla luce dell'innata "structuring force"<sup>190</sup> attribuita da Peter Brooks ai finali narrativi. A partire dal pensiero benjaminiano della morte come fonte di autorità di ogni racconto, Brooks riconosce al finale – corrisponda esso a una morte letterale (il decesso del protagonista) o metaforica (la conclusione della vicenda) – la facoltà di conferire retrospettivamente ordine e rilevanza agli eventi che si succedono in un intreccio, convogliando il desiderio narrativo iniziale. In questo modo, il motivo della stazione e della ferrovia acquisisce, nel passaggio da *incipit* a *explicit*, una funzione ermeneutica che forse sfugge alla volontà costruttrice autoriale ma risponde all'attività interpretativa del lettore, giovando all'illuminazione postuma dei significati profondi dell'opera. Al tempo stesso, la duplice, asincrona valenza di questa immagine come scena primaria (virtuale) che istituisce la catena significante del racconto e scena conclusiva (effettiva) dell'episodio inaugurale del macro-romanzo di Malgudi può apparire, nella ricostruzione critica operata dal lettore, come vestigio di una perfetta circolarità formale, solo indirettamente – e inconsapevolmente – accennata ma mai pienamente avverata, né in *Swami and Friends*, né nei successivi romanzi.

Svincolate definitivamente dai momenti introduttivi, le figure della stazione e del treno si ritrovano, oltre che in posizione finale, nelle pieghe centrali degli intrecci. Nessuno dei quattordici *incipit* è infatti collocato nei pressi della Malgudi Railway Station, nemmeno quello di *The Guide*, che contempla un maturo "Railway Raju" ormai distante nel tempo e nello spazio da quella ferrovia che costituiva in gioventù la sua dimora mentale e identitaria. Essi sono piuttosto accomunati da una forma di esordio *in medias res*, più o meno marcato a seconda dei casi (dal graduale "It was Monday morning"<sup>191</sup> di

---

<sup>189</sup> Narayan, *My Days* cit., pp. 76-77.

<sup>190</sup> Brooks, *Reading for the Plot* cit., p. 93.

<sup>191</sup> Narayan, *Swami and Friends* cit., p. 1.

*Swami and Friends* al più repentino “‘Conquer taste, and you will have conquered the self,’ said Jagan to his listener”<sup>192</sup> di *The Vendor of Sweets*) ma comunque indifferente a quella necessità preliminare d’individuazione temporale, geografica e anagrafica tipica dei romanzi sette-ottocenteschi che rappresenta, secondo Calvino, un atto rituale simile all’invocazione alla Musa<sup>193</sup> (parzialmente rinvenibile in Narayan solo in *Waiting for the Mahatma*, dove il narratore, all’interno di un paragrafo iniziale che costituisce un’isolata sezione di testo, fornisce le coordinate familiari del protagonista). Se non all’inizio, è dunque all’interno delle sequenze intermedie degli intrecci che il motivo della ferrovia imprime la sua più solida presenza, ricoprendo sovente un ruolo fondamentale nell’economia dei romanzi. Con la sola eccezione di *The Painter of Signs*, non vi è infatti narrazione ambientata a Malgudi che non intersechi il passaggio del treno, talvolta semplice dettaglio d’ambiente che cadenza il ritmo dell’esistenza nella cittadina, più spesso principio di ridefinizione dei destini e delle geografie individuali – mediante l’arrivo di forestieri che turbano l’illusorio appagamento e l’apparente fissità degli abitanti nativi (come nel caso di Rajam in *Swami and Friends*, Gandhi in *Waiting for the Mahatma*, Mali e Grace in *The Vendor of Sweets*) e la partenza dei protagonisti alla volta di un temporaneo o definitivo trasloco nella grande città (sia essa la Madras di Chandran e Balu o la Delhi di Sriram).

Nonostante la già citata convergenza tra implicazioni formali e tematiche all’interno dell’opera di Narayan, i finali dei romanzi solitamente non confluiscono nello scenario della stazione, fuorché in *Swami and Friends* e, solo allusivamente, in *The Bachelor of Arts* e *Mr Sampath*. Quale che sia la loro realtà narrativa, gli *explicit* fungono da limite estremo dei racconti e termine primo di significazione; invero, a dispetto della loro artificialità, è grazie alle conclusioni se le storie si rendono percepibili e retrospettivamente interpretabili: “only the end can finally determine meaning, close the sentence as a signifying totality.”<sup>194</sup> Pur senza esortare apertamente pratiche di lettura antilineari, questo assunto di Brooks, conforme alle considerazioni sui finali mosse da Frank Kermode nel paradigmatico studio *The Sense of an Ending* (1966), rende manifesta l’importanza di quel desiderio di compimento che attraversa le

---

<sup>192</sup> Id., *The Vendor of Sweets* cit., p. 5.

<sup>193</sup> Cfr. Italo Calvino, «Cominciare e finire», in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Tomo primo, Milano, Mondadori, 1995, p. 737.

<sup>194</sup> Brooks, *Reading for the Plot* cit., p. 22.

opere letterarie e dalla cui prospettiva esse dovrebbero essere interpretate. Una simile prassi ermeneutica tradisce tuttavia la sua specificità culturale – e quindi la sua solo parziale applicabilità – allorché ci si confronta con testi prodotti all'interno di una diversa tradizione narrativa, espressione di una differente visione del mondo. Nel caso specifico, benché Narayan operi nel solco normativo del canone realistico occidentale (che lo costringe implicitamente all'adozione di forme e temi – e, tramite essi, di paradigmi e immaginari – di matrice europea), la sua prosa è radicata secondo numerosi critici in quel pensiero religioso ed estetico indù che oppone al primato dell'evoluzione lineare la traiettoria chiusa del movimento ciclico. Alienata all'idea di progresso teleologico costitutiva della visione "architettonica", la concezione artistica elaborata nelle culture "organiche" presiede alla creazione di forme caratterizzate da circolarità e componenti ritmiche che si nutrono di un incessante fluire le une nelle altre, tanto estranee alle valutazioni eurocentriche di staticismo o di viziosa involuzione quanto contraddistinte da un "degree of looseness and formlessness that is unacceptable to the demand for clarity and precision that is implicit in the architectonic world-view."<sup>195</sup> Di conseguenza, le strutture narrative che originano da una simile tradizione culturale compromettono in linea teorica la possibilità di pervenire a rivelazioni e significati inseguendo un itinerario interpretativo orientato in direzione di una stabile scena terminale, o che da questa fa discendere un'illuminazione retrospettiva. I romanzi di Narayan si dimostrano in questo senso esemplari laddove si fosse disposti ad accogliere pienamente le tesi di Meenakshi Mukherjee, secondo la quale il recupero della struttura del mito indù all'interno delle opere dell'autore determinerebbe la quasi totale assenza di trame fondate su "a development of the story to a conclusion through interaction of different forces. Usually there is no conclusion as such, but reintegration of an original state of stability and normalcy. The return to this state of repose does not come logically out of the complications of the plot, but the complications are seen as an error which is protracted until such time as the individuals rediscover themselves in their true and original light."<sup>196</sup> In verità, a dispetto dell'apparente regressione ciclica riconosciuta da Mukherjee – a cui farebbe seguito una sostanziale superfluità dell'articolazione narrativa interna –, la forma dei romanzi di Narayan risponde al disegno segreto di una trama intesa come logica dinamica che soppintende agli accadimenti che si verificano

---

<sup>195</sup> Bowes, *Between Cultures* cit., p. 196.

<sup>196</sup> Mukherjee, *The Twice Born Fiction* cit., p. 145.

fra un inizio e una fine, e che costituisce quel filo conduttore che rende il racconto comprensibile e completo in se stesso<sup>197</sup>.

Prima di procedere a una più ravvicinata osservazione delle soglie ultime rinvenibili nell'opera di Narayan, tanto significative quanto tenuemente marcate, occorre precisare che mediante la nozione di finale aperto o provvisorio si intende qui fare riferimento a una componente della struttura retorica, semantica o tematica dei romanzi, un "senso di incompiutezza e di non finito [...] suggeriti dall'esperienza o da un modo della conoscenza o da una concezione filosofica della vita e del mondo"<sup>198</sup>. Nel caso di Narayan, il "non finito" richiamato da Ceserani concerne quindi un livello esclusivamente tematico e simbolico: nessuna circostanza materiale o biografica (né forzose interruzioni, né volontarie rinunce a concludere) e nessuna scelta di poetica o artificio retorico (quali la preferenza per la frase interrotta o espedienti come il manoscritto ritrovato) previene il compimento delle singole opere. Il "non finito" riguarda piuttosto "[l]'inabissarsi del punto teleologico nell'inconoscibilità o nell'enigma, [che] postula e causa, insieme, la vacuità dell'intera narrazione"<sup>199</sup>. Ciononostante, la scomparsa di *explicit* in grado di condensare e disporre ordinatamente i significati non annichilisce il senso dei romanzi, che in parte coincide, in parte scaturisce proprio a partire dal tema centrale dell'incompiutezza.

Il riconoscimento generale della materialità dei finali (a prescindere da quelle proposte teoriche che denunciano una radicale illusorietà delle nozioni di fine e inizio nell'ambito della narrativa<sup>200</sup>) e della deliberazione e significatività della loro forma

---

<sup>197</sup> Cfr. Brooks, *Reading for the Plot* cit., pp. 3-11 e *passim*.

<sup>198</sup> Ceserani, *Guida allo studio della letteratura* cit., p. 237.

<sup>199</sup> Bruno Traversetti, *Explicit: l'immaginario romanzesco e le forme del finale*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2004, p. 87.

<sup>200</sup> Cfr. J. Hillis Miller, «The Problematic of Ending in Narrative», in *Nineteenth-Century Fiction*. Special Issue: *Narrative Endings*, XXXIII, 1, June 1978, pp. 3-7. In questo breve saggio il critico americano muove dai concetti aristotelici di *désis* (nodo) e *lysis* (scioglimento) per sostenere il difetto o l'inconsistenza dei tentativi di caratterizzare le opere letterarie a partire dalla forma dei loro esordi e delle loro conclusioni, dal momento che ogni narrazione inizierebbe e finirebbe sempre e unicamente *in medias res*. Per questa ragione, Miller ritiene che sia impossibile decidere se un romanzo sia chiuso o aperto: esso è piuttosto entrambe le cose. Tale aporia si manifesterebbe in sede critica nel duplice uso della metafora del nodo: i finali sono infatti riferiti talvolta come l'"annodarsi" – "a tying up, a neat knotting" – dei vari fili della trama (che possono tuttavia essere nuovamente districati), talaltra come il loro "scioglimento" – "an untying" (a cui comunque fa seguito la possibilità di un nuovo annodamento). Le opinioni espresse da Miller, per quanto suggestive e astrattamente valide, si rivelano secondo Alexander Welsh prive di fondamento pragmatico: nonostante le metafore comunemente impiegate per fare riferimento ai finali siano polisemiche e concretamente interscambiabili, il significato da esse connotato all'interno del loro specifico contesto di utilizzo (ovvero il rinvio, nell'ambito di un determinato racconto, a forme di

aperta (accogliendo l'ipotesi che da essa derivi quell'ambiguità che rappresenta il senso ultimo di vicende che “concludono esattamente dove e come l'autore ha immaginato di concludere”<sup>201</sup>) costituisce la premessa alle riflessioni conclusive dell'indagine “orizzontale” di Malgudi, che muovono dall'interrogazione della figura del treno e della ferrovia per rivelare la corrispondenza tra la natura della dimensione spaziale dei romanzi e il loro senso della fine.

### 3.3.2. Malgudi Railway Station e le personalità di transito

La costruzione della rete ferroviaria indiana risale al periodo della dominazione coloniale britannica: a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento (e dunque subito dopo l'apertura, il 15 settembre 1830, del primo collegamento passeggeri intercittadino su rotaia – la Liverpool and Manchester Railway) si assiste a una fase di promozione e progettazione di strutture e infrastrutture che coinvolge un insieme eterogeneo di attori pubblici e privati, culminante il 16 aprile 1853 con l'inaugurazione, da parte della società londinese Great Indian Peninsular Railway, della linea Bombay-Thane, a cui fa seguito la decisione della Corona (formalizzata attraverso la Minuta di Lord Dalhousie del 20 aprile 1853) di dotare l'intero subcontinente di linee ferroviarie a gestione privata ma assoggettate al controllo e alla supervisione del governo centrale. Fin dalla sua creazione, la ferrovia indiana funge quindi non solo – o non tanto – da sistema di trasporto civile, quanto da strumento di dominio territoriale che rende più fluido il commercio con la madrepatria e più economica, agevole ed efficace la gestione amministrativa e militare del paese: “India's railways were operated for almost a hundred years – certainly into the 1920s – to benefit [...] British interests in India and in Britain, and the administrative, military and economic concerns of the colonial authorities, paramount among which was the security of the British hold on the Indian subcontinent.”<sup>202</sup> In aggiunta alla sua funzione concreta, la ferrovia acquisisce inoltre un valore centrale nell'affermazione del potere imperiale: il treno diviene infatti l'emblema

---

chiusura narrativa semanticamente aperte o chiuse) emerge sempre con inequivocabile chiarezza (cfr. Alexander Welsh, «Opening and Closing of *Les Misérables*», in *ivi*, pp. 8-23).

<sup>201</sup> Traversetti, *Explicit cit.*, p. 108.

<sup>202</sup> John Hurd, Ian J. Kerr, *India's Railway History: A Research Handbook*, Leiden, Brill, 2012, pp. 3-4. Per una sintesi della storia delle ferrovie indiane, cfr. il capitolo «Context: A brief survey of India's railway history, circa 1830 – circa 2010», in *ivi*, pp. 1-28.

della modernità capitalistica e dell'essenza stessa dell'impresa coloniale, intesa come vittoria dell'uomo sull'incommensurabilità dello spazio e la sfuggevolezza del tempo. Oltrepassando riconosciuti confini geografici e storici, le potenze europee coinvolte nell'avventura coloniale assoggettano i territori oltremare al proprio dominio cartografico e al proprio processo evolutivo; in questo contesto, se il museo (tra le istituzioni culturali privilegiate in epoca vittoriana) diventa il simbolo della conquista britannica sul tempo, contribuendo a modellare l'immagine pubblica della storia nazionale e mondiale – nonché pure a ridurre la vastità e la complessità geografica all'interno di un luogo circoscritto e in forma di oggetti da esposizione –, il treno rappresenta la conquista sullo spazio e, mettendo in contatto il vicino e il lontano, il conosciuto e l'ignoto, concorre alla ridefinizione dei concetti di confine e frontiera – simboleggiando al tempo stesso “not merely geographical mobility, but integration and progress, reaching out from the centre to the borders of a society”, dando così forma al “Promethean imagery of a hard-earned victory of technology over the overwhelming odds posed by nature and human nature.”<sup>203</sup>

Il disegno che risulta dal tracciamento dei binari ferroviari sull'intero territorio del Raj ha un carattere innovativo ed egemone: esso altera la preesistente relazione tra luoghi, isolando arbitrariamente alcuni di essi e inscrivendo altri all'interno del più ampio tessuto sociale e culturale che costituirà il corpo della futura nazione (poi frazionato nel 1947 tra India e Pakistan). In questo modo, se da un lato la ferrovia favorisce indirettamente la nascita di organizzazioni dalla dimensione sovralocale, all'origine dei futuri movimenti politici pan-indiani nazionalistici e indipendentistici, dall'altro essa impone al soggetto coloniale una pratica spaziale che risponde pienamente alle logiche di comando del potere centrale.

Nell'opera di Narayan la “tirannia” dei percorsi ferroviari si rende evidente, sebbene frivolamente, già nella vicenda di Chandran, il primo tra i protagonisti dei romanzi a compiere un viaggio oltre il perimetro di Malgudi. Deciso a fuggire da Madras, egli sale a bordo del Grand Trunk Express diretto verso Bezwada, ma presto questa destinazione gli si rivela come una vera e propria imposizione derivante dalla rigidità della geografia ferroviaria coloniale: “He suddenly felt very unhappy at having to go to Bezwada. He looked at the yellow ticket in his hand, and turned it between his fingers. ... He was not

---

<sup>203</sup> Nandy, *An Ambiguous Journey to the City* cit., p. 4 e p. 6.

going to be tyrannized over by that piece of yellow cardboard into taking a trip to Bezwada. He didn't like the place, a place with the letter 'z' in its name. He was not going to be driven to that place by anything.”<sup>204</sup> Ai tracciati del circuito ferroviario Chandran oppone quindi una serie di tragitti che fanno capo a modalità di trasporto alternative e che gli consentono di penetrare più in profondità quel paesaggio rurale arcaico maggiormente in grado di accogliere le sue peregrinazioni in veste di *sanyasi*: “He travelled several districts on foot. When he felt tired he stopped a passing country cart and begged for a lift. No one easily refused an obligation to a *sanyasi*. Occasionally he stopped even buses on the highway.”<sup>205</sup> Se, come afferma lo stesso Narayan, gli spostamenti in treno restituiscono soltanto una visione parziale e difettosa del territorio, il lento e zigzagante trasporto in autobus avvicina il passeggero alle viscere del paese, mettendolo a contatto con le sue foreste, borghi, villaggi e cittadine: esso possiede infatti una “strange vitality – not of machine or organisation (that the railways and tramways have), but rather the opposite of it: it is entirely elastic and ‘accommodating’”. There is no other system of modern transport which is so *human*: with that word goes all its weakness and charm.”<sup>206</sup>

La doppia natura della ferrovia come vettore di possibilità e di soggezione rende il luogo della stazione sia “una parte”, sia “a parte” rispetto al contesto autoctono in cui si colloca. Oggettivando il tempo nelle tabelle orarie e ritualizzandolo attraverso il passaggio programmato dei treni, la stazione contribuisce con la sua costante e ineludibile presenza a cadenzare le giornate degli abitanti di Malgudi (al pari dei rintocchi orari dell’orologio del Taluk Office, sede del governo cittadino). Parallelamente, essa opera come una foucaultiana eterotopia di compensazione, poiché rappresenta insieme al treno uno spazio “altro” che tuttavia ripropone, in forma meticolosamente ordinata, le stesse gerarchie e discriminazioni previste dal sistema coloniale: anziché concedersi, grazie alla loro novità, a una riorganizzazione dei rapporti tra Europei e Indiani, “the rhetoric and material practices of the railway often reestablished old standards in new ways. The idea that the railway would open social boundaries was matched by a contradictory response that stratified categories of race,

---

<sup>204</sup> Narayan, *The Bachelor of Arts* cit., pp. 169-170.

<sup>205</sup> Ivi, p. 174.

<sup>206</sup> Id., «Ways of Bus Life», in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 8, Folder 24.

class, and gender.”<sup>207</sup> Di conseguenza, lungi dal divenire il centro di sperimentazione di un’innovativa eguaglianza sociale, il treno costituisce, mediante la distinzione in ambienti di viaggio, “the hot-bed of class-consciousness”<sup>208</sup>. Significativamente, nessuno dei personaggi dei romanzi di Narayan è un passeggero di prima classe (un “semidio”, nelle stesse parole dell’autore), ma ugualmente nessun protagonista all’interno della sua opera coincide con la figura del colonizzatore britannico; in seconda classe, meno costosa e attrezzata ma nondimeno confortevole ed esclusiva, viaggia la famiglia di *babu* di Rajam – il quale, “dressed like a ‘European boy’ [...] made Swaminathan feel inferior and small”<sup>209</sup>; la sovraffollata, promiscua ed economica terza classe è invece utilizzata da tutti i restanti personaggi, come Susila e la figlia Leela in *The English Teacher* (le quali, nonostante le apprensive suppliche da parte di Krishna al suocero, sono costrette da quest’ultimo a scegliere la classe inferiore, giacché “he disliked the extravagance of travelling second, although he could afford it and in other ways had proved himself no miser”<sup>210</sup>) e il parsimonioso Margayya in *The Financial Expert*.

Malgrado emerga come agente di disgregazione e gerarchizzazione, il treno possiede un fascino legato alle possibilità che esso evoca, in particolare agli occhi della popolazione dei piccoli o medi centri abitati disseminati nelle regioni rurali e periferiche del territorio indiano (di cui Malgudi, con la sua posizione decentrata e la sua contiguità alle zone agricole e forestali, costituisce un esempio). L’apparizione di un treno, seppure fugace, stimola l’osservatore a trascendere la propria condizione marginale, abbandonandosi a un “brief moment of self-forgetfulness” che gli consente di entrare in contatto con il “vaster outside world”<sup>211</sup>: nell’economia dei romanzi, la sua presenza, al pari di quella del fiume Sarayu, sottopone quindi i personaggi a una spinta centrifuga che infrange simbolicamente il circuito chiuso della cittadina e conferisce loro una più ampia appartenenza spirituale. In *Swami and Friends* il narratore afferma così che il protagonista (il cui instabile sistema di alleanze – tra gli amici abituali e il forestiero Rajam, le strade di Malgudi e il mondo circostante – è già stato menzionato) riesce a

---

<sup>207</sup> Marian Aguiar, *Tracking Modernity: India’s Railway and the Culture of Mobility*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p. 18.

<sup>208</sup> R.K. Narayan, «Railways and Classes», in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 5, Folder 69.

<sup>209</sup> Id., *Swami and Friends* cit., p. 182.

<sup>210</sup> Id., *The English Teacher* cit., p. 32.

<sup>211</sup> Id., «Train-Travel and Thrills », in *The Hindu*, 6 January 1952, n.p., in R.K. Narayan Collection, HGARC, Box 5, Folder 70.

tollerare la permanenza quotidiana all'interno dell'Albert Mission School soltanto grazie alla visione del passaggio del treno di mezzogiorno sopra il Sarayu Bridge; in *Waiting for the Mahatma* è invece la lontana stazione ferroviaria di Koppal a permettere a Sriram di fuggire, seppure solo immaginariamente, dall'isolamento del tempio diroccato delle Mempi Hills.

Se fino a questo momento si è fatto riferimento al significato allegorico che la ferrovia detiene in epoca coloniale (durante la quale sono ambientati tutti i romanzi sinora citati), il treno mantiene una posizione centrale, benché con connotazioni differenti, anche nel corso della decolonizzazione e in seguito all'indipendenza del paese. Invero, l'apparato tecnologico introdotto dalla madrepatria per soddisfare la propria volontà di dominio sul territorio si trasforma inizialmente nel principale presupposto alla formazione del sentimento anticoloniale e, successivamente, nell'espressione stessa della moderna identità indiana: nel contesto di un processo di costruzione nazionale fondato non solo su politiche amministrative e pratiche retoriche, ma anche sull'attiva costruzione sociale dello spazio, “[t]he ‘permanent way’ of tracks charted a national space and the movement of trains upon them continually renewed a constituency of citizens by interconnecting parts of India.”<sup>212</sup>

La trasformazione del contenuto simbolico delle figure del treno e della stazione si riflette all'interno dei romanzi di Narayan: alla ferrovia come movente del desiderio e veicolo di opportunità – vagheggiate da Swami tra le mura dell'Albert Mission School, sperimentate da Chandran nel corso della sua breve permanenza a Madras e infine attuate da Balu, che lì comincia una nuova esistenza (presto interrotta dal padre Margayya) – succede l'immagine del treno come strumento attraverso il quale le nuove “parti interconnesse dell'India” si congiungono e si penetrano, generando nella cittadinanza di Malgudi la già osservata fobia dell'invasione straniera. Fatta eccezione per Rajam, il primo personaggio radicalmente alieno rispetto alla cultura tradizionale e alle consuetudini spaziali operanti a Malgudi è Gandhi in *Waiting for the Mahatma*, il romanzo che segna il passaggio, all'interno del mondo di finzione, dal periodo coloniale alla fase postcoloniale, e dove il treno si presenta come il mezzo di trasporto utilizzato dal forestiero per insinuarsi nella cittadina e sovvertirne le norme e le usanze. Il treno comincia quindi ad acquisire un carattere ambiguo, quando non propriamente funesto:

---

<sup>212</sup> Aguiar, *Tracking Modernity* cit, p. 102.

se la sua capacità di guidare le vicende verso un cambiamento o una – spesso solo illusoria – realizzazione non viene obliterata (è infatti grazie a esso che Sriram può ricongiungersi con Bharati, portando a compimento la trama amorosa del romanzo – i cui esiti restano tuttavia incerti), durante il viaggio del protagonista verso Delhi la carrozza ferroviaria si presenta come un luogo interstiziale dove il contatto tra le diverse culture che danno forma alla nazione indiana si tramuta in un babelico, quasi contaminante intreccio di lingue e religioni, caste e classi sociali. Il Grand Trunk Express – e conseguentemente il nascente stato indiano di cui esso costituisce il microcosmo – si rivela agli occhi del protagonista come uno “strange, fantastic world”, tanto disagiata quanto pericolosa:

His greatest trial had been when two men appeared suddenly from somewhere when the train was in motion, and scrutinized all the people in the compartment; when they came to him, they stopped in front of him and asked him a question. [...] He said something in his broken Hindi, and Tamil and English, which seemed to make no impression on them. They came menacingly close to him, peering at his face; Sriram was getting ready to fight in self-defence. He sprang up and demanded in the language that came uppermost, ‘What do you mean, all of you staring at me like this?’ As he rose, one of the two pulled his ear-lobe for a close scrutiny, saw the puncture in it made in childhood, and let go, muttering, ‘Hindu’. They lost interest and moved off. After they were gone, a great tension relaxed in the compartment. Someone started explaining, and after a good deal of effort in a variety of languages, Sriram understood that the intruders were men looking for Muslims in the compartment: if Muslims were found they would be thrown out of the moving train: an echo of the fighting going on in other parts of the country. Sriram lapsed into silence for the rest of the journey.<sup>213</sup>

A partire dal raggiungimento dell’indipendenza e dalla coeva partizione tra India e Pakistan – segnata da migrazioni, massacri e violenze scatenate dall’intolleranza religiosa, nonché seguita dalla contrazione dell’idea stessa di nazione indiana e dalla ridefinizione dei concetti di interno ed esterno, “noi” e “loro” –, “[t]he train becomes a threat to the tribal group, not a promise of a bigger world. [...] After 1947 the train represented a smaller idea of India.”<sup>214</sup> Il motivo della ferrovia (largamente diffuso e stratificato all’interno della produzione narrativa – letteraria e filmica – indiana<sup>215</sup>)

---

<sup>213</sup> Narayan, *Waiting for the Mahatma* cit., pp. 234-235.

<sup>214</sup> Cronin, *Imagining India* cit., pp. 85-86.

<sup>215</sup> Per citare solo tre esempi paradigmatici, trasversali alle periodizzazioni, ai confini linguistici e ai diversi media della produzione culturale indiana del ventesimo secolo, il motivo del treno è presente:

perde quindi gradualmente quella flessibilità che nei precedenti romanzi di Narayan gli consentiva di mantenere un'accezione favorevole nonostante le sue affiliazioni coloniali, giungendo così per associarsi, più o meno apertamente, a circostanze negative e nefaste. Come il personaggio di Gandhi, Marco e Rosie (*The Guide*) e Mali e Grace (*The Vendor of Sweets*) irrompono sulla scena cittadina transitando per la Malgudi Railway Station, che in *Talkative Man* diventa il primo luogo soggetto all'occupazione del forestiero Rann (in seguito ospitato di malavoglia da Talkative Man nella sua casa di Kabir Street) e della moglie Roja. In aggiunta, la stazione è ritratta come una località immonda, un "wretched place" funzionale al commercio illegale di animali imbalsamati condotto da Vasu in *The Man-eater of Malgudi* e che si contraddistingue per la sua sporcizia e insalubrità: "Oh! The bed-bugs there! I sit up all night for fear of them."<sup>216</sup>

Il romanzo in cui il motivo della ferrovia emerge con maggiore preponderanza, congiungendosi inoltre con un'irrisolutezza tematica e formale, è *The Guide*, il quale inizia *in medias res* con l'incontro tra Raju e Velan nei pressi del tempio sul Sarayu ma che, a livello della fabula, prende avvio dall'edificazione della stazione dirimpetto alla casa del giovane protagonista e dalle conseguenze che essa produce sia sull'esistenza del ragazzo, sia, più in generale, sull'equilibrio chiuso della cittadina. Ricomponendo cronologicamente i due piani che, avvitandosi l'uno all'altro, si succedono nel corso del romanzo – ovvero il resoconto autobiografico di Raju sul proprio passato a Malgudi e il racconto in terza persona degli eventi ambientati a Mangala – è dunque possibile riconoscere come vero *incipit* della materia narrata non già le parole iniziali poste come soglia tra il testo e il peritesto ("Raju welcomed the intrusion – something to relieve the loneliness of the place"<sup>217</sup>), quanto piuttosto l'ammissione, da parte del protagonista, della coincidenza tra il luogo della stazione, il proprio apprendimento precoce e la propria individualità: "The railways got into my blood very early in life. Engines with their tremendous clanging and smoke ensnared my sense. I felt at home on the railway platform, and considered the stationmaster and porter the best company for man, and

---

come segno di un più moderno e potenzialmente propizio orizzonte urbano, nel romanzo *Pather Panchali* (1929) dello scrittore bengalese Bibhutibhushan Bandyopadhyay (da cui Satyajit Ray ha tratto il celebre, omonimo film del 1955); come simbolo dei rivolgimenti storici della partizione, nel romanzo *Train to Pakistan* (1956) dello scrittore anglofono Kushwant Singh; come sinistro presagio del binomio amore-morte (associato alla questione del terrorismo separatista presente nel nord-est del paese), nel film hindi *Dil Se* (1998) diretto da Mani Ratnam.

<sup>216</sup> Narayan, *Talkative Man* cit., p. 10.

<sup>217</sup> Id., *The Guide* cit., p. 3.

their railway talk the most enlightened. I grew up in their midst.”<sup>218</sup> Oltre alle ripercussioni sul privato dei personaggi, dal punto di vista dell’organizzazione dello spazio pubblico la comparsa della stazione è causa della già citata scissione di Malgudi in due zone in reciproca opposizione, a loro volta simboleggiate, in seno alle vicende personali di Raju e della sua famiglia, dai due diversi negozi posseduti dal padre. Se da un lato l’“hut shop”, una piccola bottega realizzata con assi di legno e sacchi di juta frequentata da contadini e viandanti di passaggio sulla tangenziale Trunk Road, può essere associata, nonostante la posizione marginale, alla Malgudi antica e tradizionale – poiché espressione di un’economia, di pratiche commerciali e perfino di un’architettura quando non ancestrali, quantomeno endogene –, lo spazioso negozio ubicato all’interno della stazione, fornito di un rivestimento in cemento e di scaffalature, costituisce una metafora dei quartieri moderni della cittadina.

La posizione di Raju rispetto a questi due poli antitetici è determinante per lo sviluppo della sua identità e per l’evoluzione dei successivi avvenimenti. In seguito all’inizio delle opere di costruzione della stazione, il padre decide di iscrivere il figlio a una *pyol school* al fine di sottrarlo alle abitudini e alle espressioni volgari diffuse tra i manovali al lavoro nei pressi dell’un tempo isolata casa di famiglia. La preferenza per questa “scuola” (in verità, nient’altro che un ciclo di lezioni impartite da un anziano maestro a un gruppo di giovani coetanei riuniti sotto il *pyol* della sua antica abitazione in Kabir Street) a scapito della più rinomata e vicina Albert Mission School testimonia la volontà dell’uomo di predisporre per il figlio un futuro improntato al rispetto degli insegnamenti e dei costumi tradizionali; in questo modo si spiega anche la scelta di incaricarsi personalmente della gestione del nuovo negozio, destinando la conduzione dello storico “hut shop” al ragazzo. Ciononostante, Raju si rivela incapace di interpretare il ruolo appartenuto in passato al padre, così come il padre e i suoi clienti abituali si dimostrano letteralmente fuori luogo nei moderni locali della stazione. Di conseguenza, le collocazioni simboliche di padre e figlio all’interno della topografia di Malgudi sono presto destinate a invertirsi:

He let me in charge of his hut shop. His old customers came down to gossip and shop, as had been their habit. But they found me unequal to it. I found it tedious to listen to their talk of litigation and irrigation. I was not old enough to appreciate all their problems and the subtleties of their

---

<sup>218</sup> Ivi, p. 8.

transactions. I listened to them without response, and soon they discovered that I was no good companion for them. They left me in peace and wandered off to the other shop, seeking my father's company. But they found it untenable. They felt strange there. It was too sophisticated a surrounding for them.

Very soon, unobtrusively, my father was back in his seat at the hut shop, leaving me to handle the business in the new shop. [...] I became very active indeed in the shop. As you might have guessed, all this business expansion in our family helped me achieve a very desirable end – the dropping off of my school unobtrusively.<sup>219</sup>

A prescindere dal tema dello scontro generazionale – dotato di un evidente rilievo spaziale –, questo iniziale, determinante cambiamento di ruolo da parte di Raju è indicativo della “natura performativa”<sup>220</sup> dell’identità dei protagonisti del romanzo, non a caso parzialmente ambientato nel mondo dello spettacolo e costantemente attraversato da numerose allusioni alla scena teatrale. La condizione di incertezza e instabilità identitaria che si concreta nell’interpretazione di ruoli molteplici e contrastanti deriva da un innato senso di coinvolgimento che porta inizialmente Raju non tanto a trasformarsi, quanto piuttosto a farsi passivamente trasformare dagli altri (nella fattispecie, dai turisti in arrivo alla stazione di Malgudi) in ciò che essi vanno cercando: “I came to be called Railway Raju. Perfect strangers, having heard of my name, began to ask for me when their train arrived at the Malgudi railway station. It is written on the brow of some that they shall not be left alone. I am one such, I think. Although I never looked for acquaintances, they somehow came looking for me.”<sup>221</sup> Soddisfacendo le richieste di indicazioni stradali e di consigli sulle attrattive della cittadina, egli comincia ad assumere il ruolo di guida turistica, compensando la sua incompetenza nel settore con doti da attore e direttore di scena: la cittadina e il distretto di Malgudi diventano il suo “special show”<sup>222</sup>, una rappresentazione adattabile in contenuti, ampiezza e durata alle esigenze e alle necessità del singolo turista. Questa è tuttavia soltanto la prima delle sue principali incarnazioni: successivamente, nel corso della lunga permanenza dei forestieri Marco e Rosie tra Malgudi e le Mempri Hills, egli, sentendosi tediato, perfino

---

<sup>219</sup> Ivi, p. 36.

<sup>220</sup> Sulla tematica della “performative nature of personality” in *The Guide*, cfr. Thieme, R.K. Narayan cit., pp. 108-109.

<sup>221</sup> Narayan, *The Guide* cit., p. 47.

<sup>222</sup> Ivi, p. 52.

perseguitato da un ruolo che pure sopravviverà alla sua interpretazione<sup>223</sup>, trascende il confine tra palcoscenico e vita e si invaghisce di Rosie, intrattenendo con lei una relazione amorosa che condurrà all'uscita di scena di Marco e, in seguito, alla partenza dell'anziana e vedova madre, contraria a una convivenza giudicata illegittima e immorale.

Il rinnegamento del precedente temperamento altruistico (finanche eccessivo, incline all'abnegazione) e la dismissione degli eteronomi costumi di "Railway Raju" portano il protagonista ad abbracciare un individualismo che da un lato gli consente di definire liberamente la propria nuova rappresentazione, dall'altro lo spinge a perpetrare egoisticamente su Rosie (la cui danza Bharat Natyam costituisce un ulteriore "trope for performative identity"<sup>224</sup>) ciò a cui egli stesso era stato precedentemente soggetto. Vestiti – anche concretamente<sup>225</sup> – i panni di impresario teatrale, Raju induce infatti la compagna ad adottare il nome d'arte di Nalini, più sobrio e adeguato alla sua emergente carriera di danzatrice classica e quindi potenzialmente più remunerativo. A questo punto, imprimendo un'accelerazione narrativa – e dunque un equivalente crescendo di intensità emotiva – al racconto della sua ascesa e caduta, concentrata nel relativamente breve spazio di soli due – su un totale di undici – capitoli, il Raju narratore autodiegetico presenta il suo "io" passato (che, in virtù dello scarto temporale tra storia e racconto, e nonostante l'identificazione affidata all'uso della prima persona, costituisce già in sé una diversa *dramatis persona*) alla stregua di un eclettico caratterista impegnato nella recita di più parti all'interno della stessa commedia. È proprio la fagocitazione del ruolo altrui a essere causa della sua rovina: da agente facoltoso e di successo, "a man of consequence and status who had charge of a growing celebrity"<sup>226</sup>, egli inizia a impossessarsi non solo della figura di Nalini, l'alter ego

---

<sup>223</sup> "My reputation had survived my interest in the job. Railway Raju was an established name, and still pilgrims and travelers sought his help. [...] My old life, in which I was not in the least interested, was dogging my steps [...] Gradually I found taking tourists around a big nuisance. I began to avoid the railway station. I let the porter's son meet the tourists. He had already attempted his hand at it before. Of course, the tourists might miss my own speeches and descriptions, but lately I had become dull-witted, and they probably preferred the boy, as he was at least as curious and interested as they in seeing places. Perhaps he was beginning to answer to the name of Railway Raju too", in *ivi*, pp. 102, 103 e 122.

<sup>224</sup> Thieme, *R.K. Narayan* cit., p. 109.

<sup>225</sup> "I was a man with a mission. I dressed myself soberly for the part in a sort of rough-spun silk shirt and an upper cloth and a handspun and handwoven *dhoti*, and I wore rimless glasses – a present from Marco at one of our first meetings. I wore a wrist-watch – all this in my view lent such weight to what I said that they had to listen to me respectfully", in Narayan, *The Guide* cit., p. 156.

<sup>226</sup> *Ivi*, p. 164.

artistico della compagna della quale assume la voce<sup>227</sup>, ma della stessa Rosie, regolandone le giornate, limitandone i movimenti e infine, mosso dalla gelosia, falsificandone la firma su una liberatoria per la consegna di un cofanetto di gioielli inviato dall'ex-marito Marco (che rappresenta anch'egli, a suo modo, una maschera creata da Raju: il vero nome dell'uomo è infatti sconosciuto, e il nomignolo "Marco Polo" risponde unicamente al profilo che il protagonista-narratore offre di questo personaggio secondario). Incriminato per falso materiale, la sua vicenda è presentata nel corso del processo come "a sort of comedy in three acts"<sup>228</sup>, che si risolve tuttavia in un finale più propriamente drammatico, coincidente con la sua incarcerazione e la definitiva partenza di Rosie.

Il *carnet* di ruoli da interpretare non è ancora esaurito: nonostante le restrizioni alla sua libertà di azione, Raju riesce a confermarsi come "master of the show" anche all'interno della Central Jail, ergendosi a modello comportamentale e guida spirituale per gli altri carcerati e guadagnandosi il titolo di "*Vadhyar – that is, Teacher*"<sup>229</sup>. Questa interpretazione prelude all'ultimo ruolo impersonato dal protagonista, riportato al lettore da una voce extradiegetica all'interno di quel primo livello narrativo che occupa integralmente il capitolo conclusivo del romanzo e che si riallaccia direttamente alla scena di apertura. Uscito di prigione, Raju decide di non fare ritorno a Malgudi e, nel corso delle sue peregrinazioni, compie una sosta nei pressi di un santuario abbandonato sulle rive del Sarayu. Similmente a quanto accaduto durante la sua giovinezza, qui egli si attiene al copione che altre persone (nella fattispecie, gli abitanti di Mangala) redigono per lui: attraverso una proposizione breve ma coincidente con quella che aveva introdotto il personaggio di "Railway Raju", l'autore, scalzando fuggacemente le prerogative dei narratori, stabilisce un'inequivocabile simmetria tra i due momenti: "*He came to be called Swami by his congregation, and where he lived was called the Temple.*"<sup>230</sup> Ciononostante, la situazione attuale differisce da quella passata: "[n]ow, at last, Raju's own will matches his receptivity to others' suggestions. His decision to play the role required of him by others, by society, becomes now a matter of individual

---

<sup>227</sup> "Gradually I began to say, not 'I am going to Trichy for a performance by Nalini,' but 'I am performing at Trichy on Sunday, on Monday I have a program...' and then, 'I can dance in your place only on...'", in *ivi*, p. 171.

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 199.

<sup>229</sup> *Ivi*, pp. 201-202.

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 79 (corsivo mio). Si noti l'esatta coincidenza sintattica con la già citata proposizione "I came to be called Railway Raju" (in *ivi*, p. 47).

choice.”<sup>231</sup> Giungendo a un compromesso tra altruismo e individualismo, responsabilità sociale e libero arbitrio, Raju accetta consapevolmente la parte del sacerdote del tempio; nondimeno, controbilanciando le succitate affermazioni di Afzal-Khan, occorre riconoscere che ciò avviene in una certa misura giocoforza, in mancanza di valide alternative: “Where could he go? He had not trained himself to make a living out of hard work. Food was coming to him unasked now. If he went away somewhere else certainly nobody was going to take the trouble to bring him food in return for just waiting for it. Where could he go now? Nowhere. [...] He realized that he had no alternative: he must play the role that Velan had given him.”<sup>232</sup> Interpretando fino in fondo il ruolo di *swami*, Raju sarà costretto ad abbandonare in ultimo le confortevoli vesti di mistico per indossare quelle di martire, il cui digiuno sacrificale, volto alla propiziazione delle piogge e alla riconciliazione della indigente e bellicosa comunità di Mangala (ma anch’esso originato più da equivoche circostanze che da una decisione spontanea), attirerà una grande folla di spettatori, accorsi da ogni parte del paese per assistere alla scena madre (e, quanto al romanzo, conclusiva) della tragicommedia della sua vita.

Alla luce di questo continuo passaggio tra *personae*, l’associazione iniziale alla ferrovia appare fortemente rivelatrice: pur nell’impossibilità generale di delimitare un solido profilo identitario per il protagonista, lo scenario infantile della stazione consente infatti il riconoscimento di Raju come “personalità di transito”. Grazie alla natura liminare del luogo in cui si compie il suo *imprinting* culturale, “Raju takes on a *subjectivity of traffic* – a life of movement and impermanence [...]. The protagonist continues to form and uniform throughout the book, becoming what people see: first a guide and then a guru.”<sup>233</sup> La comparsa della ferrovia a Malgudi non determina quindi solamente la bipartizione dello spazio urbano, ma è anche causa della più profonda frattura – anzi, della frammentazione – che si produce in Raju e, per estensione, nella maggior parte dei protagonisti di Narayan, costretti a una costante mobilità, letterale e metaforica, rappresentata in questo romanzo da un lato dai tragitti interni ed esterni a Malgudi, dall’altro dalla trasmigrazione attraverso numerose versioni del sé. In ragione dell’instabilità costitutiva tanto dello spazio quanto del protagonista del racconto, la

---

<sup>231</sup> Afzal-Khan, «R.K. Narayan: The Realm of Mythic Realism» cit., p. 48.

<sup>232</sup> Narayan, *The Guide* cit., p. 28.

<sup>233</sup> Aguiar, *Tracking Modernity* cit, p. 109 (corsivo mio).

conclusione dell'opera è destinata a consegnare alla vicenda un indecifrabile senso di sospensione: giunto agonizzante al decimo e ultimo giorno di digiuno ma intenzionato a non interromperlo prima del calare del sole, Raju dichiara di percepire in lontananza l'arrivo della pioggia, per accasciarsi infine al suolo, senza che il narratore riveli al lettore nulla più rispetto all'effettivo inizio delle precipitazioni e alle implicazioni dell'estremo collasso del protagonista. "Raju opened his eyes, looked about, and said, 'Velan, it's raining in the hills. I can feel it coming up under my feet, up my legs –' He sagged down."<sup>234</sup> Attraverso questo enigmatico finale, conseguente a una deliberata scelta autoriale<sup>235</sup>, *The Guide* testimonia così quella congiunzione tra il motivo spaziale della ferrovia, l'ingrediente tematico dell'incompiutezza e la disposizione formale aperta che contraddistingue, più o meno compiutamente a seconda dei romanzi, la totalità dell'opera di Narayan.

### 3.3.3. *The World of... Malgudi*

Il processo di condensazione di forma e significato che secondo Rousset costituisce il presupposto della creazione artistica conduce, nel caso di Narayan, alla genesi di quel triplice nugolo di motivo, tema e configurazione narrativa che, pur estendendosi a tutti i quattordici romanzi dell'autore, si erge su ciascuno di essi in modo discreto. In effetti, se in *The Guide* la compenetrazione dei tre elementi è completa e profonda, all'interno delle altre opere si verificano modelli eterogenei di aggregazione dei diversi componenti: a guisa di esempio, laddove in *Swami and Friends* il motivo della stazione si manifesta in concomitanza con il finale aperto, in *The Financial Expert* essi, sebbene ambedue presenti, non si sovrappongono né esplicitamente convergono; *The Painter of Signs*, infine, non contempla affatto il motivo della ferrovia, ma presenta in ultimo un'uguale incertezza circa le sorti future del protagonista.

Tra gli elementi implicati in questa congiunzione tematica e formale, la fisionomia degli *explicit* romanzeschi rappresenta il contrassegno più stabile e di maggiore riconoscibilità, e per questo motivo, all'interno dell'ironico e finzionale

---

<sup>234</sup> Narayan, *The Guide* cit., p. 220.

<sup>235</sup> "The crucial point is, of course, that Narayan chooses to end the novel here with all these issues unresolved. Commenting on *The Guide* on a later occasion, he said that he did not know what happened to Raju at the end [...] In short, *The Guide* resists any form of closure", in Thieme, *R.K. Narayan* cit., p. 105.

autonecrologio in cui Narayan evoca le caratteristiche della sua narrativa, essa diviene oggetto del principale capo di accusa sollevato nei confronti dello scrittore: “You are charged with leaving your characters in mid-air, their destinies unresolved. [...] You don’t seem to want to conclude anything! It is an extremely undesirable state of affairs.”<sup>236</sup> Nel mondo di invenzione la disapprovazione espressa dai funzionari del distopico “Tribunale Internazionale per la Sorveglianza dei Romanzieri” conduce all’ingiunzione a riscrivere tutte le conclusioni. Il lettore reale, invece, messo di fronte a siffatti finali, è indotto a riflettere sulla loro natura e sul loro significato; invero, sembra lecito domandarsi se questa attesa della fine mai pienamente soddisfatta abbia effettivamente senso, o se piuttosto essa non sia soltanto la conseguenza di una morte impropria della materia del racconto. Non c’è dubbio, infatti, che gli epiloghi di Narayan immettano il racconto in una condizione di stallo, un’assenza di risoluzione che tradisce quel desiderio di un significato ultimo che sostiene l’attività della lettura; in questo modo, essi si discostano massimamente da quella “distribution at the last of prizes, pensions, husbands, wives, babies, millions, appended paragraphs and cheerful remarks”<sup>237</sup> tipica dei romanzi mediovittoriani e satireggiata da Henry James nel suo celebre saggio sull’arte della narrativa. Alla mancanza di una risoluzione diegetica non corrisponde tuttavia l’assenza di sicuri confini testuali: a differenza di quanto si verifica nel caso di componimenti incompiuti o sopravvissuti in forma frammentaria, nei romanzi in oggetto i finali hanno sempre luogo, e, “if there is no spectacular dénouement, no distribution of awards and punishments, no tie-up, through marriages and deaths, of all the characters’ lives, there is a textual finis – we have no more pages to read”<sup>238</sup>; una fine, si potrebbe aggiungere, mai accidentale, ma istituita consapevolmente dall’autore. Oltretutto, volendo accogliere integralmente lo schema ciclico ordine-disordine-ordine proposto da Mukherjee, sarebbe possibile individuare gli epiloghi degli intrecci all’interno di quelle sequenze narrative – la partenza del forestiero (*Swami and Friends*; *Mr Sampath*; *The Man-eater of Malgudi*; *The Painter of Signs*; *Talkative Man*); il ricongiungimento con la persona amata (*Waiting for the Mahatma*); il ritorno sul luogo iniziale (*The Financial Expert*; *The Talkative Man*) – che

---

<sup>236</sup> Narayan, «Self-Obituary No. 5» cit.

<sup>237</sup> Henry James, «The Art of Fiction», in Walter Besant, Henry James, *The Art of Fiction*, Boston, Cupples, Upham and Company, 1885, p. 58.

<sup>238</sup> Brooks, *Reading for the Plot* cit., p. 314.

riconducono il racconto, almeno in parte, alle condizioni di partenza, ma che tuttavia non si collocano in coda ai testi. Queste scene, infatti, spesso non coincidono con gli *explicit*, ma sono seguite da un ultimo segmento narrativo che viene lasciato sfilacciato, dando così luogo a finali incompleti. Inoltre, in quelle più rare occasioni in cui esse si posizionano in chiusura, la loro facoltà di stringere indissolubilmente i fili della trama è logorata da nessi tematici disseminati all'interno delle opere che pongono queste conclusioni "in uno stato di sospensione, come in bilico verso una fine – la fine – che si trova oltre il testo."<sup>239</sup>

La denominazione di "finale aperto", adottata per la sua forza icastica eppure non completamente appropriata nell'ambito della produzione narrativa di Narayan (che non contempla racconti privi di una vera conclusione), deve essere compresa sulla scorta della nozione di "finale provvisorio" avanzata da Traversetti, facente riferimento a quei componimenti che, "pur perfettamente conclusi negli sviluppi della loro trama, presentano nell'*explicit* qualche elemento di incompiutezza: un'indicazione, più o meno manifesta, di provvisorietà che lascia (e, anzi, volutamente trasmette) al lettore che chiude il libro il senso di un suo prolungarsi oltre il limite segnato dalla parola Fine."<sup>240</sup> In altre parole, all'interno dei finali di Narayan si assiste all'abrogazione dell'egemonia del *nonnarratable* a opera e beneficio del *narratable*, intendendo per "non-narrabile" quegli elementi testuali che presuppongono una mancanza di futuro narrativo e che sono per se stessi sufficienti a conferire ordine e trasparenza al mondo di finzione (si pensi, per esempio, alla "perfect happiness of the union"<sup>241</sup> tra Emma e Mr. Knightley che suggella il quarto romanzo austeniano) e per "narrabile" la stessa "production of narrative [...] possible only within a logic of insufficiency, disequilibrium, and deferral", creatrice di una "suspense [which] inevitably comes to imply a suspensiveness of signification, so that what is ultimately threatened is no less than the possibility of a full or definitive meaning."<sup>242</sup> Già problematica per quei romanzieri ottocenteschi anelanti a chiusure capaci di offrire solidi approdi e stabili prospettive sugli eventi raccontati, l'intromissione del "narrabile" nel "non-narrabile" messa in

---

<sup>239</sup> Ceserani, *Guida allo studio della letteratura* cit., p. 241.

<sup>240</sup> Traversetti, *Explicit* cit., p. 65.

<sup>241</sup> Jane Austen, *Emma*, Ware, Wordsworth Editions, 2000, p. 350.

<sup>242</sup> D.A. Miller, «Problems of Closure in the Traditional Novel», in Brian Richardson (ed.), *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure and Frames*, Columbus, The Ohio State University Press, 2002, p. 273.

evidenza da Narayan produce dunque quei finali aperti o provvisori che costituiscono l'articolazione formale del pervasivo tema dell'incompletezza e della precarietà dei destini umani.

All'infuori di *The English Teacher* e, in parte, *The Dark Room*, la sfrangiatura terminale presente in tutti i romanzi delude le aspettative di conclusioni liete, o perlomeno risolutive, nutrite dai lettori. Innanzitutto, quanto alle suddette eccezioni, la vicenda di Krishna – vale a dire la ricerca spirituale intrapresa in seguito alla tragica morte della moglie – è la sola a chiudersi positivamente, in un “moment of rare, immutable joy – a moment for which one feels grateful to Life and Death”<sup>243</sup>. Al contrario, il ritorno a Malgudi di Savitri in qualità di soggetto femminile che ha sperimentato nuove versioni del sé ma che è nondimeno sottoposto al medesimo, opprimente sistema patriarcale iniziale confluisce in una scena tanto sospesa (in linea con l'abituale resistenza dell'autore alla chiusura narrativa) quanto sconcertante, e quindi antitetica rispetto a quella “comic elusiveness” che, in congiunzione con la forma aperta dei romanzi, “has the effect of opening up multiple perspectives on the action”<sup>244</sup>: paralizzata dalla sua condizione subalterna, la protagonista non risponde alla chiamata di Mari e rimane seduta “by the window, haunted by his shining hungry face long after he was gone, and by his ‘Locks repaired!...’ long after his cry had faded out in the distance.”<sup>245</sup>

Per ciò che concerne il senso di esitazione e di differimento del punto d'arrivo rintracciabile nelle altre undici opere (alla quattordicesima, *The World of Nagaraj*, si farà riferimento in seguito), è possibile riconoscere approssimativamente tre modalità attraverso le quali si verifica la perforazione del sipario conclusivo. La prima riguarda quei romanzi in cui la scena dell'epilogo sembra coincidere con quella d'esordio, secondo uno schema circolare che si rivela tuttavia illusorio: se ciò è meno evidente in *The Financial Expert*, in cui Margayya, alla luce del rifiuto di Balu di proseguire l'originaria professione paterna, sarà costretto a impugnare nuovamente i suoi strumenti da lavoro, “intact as I left them years ago”, e ritornare sotto il baniano (circostanza tuttavia unicamente accennata e che, nelle parole del protagonista – invecchiato di circa

---

<sup>243</sup> Narayan, *The English Teacher* cit., p. 184.

<sup>244</sup> Thieme, R.K. *Narayan* cit., p. 51.

<sup>245</sup> Narayan, *The Dark Room* cit., p. 210.

tre lustri –, si realizzerà solo “as soon as I am able to leave this bed”<sup>246</sup>), la discrepanza tra il momento iniziale e quello finale si manifesta più distintamente in *The Man-eater of Malgudi*, dove la violazione dello spazio privato innescata da Vasu, invece di ricomporsi in seguito alla sua morte, sembra condurre solo parzialmente Nataraj alla situazione di partenza, come testimoniano la scomparsa dai locali della tipografia degli avventori abituali e l’acutizzazione della paradossale sottomissione del proprietario al suo unico dipendente (“[...] Yes, Sastri, I am at your service,’ I said”<sup>247</sup>). A questi è inoltre possibile aggiungere *A Tiger for Malgudi*, dove la presenza di una cornice narrativa consente una superficiale congiunzione tra *incipit* ed *explicit* che tuttavia, anziché esprimere un senso di chiusura e costrizione, dischiude al ferino protagonista “a new life”<sup>248</sup>.

La seconda modalità concerne quei finali aperti che impediscono il pieno scioglimento degli intrecci sentimentali, trasgredendo in questo modo le convenzioni di genere: è questo il caso specifico di *Waiting for the Mahatma*, che trova nell’assassinio di Gandhi il compimento esemplare della trama storica (“As the Mahatma was about to step on the dais, the man took aim and fired. Two more shots rang out. The Mahatma fell on the dais. He was dead in a few seconds”<sup>249</sup>) ma anche l’ostacolo definitivo al matrimonio tra Sriram e Bharati, vincolato a una non più appagabile attesa. Diversamente, la vanificazione dei due *plot* romantici presenti in *Talkative Man* – corrispondenti, in ossequio alla duplice accezione del termine fornita da Brooks, alla “serie di eventi” attraverso i quali si costruisce la relazione amorosa tra Rann e Girija e alla “congiura” architettata dalla moglie Roja per riconquistare il fedifrago marito – si compie in forme maggiormente perentorie<sup>250</sup>, alle quali fa nondimeno seguito “a fairly perfunctory completion of a narrative which may leave readers wondering whether they have missed something.”<sup>251</sup>

<sup>246</sup> Id., *The Financial Expert* cit., p. 218.

<sup>247</sup> Id., *The Man-eater of Malgudi* cit., p. 174.

<sup>248</sup> Id., *A Tiger for Malgudi* cit., p. 152.

<sup>249</sup> Id., *Waiting for the Mahatma* cit., p. 254.

<sup>250</sup> L’avventura di Rann a Malgudi è licenziata con un lapidario “That was all, the final glimpse I had of the man called Rann. Never saw him again”, mentre i tentativi di riconquista del marito da parte di Roja si concludono con una dolorosa ammissione di sconfitta e confluiscono nell’emblematica, decisiva uscita di scena che pone fine al romanzo: “It was distressing to see a mighty personality, generally self-possessed, crumbling down. My eyes were wet too. Presently finding it embarrassing to continue in my presence, she abruptly got up, rushed back to the waiting room, and bolted the door”; in Id., *Talkative Man* cit., pp. 109 e 119.

<sup>251</sup> Thieme, *R.K. Narayan* cit., p. 162.

La terza tipologia coinvolge quei romanzi i cui protagonisti sono impegnati in *quest* mistico-identitarie dagli esiti incerti: in aggiunta al paradigmatico esempio offerto da *The Guide*, che attraverso l'estremo cedimento fisico del protagonista predispone l'inabissamento di ogni possibilità di pervenire a un giudizio unitario circa l'identità di Raju e la natura della sua conversione spirituale, il carattere adulterato dell'eremitaggio verso il quale si incammina Jagan in *The Vendor of Sweets* rende similmente instabile il traguardo della sua ricerca:

Jagan described the retreat across the river. The cousin was aghast: "I know that place near the cremation ground. Has that hair-dyer been trying to sell it to you? Forgive me if I say 'Keep away from him.' He is a sorcerer: knows black magic and offers to transmute base metals into gold..."  
"I don't care what he does. I am going to watch a goddess come out of a stone. If I don't like the place, I will go away somewhere else. [...]"<sup>252</sup>

Il senso di precarietà che aleggia sui destini dei personaggi si manifesta in misura più intensa allorché gli epiloghi convergono verso il luogo simbolico della stazione. Se infatti, come si è già detto, mediante il ritorno costante al motivo della ferrovia Narayan introduce entro i confini di ogni singola opera "l'indizio della sua immersione nel fluire continuo del tempo" – giacché la sua incidenza trasversale nel perimetro di Malgudi, affine a quella del fiume Sarayu, coincide con la prima, naturale infrazione del ritmo circolare della cittadina –, lo sfociare della trama nel luogo della stazione non può che generare finali aperti, o, per riprendere la metafora fluviale, veri e propri delta narrativi che si producono in rivoli potenzialmente inesauribili e che rammentano al lettore che "il fluire del tempo è impassibile ed eterno; che esso intride di sé la circoscritta materia del romanzo, la riconosce barlume provvisorio, fibra del transeunte, e ne afferma, insieme, l'ordinamento al ciclo inesauribile della vita. Ecco allora [...] l'ergersi nell'*explicit* di un 'testimone' inanimato e sapiente: la figura simbolica di una continuità che si protrae indefinitamente oltre il limite della vicenda narrata, oltre la sua stessa, pur compiuta conclusione."<sup>253</sup> In *Swami and Friends* questo "testimone" prende inizialmente le sembianze dell'emblematico "green clockwork engine" regalato al provinciale protagonista dal moderno e occidentalizzato Rajam, e assume infine le fattezze del treno reale che condurrà quest'ultimo fuori di scena ma che, soffocando con

---

<sup>252</sup> Narayan, *The Vendor of Sweets* cit., p. 140.

<sup>253</sup> Traversetti, *Explicit* cit., p. 73.

il suo “rattling, clanking, spurting and hissing” le ultime parole del personaggio, renderà vano il tentativo di riconciliazione di Swami, costretto ad accontentarsi delle oscure e aleatorie rassicurazioni dell’amico Mani: “‘Don’t worry. If he has not talked to you, he will write to you.’ [...] Swaminathan looked up and gazed on Mani’s face to find out whether Mani was joking or was in earnest. But for once Mani’s face had become inscrutable.”<sup>254</sup> Un simile ma più acuto senso di indecidibilità pervade il finale di *The Bachelor of Arts*, il quale sulla base della tassonomia precedentemente individuata rientrerebbe nella categoria degli epiloghi che rinnegano il lieto fine caratteristico degli intrecci sentimentali, ma che, oltre a ciò, affida la conclusiva frantumazione dell’approdo narrativo al motivo ferroviario. Allarmato dal misterioso e prolungato silenzio della moglie Susila e intenzionato a raggiungerla senza indugio, Chandran compie infatti un’uscita precipitosa dal palcoscenico romanzesco in direzione della stazione, lasciando l’amico e poeta Mohan – e, con lui, i lettori – a interrogarsi inanemente circa l’effettivo esito della vicenda: “Mohan stood looking after the cycle for some time, and turned in, throwing up his arms in despair. But then, it is a poet’s business only to ask questions; he cannot always expect an answer.”<sup>255</sup> I locali della stazione si apprestano per l’ultima volta ad accogliere la ritirata dei protagonisti dei romanzi in *Mr Sampath*, prefigurando anche in questo caso un’uguale senso di inconoscibilità dei destini umani; invero, congedandosi da Srinivas dopo avere fornito contrastanti versioni della sua fuga alle Mempi Hills con Shanti, Sampath impedisce ogni tentativo di svelamento del proprio passato o di predizione sul proprio futuro, tanto incerto ed enigmatico quanto instabile e tentacolare è il luogo simbolico verso il quale egli inspiegabilmente si indirizza:

At market Square, Srinivas realized that they must part. He wanted to ask where Sampath’s family was, what he had done with them, what he was going to do with himself, and so on. But he checked himself. [...] Bare humanity made him say: “Will you come home with me and dine?”  
 “Thanks. I’m going to the railway station. I’ll manage there.” Srinivas forebore [sic] to ask “Why railway station?” He told himself: “He may meet someone, or go away somewhere or have a dozen other reasons, but I’ve nothing to do with any of them.” So he merely said: “All right then. Good-bye,” and passed on resolutely. While turning down Anderson Lane he looked back for a second and saw far off the glow of a cigarette end in the square where he had left Sampath; it was

<sup>254</sup> Narayan, *Swami and Friends* cit., p. 184.

<sup>255</sup> Id., *The Bachelor of Arts* cit., p. 265.

like a ruby set in the night. He raised his hand, flourished a final farewell, and set his face homeward.<sup>256</sup>

A questi romanzi occorre infine aggiungere *The Painter of Signs*, il cui finale aperto, anziché congiungersi con il motivo della ferrovia (eccezionalmente assente dall'intera opera), confluisce nel Boardless Hotel, luogo eterotopico analogamente connotato per la sua intrinseca propensione all'indicibilità: in seguito alla partenza di Daisy (ovverosia al fallimento della trama sentimentale) e al conseguente sgretolamento dei progetti futuri (nonché all'impossibilità di un ritorno a un passato rinnegato e ineluttabilmente perduto), a Raman, defraudato di un esito sicuro per la propria esistenza, non resta altro che inforcare la bicicletta e avviarsi verso "The Boardless – that solid, real world of sublime souls who minded their own business."<sup>257</sup>

Ricorrendo a immagini e canovacci differenti, gli *explicit* esibiti dai romanzi di Narayan (all'infuori delle già designate, esigue eccezioni) presentano dunque una forma aperta che "paradoxically function[s] to exacerbate, to reopen, the very tensions they are meant (or are to appear to mean) to 'conclude'"<sup>258</sup>, come suffragato dallo stesso inserimento delle singole opere all'interno di un ciclo sequenziale fondato sull'espedito del *lieu reparaissant*, il quale contribuisce a riavviare la tessitura di quei fili rimasti sciolti e che, almeno per quanto concerne il loro rilievo spaziale, si dimostrano ancora intrisi di narrabilità<sup>259</sup>. Tuttavia, se il vincolo di conterritorialità su cui si fonda il ciclo di Malgudi costituisce, riprendendo le già citate parole di Calabrese sulle serie pluriromanzesche, un "agente di stabilizzazione della massa testuale" giacché garantisce la concentricità della moltiplicazione degli intrecci, la forma aperta dei finali, oltre a impedire ai lettori il conseguimento di un solido punto di vista sugli eventi narrati, priva lo stesso autore di uno stabile controllo sui destini dei propri personaggi, dei quali egli – o, meglio, il suo alter ego presente all'interno del finzionale autonecrologio – confessa di non conoscere né il potenziale futuro diegetico (comunque

---

<sup>256</sup> Id., *Mr Sampath* cit., p. 219.

<sup>257</sup> Id., *The Painter of Signs* cit., p. 143.

<sup>258</sup> Russell Reising, «Loose Ends: Aesthetic Closure and Social Crisis», in Richardson (ed.), *Narrative Dynamics* cit., p. 315.

<sup>259</sup> A questo proposito è tuttavia doveroso ricordare che l'ipotesi di un "ciclo di Malgudi" come progetto letterario coerente e premeditato è stata negata dallo stesso Narayan; ciò inibisce a priori ogni tentativo di identificazione, all'interno dei finali dei romanzi, di quegli "annunci, segnali e sintomi di intenzioni future posti nell'*explicit* come esche rivolte all'interesse dei lettori", caratteristici, secondo Traversetti, dei cicli narrativi (cfr. Traversetti, *Explicit* cit., p. 69).

irrilevante ai fini di un'indagine critica dei contenuti narrativi), né il significato ultimo delle azioni interne al racconto:

“And as regards all your existing books, you will have to give an undertaking to rewrite all your endings.”

“Why?”

“You will have to make virtue triumph and evil suffer.”

“How can I?” asked the author, “when God himself seems unable to arrange things that way. In any case I can't undertake it because I myself do not understand what is evil and what is good in my various characters. They interest me only as individuals and not as symbols or embodiments of this and that. [...]”<sup>260</sup>

Benché si presenti come necessaria al conseguimento di un maggiore grado di realismo (inteso in senso lato come fedeltà alla condizione umana), la forma aperta degli epiloghi non si impone direttamente all'autore, ma è subordinata a una sua consapevole decisione. In questo senso, lungi dal presentare chiusure improprie, i romanzi di Narayan si rivelano compiuti nella loro incompiutezza: sebbene non motivino nettamente il proprio esito al modo delle forme narrative tradizionali (come avviene, per esempio, nel romanzo biografico mediante la morte dell'eroe, nel *Bildungsroman* mediante il raggiungimento della maturità, nella fiaba mediante il trionfo sulle avversità), essi giungono a conclusione solamente “quando ogni proseguimento non potrebbe che ripetere ciò che già è stato rappresentato, o quando la comunicazione che volevano trasmettere ha assunto una forma compiuta”<sup>261</sup>. Arrestandosi al limitare di quella fase involutiva identificata da Mukherjee che prefigurerebbe un ritorno circolare all'ordine iniziale – e quindi sfuggendo, sulla base della congenita instabilità delle situazioni di partenza, non tanto a uno scioglimento risolutivo, quanto piuttosto a una riattivazione dei medesimi intrecci –, i romanzi di Malgudi trovano nella peculiare conformazione degli *explicit* una modalità di espressione del proprio contenuto tematico, che coincide a sua volta con la rete di presenze e di motivi di natura spaziale. All'apertura e provvisorietà dei finali fa infatti eco l'inconoscibilità e il senso di sospensione che avvolge i destini dei protagonisti, abitanti di un mondo narrativo instabile e disomogeneo che, anche quando si presenta come un “safe, secure place,

---

<sup>260</sup> Narayan, «Self-Obituary No. 5» cit.

<sup>261</sup> Calvino, «Cominciare e finire» cit., p. 749.

where everything has a certain function and a certain sense”, si rivela, presto o tardi, “unstable, uncertain, bereft of any permanent structure”<sup>262</sup>.

Per completare l’indagine sulle forme dei finali e concludere al tempo stesso il percorso “orizzontale” lungo le tracce dei personaggi è opportuno fare riferimento a *The World of Nagaraj*, che costituisce l’ultimo romanzo della macro-opera di Malgudi<sup>263</sup> e che può essere visto come la – forse solo involontaria – epitome delle principali linee di forza che ne attraversano il cronotopo. Percorsa da fratture tra quartieri e luoghi qualitativamente antitetici sulle quali si costruiscono le geografie minime dei singoli personaggi, la cittadina mostra nuovamente quel volto eterogeneo e mosaicale che rappresenta una sfida epistemologica alla visione monolitica detenuta dal protagonista, il cui “mondo”, “both a physical and a mental space”, diventa quindi “a site in which competing ideologies engage in battle”<sup>264</sup>. L’orizzonte geografico di Nagaraj, esponente dell’antica, ormai decaduta aristocrazia terriera, è fortemente ridotto: i suoi percorsi abituali non oltrepassano i confini dell’originario centro cittadino, estendendosi tra la casa ancestrale in Kabir Street (sotto al cui *pyol* egli è solito trattenersi lungamente per osservare le vicende della strada, “filled with a sense of supreme contentment, never wanting anything more out of life”<sup>265</sup>), il vicino fiume Sarayu, i negozi degli amici nei pressi del mercato e, occasionalmente, la biblioteca municipale. Alla sostanziale fissità del protagonista, indice dell’immobilismo sociale e culturale proprio del settore più conservatore della popolazione di Malgudi, si contrappongono la mobilità e l’ampiezza delle traiettorie spaziali di numerosi personaggi secondari, quali la cognata Charu, che si sottrae al modello di reclusione femminile accolto e propugnato dall’anziana madre di Nagaraj, e Talkative Man, sedicente giornalista che percorre quotidianamente l’intera superficie urbana in cerca di notizie. Più rilevanti sono gli esempi forniti da Coomar e Tim. La parabola ascendente del primo si pone infatti in netto contrasto con l’inazione del protagonista, il cui prestito di denaro permette all’amico di avviare una redditizia attività di vendita porta a porta estesa a tutti gli angoli della cittadina (Coomar “covered

---

<sup>262</sup> Ian Almond, «Darker Shades of Malgudi: Solitary Figures of Modernity in the Stories of R.K. Narayan», in *The Journal of Commonwealth Literature*, 36, 2001, p. 109.

<sup>263</sup> L’epilogo della macro-opera di Malgudi non equivale alla conclusione dell’attività letteraria dello scrittore, il quale, a due anni di distanza dal suddetto romanzo, ha dato alle stampe la novella – o breve romanzo semi-autobiografico – *The Grandmother’s Tale* (1992).

<sup>264</sup> Thieme, *R.K. Narayan* cit., p. 170.

<sup>265</sup> Narayan, *The World of Nagaraj* cit., p. 5.

the entire city methodically, day by day [...] East, West, South and North”<sup>266</sup>) che culmina con l’apertura del popolare Boeing Sari Centre e il trasloco dalla marginale Ellaman Street all’esclusiva New Extension. Nel caso di Tim, al contrario, il contatto con i moderni quartieri periferici non diventa l’espressione di una volontà di affermazione sociale, ma è piuttosto legata alla determinazione giovanile a emanciparsi dai precetti della tradizione indigena e dai costumi del passato per avvicinare ed eventualmente abbracciare le opportunità e i valori del tempo presente, solitamente provvisti di una radice esogena. Il maturo protagonista e il giovane nipote sembrano abitare due diverse Malgudi: per quanto Nagaraj cerchi di sorvegliare i suoi movimenti, i luoghi frequentati dal ragazzo si dimostrano oscuri e inaccessibili. Invero, quando egli sarà costretto dal fratello Gopu a una spedizione verso la New Extension per riportare a casa i fuggitivi Tim e Saroja, impiegati presso Kismet (un popolare club notturno posseduto da un indiano del Nord), egli dimostrerà ripetutamente la sua estraneità al locale, mista a una vera e propria sensazione di terrore: “‘Oh, we can’t go there,’ said Nagaraj. ‘They drink whisky and such things there. [...] I have not been there at all, but I heard it is in New Extension. [...] I have never been there. I don’t know anyone there.’”<sup>267</sup>

Se il telaio su cui si dipana la trama narrativa finora esposta non sembra presentare differenze significative rispetto a quelli su cui sono stati tessuti i precedenti romanzi, *The World of Nagaraj* introduce nondimeno un importante elemento di novità, ovvero l’assenza all’interno del perimetro di Malgudi del personaggio del forestiero o, in senso opposto, del viaggio del protagonista verso il territorio straniero. Con la sola, parziale eccezione di Kismet, prodotto della permeabilità dei confini urbani (come dimostrano la provenienza settentrionale del suo proprietario e l’esoticità dei cibi e delle bevande servite) ma al tempo stesso metonimia delle *extension* nelle quali stabilmente si colloca, la figura dell’alterità è in questo caso autoctona e radicata nella cittadina. I caratteri antagonisti ed eccentrici dei personaggi che in precedenza avevano invaso o erano evasi da Malgudi trovano infatti in Tim e nella sua vicenda una contrazione della loro disposizione spaziale: l’ingresso del ragazzo nella casa di Kabir Street non rappresenta (almeno inizialmente) per lo zio Nagaraj una molesta irruzione di provenienza straniera, quanto piuttosto un benvenuto ritorno alla dimora ancestrale, abbandonata insieme al

---

<sup>266</sup> Ivi, p. 20.

<sup>267</sup> Ivi, p. 155.

padre e alla madre in seguito alla partizione delle proprietà familiari e al trasferimento in un vicino villaggio. Questo regresso è dunque diverso da quello di Chandran e di Mali, che con i loro viaggi – rispettivamente a Madras e negli Stati Uniti – erano venuti a contatto con quelle opportunità e quei nuovi costumi di vita ricercati ora da Tim proprio all'interno della cittadina. Allo stesso tempo, sebbene il ragazzo sia all'origine di una progressiva, crescente violazione dello spazio privato del protagonista simile a quella provocata in passato dall'incursione dei personaggi forestieri (i vari Rajam, Shanta Bai, Sampath, Pal, Gandhi, Rosie, Vasu, Daisy e Rann, per ricordare solo i più preminenti), egli è originario di Malgudi, erede di un'antica e tradizionale famiglia che non esita tuttavia a violare le prescrizioni dell'ortodossia brahmanica per attribuirgli un emblematico nomignolo dalle sonorità occidentali:

'Tim! Who gave him such a name? What does it mean? [...] Every god in Heaven has a thousand names – couldn't you pick up one of them instead of Tim? What does it mean, anyway?'

'When he was a year old the only noise he could lisp was "Tim". It was charming and everyone began to address him as Tim – though his actual name at the naming ceremony was Krishnaji.'

'Ah! Highest God, and you have chosen to call him Tim, which should be the name of only a wandering cat!'<sup>268</sup>

La violazione delle geografie minime dei protagonisti e il sovvertimento della realtà quotidiana che avevano contraddistinto tutti i romanzi di Narayan, da *Swami and Friends* (attraverso Rajam, che schiude a Swami le porte di Lawley Extension) a *Talkative Man* (attraverso Rann e Roja, che usurpano gli spazi pubblici e privati di Malgudi), erano dipesi dalla fragilità dei confini della cittadina: qualora il suo perimetro fosse stato maggiormente trincerato e nessun ingresso e nessuna fuga fossero stati autorizzati, essa si sarebbe verosimilmente mantenuta in uno statico equilibrio. *The World of Nagaraj* propone invece al lettore un mondo che non solo è eterogeneo, internamente difforme e discorde (come del resto emergeva anche dagli altri romanzi), ma che autonomamente si produce come terreno, quando non di scontro, di una contrapposizione che deflagra senza che sia necessario l'intervento del personaggio forestiero o una diretta connessione tra i personaggi nativi e il luogo straniero. Questo romanzo, in altre parole, mette in evidenza quella congenita poliedricità – causa

---

<sup>268</sup> Ivi, p. 10.

potenziale di instabilità – precedentemente subordinata a una fase di “disordine” dalla natura esogena; a tale proposito, esso adotta un finale inedito, che non coincide con la partenza della tipica figura dell’alieno deontico o assiologico<sup>269</sup> delle opere anteriori, ma con il definitivo ritorno di Tim e Saroja, dopo una breve permanenza nei pressi di Kismet, alla casa di Nagaraj, “[b]ecause they belong to this house”<sup>270</sup>. La rottura della presunta struttura ciclica ordine-disordine-ordine emerge così con chiarezza: la sensazione della moglie del protagonista di essere tornati “back to normal”<sup>271</sup> rinvia infatti a una “normalità” diversa dall’apparente quiete domestica iniziale (che, in linea con il suddetto modello, rappresenterebbe la fase di “ordine”) e corrispondente a quel momento centrale e teoricamente transitorio di “disordine” che qui invece si stabilizza, diventando consuetudine presente e collimando con l’“ordine” a venire. L’assenza di una – anche solo apparente – chiusura circolare intensifica il tema dell’incompiutezza e il senso di sospensione che connota il destino del protagonista, presentando Malgudi come “a site of conflict [...] a trope for uncertainty, openness and ongoing secular struggle.”<sup>272</sup>

Le parole con cui si chiude il romanzo riferiscono di un Nagaraj pronto a mettere nuovamente in pratica quei sistemi – già rivelatisi fallimentari – per isolarsi acusticamente dai due giovani e ultimare l’apparentemente interminabile stesura del trattato su Narada, conferendo dunque alla vicenda quella consueta “compiuta incompiutezza” che caratterizza, da un punto di vista rispettivamente semantico e tematico, tutti i lavori di Narayan. Nondimeno, all’interno del paragrafo explicitaro compare una proposizione che un lettore postumo, consapevole dell’estensione del macro-racconto di Malgudi, può interpretare metanarrativamente come il più conclusivo dei finali, un definitivo commiato dell’autore dalla sua opera. Dopo aver seguito per quasi sessant’anni la crescita di Malgudi attraverso l’avvicinarsi di fasi storiche e orientamenti culturali, portandola non già a uno stadio di illusoria e precaria pacificazione omogeneizzante, ma alla rivelazione, a se stessa e ai suoi abitanti prima ancora che ai suoi lettori, dell’endogeneità e dell’ineluttabilità di quella condizione interstiziale che la induce continuamente a risciversi, a negoziare mappe e significati,

---

<sup>269</sup> Cfr. Doležel, *Heterocosmica* cit., pp. 122-125.

<sup>270</sup> Narayan, *The World of Nagaraj* cit., p. 184.

<sup>271</sup> Ivi, p. 183.

<sup>272</sup> Thieme, *R.K. Narayan* cit., p. 194.

Narayan si congeda finalmente dalla sua città di parole e, pur senza dissolverne il destino immaginario e immaginabile, appone un imperativo *finis* alla sua esistenza materiale: “I can have no hope of writing any more.”<sup>273</sup>

---

<sup>273</sup> Narayan, *The World of Nagaraj* cit., p. 184.



## CONCLUSIONI

### *... e finire*

If you can see the connections between data points, see the shape they make, read the story the data is telling, you will win.

Vikram Chandra, *Sacred Games*

L'indagine geocentrata e "spazializzata" dell'opera romanzesca di R.K. Narayan conduce a tre ordini di riflessioni conclusive.

Partendo dalla fine (ovvero non solo, in senso concreto, dall'ultimo capitolo del presente lavoro, ma anche, in senso critico, dai finali dei romanzi) e considerando quindi l'estensione "orizzontale" della ricerca, è possibile determinare il rilievo posseduto dalla dimensione dello spazio, sia in relazione al ciclo di Malgudi, la cui compattezza origina precisamente dalla conterritorialità delle opere, sia a livello degli intrecci, interpretabili sulla base dei tragitti dei personaggi all'interno della mappa simbolica della cittadina. Inoltre, accogliendo l'ipotesi di Thieme sui finali aperti o provvisori di Narayan come "the logical conclusion to works written in a discursive mode that is as hard to place generically as Malgudi is cartographically"<sup>1</sup>, la precarietà di Malgudi rispetto al reale e soprattutto la sua frammentazione interna e l'irrisolutezza delle vicende che essa accoglie possono essere interpretate, in congiunzione con i finali delle narrazioni, come il segno di quella che si potrebbe definire la "forma spaziale" dei romanzi. Attraverso l'impiego di tale espressione non si intende richiamare la nozione di *spatial form* introdotta da Joseph Frank, relativa a pratiche compositive e interpretative che prediligono la giustapposizione sincronica delle unità testuali a scapito della loro sequenzialità diacronica. Invero, la "forma spaziale" dei romanzi di Narayan, rilevabile attraverso l'adozione di un metodo critico "cronotopico" che contempla l'interconnessione tra la dimensione temporale (la linearità delle trame, i loro *incipit* e i loro *explicit*) e la dimensione spaziale (la geografia immaginaria che ospita le azioni dei personaggi), concerne piuttosto il riverbero delle peculiarità dello spazio

---

<sup>1</sup> Thieme, *R.K. Narayan cit.*, p. 4.

narrativo sulla forma degli intrecci, ovvero la coincidenza tra la disorganicità intrinseca della cittadina e i finali aperti.

La dinamica “verticale” della ricerca, che pone Malgudi a confronto con il reale, suggerisce un secondo ordine di valutazioni. In primo luogo, il carattere plurivoco della relazione che lega il mondo di finzione alla geografia indiana induce a rinunciare all’esplorazione dei possibili parallelismi tra il territorio narrativo e quello reale, sostituendo all’interesse per i presunti referenti topografici lo studio delle rappresentazioni dominanti dello spazio elaborate nel periodo coloniale e postcoloniale. Secondariamente, trattando lo spazio concepito in qualità di “referente intertestuale” di Malgudi, il luogo immaginario creato da Narayan emerge nella sua specificità di cittadina, di *town* intesa come forma originale che si differenzia rispetto alle città e ai villaggi, oggetto di ampia speculazione ideologica e scientifica. In questo modo, attraverso la mediazione letteraria di Malgudi, lo scrittore offre al lettore un’immagine dell’India a lui contemporanea tanto concreta (rinvenibile, per esempio, nelle molteplici *Madras towns* diffuse nella regione tamil) quanto minoritaria, esclusa dal discorso orientalista, coloniale, nazionalista e postcoloniale.

A un terzo livello, la riflessione pertiene più direttamente alla ricostruzione a posteriori delle consonanze che si producono tra i capitoli del presente studio. Una “lettura spazializzata” dell’opera letteraria nei termini di Friedman, infatti, origina sì a partire dall’identificazione e dall’indagine degli assi “orizzontale” e “verticale”, ma si produce propriamente allorché si ricompona la “‘story’ of the fluidly interactive relationship between the surface and palimpsestic depths of a given text”<sup>2</sup>. In altre parole, una piena comprensione della “profondità spaziale” dell’opera romanzesca di Narayan deve considerare la misura in cui “the horizontal and vertical narratives converge and separate, echo and oppose, reinforce and undermine each other.”<sup>3</sup> Esaminando l’interazione tra le singole riflessioni precedentemente esposte, si ritiene possibile individuare una generale convergenza tra le due immagini e dimensioni della cittadina immaginaria. Muovendo nuovamente dalla natura dei finali (giacché, come afferma Calvino, le zone di confine consentono di osservare “i modi in cui l’operazione letteraria comporta riflessioni che vanno al di là della letteratura ma che solo la

---

<sup>2</sup> Friedman, «Spatialization» cit., p. 20.

<sup>3</sup> Ivi, p. 15.

letteratura può «esprimere»<sup>4</sup>) si osserva infatti come la “forma spaziale” dei romanzi concordi con il significato che “Malgudi Town” assume a confronto con le rappresentazioni dello spazio reale. Se la cittadina si rivela ai personaggi come un territorio instabile, diviso tra geografie centrali e periferiche e in bilico fra tradizione e modernità, in breve, una rete di luoghi soggetti a una continua negoziazione, la *town* di Malgudi, introducendosi negli interstizi della dialettica tra la città e il villaggio indiani, si mostra ugualmente ibrida, terreno di dislocazione delle concezioni dominanti e di elaborazione di una nuova idea di spazio urbano. Inoltre, sebbene l’identità di “Malgudi Town” appaia maggiormente solida e definita rispetto a quella più incerta e fluida messa in evidenza da uno sguardo “orizzontale” sullo spazio narrativo, la presenza del Boardless Hotel all’interno degli ultimi quattro romanzi sembra offrire alla cittadina la possibilità di oltrepassare la sua intrinseca frammentarietà, per fissare la propria alterità (distinta, secondo una prospettiva “verticale”, sia dal “distretto” e dal “mondo di Malgudi”, sia dalla città e dal villaggio indiani) all’interno di un circoscritto luogo eterotopico.

La lettura relazionale delle singole riflessioni che scaturiscono dal rapporto tra spazio, personaggi e racconto da un lato, e mondo narrativo e rappresentazioni dello spazio dall’altro, testimonia l’importanza di Malgudi e dell’opera di Narayan, in grado, ancora oggi, di offrire uno sguardo creativo, eccentrico e polisemico (e quindi potenzialmente estensibile, ulteriormente indagabile) sulla geografia fisica, simbolica e letteraria indiana.

---

<sup>4</sup> Calvino, «Cominciare e finire» cit., p. 735.



## BIBLIOGRAFIA

#### NOTA ALLA BIBLIOGRAFIA

A fronte della ricerca bibliografica che ha sostenuto il presente lavoro, nel seguente elenco si è scelto, violando una prassi consolidata, di non includere la totalità delle opere visionate, ma solo quelle citate, insieme a una selezione di saggi che, pur non esplicitamente menzionati, hanno contribuito in modo determinante a orientare l'indagine. Tale scelta, se da un lato impedisce al lettore di ricostruire pienamente il tragitto bibliografico compiuto e l'evoluzione dell'ipotesi di lavoro e del conseguente metodo critico, dall'altro consente di evidenziare, entro un limite ragionevole di pagine, i saggi che più direttamente informano questo studio.

## OPERE DI R.K. NARAYAN

### NARRATIVA

NARAYAN, R.K., *Swami and Friends*, London, Hamish Hamilton, 1935 (edizione consultata: London, Mandarin, 1990).

—————, *The Bachelor of Arts*, London, Nelson, 1937 (edizione consultata: London, Mandarin, 1990).

—————, *The Dark Room*, London, Macmillan, 1938 (edizione consultata: London, Mandarin, 1990).

—————, *The English Teacher*, London, Eyre & Spottiswoode Ltd, 1945 (edizione consultata: London, Mandarin, 1990).

—————, *Mr Sampath – The Printer of Malgudi*, London, Eyre & Spottiswoode Ltd, 1949 (edizione consultata: London, Mandarin, 1990).

—————, *The Financial Expert*, London, Methuen, 1952 (edizione consultata: London, Mandarin, 1990).

—————, *Waiting for the Mahatma*, London, Methuen, 1955 (edizione consultata: London, Mandarin, 1990).

—————, *The Guide*, London, Methuen, 1958 (edizione consultata: London, Penguin, 1988).

—————, *The Man-eater of Malgudi*, London, Heinemann, 1961 (edizione consultata: London, Penguin, 1983).

—————, *The Vendor of Sweets*, London, The Bodley Head, 1967 (edizione consultata: London, Penguin, 1983).

—————, *The Painter of Signs*, London, Heinemann, 1976 (edizione consultata: London, Penguin, 1982).

—————, *Malgudi Days*, London, Heinemann, 1982.

—————, *A Tiger for Malgudi*, London, Heinemann, 1983 (edizione consultata: London, Penguin, 1984).

—————, *Under the Banyan Tree and Other Stories*, London, Heinemann, 1985 (edizione consultata: London, Penguin, 1987).

—————, *Talkative Man*, London, Heinemann, 1986 (edizione consultata: London, Penguin, 1987).

—————, *The World of Nagaraj*, London, Heinemann, 1990.

—————, *The Grandmother's Tale*, Madras, Indian Thought Publications, 1992.

### SAGGISTICA

NARAYAN, R.K., *Mysore*, Mysore, The Government Press, 1939 (edizione consultata: Mysore, Indian Thought Publications, 1944).

—————, *Next Sunday*, New Delhi, Hind Pocket Books, 1972.

—————, *Gods, Demons and Others*, New York, Viking, 1964 (edizione consultata: London, Minerva, 1994).

—————, *My Dateless Diary. An American Journey*, Mysore, Indian Thought Publications, 1964 (edizione consultata: New Delhi, Penguin, 1988).

—————, *My Days: A Memoir*, New York, Viking, 1974 (edizione consultata: London, Penguin, 1989).

—————, *Reluctant Guru*, Hind Pocket Books, Delhi, 1974.

—————, *The Emerald Route*, Bangalore, Government of Karnataka, 1977 (edizione consultata: London, Penguin, 2003).

—————, *A Writer's Nightmare. Selected Essays 1958-1988*, New Delhi, Penguin, 1988.

—————, *A Story-Teller's World. Stories, Essays, Sketches*, New Delhi, Penguin, 1990.

—————, *Salt and Sawdust: Stories and Table-Talk*, New Delhi, Penguin, 1993.

NARAYAN, R.K. (ed.), *Indian Thought: A Miscellany*, New Delhi, Penguin, 1997.

## TESTI SECONDARI

### CRITICA LETTERARIA E TEORIA DELLA LETTERATURA

AA.VV., *Nineteenth-Century Fiction*. Special Issue: *Narrative Endings*, XXXIII, 1, 1978.

BERTONI, FEDERICO, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

BROOKS, PETER, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York, Vintage, 1985 (1984).

CALABRESE, STEFANO, «Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo», in MORETTI, FRANCO (ed.), *Il romanzo*, vol. IV: *Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 611-640.

CALVINO, ITALO, «Cominciare e finire», in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Tomo primo, Milano, Mondadori, 1995, pp. 734-753.

—————, «I livelli della realtà in letteratura», in ID., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2002 (1995), pp. 374-390.

CAUDWELL, CHRISTOPHER, *Romance and Realism: A Study in English Bourgeois Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

CESERANI, REMO, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999.

COGNETTI, PAOLO, «Note sulla narrativa del reale», in *Materiali*, 4: *Libri di realtà: la funzione mimetica della letteratura e i suoi paradossi*, Bologna, La Bottega dell'Elefante, 2008, pp. 106-111.

COMETA, MICHELE, *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004.

FERRONI, GIULIO, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli editore, 2010.

HAMON, PHILIPPE, *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo*, Bologna, CLUEB, 1995 (ed. or. *Expositions. Littérature et architecture au XIXème siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1989).

HERMAN, DAVID, JAHN, MANFRED, RYAN, MARIE-LAURE (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge, 2005.

JAMES, HENRY, «The Art of Fiction», in BESANT, WALTER, JAMES, HENRY, *The Art of Fiction*, Boston, Cupples, Upham and Company, 1885 (ed. or. *Longman's Magazine*, IV, 1884).

KERMODE, FRANK, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1966.

LOTMAN, JURIJ M., *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993 (ed. or. *Kul'tura i vzryv*, Mosca, Gnosis, 1993).

—————, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972 (ed. or. *Struktura chudožestvennogo teksta*, Mosca, Isskustvo, 1970).

LOTMAN, JU.M., USPENSKIJ, B.A., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1987.

LUPERINI, ROMANO, «Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio», in *Allegoria*, XV, 44, 2003, pp. 114-122.

MCHALE, BRIAN, *Postmodernist Fiction*, New York and London, Methuen, 1987.

RICHARDSON, BRIAN (ed.), *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure and Frames*, Columbus, The Ohio State University Press, 2002.

ROUSSET, JEAN, *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino, Einaudi, 1976 (ed. or. *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1962).

SEGRE, CESARE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

TRAVERSETTI, BRUNO, *Explicit: l'immaginario romanzesco e le forme del finale*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2004.

TRONCHI, ANNA, «Temi e miti letterari», in GNISCI, ARMANDO (ed.), *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 63-86.

#### MONDI POSSIBILI

DOLEŽEL, LUBOMÍR, «Narrative Worlds», in MATEJKA, LADISLAV (ed.), *Sound, Sign and Meaning*, Ann Arbor, Michigan Slavic Publications, 1976, pp. 542-552.

—————, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1998.

FERRARI, ANNA, *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, Milano, Utet, 2007.

GOODMAN, NELSON, *Ways of Worldmaking*, Hassocks, Harvester Press, 1978 (1978).

MAITRE, DOREEN, *Literature and Possible Worlds*, London, Pembridge Press, 1983.

MANGUEL, ALBERTO, GUADALUPI, GIANNI, *The Dictionary of Imaginary Places*, New York, Macmillan Publishing Co., 1980.

PAVEL, THOMAS G., *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

RONEN, RUTH, *Possible worlds in literary theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

STALNAKER, ROBERT C., «Possible Worlds», in *Nous*, 10, 1976, pp. 65-75.

WALTON, KENDALL L., «How Remote Are Fictional Worlds From The Real World?», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVII, 1, 1978, pp. 11-23.

—————, *Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1990.

ZORAN, GABRIEL, «Towards a Theory of Space in Narrative», in *Poetics Today*, V, 2, 1984, pp. 309-335.

### **SAGGI SULLA LETTERATURA POSTCOLONIALE**

ALBERTAZZI, SILVIA, *Lo sguardo dell'altro: le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2000.

ASHCROFT, BILL, «Post-Colonial Transformation and Global Culture», in ALBERTAZZI, SILVIA, POSSAMAI, DONATELLA (eds.), *Postmodernism and Postcolonialism*, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 17-32.

ASHCROFT, BILL, GRIFFITHS, GARETH, TIFFIN, HELEN (eds.), *The Post-colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995.

GEORGE, ROSEMARY MARANGOLY, *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

GLISSANT, ÉDOUARD, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

RUSHDIE, SALMAN, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1992 (1991).

SAID, EDWARD W., *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.

—————, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage, 1994 (1993).

#### SAGGI SULLA LETTERATURA INDIANA DI LINGUA INGLESE

ALBERTAZZI, SILVIA, *Il tempio e il villaggio: la narrativa indo-inglese contemporanea e la tradizione britannica*, Bologna, Patron, 1978.

BERTINETTI, PAOLO, *Dall'India*, Milano, Linea d'ombra, 1995.

BOWES, PRATIMA, *Between Cultures*, New Delhi, Allied Publishers, 1986.

CRONIN, RICHARD, *Imagining India*, London, Macmillan, 1989.

KANAGANAYAKAM, CHELVA, *Counterrealism and Indo-Anglian Fiction*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 2002.

KRISHNA RAO, A.V., *The Indo-Anglian Novel and the Changing Tradition*, Mysore, Rao and Raghavan, 1972.

MEHROTRA, ARVIND KRISHNA (ed.), *A History of Indian Literature in English*, London, Hurst & Company, 2003.

MUKHERJEE, MEENAKSHI, *The Twice Born Fiction: Themes and Techniques of the Indian Novel in English*, Delhi, Pencraft International, 2001 (1971).

—————, *Realism and Reality: The Novel and Society in India*, Delhi, Oxford University Press, 1985.

—————, «The Anxiety of Indianness: Our Novels in English», in *Economic and Political Weekly*, XXVIII, 48, 1993, pp. 2607-2611.

NAIPAUL, V.S., *An Area of Darkness*, New York, Vintage, 2002 (1964).

—————, *India. A Wounded Civilization*, New York, Vintage, 2003 (1977).

NANDY, ASHIS, *An Ambiguous Journey to the City: The Village and Other Odd Ruins of the Self in the Indian Imagination*, New Delhi, Oxford University Press, 2001.

NICORA, FLAMINIA, *Eroi britannici, Sepoys ribelli: l'Indian Mutiny nel romanzo anglo-indiano dal 1857 alla fine del XX secolo*, Torino, Harmattan, 2005.

PANDEY, SURYA NATH (ed.), *Writing in a Post-Colonial Space*, New Delhi, Atlantic Publishers & Distributors, 1999.

PRASAD, ANIL KUMAR, *The Village in Indo-Anglian Fiction*, Patna, Novelty & Co., 1994.

SETHI, RUMINA, *Myths of the Nation: National Identity and Literary Representation*, Oxford, Clarendon Press, 1999.

WILLIAMS, H.M., *Indo-Anglian Literature 1800-1970: A Survey*, Columbia, South Asia Books, 1978.

#### **SAGGI SULLO SPAZIO E OPERE GEOCRITICHE**

AA.VV., *New Formations*. Issue 57: *The Spatial Imaginary*, 2005-2006.

ALBERTAZZI, SILVIA, *In questo mondo: ovvero quando i luoghi raccontano le storie*, Roma, Meltemi, 2006.

ALFANO, GIANCARLO, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori Editore, 2010.

AUGÉ, MARC, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2009 (ed. or. *Non-lieux*, Paris, Editions du Seuil, 1992).

BACHELARD, GASTON, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006 (ed. or. *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957).

BACHTIN, MICHAÏL, «Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo», in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 231-405 (ed. or. «Formy vremeni i chronotopa v romane», 1937-38, in *Voprosy literatury i èstetiki*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975, pp. 234-407).

BAGNOLI, VINCENZO, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003.

BARTH, JOHN, «How to Make a Universe», in ID., *The Friday Book. Essays and other nonfiction*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1984, pp. 13-25.

BARTHES, ROLAND, «L'effet de réel», in *Communications*, 11, 1968, pp. 84-89.

BENVENUTI, GIULIANA, «Il protagonismo dello spazio», in *il manifesto*, 14 luglio 2009, p. 11.

BHABHA, HOMI K., *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994.

BUTOR, MICHEL, «L'espace du roman», in ID., *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 48-58.

CAVONE, VITO, *Geografie della coscienza. Rappresentazioni dello spazio e raffigurazioni dell'io nella letteratura inglese*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 2007, pp. 3-20.

CERTEAU, MICHEL DE, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001 (ed. or. *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980).

CRESSWELL, TIM, *Place: a short introduction*, Malden, Blackwell, 2004.

FOUCAULT, MICHEL, «"Des espaces autres"» (1967), in ID., *Dits et écrits 1954-1988, IV: 1980-1988*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 752-762 (ed. or. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 1984, pp. 46-49).

—————, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, a cura di T. Villani, Milano, Mimesis, 1994.

FRANK, JOSEPH, «Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Two Parts», in *The Sewanee Review*, LIII, 2, 1945, pp. 221-240.

—————, «Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts», in *The Sewanee Review*, LIII, 3, 1945, pp. 433-456.

—————, «Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts», in *The Sewanee Review*, LIII, 4, 1945, pp. 643-653.

FRIEDMAN, SUSAN STANFORD, «Spatialization: A Strategy for Reading Narrative», in *Narrative*, I, 1, 1993, pp. 12-23.

—————, «Spatialization, Narrative Theory and Virginia Woolf's *The Voyage Out*», in MEZEI, KATHY (ed.), *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 1996, pp. 109-136.

—————, *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton, Princeton University Press 1998.

—————, «Spatial Poetics and Arundhati Roy's *The God of Small Things*», in PHELAN, JAMES, RABINOWITZ, PETER J. (eds.), *A Companion to Narrative Theory*, Oxford, Blackwell 2005, pp. 192-195.

FUENTES, CARLO, *Geografia del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

GANIM, JOHN M., «Cities of Words: Recent Studies on Urbanism and Literature», in *Modern Language Quarterly*, LXIII, 3, 2002, pp. 365-382.

GLOTFELTY, CHERYLL, FROMM, HAROLD (eds.), *The Ecocriticism Readers: landmarks in literary ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996.

IACOLI, GIULIO, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Bologna, Carocci, 2008.

—————, «Il critico e le dense trame del mondo. Ritrovare *La production de l'espace* di Henry Lefebvre», in *La società degli individui*, 35, 2009, pp. 145-149.

—————, «Dante e il pinguino. Sulla linea di Bertrand Westphal», in *Between*, I, 1, 2011. URL: <http://www.between-journal.it/> (ultimo accesso: 26 gennaio 2012).

KEATING, ANALOUISE, *The Gloria Anzaldúa Reader*, Durham and London, Duke University Press, 2009.

LANDO, FABIO (ed.), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, ETAS Libri, 1993.

MUZZIOLI, FRANCESCO, «Spunti, riferimenti e riflessioni per una "critica spaziale"», in *La Libellula*, 2, 2010, pp. 26-34.

PUGLISI, GIANNI, PROIETTI, PAOLO, *Le città di carta*, Palermo, Sellerio, 2002.

RICH, ADRIENNE, *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose 1979-1985*, New York-London, W.W. Norton & Company, 1986.

RYAN, MARIE-LAURE, «Space», in HÜHN, PETER ET AL. (eds.), *the living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University Press. URL: [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Space&oldid=888](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Space&oldid=888) (ultimo accesso: 26 marzo 2011).

RONEN, RUTH, «Space in fiction», in *Poetics Today*, VII, 3, 1986, pp. 421-438.

RUTHERFORD, JONATHAN, «The Third Space. Interview with Homi Bhabha», in RUTHERFORD, JONATHAN (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London, Lawrence and Wishart, 1990, pp. 207-221.

SAGLIA, DIEGO, «Eterotopie e parerga. Delimitazione del paesaggio nazionale in *Emma* di Jane Austen», in *La società degli individui*, 35, 2009, pp. 137-144.

SAUNDERS, ANGHARAD, «Literary geography: reforging the connections», in *Progress in Human Geography*, XXXIV, 4, 2010, pp. 436-452.

SOJA, EDWARD, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Basil Blackwell, 1996.

SORRENTINO, FLAVIO (ed.), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore, 2010.

TALLY JR., ROBERT T., «Geocriticism and Classic American Literature», in *Faculty Publications-English*, Paper 14, 2008. URL: <http://ecommons.txstate.edu/englfacp/14> (ultimo accesso: 20 gennaio 2011).

—————, «On Literary Cartography: Narrative as a Spatially Symbolic Act», in *New American Notes Online*, I, 1, 2011. URL: <http://www.nanocrit.com/essay-two-issue-1-1/> (ultimo accesso: 05 dicembre 2011).

TALLY JR., ROBERT T. (ed.), *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

WELLS-LYNN, AMY, «The Intertextual, Sexually-Coded Rue Jacob: A Geocritical Approach to Djuna Barnes, Natalie Barney, and Radclyffe Hall», in *South Central Review*, XXII, 3, 2005, pp. 78-112.

WESTPHAL, BERTRAND, «Edward Soja et la poétique du décentrement», in *Centquatrevue*, 1, 2008. URL: <http://www.104.fr/module/104revue/artistes/soja.html> (ultimo accesso: 26 maggio 2011).

—————, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando Editore, 2009 (ed. or. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007).

—————, «Oltre la torre d'avorio. Genesi della geocritica», in BARONTI MARCHIÓ, ROBERTO (ed.), *Lezioni di dottorato 2007*, Santa Maria Capua Venere, Edizioni Spartaco, 2009.

—————, «Spazio, luogo, frontiera. Dante e l'orizzonte», in *Between*, I, 1, 2011. URL: <http://www.between-journal.it/> (ultimo accesso: 26 gennaio 2012).

—————, *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

WESTPHAL, BERTRAND (ed.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Pulim, 2000.

WUNENBURGER, JEAN-JACQUES, POIRIER, JACQUES (eds.), *Lire l'espace*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1996.

#### SAGGI SULLO SPAZIO INDIANO

AGUIAR, MARIAN, *Tracking Modernity: India's Railway and the Culture of Mobility*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.

*Agumbe Rainforest Research Station*, URL: <http://www.agumberainforest.com> (13 giugno 2012).

*Census of India 2001*, URL: <http://www.censusindia.gov.in/2011-common/censusdataonline.html> (ultimo accesso: 18 luglio 2012).

COMPTON, HERBERT, *Indian Life in Town and Country*, New York, G.B. Putnam's Sons, 1904.

COSTA, FRANK J., DUTT, ASHOK K., MA, LAURENCE J.C., NOBLE, ALLEN G. (eds.), *Urbanization in Asia: Spatial Dimensions and Policy Issues*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1989.

EICHINGER FERRO-LUZZI, GABRIELLA (ed.), *Glimpses of the Indian Village in Anthropology and Literature*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi Asiatici, 1998.

FARINELLI, FRANCO, *Il villaggio indiano. Scienza, ideologia e geografia delle sedi*, Milano, Franco Angeli Editore, 1981, pp. 9-50.

GANDHI, M.K., *Village Swaraj*, compiled by H.M. Vyas, Ahmedabad, Navajivan Publishing House, 1963 (1962).

GEEVARGHESE, P.K., *A Changing Small Town in South India*, Washington, University Press of America, 1979.

GOPAL, RUPA, «The Malgudi that is Agumbe», in *The Hindu*, 20 February 2011. URL: <http://www.thehindu.com/thehindu/mag/2011/02/20/stories/2011022050370800.htm> (ultimo accesso: 08 aprile 2012).

HARILAL, R.L., «Rainy Raptures at Agumbe». URL: <http://www.mathrubhumi.com/travel/news.php?id=23051&cat=2&sub=56> (ultimo accesso: 15 novembre 2010).

HURD, JOHN, KERR, IAN J., *India's Railway History: A Research Handbook*, Leiden, Brill, 2012.

JAIN, AJAY, «The home of Malgudi Days in Agumbe, Karnataka: The Great Arabian Sea Drive Day 22», in *Kunzum.com*, 30 April 2011. URL: <http://kunzum.com/2011/04/30/the-home-of-malgudi-days-in-agumbe-karnataka-the-great-arabian-sea-drive-day-21/> (ultimo accesso: 08 aprile 2012).

KHILNANI, SUNIL, «India's theaters of independence», in *The Wilson Quarterly*, XXI, 4, 1997, p. 16-45.

KURIEN, C.T., *Nehru and Village India: An Assessment of Nehru's Philosophy of Social Action*, Madras, Madras Institute of Development Studies, 1980.

*Malgudi: Coming to Life*, Jeyram Civicon (P) Limited. URL: <http://www.malgudiindia.com/downloads/Malgudi.pdf> (ultimo accesso: 23 ottobre 2011).

MCKIM, MARRIOTT (ed.), *Village India. Studies in the Little Community*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1955.

NIRANJAN RAO, G., NARAYANAN NAIR, K., «Change and Transformation in Rural South India: Findings from Village Studies», in *Economic and Political Weekly*, XXXVIII, 32, 2003, pp. 3349-3354.

PRAKASH, GYAN, «The Urban Turn», in VASUDEVAN, RAVI ET AL. (eds.), *Sarai Reader 02: The Cities of Everyday Life*, New Delhi, Sarai/Center for the Study of Developing Societies/Society for New and Old Media, 2002, pp. 2-7.

REDFIELD, ROBERT, SINGER, MILTON B., «The Cultural Role of Cities», in *Economic Development and Cultural Change*, 3, 1954-55, pp. 53-73.

SATISH KUMAR, M., «The Evolution of Spatial Ordering in Colonial Madras», in BLUNT, ALISON, MCEWAN, CHERYL (eds.), *Postcolonial Geographies*, New York, London, Continuum, 2002, pp. 85-98.

SELBY, MARTHA ANN, PETERSON, INDIRA VISWANATHAN (eds.), *Tamil Geographies: Cultural Constructions of Space and Place in South India*, Albany, State University of New York Press, 2008.

SRINIVAS, M.N., *Social Change in Modern India*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966.

—————, *The Remembered Village*, Delhi, Oxford University Press, 1976.

SRINIVAS, M.N. (ed.), *India's Villages*, Calcutta, West Bengal Government Press, 1955.

SRIVASTAVA, S.C., *Indian Census in Perspective*, New Delhi, Office of the Registrar General, India, Ministry of Home Affairs, 1983.

VENKATARAMANI, K.S., *Renascent India*, Mylapore, Madras, Svetaranya Ashrama, 1929 (1928).

**SAGGISU R.K. NARAYAN**

AA.VV., *The Literary Criterion*. Special Issue: *R.K. Narayan the Centenarian*, XLIII, 3-4, 2008.

ADIGA, ARAVIND, «The Fountainhead», in *Time Magazine*, 07 August 2005. URL: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1090820,00.html> (ultimo accesso: 08 aprile 2012).

AFZAL-KHAN, FAWZIA, «R.K. Narayan: The Realm of Mythic Realism», in ID., *Cultural Imperialism and the Indo-English Novel: Genre and Ideology in R. K. Narayan, Anita Desai, Kamala Markandaya, and Salman Rushdie*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1993, pp. 27-58.

ALAM, FAKRUL, «R.K. Narayan's Centenary Celebrations», in *Kitaab*, 14 May 2009. URL: <http://kitaabonline.wordpress.com/2009/05/14/r-k-narayans-centenary-celebrations/> (ultimo accesso: 27 settembre 2010).

ALAM, MOHAMMAD EJAZ, *R.K. Narayan and the Inhabitants of Malgudi*, New Delhi, Rajat Publications, 2005.

ALBERTAZZI, SILVIA, «The Story-Teller and the Talkative Man: Some Conventions of Oral Literature in R.K. Narayan's Short Stories», in *Commonwealth*, IX, 2, 1987, pp. 59-64.

ALMOND, IAN, «Darker Shades of Malgudi: Solitary Figures of Modernity in the Stories of R.K. Narayan», in *The Journal of Commonwealth Literature*, 36, 2001, pp. 107-116.

ANONYMOUS, «R.K. Narayan in the First Person», in *Frontline*, XXVII, 1, 2010, pp.164-168.

BHABHA, HOMI, «A Brahmin in the Bazaar», in *Times Literary Supplement*, 08 April 1977, p. 421.

CROFT, SUSAN E., «Interview with R.K. Narayan», in GOYAL, BHAGWAT S. (ed.), *R.K. Narayan: A Critical Spectrum*, Meerut, Shalabh Book House, 1983, pp. 25-33.

DE, ADITI, «Creating the common man», in *The Hindu*, 12 June 2004. URL: <http://www.hindu.com/yw/2004/06/12/stories/2004061200060200.htm> (ultimo accesso: 29 giugno 2012).

DEWARI, DIGAMBAR SINGH, *Gandhian Bearings on R.K. Narayan's Novels*, New Delhi, Atlantic Publishers & Distributors, 2010.

FERNANDO, NIHAL, «Between Cultures: Narayan's Malgudi in *Swami and Friends* and *The Bachelor of Arts*», in NIGHTINGALE, PEGGY (ed.), *A Sense of Place in the New Literatures in English*, St Lucia, University of Queensland Press, 1986, pp. 75-85.

GAREBIAN, KEITH, «Strategy and Theme in the Art of R.K. Narayan», in *ARIEL*, V, 4, 1974, pp. 70-81.

GEORGE, ROSEMARY MARANGOLY, «Of Fictional Cities and "Diasporic" Aesthetics», in *Antipode*, XXXV, 3, 2003, pp. 559-579.

GRAUBARD, STEPHEN R., «An Interview with R.K. Narayan», in *Daedalus*, CXVIII, 4, 1989, pp. 233-237.

GRENE, NICHOLAS, *R.K. Narayan*, Tavistock, Northcote House Publishers, 2011.

HARDIN, NANCY SHIELDS, «Mysore/Malgudi: R.K. Narayan's World of South India», in *The Missouri Review*, VI, 3, 1983, pp. 125-138.

KAUL, A.N., «R.K. Narayan and the East-West Theme», in MUKHERJEE, MEENAKSHI (ed.), *Considerations: Twelve Studies of Indo-Anglian Writing*, Bombay, Allied Publishers, 1978, pp. 43-65.

KHATRI, CHHOTE LAL (ed.), *R.K. Narayan: Reflections and Re-evaluation*, New Delhi, Sarup & Sons, 2006.

KRISHNA RAO, A.V., «R.K. Narayan and the Novel of Affirmation», in ID., *The Indo-Anglian Novel and the Changing Tradition*, Mysore, Rao and Raghvan, 1972, pp. 68-106.

KRISHNAN, S. (ed.), *Malgudi Landscapes: The Best of R.K. Narayan*, New Delhi, Penguin, 1992.

LAHIRI, JHUMPA, «Narayan Days: Rereading the Master», in *Boston Review*, XXXI, 4, 2006. URL: <http://bostonreview.net/BR31.4/lahiri.php> (ultimo accesso: 15 novembre 2010).

LAKSHMANAN, V., «Ignoring Theories: Experiencing R.K. Narayan», in *MS Academic*, I, 1, 2010, pp. 13-25.

LE BLANC, CLAUDINE, «R.K. Narayan, méprise occidentale sur une décolonisation littéraire», in *Revue de littérature comparée*, 303, 2002, pp. 323-342.

LENNARD, JOHN, «R.K. Narayan», in PARINI, JAY (ed.), *World Writers in English, Volume II*, New York, Charles Scribner's Sons, 2004, pp. 385-406.

MANN, HARVEEN, «“The Magic Idyll of Antiquated India”: Patriarchal Nationalism in R.K. Narayan’s Fiction», in *ARIEL: A Review of International English Literature*, XXXI, 4, 2000, pp. 59-75.

MEHTA, VED, «The Train Had Just Arrived at Malgudi Station», in ID., *John Is Easy to Please: Encounters with the Written and the Spoken Word*, London, Secker & Warburg, 1971 (1962), pp. 133-171.

MISHRA, SUDESH, «R.K. Narayan: The Malgudisation of Reality», in MCLEOD, A.L. (ed.), *R.K. Narayan: Critical Perspectives*, New Delhi, Sterling Publishers, 1994, pp. 86-95.

MOHAN, AARTI, «A Paradise Called Malgudi», in *Sattva*, 25, 2008. URL: <http://thealternative.in/docs/offbeat/SattvaOctober2008.pdf> (ultimo accesso: 06 giugno 2012).

MOHOD, VEENA V., *Social Realism in R.K. Narayan's Novels*, Jaipur, Book Enclave, 1997.

NAIK, M.K., *The Ironic Vision: A Study of the Fiction of R.K. Narayan*, New Delhi, Sterling Publishers, 1983.

—————, «Theme and Form in R.K. Narayan’s *The Man-eater of Malgudi*», in ID., *Dimensions of Indian English Literature*, 1984, pp. 142-150.

NAIPAUL, V.S., «The Master of Small Things», in *Time Magazine*, 04 June 2001. URL: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,128162,00.html> (ultimo accesso: 04 dicembre 2011).

NARASIMHAIAH, C.D., «R.K. Narayan: The Comic as a Mode of Study in Maturity», in ID., *The Swan and the Eagle: Essays on Indian English Literature*, New Delhi, Vision Books, 1999 (1968), pp. 176-199.

NATWAR SINGH, K., *Profiles and Letters*, New Delhi, Sterling, 1998.

NICHOLL, CHARLES, «Rereading: RK Narayan», in *The Guardian*, 14 May 2011.  
URL: <http://www.guardian.co.uk/books/2011/may/14/rk-narayan-malgudi-south-india>  
(ultimo accesso: 08 aprile 2012).

NOBLE, ALLEN G., «Malgudi: The South Indian Townscape of R.K. Narayan», in *The Deccan Geographer*, 18, 1980, pp. 803-811.

PAVAN KUMAR, MALREDDY, «“Cosmopolitanism Within”: The case of R.K. Narayan’s fictional Malgudi», in *Journal of Postcolonial Writing*, XLVII, 5, 2011, pp. 558-570.

PHILIP, DAVID SCOTT, «R.K. Narayan: The Reinvented Traditionalist», in ID., *Perceiving India: Through the Works of Nirad C. Chaudhuri, R.K. Narayan and Ved Mehta*, New Delhi, Sterling Publishers, 1986, pp. 95-130.

PONTES, HILDA, *R.K. Narayan*, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1983.

POUSSE, MICHEL, *R.K. Narayan: A Painter of Modern India*, New York, Peter Lang, 1995.

PURANIK, SADHANA ALLISON, «The Painter of Signs: *Breaking the Frontier*», in KAIN, GEOFFREY (ed.), *R.K. Narayan: Contemporary Critical Perspectives*, East Lansing, Michigan State University Press, 1993, pp. 125-139.

RAGHAVACHARYULU, D.V.K., «Small-Scale Reflections on a Great House of Fiction: R.K. Narayan's Chronicles of Malgudi», in NAIK, M.K., *Perspectives on Indian Fiction in English*, New Delhi, Abhinav Publications, 1985, pp. 21-48.

RAIZADA, HARISH, *R.K. Narayan: A Critical Study of His Works*, New Delhi, Young Asia Publications, 1969.

RAM, ATMA (ed.), *Perspectives on R.K. Narayan*, Ghaziabad, Vimal Prakashan, 1981.

RAM, SUSAN, RAM, N., *R.K. Narayan: The Early Years, 1906-1945*, New Delhi, Viking, 1996.

RAMAMURTI, K.S., «Kanthapura, Kedaram, Malgudi and Trinidad, as Indias in Miniature – A Comparative Study», in SRIVASTAVA, AVADHESH K. (ed.), *Alien Voice. Perspectives on Commonwealth Literature*, Lucknow, Print House India, 1981.

SHARMA, K.K., «R.K. Narayan's Malgudi with Special Reference to 'The Financial Expert' and 'The Guide'», in GOYAL, BHAGWAT S. (ed.), *R.K. Narayan's India: Myth and Reality*, New Delhi, Sarup & Sons, 1993, pp. 28-41.

SINGH, HARINDER A., SINGH, B.P., *R.K. Narayan: His Social Vision*, New Delhi, K.K. Publications, 2006.

SINGH, KRISHNA KANT, *Social Perspectives in R.K. Narayan's Novels*, Jaipur, Book Enclave, 2002.

SRINATH, C.N. (ed.), *R.K. Narayan: An Anthology of Recent Criticism*, Delhi, Pencraft International, 2000.

SWINDEN, PATRICK, «Hindu Mythology in R.K. Narayan's *The Guide*», in *The Journal of Commonwealth Literature*, 34, 1999, pp. 65-83.

TADIÉ, ALEXIS, «Under the Banyan Tree: R.K. Narayan, Space, and the Story-Teller», in DVOŘÁK, MARTA, NEW, W.H. (eds.), *Tropes and Territories: Short Fiction, Postcolonial Readings, Canadian Writing in Context*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2007, pp. 231-243.

THIEME, JOHN, *R.K. Narayan*, Manchester, Manchester University Press, 2007.

—————, «The Cultural Geography of Malgudi», in *The Journal of Commonwealth Literature*, XLII, 2, 2007, pp. 113-126.

VARMA, R.M., *Major Themes in the Novels of R.K. Narayan*, New Delhi, Jainsons Publications, 1993.

WALSH, WILLIAM, *R.K. Narayan: A Critical Appreciation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982.

#### **R.K. NARAYAN COLLECTION**

##### **HOWARD GOTLIEB ARCHIVAL RESEARCH CENTER AT BOSTON UNIVERSITY**

BROYARD, ANATOLE, «The Novelist as Sign Painter», in *The New York Times*, 23 June 1976, n.p., Box 8, Folder 49.

DANIELEWSKI, TED, sceneggiatura originale di *Guide*, Box 6, Folder 9.

HAMILTON, ALEX, «'I couldn't manage teaching. I thought I would throw myself full-time into this gamble of writer's life'», in *The Guardian*, 12 September 1979, p. 16, Box 9, Folder 2.

NARAYAN, R.K., «Mahatma Gandhi», Box 5, Folder 4.

—————, «Civics», in *The Hindu*, 04 May 1952, n.p., Box 5, Folder 6.

—————, «English in Bharat», in *The Hindu*, 02 February 1958, n.p.; Box 5, Folder 6.

—————, «Railways and Classes», Box 5, Folder 69.

—————, «Train-Travel and Thrills », in *The Hindu*, 06 January 1952, n.p., Box 5, Folder 70.

—————, «The Common Man», Box 7, Folders 22-23.

—————, «The Common Man Today», Box 7, Folder 24.

—————, «In an Indian Village», Box 8, Folder 3.

—————, «The Rickshaw Puller», Box 8, Folder 18.

—————, «Ways of Bus Life», Box 8, Folder 24.

—————, «Madras Towns», Box 8, Folder 30.

—————, «The Uncommon Man: Decline and Fall», Box 8, Folder 32.

—————, «Uncommon Man: In Experimental Mood», Box 8, Folder 33.

—————, «The Uncommon Man: A New Book of Snobs», Box 8, Folder 34.

—————, discorso inaugurale per la celebrazione del diciottesimo anniversario della Kerala Sahitya Akademi, Trichur, 14 marzo 1976, Box 8, Folder 35.

—————, appunti autobiografici, 1973, Box 8, Folder 36.

—————, «Nehru, practical political heir to idealist Gandhi», in *LIFE International*, n.d., pp. 18-19, Box 8, Folder 39.

—————, «Self-Obituary No. 5», in *The Illustrated Weekly of India*, 23 July 1950, p. 23, Box 8, Folders 39.

—————, «Thoughts on English», in *The Hindu*, 01 February 1953, n.p, Box 8, Folder 39.

—————, «English language in India», 11 ottobre 1953, Box 8, Folder 39.

—————, note al manoscritto di *A Tiger for Malgudi*, Box 10, Folder 3.

—————, «Conversation», Box 11, Folder 1.

—————, manoscritto senza titolo, HGARC, Box 11, Folder 1.

—————, manoscritto senza titolo, Mysore, 10 marzo 1975, Box 11, Folder 1.

—————, corrispondenza con Pearl S. Buck, luglio-agosto 1963, Box 12, Folder 8.

UPDIKE. JOHN, «Alive and Free from Employment», in *The New Yorker Magazine*, 02 September 1974, p. 82, Box 8, Folder 48.

WORDSWORTH, CHRISTOPHER, «World in a Mysore mirror», in *Observer*, 22 January 1979, n.p., Box 8, Folder 41.

### OPERE VARIE

AUSTEN, JANE, *Emma*, Ware, Wordsworth Editions, 2000 (1815).

BERGER, JOHN, *The Look of Things: Selected Essays and Articles*, Penguin, Harmondsworth, 1972.

CALVINO, ITALO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.

CESERANI, REMO, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993.

CHANDRA, VIKRAM, *Sacred Games*, London, Faber, 2006.

CONRAD, JOSEPH, *Heart of Darkness*, London, Penguin, 1994 (1899-1902).

DALLAPICCOLA, ANNA L., *Induismo. Dizionario di storia, cultura, religione*, trad. it. Maria Cristina Coldagelli, Milano, Bruno Mondadori, 2005 (ed. or.: *Dictionary of Hindu. Lore and Legend*, London, Thames and Hudson Ltd, 2002).

GASKELL, ELIZABETH, *Cranford*, Oxford, Oxford University Press, 1998 (1851-1853).

GOULD, STEPHEN JAY, «So Near and Yet So Far», in *The New York Review of Books*, 20 October 1994, pp. 24-28.

GRENIER, JEAN, *Les Îles*, Paris, Gallimard, 1959 (1933).

*The Imperial Gazetteer of India*, XXVI, Oxford, Clarendon Press, 1931. URL: [http://dsal.uchicago.edu/reference/gaz\\_atlas\\_1931/](http://dsal.uchicago.edu/reference/gaz_atlas_1931/) (ultimo accesso: 01 luglio 2012).

JOSHI, P.C., «Gandhi and Nehru: The Challenge of a New Society», in NANDA, B.R., JOSHI, P.C., KRISHNA, RAJ (eds.), *Gandhi and Nehru*, Delhi, Oxford University Press, 1979, pp. 33-50.

JOYCE, JAMES, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth, Penguin, 1960 (1916).

KHAYYAM, OMAR, *Rubaiyat of Omar Khayyam*, trad. ingl. Edward Fitzgerald. URL: <http://www.gutenberg.org/files/246/246-h/246-h.htm> (ultimo accesso: 12 dicembre 2012).

MARX, KARL, «The British Rule in India», in *New York Daily Tribune*, 25 June 1853. URL: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1853/06/25.htm> (ultimo accesso: 03 marzo 2012).

MENEGHELLI, DONATA, *Una forma che include tutto. Henry James e la teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1997.

NARAYANAN, VASUDHA, *Capire l'induismo*, Milano, Feltrinelli, 2007.

RAO, RAJA, *Kanthapura*, London, Allen & Unwin, 1938.

SINGH, KHUSHWANT, *Train to Pakistan*, London, Chatto & Windus, 1956.

WOOLF, VIRGINIA, *Three Guineas*, Orlando, Harcourt, 2006 (1938).

## FILMOGRAFIA

*Dil Se*, Dir. Mani Ratnam, India, 1998.

*Guide*, Dir. Vijay Anand, India, 1965.

*Malgudi Days*, Dir. Shankar Nag, India, 1989.

*Malgudi Days*, Dir. Kavitha Lankesh, India, 2006.

*Pather Panchali*, Dir. Satyajit Ray, India, 1955.