

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI LETTERARI E CULTURALI
CICLO XXXI

Settore concorsuale: 10/L1 Lingue, letterature e culture inglese e anglo-americana

Settore scientifico-disciplinare: L-LIN/10 Letteratura inglese

LA CASA E IL MONDO

LA RAPPRESENTAZIONE DI CALCUTTA NELLE OPERE DI AMIT
CHAUDHURI, AMITAV GHOSH E NEEL MUKHERJEE

Presentata da Carlotta Beretta

Coordinatore:

Prof.ssa Silvia Albertazzi

Relatore:

Prof.ssa Silvia Albertazzi

ESAME FINALE:

Anno 2019

Indice

Abstract.....	2
Introduzione	3
Mappa dei luoghi dei romanzi	13
Capitolo primo: La città postcoloniale e la sua rappresentazione letteraria.....	15
1. Letteratura e spazio: teorie letterarie e metodi d'indagine.....	16
1.1 La narratologia	16
1.2 Approcci critici allo spazio in letteratura: la geografia letteraria	18
1.3 La geocritica	22
2. La dialettica dello spazio.....	28
2.1 Oltre il dualismo cartesiano: Henri Lefebvre	28
2.2 Deterritorializzazione e riterritorializzazione in Gilles Deleuze e Félix Guattari	31
2.3 Il Terzo spazio	34
3. La città postcoloniale.....	38
3.1 La città coloniale e il confine come prospettiva epistemologica	39
3.2 La città modernista e il rapporto con la modernità.....	42
3.3 La città postcoloniale oggi: città globale e spazio postmoderno.....	46
Capitolo secondo: Costruire, abitare, immaginare.....	50
1. Amit Chaudhuri: corrispondenze poetiche tra casa e città.....	52
2. Amitav Ghosh: immaginare la casa, costruire il mondo	65
3. Neel Mukherjee: la casa decostruita.....	75
Capitolo terzo: Le strade di Calcutta.....	82
1. Amit Chaudhuri: "The personal may be political, but it is also aesthetic"	84
2. Amitav Ghosh: la Calcutta dei <i>bhadralok</i> e quella dei subalterni	102
3. Neel Mukherjee: il percorso di un rivoluzionario tra città e campagna	117
Capitolo quarto: Il mondo dentro e fuori Calcutta	135
1. Calcutta è il mondo: pluralismo, diaspora e migrazione nella metropoli bengalese.....	135
2. Da Calcutta verso il mondo: memoria, narrazione e costruzione dell'immaginario	150
Conclusione: Essere cosmopoliti in Bengala.....	170
Appendice: Tavole da <i>The Jew of New York</i> (Katchor 1999) e <i>The Barn Owl's Wondrous Capers</i> (Banerjee 2007)	175
Bibliografia	180

Abstract

L'obiettivo di questa tesi è l'analisi della rappresentazione di Calcutta nelle opere di tre scrittori postcoloniali di origine bengalese, Amit Chaudhuri, Amitav Ghosh e Neel Mukherjee. Per questi autori, Calcutta è il luogo del radicamento artistico e culturale e, al tempo stesso, un punto da cui partire per osservare e percorrere il resto del mondo. Rispetto al passato, oggi la città bengalese ha perso rilevanza economica e politica. Tuttavia, Calcutta ha ancora un ruolo significativo dal punto di vista culturale. L'obiettivo di questo lavoro è dunque di affrontare lo spazio di Calcutta dal punto di vista culturale e letterario. Nello specifico, nelle pagine che seguono ci occuperemo di esaminare la rappresentazione spaziale di Calcutta; di dare conto della complessa interazione tra locale e globale; di restituire valore alla dimensione locale in un contesto postcoloniale; infine, di analizzare le forme e i modi della modernità bengalese, così come vengono affrontati dagli autori del corpus.

La tesi è organizzata in quattro capitoli. Il primo esamina e riassume il contesto teorico alla base dell'analisi dei testi e prende in considerazione tre ambiti fondamentali: la geografia letteraria; la dialettica spaziale; gli studi sulla città coloniale, modernista e postcoloniale. I successivi capitoli di analisi procedono per temi spaziali via via più ampi. La discussione si apre con una disamina della casa, guardando in particolare alla dicotomia tra spazio privato e pubblico. Il capitolo successivo si interessa dello spazio urbano come teatro di alcune pratiche moderne: la *flânerie*, l'*adda*, la lotta politica. L'ultimo capitolo, infine, intende offrire una prospettiva più ampia, prendendo in considerazione la relazione di Calcutta con il resto del mondo.

Introduzione

Seconda città del Raj britannico, subito dopo Londra, Calcutta ha ricoperto per secoli un ruolo di primaria importanza economica e culturale. In quanto centro amministrativo (prima della Compagnia dell'Indie Orientali e poi dell'Impero britannico) la città ha goduto di una grande prosperità e ha visto lo sviluppo di una forte borghesia locale. A causa della crescente politicizzazione della popolazione, soprattutto in seguito alla prima partizione del Bengal nel 1905, nel 1911 la capitale venne spostata a New Delhi.

Tuttavia, lo spostamento della capitale ebbe l'effetto di diffondere ancora di più l'attivismo politico. La classe media, i cosiddetti *bhadralok*, largamente impiegati nell'amministrazione pubblica, si trovarono ad affrontare una diminuzione dell'offerta di lavoro. Questo li portò ad avvicinarsi a idee e organizzazione politiche di diversa natura, dalla lotta indipendentista di Gandhi ai progetti rivoluzionari delle diverse formazioni comuniste. Anche le classi più basse andarono incontro a un percorso di politicizzazione. L'importanza di Calcutta dal punto di vista economico esercitava infatti una grande attrazione per le masse di contadini indigenti delle campagne e delle regioni circostanti. Una volta a Calcutta, le loro condizioni di vita erano però estremamente precarie: la maggior parte di loro trovava alloggio in *bustee* (i quartieri di abitazioni informali) sovraffollati e dalle condizioni igienico-sanitarie precarie. Questa parte della popolazione rimase per lungo tempo la base per l'attivismo politico sia anti-imperialista sia identitario.

La storia di Calcutta nei primi anni del Novecento vede infatti alternarsi agitazioni anti-imperialiste e rivolte comunitarie, con scontri tra la componente hindu e quella musulmana della popolazione. Dal punto di vista del movimento indipendentista, a Calcutta trovarono spazio non solo le istanze del *Satyagraha* di Gandhi. Ci furono forme di opposizione violenta alla dominazione britannica, con diversi attacchi terroristici che scossero la città fino agli anni Trenta del Novecento, nonché una forte presenza di formazioni comuniste e rivoluzionarie. Un esempio del tutto particolare, fu quello di Subhash Chandra Bose che, durante la seconda guerra mondiale, fuggì da Calcutta per fondare la Indian National Army (INA) e liberare l'India con l'aiuto dei giapponesi. Al contrario, Gandhi decise di rimanere leale al colonizzatore britannico per tutta la durata del conflitto. Questo nonostante il peso che lo sforzo bellico britannico impose all'India e in particolare al Bengala: nel 1943, quest'ultimo dovette affrontare una disastrosa carestia che risultò in un numero di vittime tra i tre e i cinque milioni. Alla fine della guerra, Calcutta vide aumentare gli scontri comunitari, perché le componenti hindu e musulmana divergevano sul risultato da ottenere dopo l'indipendenza: gli hindu ambivano a un'India unificata, i musulmani alla creazione di uno stato separato a maggioranza musulmana (Pakistan). Particolarmente significativi furono i cosiddetti "Great Calcutta Killings" del 16 agosto 1946, che risultarono in circa 100.000 morti.

La Partizione del 1947 – evento da cui nacquero due stati indipendenti, l'India attuale e il Pakistan, composto da East Pakistan (l'attuale Bangladesh) e West Pakistan – comportò un profondo cambiamento per la demografia, l'urbanistica, l'economia e la politica di Calcutta. La divisione del Bengala originario in una parte indiana e in una pakistana (che poi diverrà il Bangladesh) ebbe due conseguenze principali, che diedero inizio a una serie di cambiamenti profondi. Da un lato, alcuni membri della borghesia industriale hindu videro assottigliarsi la propria ricchezza, perché parte dei loro beni rimasero in Pakistan. Questo comportò un impoverimento ed ebbe effetti di lungo corso sulla prosperità economica della città e della regione. Dall'altro lato, Calcutta dovette sostenere un enorme flusso di rifugiati che andarono ad allargare le fila di coloro che vivevano negli slum. La città conobbe una notevole espansione urbanistica verso sud, dove si insediarono la gran parte delle persone provenienti dall'East Bengal. Né il governo nazionale né tantomeno quello regionale furono in grado di affrontare adeguatamente la crisi dei rifugiati, che dunque si auto-organizzarono in insediamenti informali.

I rifugiati costituirono fin da subito una base politica per i numerosi movimenti di protesta che si alternarono dagli inizi degli anni cinquanta. Le proteste erano guidate dai partiti di sinistra, principalmente comunisti. Oltre che tra i rifugiati, queste formazioni politiche ebbero grande successo anche tra i giovani della classe media, il cui tasso di disoccupazione era molto alto. Il primo grande movimento di massa fu il cosiddetto Food Movement (1959), che protestò contro la scarsità di cibo dovuta alle speculazioni dei privati e a una cattiva gestione governativa del repentino aumento di popolazione. Durante gli anni sessanta, poi, le istanze dei rifugiati e quelle dei movimenti di sinistra si avvicinarono ulteriormente fino a che, nel 1967, una coalizione di partiti di sinistra, lo United Front, vinse le elezioni, battendo il Partito del Congresso. A parte un breve intervallo di tempo, tra il 1972 e il 1977, in cui il Congresso ritornò al potere, la coalizione rimase in carica fino al 2011, con il nome di Left Front. Protagonista di questa fase politica fu Jyoti Basu, primo ministro del West Bengal dal 1977 al 2000.

Nonostante l'istituzionalizzazione delle istanze della sinistra e dei partiti comunisti con la vittoria elettorale, Calcutta e il West Bengal non smisero di essere il centro della politica rivoluzionaria. Infatti, in concomitanza con la crescita del consenso elettorale, ci fu una scissione tra le varie componenti del CPI (Communist Party of India). Inizialmente dal CPI filo-sovietico si staccò il CPI (Marxist), filo-cinese, che però rimase nella coalizione di governo. Un'ulteriore scissione si verificò con la fondazione del CPI (Marxist-Leninist), che era l'organo politico del movimento Naxalita. Contrari alla via riformista, i Naxaliti volevano seguire la strada rivoluzionaria su modello cinese verso la liberazione delle masse. Diedero dunque vita a un movimento rivoluzionario che ambiva a coniugare le istanze dei rifugiati e dei giovani disoccupati in città con quelle dei contadini

nelle campagne. Il tentativo rivoluzionario iniziò con la sollevazione contadina nel villaggio di Naxalbari nel 1967, proseguendo con una serie di azioni, spesso violente, sia in città sia in campagna: attacchi terroristi, assassinii politici, manifestazioni di massa, scontri con fazioni politiche rivali. Il governo represses duramente il movimento, con arresti di massa, torture, e uccisioni, fino alla sua disfatta nel 1973.

Il trentennio dall'indipendenza alla metà degli anni settanta fu dunque un periodo di grande agitazione politica, che andò progressivamente a scemare con la repressione del movimento naxalita tra il 1970 e il 1973 e il lungo dominio politico del Left Front a partire dal 1977. Gli anni seguenti furono anni di maggiore stabilità politica, ma non di ripresa dello sviluppo economico. Infatti, se gli anni immediatamente successivi alla Partizioni furono un periodo di profonda crisi economica, lo stato dell'economia della città non tornò mai più alla prosperità del periodo coloniale. Numerose industrie chiusero o trasferirono la loro sede in altre città dell'India. Negli anni, gli unici due settori che videro un minimo di crescita sono stati quello commerciale e quello immobiliare. In particolare, a partire dagli anni novanta del Novecento, in città si moltiplicarono i progetti immobiliari, con la costruzione di moderni grattacieli e centri commerciali. Questo processo mutò profondamente l'aspetto della città, nonché la sua economia.

Tra la fine del Novecento e gli inizi degli anni Duemila, la politica nazionale e regionale indiana ha visto un profondo cambiamento, con la perdita di egemonia del Congresso e l'ascesa dei movimenti nazionalisti e fondamentalisti hindu. In West Bengal, lo sconfitto Left Front ha lasciato il posto al Trinamool Congress, guidato da Mamata Banerjee, che mescola istanze populiste, nazionaliste e religioso-tradizionali. Mentre la globalizzazione cambiava il tessuto urbano di Calcutta, con la crescita di centri commerciali e grattacieli, dal punto di vista politico lo stato del West Bengal optava dunque per una politica che pone l'accento sulla tradizione e l'identità locale. Come per le altre maggiori città indiane, un risultato di questa scelta identitaria è stato il cambio del nome della città, che, nel 2001, è diventata Kolkata. Rispetto al nome di epoca coloniale, Calcutta, il nuovo nome, Kolkata, si avvicina di più alla pronuncia bengalese.

KOLKATA

TTK MAPS

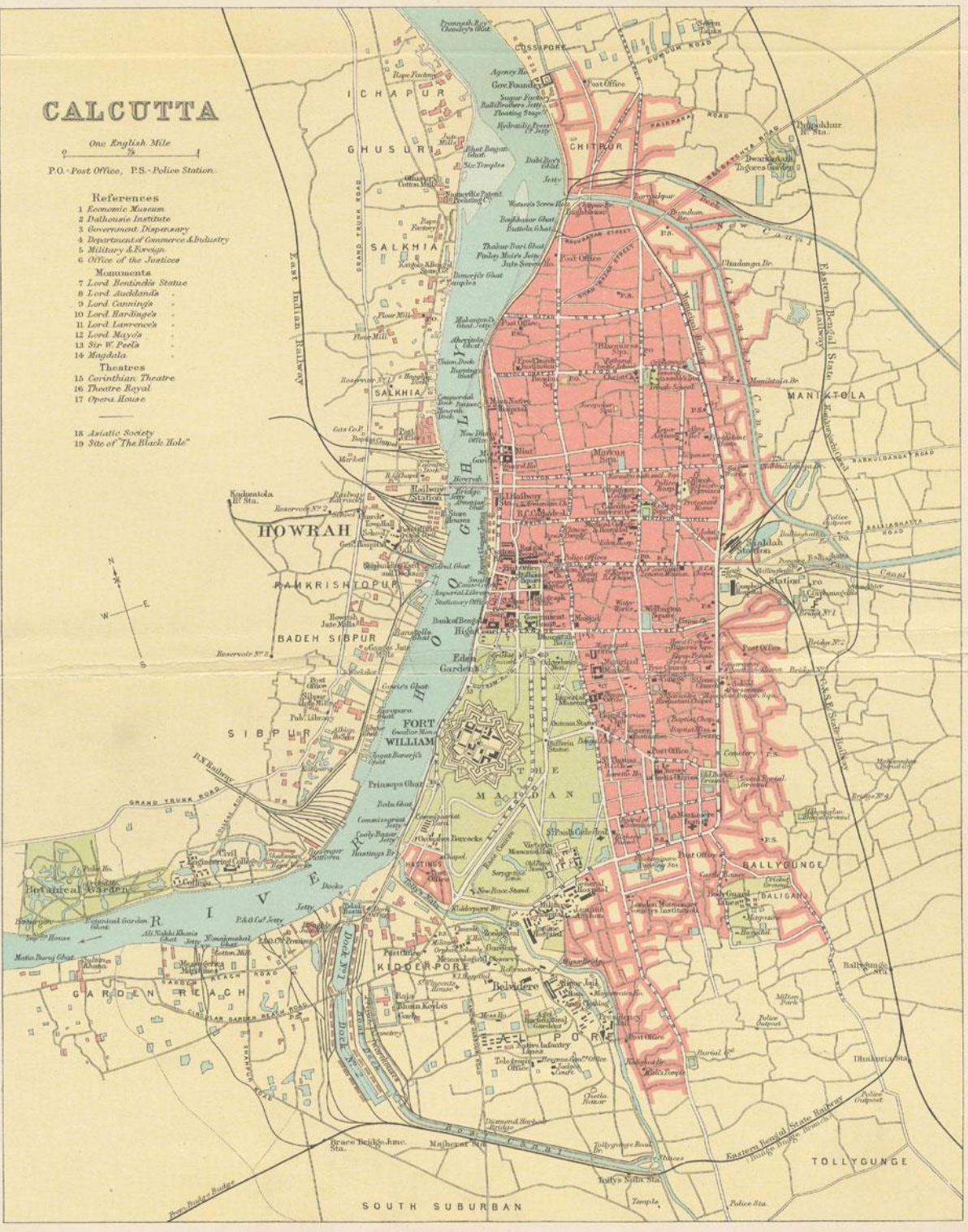


Mappa di Kolkata (Calcutta) ai giorni nostri (Fonte: TTK Maps)

CALCUTTA

One English Mile
0 1/2
P.O. - Post Office, P.S. - Police Station.

- References**
- 1 Economic Museum
 - 2 Dalhousie Institute
 - 3 Government Dispensary
 - 4 Department of Commerce & Industry
 - 5 Military & Foreign
 - 6 Office of the Justices
- Monuments**
- 7 Lord Bentinck's Statue
 - 8 Lord Auckland's
 - 9 Lord Carnarvon's
 - 10 Lord Hardinge's
 - 11 Lord Lawrence's
 - 12 Lord Mayo's
 - 13 Sir W. Peels
 - 14 Magdala
- Theatres**
- 15 Corinthian Theatre
 - 16 Theatre Royal
 - 17 Opera House
- 18 Asiatic Society
19 Site of 'The Black Hole'



The Edinburgh Geographical Institute

J. G. Bartholomew

Imperial Gazetteer of India 1907 – 1909: Se consideriamo l'area evidenziata in rosso, i quartieri più a nord corrispondono alla cosiddetta Black Town, quelli più a sud, all'altezza del Maidan e di Fort William, alla White Town. L'area in mezzo tra le due è la cosiddetta Grey Town.

Al di fuori delle zone abitate dai britannici, la cosiddetta White Town, la struttura urbanistica di Calcutta si sviluppò seguendo i pattern imposti dalle attività commerciali della aristocrazia mercantile. Queste influenzarono la struttura delle parti più antiche della città – la Black Town della classe medio-alta bengalese e la Grey Town in cui risiedevano persone dalle più disparate origini e religioni (ebrei, cinesi, parsi, armeni, ecc.) – secondo un modello che accorpava le residenze delle famiglie facoltose, i mercati coperti (bazaar) da loro gestiti e i *bustee*, dove alloggiavano le classi povere (Sinha 1978: 31). Nonostante la natura cosmopolita della città, la popolazione tendeva (e tende tuttora) a essere distribuita su base etnica, religiosa e occupazionale, conferendo alla città l'aspetto di un mosaico, un incastro tra diverse culture e religioni che difficilmente si mischiano. All'inizio della storia della città, la Black Town era dominata dai proprietari terrieri (*zamindar*) trasferitisi in città, che controllavano anche i mercati della zona. Con il tempo, la classe media incominciò a svilupparsi. Nonostante questa fascia della popolazione avesse un'educazione di stampo occidentale e fosse propensa all'apertura nei confronti di altre compagini sociali, questo non cambiò di molto la struttura urbanistica della città, che rimase influenzata da questioni di casta, religione e classe (Sinha 1978: 101).

Da un punto di vista architettonico, lo stile urbanistico della classe media vide una mescolanza di stile indiano e occidentale, che differì dallo stile tipicamente coloniale utilizzato dai britannici. La dimora bengalese tradizionale – ad esempio le ville delle famiglie aristocratiche della Black Town – era costruita intorno a un grande cortile centrale, su cui si affacciavano gli ambienti. L'abitazione della classe media non poteva riprodurre le grandi dimensioni delle dimore aristocratiche, ma fu lo stesso costruita in modo da favorire l'areazione dei locali e la comunicazione tra interno ed esterno. Per questo venne dotata di ampie finestre, terrazze, balconi e verande, che fungevano da mediazione tra lo spazio domestico e quello pubblico (Swati Chattopadhyay 2011: 201). Benché queste abitazioni stiano scomparendo per fare posto ai condomini e ai grattacieli, si possono ancora trovare tra i vicoli di North Calcutta e nella parte sud della città, in particolare nella zona di Hindustan Park (a nord del Rabindra Sarovar nella mappa).

In ambito culturale, la prospera classe media bengalese ha contribuito a creare forme e modi di una modernità indiana, basata sull'interazione tra linguaggi locali e l'inglese dei colonizzatori, tra la tradizione culturale bengalese e i cambiamenti introdotti dall'incontro tra culture e dallo sviluppo di nuove tecnologie. All'inizio del diciannovesimo secolo, il Rinascimento bengalese fu un movimento di riforma e modernizzazione della società bengalese che ebbe ampie ripercussioni sul piano culturale. Figure come Rammohan Roy (1772 – 1833) e Swami Vivekananda (1863 – 1902) introdussero importanti riforme religiose e si spesero per produrre dei cambiamenti nella società

bengalese, mediando tra tradizione locale e apertura verso il resto del mondo. In letteratura, Michael Madhusudan Dutt (1824 – 1873) fu uno dei primi poeti a scrivere in lingua inglese, anche se la sua produzione letteraria in bengalese è forse quella di maggior rilievo artistico. È infatti ricordato per aver introdotto nella poesia bengalese elementi di derivazione europea, come il *blank verse*. Bankim Chandra Chatterjee (1838 – 1894) fu invece il primo a scrivere un romanzo in inglese, anche se presto tornò al bengalese. In maniera simile a Dutt, scrisse opere che mescolavano India e Occidente, risentendo fortemente dell'influenza dei Romantici e dei Vittoriani. A partire da queste figure fondative, la letteratura bengalese conobbe grande fortuna e sviluppo, con artisti del calibro di Rabindranath Tagore (Premio Nobel nel 1913), il popolarissimo Sarat Chandra Chattopadhyay, il poeta Jibanananda Das. Lo splendore culturale di Calcutta non investì solo la letteratura, ma coinvolse tutte le arti, dalla musica alla pittura, alla fotografia e al cinema: basti pensare ai dipinti di Abanindranath Tagore e Jamini Roy o ai film di Ritwik Ghatak, Satyajit Ray, Mrinal Sen.

Non abbiamo qui lo spazio per esaminare in dettaglio le forme e i modi della cultura artistico-letteraria bengalese tra Ottocento e Novecento. Possiamo però individuarne delle caratteristiche fondamentali. Discutendo della modernità bengalese, infatti, Rosinka Chaudhuri enfatizza tre aspetti ricorrenti e significativi: la natura multivocale, cioè il ruolo che hanno avuto sia le lingue regionali, sia l'inglese; l'importanza del contesto locale (bengalese); l'interazione con il resto del mondo, attraverso una spiccata attitudine cosmopolita (Rosinka Chaudhuri 2014: xv-xlii). Secondo Chaudhuri, le lingue vernacolari hanno avuto una fondamentale importanza nella costruzione del “multivocal Indian modern” (Chaudhuri 2014: xxix) e la preminenza dell'inglese è in realtà un fenomeno da collegare più al contesto contemporaneo, soprattutto all'epoca delle liberalizzazioni e dell'apertura al mercato globale. Riguardo la dimensione geografica del fenomeno, il lavoro di Rosinka Chaudhuri dimostra come la modernità in epoca coloniale “was fundamentally built upon the cultural imagination of the regional public, which, in turn, was formed in close correspondence with global issues of literature and history” (ivi: xxii). La modernità bengalese si basa dunque su una complessa interazione tra realtà locale e contesto globale.

In ambito postcoloniale, l'attenzione verso la dimensione regionale viene spesso meno, a favore di un'enfasi sulla globalità del fenomeno. L'intento di questo lavoro è di andare in direzione contraria e di evidenziare il radicamento locale di alcuni scrittori postcoloniali di origine bengalese. La selezione del corpus ha tenuto infatti in considerazione la presenza di un legame geografico e culturale degli autori con il West Bengal, soprattutto con la città di Calcutta. Inoltre, si è cercato di scegliere scrittori che appartenessero al circuito globale della letteratura postcoloniale e che non fossero semplicemente noti a Calcutta. La scelta è dunque ricaduta sulle opere di Amit Chaudhuri, Amitav Ghosh e Neel Mukherjee. Nato nel 1962, Amit Chaudhuri è poeta, musicista, scrittore e

critico letterario. Le sue opere hanno un forte sapore autobiografico e tendono a descrivere la vita quotidiana della classe media indiana, sia a Calcutta – dove ambienta i suoi primi romanzi –, sia a Bombay e nel Regno Unito. Forse il più noto dei tre, Amitav Ghosh (1956 -) ritorna spesso nelle sue opere alla sua città natale di Calcutta: un vero e proprio centro da cui si dipanano i fili delle sue trame. Di un decennio più giovane, Neel Mukherjee (1970 -) ha un rapporto più conflittuale con la città di Calcutta e la società bengalese, oggetto di una vera e propria opera di dissezione nel corso dei suoi primi due romanzi.

Il lavoro che segue ha come primo obiettivo l'analisi della rappresentazione di Calcutta nelle opere di questi autori. In seconda istanza, l'esame della dimensione spaziale ambisce a rendere evidente la complessa interazione tra realtà locale e contesto globale di cui parla Rosinka Chaudhuri. Attraverso un discorso sullo spazio, poi, l'obiettivo è anche quello di discutere le forme e i modi della modernità bengalese rappresentate nei romanzi. Più in generale, infine, questo lavoro vuole restituire importanza ad una dimensione locale e situata della letteratura postcoloniale.

Nel volume *The Postcolonial Unconscious* (2011), Neil Lazarus descrive le tendenze omogeneizzanti di gran parte della critica postcoloniale contemporanea, tendenze che sembrano andare nella direzione di una definizione di un "romanzo globale" in cui l'influenza della cultura euro-americana è fondamentale:

Analogous arguments could, I think, be advanced with respect to the work of many other writers in 'postcolonial' contexts, whose specific inflections (formal and substantive) of received traditions and idioms of poetry, drama, or prose writing are too often abstracted from their particular contexts by postcolonialist critics and read as expressions or variants of a (putatively) globally dispersed aesthetic mode, such as 'magical realism' or 'the gothic' or 'postmodernism'. In such readings there is often a fatal disposition to situate the aesthetic mode of the 'postcolonial' work as derivative of that of the categorically prior 'Western' instance. Moreover, the 'internal' thrust of the work under review – that is, its engagement with and reciprocal effect on the 'local' traditions upon which it is substantially predicated – is typically neglected. (Lazarus 2011: 73 – 74)

Secondo Lazarus, l'ottica in cui i testi postcoloniali vengono tipicamente letti tende a enfatizzare una prospettiva globale, mentre dimentica le connessioni con il tempo e il luogo da cui le opere provengono. Per contrastare questa tendenza, il critico marxista propone un nuovo approccio ai testi postcoloniali che punti a evidenziarne i legami con la tradizione locale. Negli intenti di Lazarus, tale prospettiva di lettura può seguire due traiettorie. La prima è quella di allargare il canone postcoloniale a testi "minori", composti in lingue locali o che non si adattano a una lettura postcoloniale "tradizionale" (ivi: 26). La seconda ambisce invece a rileggere testi già canonici in un'ottica diversa, che ne evidenzia le connessioni con il milieu culturale di appartenenza (ivi: 25). La proposta finale di

Lazarus è quella di individuare e ricostruire una serie di “alternative traditions” nel contesto postcoloniale, che ambiscono a tracciare e far emergere diverse genealogie di cultura e di pensiero e che amplino lo sguardo della critica postcoloniale rispetto alla prospettiva del “romanzo globale” (ivi: 35).

Seguendo la strada indicata da Neil Lazarus, questo lavoro ha lo scopo di rintracciare la presenza e il ruolo della tradizione culturale bengalese nelle opere di Amit Chaudhuri, Amitav Ghosh, Neel Mukherjee. Nel fare questo, la scelta è andata nella direzione seguita già da Dipesh Chakrabarty in *Provincializing Europe* (2011), cioè non di un rigetto totale delle idee di provenienza euro-americana, ma un loro diverso utilizzo. Come il resto del Subaltern Studies group, Chakrabarty riprende il pensiero di Hegel e soprattutto di Marx, con l'intento di utilizzarlo sia per leggere la realtà indiana sia per contestare l'egemonia europea. Analogamente, nel presente lavoro, gran parte dei riferimenti utilizzati per l'analisi dello spazio di Calcutta provengono dalla teoria postcoloniale o euro-americana, con alcuni contributi di studiosi bengalesi volti a rendere più chiare le peculiarità del contesto regionale. L'intento è comunque quello di mettere in luce le dinamiche che interessano lo spazio di Calcutta e del West Bengal, al di fuori di un'ottica eurocentrica.

Nell'occuparsi di Calcutta e del West Bengal, è stato poi necessario confrontarsi con il vasto corpus della letteratura bengalese. La mancanza di competenze linguistiche adeguate, la difficoltà a reperire alcune traduzioni, nonché l'enorme quantità di opere in bengalese che raccontano Calcutta su un arco temporale molto ampio, ha portato alla decisione di non inserire tra i testi primari romanzi in lingua bengali. Nel contestualizzare la narrativa di Amit Chaudhuri, Amitav Ghosh e Neel Mukherjee si è scelto poi di adottare un approccio che andasse oltre gli studi letterari, adottando una prospettiva multimediale e interdisciplinare. Non ci si è limitati, infatti, a tracciare connessioni letterarie, ma soprattutto culturali, guardando in particolar modo al cinema bengalese, che tanto ha significato per la rappresentazione di Calcutta.

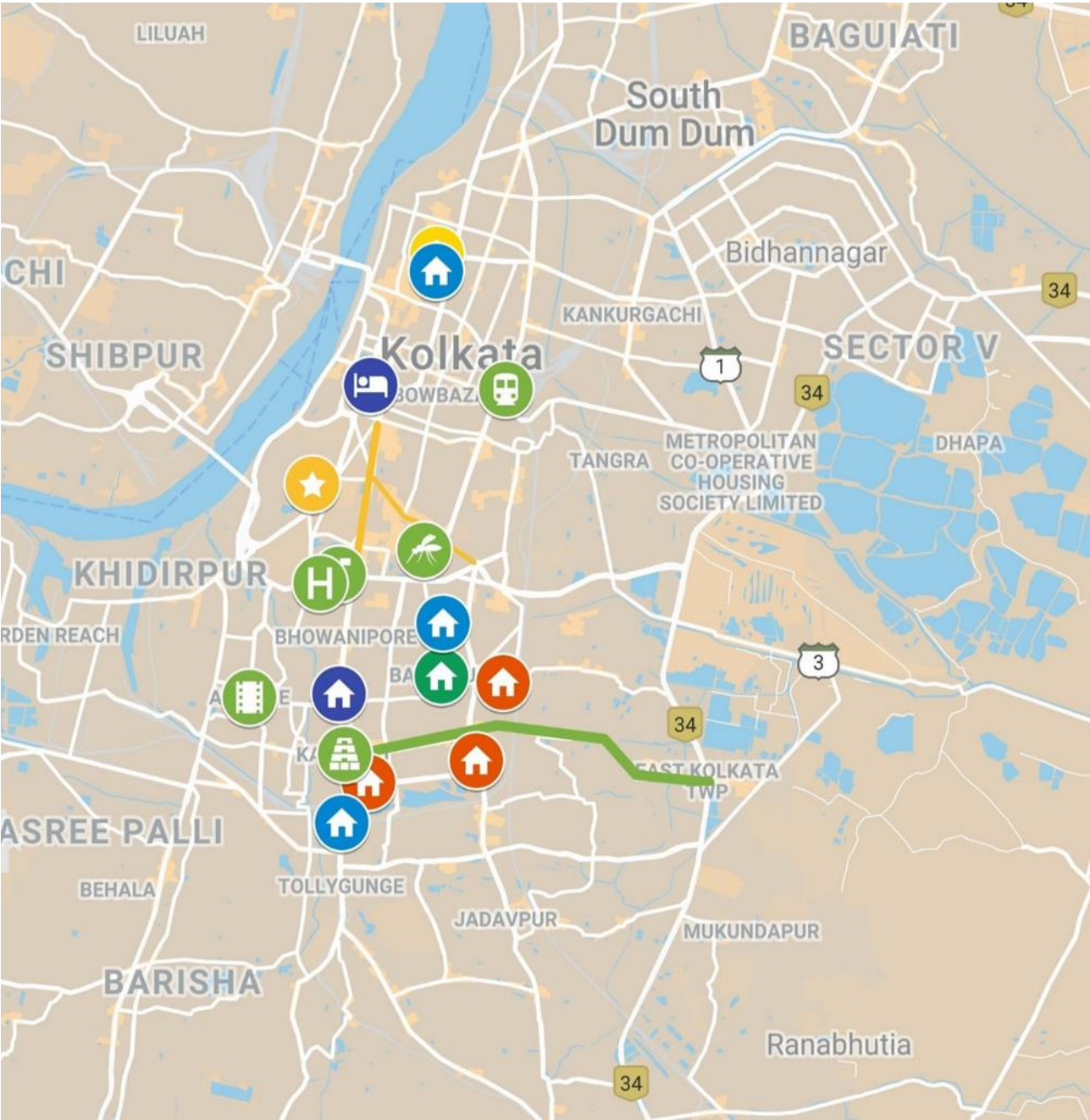
Questo lavoro è diviso in quattro capitoli. Il primo esamina e riassume il contesto teorico alla base dell'analisi dei testi, prendendo in considerazione tre ambiti fondamentali: la geografia letteraria, e in particolare la geocritica e la geotematica; la dialettica spaziale; gli studi sulla città coloniale, modernista e postcoloniale. La trattazione teorica ha influenzato profondamente la struttura dei capitoli successivi. Seguendo la critica tematica, si è scelto di procedere per temi spaziali. La scelta dei singoli temi deriva invece dalla discussione sulla città e dal romanzo di Tagore, *Ghare Baire* (*La casa e il mondo* 1916), da cui questo lavoro prende il titolo. I capitoli di analisi procedono dunque per temi spaziali via via più ampi. La discussione si apre con una disamina della casa, guardando in particolare alla dicotomia tra spazio privato e pubblico, fondamentale per la definizione della modernità. Il capitolo successivo si interessa dello spazio urbano come teatro di alcune pratiche

moderne: la *flânerie*, l'*adda*, la lotta politica. L'ultimo capitolo, infine, intende offrire una prospettiva più ampia, prendendo in considerazione la relazione di Calcutta con il resto del mondo. Il lavoro affronta così le varie dinamiche migratorie in entrata e in uscita che interessano la città, per arrivare, nelle conclusioni, a discutere dei vari esempi di cosmopolitismo che si incontrano nella narrativa di Amit Chaudhuri, Amitav Ghosh e Neel Mukherjee. All'interno dei singoli capitoli, le sezioni dedicate ai singoli autori non seguono un ordine cronologico del tutto preciso. L'analisi delle opere di Amit Chaudhuri precede quella dei romanzi Amitav Ghosh, di qualche anno più vecchio. La ragione sta nella progressione tematica: lo sguardo di Chaudhuri è più intimo e domestico rispetto a quello di Ghosh. Per questo si è scelto di aprire il capitolo sulla casa con uno sguardo più concentrato sull'intimità del quotidiano, per poi allargarlo progressivamente. Motivazioni simili hanno pesato nella decisione di scrivere prima di Ghosh e poi di Mukherjee, visto che il primo ha un'idea positiva dell'ambiente domestico, mentre il secondo lo decostruisce. Nei capitoli successivi si è scelto di mantenere lo stesso ordine per ragioni di coerenza formale.





Un'abitazione della classe media a Hindustan Park (South Calcutta)

Mappa dei luoghi dei romanzi



Case


 22, 6, Basanta Bose Rd


 Flat in Southern Avenue


 Flat in Gole Park




A Strange and Sublime
Address

 Tridib's House


 Admiral's House (approx.)


 Mini's House


 Bhola's House (approx.)


 Khuku's House (approx.)

Strade e luoghi di interesse

 Great Eastern Hotel

 Rabindra Sadan Auditorium

 Ronald Ross Memorial


 Alipore


 Kalighat

 Rash Behari Avenue

 3, Robinson St

 Maidan

 Sealdah

 Chowringhee Road

 Park Street

Capitolo primo: La città postcoloniale e la sua rappresentazione letteraria

Lo spazio è un campo d'indagine oggetto di una crescente attenzione da parte della critica letteraria. Come nota Robert T. Tally Jr. (2017), l'ambientazione in luoghi specifici è spesso fondamentale nell'economia di una storia e interi generi letterari sono fondati su elementi spaziali, come ad esempio la poesia pastorale o la scrittura di viaggio. A partire dagli anni Settanta del secolo scorso, inoltre, la critica letteraria e le scienze umane hanno dimostrato un accresciuto interesse per il problema spaziale, soprattutto alla luce degli sviluppi e dei cambiamenti che il nuovo assetto mondiale stava generando. Questa attenzione continua tuttora, con un occhio di riguardo per le dinamiche che i processi di globalizzazione imprimono sullo spazio-tempo. Infatti, pur non essendo l'unico cambiamento nella percezione di quest'ultimo nella storia dell'umanità (un altro è avvenuto al passaggio tra Medioevo e Rinascimento¹), l'epoca postmoderna è caratterizzata da rapidi processi di trasformazione culturale e tecnologica, che portano a nuove forme di organizzazione spaziale, alla creazione di nuovi habitat e a nuovi modi di vivere insieme (Prieto 2013: 9).

L'intento di questo capitolo è dunque quello di mettere a fuoco la questione della città postcoloniale e della sua rappresentazione letteraria da tre punti di vista teorici diversi, seppur complementari. La prima parte di questo percorso esaminerà la questione dello spazio in letteratura, considerando le varie posizioni critiche assunte nell'ambito della geografia letteraria, per approdare a una discussione della geocritica di Bertrand Westphal. Il secondo percorso teorico prenderà in esame diverse teorie spaziali nelle scienze umane che tendono a costruire lo spazio in maniera dialettica. La dialettica spaziale poi fungerà da presupposto alla terza parte di questa discussione, in cui la città postcoloniale emergerà come uno spazio eterogeneo percorso da confini e relazioni.

Prima di addentrarci nell'esame delle diverse teorie, però, occorre iniziare da un tentativo di definizione del termine "spazio". Bertrand Westphal nota che, se considerato in maniera astratta, lo spazio ingloba potenzialmente l'intero universo (2007: 14). Tuttavia, l'indagine delle scienze umane deve per forza limitarsi agli spazi percepibili (*ibidem*). In generale, possiamo comunque distinguere lo spazio dal luogo per un indice di maggiore astrattezza del primo rispetto al secondo (*ibidem*). Come vedremo in seguito, lo spazio può corrispondere a tre elementi: al concetto astratto, all'idea di un territorio non marcato, limitato o definito e, infine, alle relazioni sociali strutturali. Al contrario, il luogo è localizzato, circoscritto e molto spesso assume una significazione emotiva, soggettiva e

¹ Ne *La Géocritique* (2007), Westphal discute ampiamente della trasformazione nella concezione dello spazio – tempo avvenuta al passaggio tra Medioevo e Rinascimento. Da un'idea simbolica dello spazio, in cui questo riflette l'Aldilà o forme dell'immaginario, si passò ad una connessione tra spazio e tempo, in cui lo spazio riflette la vita reale, estendendosi in verticale (viene inventata la prospettiva), e il tempo assume il carattere di una progressione orizzontale (e non più ciclica).

relazionale, ma sul piano individuale (Prieto 2013: 13). Eric Prieto nota come nell'indagine sullo spazio delle scienze umane ci sia una marcata preferenza per la nozione di spazio da parte di post-strutturalisti e marxisti, e per la nozione di luogo da parte della fenomenologia (2013: 75-78).

1. Letteratura e spazio: teorie letterarie e metodi d'indagine

1.1 La narratologia

Per affrontare la dimensione letteraria dello spazio urbano postcoloniale, si rende necessaria una riflessione sui rapporti tra spazio e letteratura e sulle forme della geografia letteraria. Robert T. Tally Jr., nell'introduzione al *Routledge Handbook of Literature and Space* (2017), sottolinea infatti il proliferare di diversi approcci critici, teorie, metodi e punti di vista che vanno sotto il nome di "spatial literary studies". Pur nella loro varietà, queste prospettive critiche si concentrano sulla componente immaginaria, e dunque letteraria, dello spazio.

Nel considerare lo spazio in letteratura, una prima prospettiva da esaminare è quella narratologica. Benché la narratologia si sia concentrata per lungo tempo sulla componente temporale della narrazione, forse per la sua più apparente essenzialità ai fini dell'opera letteraria, nel corso del novecento un'attenzione sempre maggiore è stata dedicata alla componente spaziale. In *The Living Handbook of Narratology* (2014), Marie-Laure Ryan distingue quattro forme di testualità spaziale: lo spazio narrativo; l'estensione spaziale del testo; lo spazio come contesto e contenitore del testo; le forme spaziali.

Lo spazio narrativo è l'ambiente in cui i personaggi vivono e si muovono e ha generalmente diverse stratificazioni. Ryan (2014) individua perciò le cornici spaziali (*spatial frames*), cioè l'ambiente che ospita in maniera più immediata gli eventi narrati; l'ambientazione (*setting*), cioè il contesto storico, sociale e geografico in cui l'azione si svolge; lo spazio della storia (*story space*), che consiste di tutte le ambientazioni rilevanti per la storia, cioè delle cornici spaziali più altri luoghi rilevanti che vengano eventualmente menzionati; il mondo narrativo (*narrative or story world*), cioè lo spazio della storia completato dall'immaginazione del lettore, sulla base della sua conoscenza ed esperienza personale; infine, l'universo narrativo (*narrative universe*), cioè il mondo che il testo presenta come reale, insieme con tutte le eventuali proiezioni controfattuali dei personaggi. Nel complesso, lo spazio narrativo è stato oggetto di diversi approcci critici. Pioneristico fu il concetto di cronotopo elaborato da Bachtin negli anni Trenta, che connette spazio e tempo nell'analisi delle immagini letterarie. Tuttavia, il primo metodo d'analisi esclusivamente diretto allo spazio fu quello della critica letteraria di derivazione fenomenologica di Bachelard e Merleau-Ponty, in cui grande rilevanza ha l'immaginario spaziale dell'autore. Anche il lavoro del semiologo Iuri Lotman negli anni Settanta si è concentrato sull'immaginario e in particolare sul potenziale metaforico ed emotivo di

alcuni binomi spaziali come alto/basso, destra/sinistra, aperto/chiuso. Un ulteriore tipo di prospettiva sullo spazio narrativo è quello che Ryan definisce la *textualization of space*, che corrisponde allo studio delle tecniche di descrizione spaziale. Infine, un terzo modo di analizzare lo spazio della narrazione è quello dell'analisi tematica o tematizzazione dello spazio (*thematization of space*), cioè, nella definizione di Ryan, lo studio dei significati simbolici attribuiti a quest'ultimo. A differenza delle metafore spaziali di Lotman, che si distaccano dallo spazio concreto per lavorare su una dimensione astratta, lo studio dei temi spaziali è legato a specifiche aree del mondo narrativo.

L'estensione spaziale del testo è un termine che Ryan deriva dalla distinzione di Chatman (1978) tra spazio della storia e spazio del discorso, modellata sui termini speculari tempo della storia e tempo del discorso. Tuttavia, se la nozione di tempo del discorso si riferisce al tempo impiegato a leggere un testo, la definizione di spazio del discorso di Chatman rimanda al modo in cui il testo descrive lo spazio, cioè al precedente concetto di *textualization of space*. Ryan conia quindi il termine "estensione spaziale" come effettivo correlato di "tempo del discorso", con riferimento alla spazialità del testo come oggetto materiale e all'estensione dimensionale dell'interfaccia con il lettore, lo spettatore o l'utente.

Parliamo invece di spazio come contesto e contenitore del testo nel caso di narrazioni situate nel mondo reale, per cui la loro relazione con lo spazio va ben al di là della pura rappresentazione mimetica. Fanno parte di questa categoria le *songlines* della cultura aborigena, così come le audioguide dei musei, che rimodulano il rapporto con lo spazio e gli oggetti esposti mano a mano che la visita (e la narrazione) prosegue, oppure ancora paesaggi storici, luoghi della memoria o siti del patrimonio artistico e culturale, la cui visita è parte di un'interazione tra spazio e narrazione storica.

Infine, il termine "forma spaziale" venne introdotto dal critico letterario Joseph Frank nel 1945 per descrivere un tipo di organizzazione narrativa tipica del modernismo, la preferenza per un ordine tematico rispetto ad uno cronologico o causale (Mickelsen 2010). In questo senso, la componente spaziale non è una categoria referenziale, ma strutturale. I testi di questo tipo tendono a de-enfatizzare o oscurare la temporalità attraverso la paratassi, la frammentazione, il montaggio e l'uso di trame molteplici oppure attraverso la semplice omissione di riferimenti temporali (*ibidem*). Più in generale, l'importanza degli eventi narrati e della trama è ridotta in favore di un ordinamento sincronico, della costruzione di un ritratto oppure di una ricognizione enciclopedica. Negli studi contemporanei, il termine forma spaziale viene esteso a qualunque tipo di costruzione formale che sia costituita da una rete di relazioni semantiche, fonetiche o tematiche tra unità testuali non adiacenti (cfr. Ryan 2014).

1.2 Approcci critici allo spazio in letteratura: la geografia letteraria

Già dal precedente excursus narratologico è evidente come la nozione di spazio letterario sia estremamente variegata e non si limiti alla mera rappresentazione testuale, ma sia inserita in un reticolo di rapporti molteplici con la realtà materiale. La complessità dello spazio in letteratura, quindi, è stata affrontata da diversi punti di vista, sia nell'ambito della critica letteraria pura, sia dalla geografia. Nella prefazione al volume *Geocritical Explorations* (2011), Bertrand Westphal individua quattro diverse prospettive sullo studio dello spazio letterario, tutte eredi dello *spatial turn*² postmoderno. La prima è l'imagologia, cioè lo studio dello sviluppo delle immagini culturali e letterarie, soprattutto in correlazione agli stereotipi nazionali. La geopoetica, invece, si configura come "l'interrogazione lirico-filosofica dei fenomeni naturali" (Iacoli 2008: 15). In terza istanza, l'ecocritica è la pratica di leggere il testo letterario mettendo al centro l'ambiente e non l'uomo, molto spesso in un'ottica ecologista (Buchanan 2010). Infine, la geocritica, su cui torneremo, si propone come un'analisi geocentrata dello spazio e del luogo in letteratura, secondo un approccio multifocale e interdisciplinare. A queste Giulio Iacoli ne *La percezione narrativa dello spazio* (2008) aggiunge la cartografia storica di Franco Moretti, che si concentra sul modo in cui la geografia plasma le strutture letterarie, e il vasto ambito della geografia letteraria. Quest'ultimo può essere definito in maniera generica come lo studio della letteratura da una prospettiva geografica; tuttavia manca di una precisa configurazione disciplinare (Iacoli 2008: 14).

Pur nella sua indeterminatezza, il dialogo tra geografia e letteratura, nell'ottica interdisciplinare della geografia letteraria, offre interessanti spunti di riflessione. Introducendo un numero di *New Formations* del 2006 dedicato alla disciplina, il geografo Miles Ogborn offre una valutazione del campo e delle prospettive di ricerca. Ogborn decreta il fallimento di approcci che riducono il testo a mera rappresentazione o metafora spaziale e si dichiara in favore di una prospettiva che tratti spazi e testi in parallelo, prendendo spunto dalle riflessioni di Fredric Jameson, Edward Soja e David Harvey. Questo nuovo approccio ha, secondo Ogborn, quattro effetti principali. In primo luogo, sulla scorta di Henri Lefebvre, riconosce sia spazi sia testi come prodotti culturali, senza che gli uni dipendano dagli altri. Al contrario, gli spazi contribuiscono alla produzione culturale dei testi e viceversa. Inoltre, questo approccio riconosce un'estetica comune a spazio e opera letteraria, come nel caso della natura labirintica che accomuna sia il testo joyciano sia la città di Dublino (Kearns 2006 in Ogborn 2006). Un terzo aspetto è l'enfasi sulla materialità dello spazio, così come del testo. Da questo punto di vista, i testi in quanto entità materiali posseggono una loro geografia, che quindi merita di essere esaminata. Infine, spazi e testi, e la relazione che intercorre tra di loro, vengono

² Per *spatial turn* si intende la rinnovata attenzione per lo spazio come ambito d'indagine nelle discipline umanistiche a partire dagli anni settanta del Novecento.

analizzati anche dal punto di vista delle pratiche e in un'ottica performativa. Ne deriva, ad esempio, un'attenzione per le diverse modalità di lettura o per specifiche pratiche spaziali. Nel raggiungere le sue conclusioni, Ogborn pone però l'accento su un aspetto problematico della disciplina, cioè la divisione tra due diverse modalità di analisi e interpretazione. Da un lato, assistiamo ad una disamina dei significati di testi e spazi e della loro relazione in un'ottica culturale ed estetica. Dall'altro, lo studio delle geografie della produzione e delle pratiche di lettura e scrittura sviluppa una geografia della storia materiale delle opere, che molto spesso però trascura la teoria letteraria e non si preoccupa del contenuto dei singoli testi. Per Ogborn occorre dunque lavorare per superare la divisione tra le *textual geographies* e le *geographies of texts*, al fine di trovare un modo efficace e produttivo di fare geografia letteraria.

Nel succitato *Routledge Handbook of Literature and Space* (2017) è interessante mettere a confronto le prospettive del geografo Marc Brosseau e del critico Andrew Thacker sulla geografia letteraria. Entrambi attivi da lungo tempo nel campo e autori di articoli seminali per la disciplina, offrono punti di vista differenti, ma tra i quali è possibile rintracciare delle corrispondenze. Marc Brosseau compie una ricognizione nell'ambito di studio e propone una distinzione tra *imaginary geographies*, *imaginative geographies* e *geographical imaginaries* (Brosseau 2017: 12-15). Le *imaginary geographies* corrispondono ad un approccio alla letteratura che tende a cogliere l'essenza di un luogo, ma manca di collocare l'opera e l'autore in una prospettiva sociologica e, così facendo, separa la dimensione letteraria e la realtà. Le *imaginative geographies*, invece, sono state iniziate da Edward Said e si prefiggono di individuare le dinamiche di potere coloniale e imperialista sottese ad una determinata rappresentazione spaziale. Infine, i *geographical imaginaries* sono una proposta di unione delle due precedenti prospettive, che considera il potenziale euristico e epistemologico del concepire quest'ultimi "as mediators, interfaces or relays" (ivi: 14) e presenta perciò molteplici vantaggi:

This approach has the advantage of avoiding the shortcomings of interpretations obsessed with the clear distinction between reality and fiction, but also of symptomatic readings on the lookout for uneven power relations which are typically found without fail. Not only is the distinction between fiction and reality somewhat suspended, but the analysis actually focuses on the symbolic and semantic dialogical transfers between literary discourse and urban imaginaries, and on the referential blurring that ensues. In this context, the geography *in* literature becomes a privileged site of mediation for thinking about the imaginaries *of* the city. (ivi: 15, corsivo dell'autore)

La prospettiva caldeggiata da Brosseau propone quindi di vedere un continuo interscambio tra il piano della fiction e quello dell'immaginario urbano, e di cancellare una distinzione netta tra i due. In questo senso, la geografia letteraria diviene un punto di vista privilegiato per discutere della dimensione

immaginaria dello spazio cittadino. Ugualmente, il testo letterario viene considerato all'interno di una più ampia cornice interpretativa che, in una prospettiva interdisciplinare, faccia luce sulla città e il suo immaginario.

Nello stesso volume, il critico letterario Andrew Thacker discute di “critical literary geography” (Thacker 2017: 33). Con questo approccio, lo studioso si propone di unire due prospettive sullo spazio distinte, anche se molto spesso sovrapposte. La prima guarda a come la letteratura modernista rappresenti e discuta dello spazio sociale, basandosi quindi sulle opere di geografi della cultura e teorici del rapporto tra spazio, modernità e modernismo (ad esempio Henri Lefebvre, Walter Benjamin, David Harvey, Michel de Certeau, Michel Foucault). La seconda è invece erede dell'approccio postcoloniale e delle teorie sulla *world literature* e esamina la letteratura da una prospettiva transnazionale, postulando la presenza di diverse forme di modernismo e modernità nel contesto globale. La *critical literary geography* si propone quindi di analizzare la collocazione sociale e spaziale di un testo letterario su più livelli, tenendo presente anche come spazio sociale e spazio letterario si influenzino a vicenda. In questo caso, il quesito di ricerca può essere così riassunto: “How do all these spatial dimensions affect what the text means, and how do we interpret it?” (ivi: 36). I metodi dell'analisi letteraria vengono quindi mutuati dalla geografia, per cui la *critical literary geography* si configura come uno studio della letteratura attraverso concetti geografici come spazio, luogo, spazio sociale, compressione spazio-temporale, storia spaziale. Secondo Thacker, ci sono però quattro questioni che la *critical literary geography* deve tenere presente. In primo luogo, la natura metaforica degli spazi discussi dagli studi letterari e culturali spesso oscura la dimensione materiale dello spazio stesso. Bisogna quindi cercare di comprendere “how metaphorical and material spaces are ‘mutually implicated’, and to view space not as a neutral canvas but as ‘social space’, produced according to aims and objectives, and which then, in turn, shapes social life” (Smith in Thacker 2006: 62). La seconda questione riguarda la distinzione lefebvrina³ tra rappresentazioni dello spazio e spazi delle rappresentazioni, cioè il legame tra l'organizzazione ufficiale dello spazio e la sua concezione estetica. Thacker si propone quindi di analizzare consonanze e dissonanze tra rappresentazioni dello spazio e spazi delle rappresentazioni. La terza problematica riguarda la relazione tra testo e rappresentazione spaziale e, sulla scorta delle *spatial forms* di Frank e della cartografia di Moretti, si propone di tenere presente che:

social spaces dialogically help fashion the literary forms of texts... *Literary texts represent social spaces, but social space shapes literary forms.* The term *textual space* could then refer to this interaction between spatial forms and social space in the written text. (Thacker 2017: 34)

³ Per una discussione più completa della teoria di Henri Lefebvre sullo spazio, si veda la prossima sezione.

Qui Thacker vuole sottolineare come l'analisi spaziale di un testo letterario sia un problema complesso e come non sia riducibile al gioco di corrispondenze tra mondo reale e universo narrativo. Al contrario, i vari livelli dello spazio (metaforico, materiale, sociale) sono sempre in un rapporto di mutua implicazione e reciproca influenza. Infine, la quarta e ultima questione concerne il mapping come strumento critico. Da un lato, secondo Thacker, il *mapping* come strumento critico metaforico (sulla scorta di Jameson) è problematico perché scollegato rispetto alla materialità del testo. Dall'altro, anche la cartografia di Moretti non è scevra di difficoltà, perché troppo basata sulla presunta oggettività e produttività a fini critici della mappa. Thacker propone quindi di rivalutare lo studio delle mappe come istanze di cultura visuale affiancate al testo letterario e di concentrarsi sui testi che già fanno uso di quest'ultime.

Pur nella diversità di punti di vista, sia Brosseau sia Thacker ambiscono ad andare oltre la mera analisi della rappresentazione testuale, così come anticipato da Ogborn, in favore di un tipo di approccio che consideri sia il più ampio contesto sociologico dell'opera letteraria sia la varietà di interazioni che caratterizzano il rapporto tra spazio letterario e spazio sociale. In questo senso, entrambi insistono sul doppio legame che unisce le rappresentazioni degli spazi e gli spazi delle rappresentazioni, e su come l'immaginario urbano sia costituito da diverse forme di produzione culturale. Ciò nonostante, rimane chiaro come Brosseau, da geografo, ambisca ad inserire l'analisi letteraria in una più ampia prospettiva geografica. Thacker utilizza invece la geografia come strumento per l'analisi letteraria e quest'ultima rimane il suo obiettivo principale.

In un articolo del 2008, anche Sheila Hones nota questa incomunicabilità tra il coté geografico e quello letterario della disciplina. Ugualmente, Hones ravvisa il prevalere di uno sguardo limitato in molti studi di geografia letteraria, con lavori che si concentrano prevalentemente su un solo autore o sulla relazione di un autore con un luogo specifico, oppure ancora sull'analisi di un'opera o di un autore in relazione a temi specifici (classe, nazione, cultura, sessualità, ecc.). Nell'articolo, Hones propone di superare le difficoltà della geografia letteraria partendo dal concetto di *text as event*, considerando cioè il testo letterario sempre come un atto di comunicazione tra scrittore e lettore. Secondo la critica questa prospettiva permetterebbe di andare oltre i settarismi disciplinari, perché vedrebbe anche ogni interpretazione accademica come un nuovo atto di lettura situato geograficamente. Questo potrebbe sia facilitare lo scambio di idee tra fronte geografico e fronte letterario, sia ravvicinare e rendere complementari le *textual geographies* e le *geographies of texts* di cui parlava Ogborn. La proposta di Hones, tuttavia, non discute esplicitamente di come evitare che gli studi di geografia letteraria si concentrino su un solo autore, una sola opera oppure una sola tematica (cfr. Hones 2008). Questo problema è invece affrontato dalla geocritica di Bertrand

Westphal, un tipo di approccio critico allo spazio letterario che ha visto larga diffusione negli ultimi anni.

1.3 La geocritica

Bertand Westphal in *La géocritique: Réel, fiction, espace* del 2007 propone la geocritica come un metodo di analisi geocentrato, multifocale, interdisciplinare, polisensoriale e stratigrafico. A differenza delle analisi egocentrate, che pongono al centro la figura dell'autore, l'analisi geocentrica di Westphal pone il luogo al centro del dibattito, indagando il legame tra il reale e la sua rappresentazione. Questo presuppone un'ampia discussione sulla connessione tra universi narrativi e mondo reale. Infatti, il critico letterario si pone il problema se il testo sia da intendere come un prodotto dell'immaginazione, e dunque isolato rispetto al reale, oppure se non sussista alcuna differenza ontologica tra la finzione e le descrizioni non fittizie dell'universo (Westphal 2007: 157).

È la stessa questione affrontata da teorici della letteratura come Lubomir Doležel e Umberto Eco nell'occuparsi della teoria dei mondi possibili. In *Lector in Fabula* (1979), Umberto Eco dà la seguente definizione di mondo possibile:

uno stato di cose espresso da un insieme di proposizioni dove per ogni proposizione o p o ~p (si legge p o non p). Come tale un mondo consiste di un insieme di individui forniti di proprietà. Siccome alcune di queste proprietà o predicati sono azioni, un mondo possibile può essere visto anche come un corso di eventi. Siccome questo corso di eventi non è attuale, ma appunto possibile, esso deve dipendere dagli atteggiamenti proposizionali di qualcuno, che lo afferma, lo crede, lo sogna, lo desidera, lo prevede, ecc.... Un mondo possibile si sovrappone abbondantemente al mondo 'reale' dell'enciclopedia del lettore. (Eco 1979: 128)

Possiamo quindi considerare il mondo finzionale come un mondo possibile che si basa su un insieme di preposizioni vere o non vere, tanto quanto il mondo reale, ma che, a differenza di quest'ultimo, non è attualizzato. Questo però non chiarisce ancora la relazione tra realtà e finzione. Infatti, il differente grado di attualizzazione non implica certo un'incompatibilità (Westphal 2007: 158). La relazione tra realtà e finzione può ad esempio essere compresa attraverso il modello a mondi molteplici o il modello a mondo unico, così come intesi da Doležel in *Heterocosmica* (1999). Il modello a mondi molteplici presuppone una eterogeneità tra mondo reale e mondo letterario. Il mondo materiale genera dunque un numero potenzialmente infinito di mondi che però non ne condividono lo status ontologico. Questa è per esempio la posizione dello strutturalismo, che separa in maniera inequivocabile testo e realtà. Al contrario, il modello a mondo unico si basa sull'esistenza di un mondo solo, cui appartengono piano reale e piano della finzione. In questa accezione, il mondo letterario non è che pura imitazione della realtà. Il dibattito sui mondi possibili e sullo status dei mondi

della finzione è ovviamente ampio e variegato e molte sono le posizioni intermedie tra i due estremi qui evidenziati.

Bertrand Westphal ne *La géocritique* (2007) opta per un approccio a metà tra modello a mondo unico e modello a più mondi. Decide infatti per modello a mondo unico eterogeneo, in cui realtà e finzione, che non sono né totalmente separate, né totalmente sovrapposte, comunicano con modalità differenti. Diventa a questo punto importante definire il tipo di regime liminare che mette in comunicazione mondo reale e universo narrativo (Westphal 2007: 163). La soglia può dunque essere intesa come una metonimia, che instaura una relazione di contiguità tra realtà e finzione:

Le seuil serait alors *bifrons*, comme Janus. Si l'on voulait rétablir une hiérarchie, on envisagerait même de passer de la métonymie à la mise en abyme, métonymie extrême, et considérer que le réel contient le fictionnel à un niveau méta-réel... La représentation du monde référentiel (et donc des espaces dits 'réels') dans la fiction s'engage dans un processus d'interactivité entre instances de nature hétérogène réunies dans un même monde par un interface. L'interface consiste alors dans les modalités de la connexion entre les éléments constitutifs de ce monde. (ivi: 163 – 164, corsivo dell'autore)

Altrimenti, la soglia assume la forma di una metafora:

La métaphore est déplacement (*metaphora*); elle est projection. Elle est l'entité du 'comme si', du *make believe*, de la simulation. Elle suppose qu'une distance minimale sépare les instances ; elle introduit un coussinet qui rend le seuil plus imperméable sans pour autant le rendre étanche. (ivi: 165, corsivo dell'autore)

La relazione tra realtà e finzione è dunque variabile e modulabile. Westphal individua tre diversi gradi che questa relazione può assumere: consenso omotopico, interferenza eterotopica, excursus utopico (ivi: 169-182). Il consenso omotopico prevede una correlazione tra il referente e la sua rappresentazione finzionale e una sostanziale compossibilità tra realtà e finzione. È il grado delle rappresentazioni realistiche e verosimili, che attualizzano delle virtualità fino ad allora inesprese e che interagiscono col reale attraverso un'interfaccia. Non c'è dunque appiattimento tra realtà e rappresentazione letteraria realistica; la letteratura non diventa ancillare rispetto alla realtà. Invece, nel caso dell'interferenza eterotopica, la connessione tra realtà e finzione è precaria e il referente è solo il punto di partenza della finzione. Westphal distingue sei strategie di interferenza tra realtà e finzione: la giustapposizione (il collegamento tra spazi conosciuti ma tra loro incongrui); l'interpolazione (l'introduzione di uno spazio privo di referente in un ambito geografico più vasto che invece è precisamente connotato); la sovraimpressione (l'unione di due spazi familiari che generano un terzo spazio privo un referente qualificabile); l'attribuzione erronea (un luogo conosciuto si vede attribuita una qualità impossibile); la transnominazione (l'autore situa l'azione in un luogo il cui

referente è esplicito [denominazione] prima di disfare il legame che lo unisce alla sua rappresentazione [transnominazione]); l'anacronismo (l'integrazione di uno spazio referenziato in un diverso contesto temporale). Infine, parliamo di excursus utopico quando lo spazio letterario è un'utopia, cioè un non-luogo che non può essere in alcun modo ricondotto ad uno spazio referenziato del proto-mondo. Questa è una definizione ampia, per cui Westphal fa riferimento alle sottocategorie individuate da Umberto Eco in *Sugli specchi e altri saggi* (1985) per una maggiore precisione d'analisi: l'allotopia, che mette in scena in mondo diverso rispetto al referente e che ad esso si sostituisce; l'utopia, che rappresenta un mondo parallelo al nostro, ma inaccessibile; l'ucronia, cioè uno scenario storico alternativo; infine, la metatopia o metacronia, che proietta il mondo possibile in una fase futura del mondo reale attuale. Rispetto all'omotopia o all'eterotopia, l'utopia attiva un'impossibilità, perché il racconto si sviluppa ai margini del referente oppure si articola intorno ad un referente proiettato in un futuro che lo rende irreali. Possiamo quindi vedere come per la geocritica la relazione tra realtà e finzione sia modulabile e, soprattutto, interattiva:

Mais, l'espace dit 'réel' étant polyphonique, navicule, la géocritique affronte un référent dont la représentation littéraire n'est plus considérée comme déformante, mais comme fondatrice... Le référent et sa représentation sont interdépendants, voire interactifs... Cette relation est dynamique, soumise à une incessante évolution. (Westphal 2007: 186).

In una prospettiva geocentrata, la rappresentazione letteraria è inclusa nel mondo, "dans un réel élargi et dans un espace infiniment modulable qui est en prise directe sur une pluralité de discours" (ivi : 191). L'obiettivo è quindi di individuare quali siano e come funzionino le frontiere tra reale e immaginario, accordando loro uno status centrale.

L'oggetto di studio della geocritica è lo spazio – oggetto della rappresentazione individuale, soggettiva (*ibidem*). Ne deriva un approccio multifocale che ambisce ad esaminare una pluralità di punti di vista intorno all'isotopia creata dal referente, sia esso reale oppure immaginario (ovvero un referente appartenente alla pluralità dei mondi possibili). Questi punti di vista non sono necessariamente ristretti alla letteratura, ma possono includere anche altre forme artistiche e qualunque tipo di testo che abbia un minimo valore estetico. La scelta delle opere da mettere a confronto, dunque, non è vincolata del genere letterario, né dal mezzo artistico da esse impiegato. In questo senso la geocritica è transgenerica, intertestuale e interdisciplinare. Infatti, è un tipo di critica aperta ad altre discipline che si occupino dello spazio, dalle scienze umane e sociali fino alle scienze dure. In particolare, si propone di rafforzare il proficuo scambio con la geografia culturale e umana.

L'importanza della multifocalizzazione deriva dalla parzialità dello sguardo e del punto di vista: basti pensare alla messa in discussione dello sguardo sull'Altro degli studi e delle letterature

postcoloniali oppure alla questione dello sguardo maschile e patriarcale rilevata dagli studi di genere. È dunque di fondamentale importanza la scelta del corpus di opere da prendere in considerazione. Il numero e la varietà dei testi da analizzare deve essere tale da permettere di andare oltre una prospettiva stereotipata e da offrire una varietà di punti di vista, valutando anche il prestigio dello spazio preso in considerazione⁴. Bisogna anche notare come la focalizzazione e la rappresentazione di un luogo possano variare anche all'interno della stessa opera artistica. Ugualmente, il punto di vista autoriale non coincide necessariamente né con la totalità della sua rappresentazione letteraria, né, tantomeno, con il punto di vista del narratore. Può esserci dunque una pluralità di sguardi anche all'interno della medesima opera. Per meglio definire la multifocalizzazione, Westphal individua una tassonomia con tre varianti di base. Il punto di vista dipende dalla collocazione dell'osservatrice o osservatore rispetto allo spazio cui si fa riferimento e può quindi essere endogeno, esogeno o allogeno. Si parla di prospettiva endogena nel caso di una visione autoctona e familiare dello spazio. Quello esogeno è invece lo sguardo di un estraneo, uno straniero, un viaggiatore, molto spesso esotizzante. Infine, la prospettiva allogena caratterizza chi si ritrova in un luogo non familiare, senza però trovarlo esotico. L'unione di questi diversi punti di vista permette di considerare la variabilità estrema che caratterizza i discorsi sul mondo.

L'attenzione per lo sguardo e il punto di vista non deve però impedire di riflettere sul ruolo degli altri sensi nella percezione e rappresentazione dello spazio. La geocritica, infatti, fa della polisensorialità un altro dei suoi obiettivi, prendendo spunto dalla geografia umana di Yi-Fu Tuan e Paul Rodaway⁵. La supremazia dello sguardo nella percezione del mondo dipende infatti da una ben precisa prospettiva culturale (quella euro-americana), dall'epoca in cui ci troviamo (la modernità) e dall'età dell'osservatore (nei bambini il senso predominante è il tatto). Lo spazio dunque può essere percepito e rappresentato anche attraverso gli altri sensi (si parla ad esempio di *soundscape* o *smellscape*). Inoltre, la rappresentazione può essere monosensoriale oppure polisensoriale, ci saranno quindi paesaggi dominati da un senso o paesaggi sinestetici.

Nella sua visione eterogenea dello spazio, la geocritica considera anche quanto quest'ultimo subisca l'impatto del tempo. In una concezione monocrona, che è quella dominante, si tende a pensare che l'umanità sia dominata da una sola temporalità e si guarda al presente in termini di sincronia e monoritmia. Sulla scorta della ritmanalisi di Lefebvre, invece, la geocritica intende il tempo in maniera policrona e il presente in modo asincrono e poliritmico. Ne deriva che l'attualità degli spazi

⁴ Nota Westphal che ci sono luoghi che è possibile mappare attraverso una prospettiva grandangolare, per il numero vario ma allo stesso tempo limitato di testi. Al contrario, per città come Venezia, Parigi o Londra, che il critico definisce "miti artistici", è impossibile offrire una mappatura completa in un unico lavoro di geocritica. L'analisi andrà dunque limitata, per esempio dal punto di vista temporale (2007: 206).

⁵ Westphal fa riferimento in particolare a *Space and Place: The Perspective of Experience* (1977) di Yi-Fu Tuan e a *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place* (1994) di Paul Rodaway.

umani è eterogenea e che il loro presente è caratterizzato da ritmi asincroni. L'asincronia non accompagna solamente l'evoluzione sociale di un luogo, ma ne influenza anche le suddivisioni spaziali. Westphal porta l'esempio della città:

La ville, espace humaine par antonomase au XX^e siècle et en ce début de XXI^e siècle, est une compossible de mondes que définit leur continuité. La ville, comme tout espace humain, qu'elle subsume, est un archipel à la fois un et pluriel. L'analyse géocritique s'astreindra à sonder les strates qui la fondent et l'arriment à l'Histoire, lui confèrent son histoire. En coupe synchronique, il lui incombera de l'aborder dans sa non-simultanéité. (Westphal 2007: 227)

Pur in un'ottica d'analisi sincronica, siamo dunque costretti a riconoscere l'eterogeneità e "le volume pluridimensionnel de l'espace-temps" (ivi: 229). È proprio questa multidimensionalità dello spazio-tempo che il testo letterario contribuisce a far emergere con forza:

Le texte fictionnel fait émerger le lieu de tous les plis du temps qui se rapportent à lui. Mieux, il conçoit la forme qu'un lieu peut virtuellement adopter. Il ne témoigne pas seulement d'une histoire passée, mais anticipe sur ce que la ville pourrait être dans un des mondes possibles qu'elle hante. (ivi: 233)

È grazie a questa prospettiva multifocale e multidimensionale sullo spazio, e in particolare sullo spazio urbano, che la geocritica integra il luogo (*topos atopos*) "dans le flux de la variation imaginaire des transformations possibles" (Fink 1975 in Westphal 2007: 237) e la prospettiva autoriale in una rete di rappresentazioni che ricreano la comunità di quest'ultimo (*topos koinos*).

A partire dal saggio di Westphal, la geocritica ha visto una larghissima popolarità ed è stata oggetto di diverse discussioni accademiche. Il critico americano Robert T. Tally Jr., che con la sua traduzione in inglese de *La géocritique* ha contribuito alla sua diffusione, propende ad esempio per una diversa interpretazione del metodo geocritico. In *Spatiality* (2013), discostandosi parzialmente dall'approccio di Westphal, sottolinea come la geocritica debba prendere in considerazione il modo in cui le pratiche spaziali vengono utilizzate in quanto mezzi sia di repressione sia di sovversione. Secondo Tally, la geocritica, come forma di analisi spaziale e di critica sociale, dovrebbe ambire ad "uncover hidden relations of power in those other spaces that a critical theory less attuned to spatiality might well overlook" (Tally 2013: 114). È invece totalmente differente il punto di vista di Sven Moslund, che si situa sul coté più fenomenologico della disciplina. Partendo dall'attenzione per la polisensorialità di Westphal, nel saggio "The Presencing of Place in Literature: Toward an Embodied Topopoetic Mode of Reading" (2011), Moslund offre un modello di lettura "topopoietica", che ambisce a cogliere l'opera letteraria come un prisma di percezioni sensoriali del luogo. Questa

dimensione panpercettiva è contenuta ad ogni livello dell'opera, a partire dal linguaggio, che da *language* diviene *landguage*⁶ (*ibidem*).

Alcuni studiosi non hanno mancato di avanzare anche delle critiche al metodo di Westphal. Eric Prieto, nel saggio “Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy and Beyond” (2011), osserva che la prospettiva geocritica è troppo spesso limitata al discorso intorno ad un singolo spazio, soprattutto urbano. Per questo, propone di prendere in considerazione nuove direzioni di ricerca, come quella sulle pratiche spaziali o su delle categorie precise di luoghi (ad esempio gli slum), oppure di guardare alle tecniche letterarie usate nel discorso spaziale o di approfondire il legame con la metodologia geografica. Obiezioni simili sono state sollevate da Giulio Iacoli che, ne *La percezione narrativa dello spazio* (2008), nota come ad una concezione dello spazio “ampia e modulabile”, la geocritica accompagna forti delimitazioni “quanto alla designazione degli oggetti notevoli a suo carico” (Iacoli 2008: 20 – 21). Secondo Iacoli, infatti, l'analisi geocritica porta ad un'attenzione minore per le specificità dell'autore e per le tecniche narrative, oltre che nei confronti di spazi “non necessariamente geografici” (*ibidem*), come ad esempio gli interni.

Il volume di Iacoli contribuisce anche alla riflessione sullo spazio urbano in letteratura, da un punto di vista geocritico e geotematico. L'obiettivo centrale dell'argomentazione del critico è “scalfire la fissità che attanaglia il concetto di rappresentazione, restituendo lo studio delle relazioni geografiche intrattenute dalla letteratura a un'idea generale e critica dello spazio” e rinnovando l'attenzione per “i modi della rappresentazione incentrati sulla percezione spaziale” (ivi: 225 – 226). Un'analisi del “tema spaziale” dell’“universo urbano” si configura dunque come il tentativo di dare conto dalla complessità dell'esperienza dello spazio alla luce del fatto che:

Spazio storico, spazio vissuto, spazio ideologico, spazio letterario si compenetrano nel dare vita a un processo dalle implicazioni molto più vaste rispetto alla mera serie di immagini o cartoni narrativi che certa tradizione critica... nel tempo ha cercato di imporre. (ivi: 225)

Inoltre, un'indagine della percezione narrativa dello spazio urbano non può prescindere da una prospettiva transtorica (o stratigrafica, direbbe Westphal). Iacoli ravvisa infatti una continuità di temi tra la città moderna e la città postmoderna e un comune interrogativo su determinati aspetti della ambiente cittadino “come sito di resistenza, come emblema di una modernità avanzata” (ivi: 230). L'intento è quindi di dar conto di costanti e fratture della formazione e percezione dello spazio nel contesto della tarda modernità, soprattutto attraverso l'analisi di esperienze e pratiche spaziali.

⁶ Moslund utilizza il passaggio *language* – *landguage* per descrivere come in alcune opere letterarie il linguaggio sia la manifestazione materiale dell'essenza del luogo.

Il punto di vista offerto da Iacoli unisce geocritica e critica tematica⁷, al fine di costruire un'analisi che “non si arresti al semplice livello descrittivo” (ivi: 24). L'elemento tematico, inteso come “un'entità che disseminandosi lungo l'opera ci permette di percorrerla come un'unità, interrogandola come qualcosa di unitario e di coeso” (Giglioli 2001: 94), consente di indagare la percezione narrativa dello spazio in relazione alla più ampia organizzazione formale e semantica del testo, nonché di collegare in maniera critica l'opera alla realtà di riferimento e, a loro volta, diverse opere alla discussione di temi comuni⁸. L'apertura alla critica tematica permette quindi di prendere in considerazione l'intersezione tra elemento formale e semantico, così come elementi spaziali che non siano strettamente geografici, ma che contribuiscano ugualmente all'unità tematica del testo.

2. La dialettica dello spazio

Partendo dai presupposti teorici della geocritica e della geotematica, questo lavoro concepisce la città postcoloniale come uno spazio eterogeneo percorso da confini e relazioni. A sua volta, questa prospettiva si basa su una concezione dialettica dello spazio, che tanta diffusione ebbe negli anni Settanta del Novecento e, successivamente, negli studi postcoloniali. Una trattazione delle caratteristiche della città postcoloniale non può dunque prescindere da una discussione della dialettica dello spazio.

2.1 Oltre il dualismo cartesiano: Henri Lefebvre

Ne *La production de l'espace* (1974), Henri Lefebvre inizia con l'osservare come la nozione di spazio sia molto spesso usata in maniera astratta, perché l'epistemologia si basa sulla matematica e la filosofia per elaborare il concetto. In questo modo, però, si perde di vista il carattere concreto dello spazio e il suo legame con lo spazio reale che coinvolge l'ambiente fisico e sociale in cui agiamo. L'opera di Lefebvre si propone dunque di fondare una “scienza dello spazio” con l'obiettivo di analizzare quest'ultimo come unione di una prospettiva mentale (astratta), fisica e sociale. La scienza dello spazio si occuperà al contempo dello spazio logico-epistemologico, di quello delle pratiche sociali e di quello prodotto dalle percezioni sensoriali dei singoli individui. In quest'ottica lo spazio reale e quello immaginato sono l'uno il presupposto dell'altro.

⁷ Non esiste una formulazione unitaria della critica tematica e del suo oggetto di studi. In questo caso, però, si fa riferimento al filone critico che deriva dalla *nouvelle critique* francese e svizzera degli anni Settanta. Rispetto alla tematologia, che privilegia un approccio diacronico, la critica tematica di area francofona predilige una prospettiva sincronica (si veda a questo proposito Giglioli 2001, Pellini 2008 e Zatti 2016).

⁸ Nella sua discussione sulla critica tematica, Zatti definisce i temi come “il luogo di intersezione del testo con il referente extratestuale, ovvero quei delicati meccanismi che filtrano il rapporto tra letteratura e realtà” (2016: 262) e come “l'invariante semantica che presiede a tutte le varianti del testo” (ivi: 278). Ugualmente sottolinea come “forme e contenuti si esprimano solidali nel tema” (ivi: 276).

Un importante assunto del volume di Lefebvre è che lo spazio sia innanzitutto un prodotto sociale. Lo spazio è quindi al contempo un mezzo di produzione e un sistema di potere, nonché uno strumento di produzione del pensiero e dell'agire, elemento che permette potenzialmente anche di sfuggire alle dinamiche di potere. Questo ha due conseguenze: la prima è che lo spazio socialmente prodotto sta prendendo il posto dello spazio naturale; la seconda è che ogni società produce il suo spazio, cosicché le differenze sociali si riflettono a livello spaziale. Ugualmente, lo spazio sociale localizza (cioè assegna un luogo) ai rapporti di produzione e riproduzione.

Il lavoro del filosofo francese mira a superare le divisioni attraverso cui lo spazio viene inteso solitamente, pensando invece alla relazione tra i diversi livelli dello spazio in maniera dialettica (Prieto 2013: 89). Lefebvre postula quindi una triade concettuale che rifletta i tre livelli o momenti della produzione dello spazio. Questo legame dialettico indica come per Lefebvre i tre livelli non siano separabili tra di loro e come questi non possano mai essere considerati senza la mediazione dei sensi, delle strutture sociali dominanti o delle coscienze individuali (Prieto 2013: 90).

Il primo momento è quello della pratica spaziale o dello spazio percepito. La pratica spaziale produce lo spazio in maniera logica, ma non necessariamente coerente:

La pratique spatiale... englobe production et reproduction, lieux spécifiés et ensemble spatiaux propres à chaque formation sociale... La pratique spatiale d'une société secrète son espace; elle le pose et le suppose, dans une interaction dialectique. (Lefebvre 1974: 42, 48, corsivo dell'autore)

Lefebvre pare suggerire che questa pratica avvenga a livello di un'interazione pre-razionale, mediata dai sensi, con lo spazio che ci circonda (Prieto 2013: 92). In quanto tale, questa precederebbe l'organizzazione razionale dello spazio che corrisponde invece al secondo livello postulato da Lefebvre.

Il secondo momento dialettico è quello delle rappresentazioni dello spazio, cioè lo spazio elaborato a livello concettuale da scienziati, urbanisti, ingegneri, burocrati, ecc. Questi tendono ad identificare lo spazio vissuto e percepito con quanto viene elaborato a livello di rappresentazione. Per Lefebvre questo è il livello che corrisponde all'agire dell'ordine e del potere costituito sullo spazio, è un piano astratto che però ha un ruolo rilevante sulle pratiche sociali e politiche.

Il terzo momento sono gli spazi delle rappresentazioni, che Lefebvre identifica con lo spazio vissuto direttamente, attraverso le immagini e i simboli che gli vengono attribuiti. È lo spazio degli abitanti, degli utenti, di taluni artisti; è lo spazio dell'immaginazione su cui quest'ultima attua un processo di appropriazione e trasformazione:

Les espaces de représentation présentant (avec ou sans codage) des symbolismes complexes, liés au côté clandestin et souterrain de la vie sociale, mais aussi à l'art... Le vécu corporel, lui atteint un haut degré de complexité et d'étrangeté, car la « culture » y intervient sous l'illusion d'immédiateté, dans les symbolismes... *Les espaces de représentation*... ne s'astreignent jamais à la cohérence, pas plus qu'à la cohésion. (Lefebvre 1974: 43, 51 – 52, corsivo dell'autore)

Questo momento corrisponde all'agire 'dal basso' sullo spazio, non in maniera intuitiva (questo appartiene solo alle pratiche spaziali), ma in maniera diversa o addirittura resistente rispetto alle logiche dell'ordine e del potere che invece sono esemplificate dal secondo livello dialettico (Prieto 2013: 93). È un'interazione con lo spazio che avviene sia a livello intellettuale, sia a livello di pratiche e di agire corporeo, un momento in cui l'azione individuale plasma ed è plasmata dallo spazio circostante.

Più avanti nell'opera, l'interazione dialettica tra rappresentazioni dello spazio e spazi delle rappresentazioni è esemplificata dalla discussione sullo "spazio astratto", termine che Lefebvre modella sull'idea marxiana di "lavoro astratto". Lo spazio astratto è quello prodotto dalle relazioni capitaliste di produzione e riproduzione. Benché non sia di per sé omogeneo, è caratterizzato da una profonda tendenza omogenizzante. Lo spazio astratto unisce e assorbe in sé i tre livelli di percepito, concepito e vissuto. In esso le differenze vengono annullate per tendere verso l'uniformità che più si confà al Capitale. A quello astratto, Lefebvre contrappone uno spazio della differenza, che ha l'obiettivo di superare il capitalismo. Lo spazio della differenza implica un processo di riappropriazione e riproduzione dello spazio sociale, che crei delle contraddizioni all'interno dello spazio astratto.

Nel processo di riappropriazione dello spazio, il corpo gioca un ruolo importante. Benché dunque Lefebvre si collochi nell'ambito della filosofia marxista, riscontriamo nella sua analisi l'influenza della fenomenologia di Merleau-Ponty. L'attenzione nei confronti del corpo contribuisce a spostare l'interesse della critica marxista verso una riflessione sulla vita quotidiana, ampliando così la tradizionale prospettiva d'indagine che coinvolgeva principalmente i luoghi del lavoro (Soja 1996: 46; Prieto 2013: 95). Il corpo diventa dunque il mezzo primario di produzione e riproduzione dello spazio:

Les corps, avec ses énergies disponibles, le corps vivant, crée ou produit son espace ; inversement, les lois de l'espace, c'est-à-dire de la discernabilité dans l'espace, sont celles du corps vivant et du déploiement de ses énergies... Les corps, les déploiements d'énergie, produisent de l'espace et se produisent, avec leurs mouvements, selon les lois de l'espace... Voici donc un parcours de l'abstrait au concret, qui à l'intérêt majeur de montrer leur *inhérence* réciproque. Ce parcours va aussi du mental au social. Le concepte de la production de l'espace prend une force plus grande. (Lefebvre 1974: 199 – 200)

Attraverso il corpo, Lefebvre mira a superare il dualismo tra astratto e concreto, idee e realtà. Questo diviene così il punto in cui i due piani si incontrano e interagiscono. Allo stesso tempo, il corpo agisce da mediatore tra la mente e l'ambiente sociale, dimostrandone la reciproca influenza. L'individuo si situa e mette in relazione con lo spazio attraverso il proprio fisico; allo stesso tempo, quest'ultimo funge da interfaccia per la relazione tra l'individuo e la società, l'individuo e lo spazio.

Possiamo dunque notare come la scienza spaziale di Lefebvre miri a superare il dualismo cartesiano che aveva caratterizzato tanta filosofia dello spazio prima di lui. I suoi tentativi di tripartizione e sintesi dialettica avranno un'enorme influenza sui pensatori successivi, in particolare sui cosiddetti "geografi radicali", come Edward Soja, David Harvey e Derek Gregory. Ugualmente, l'attenzione per il rapporto degli individui con lo spazio e le pratiche spaziali non sarà più dominio solamente della fenomenologia, ma verrà approfondita anche nell'ambito post-strutturalista e marxista, per esempio da Michel de Certeau.

2.2 Deterritorializzazione e riterritorializzazione in Gilles Deleuze e Félix Guattari

La riflessione su spazio, luogo e potere politico interessa anche la geofilosofia di Gilles Deleuze e Felix Guattari. Infatti, la collaborazione intellettuale tra i due filosofi è tesa verso l'obiettivo di rifondare la filosofia su delle basi spaziali e geografiche – da cui il termine geofilosofia –, in contrasto con il prevalere di una dimensione temporale e storica nel pensiero precedente. Scrivono in *Qu'est-ce que la philosophie?* che "penser se fait plutôt dans le rapport du territoire et de la terre" (Deleuze e Guattari 1991), a significare la stretta connessione tra il pensiero filosofico e lo spazio. Dunque, il prefisso *geo-* contribuisce a localizzare il pensiero filosofico, situandolo nel *qui* ed *ora*. Il termine geofilosofia fa riferimento alla relazione d'immanenza tra terra e pensiero, accostando le due parole in modo paritario. La geofilosofia non ricorre alla geografia come strumento, metodo o modello d'indagine, ma per inserire nel discorso filosofico la contingenza e la spazialità, concetti tipicamente geografici, così da costruire non una "filosofia della terra" o una "geografia filosofica", ma un pensiero-terra.

Nel loro commento del lessico di Deleuze e Guattari, Mark Bonta e John Protevi notano come la geofilosofia si basi sul presupposto che la filosofia necessiti della connessione contingente tra l'assoluta deterritorializzazione di un pensiero dell'immanenza radicale e di una relativa deterritorializzazione sociale che a sua volta costituisce il contesto dell'immanenza sociale (Bonta, Protevi 2004: 92 – 93). In altre parole, la geofilosofia stabilisce un legame tra il pensiero filosofico astratto e il piano materiale dello spazio fisico e sociale. Così facendo rifonda la filosofia su basi materialiste, terrene, spaziali (*ibidem*).

Territorio, deterritorializzazione e riterritorializzazione sono termini alla base del pensiero di Deleuze e Guattari così come elaborato in *Mille Plateaux* (1980). Il territorio è “le produit d’une territorialisation des milieux et des rythmes” (Deleuze e Guattari 1980: 386), dove per ambiente (*milieu*) si intende una sorta di brodo primordiale da cui si origina un assemblaggio (un corpo, un territorio). Il territorio contiene diversi ambienti o pezzi di ambienti, quello esterno (il dominio), interno (la casa), intermedio (membrane o confini) e annesso (le riserve energetiche). Un territorio emerge quando le componenti d’ambiente “cessent d’être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d’être fonctionnelles pour devenir expressives. Il y a territoire dès qu’il y a expressivité du rythme” (ivi: 387). Ne consegue che il territorio sia sempre marcato e definito da un atto di espressione. Nella loro discussione, Deleuze e Guattari fanno riferimento esplicito al mondo animale e alla pratica di marcare il territorio comune a molte specie.

Deterritorializzazione e riterritorializzazione sono i movimenti di fuga e cattura da un territorio ad un altro, o di formazione di un nuovo territorio (Bonta, Protevi 2004: 158). Come molte coppie binarie nel pensiero di Deleuze e Guattari, deterritorializzazione e riterritorializzazione non sono termini assolutamente positivi o assolutamente negativi. Nella sua lettura dell’opera di Deleuze e Guattari, Bertrand Westphal sottolinea come i due filosofi abbiano trasformato il concetto stesso di trasgressione da negativo a neutro, postulando un sistema di trasgressione permanente, una variazione continua, che impedisce all’omogeneità e alla fissità del territorio di costituirsi (Westphal 2007: 87). Lo spazio di Deleuze e Guattari è dunque uno spazio mobile, dove predomina il divenire rispetto alla fissità:

Le principe capital que Deleuze et Guattari définissent ici sied à une représentation par essence mobile des espaces. Les espaces humains – qu’ils soient appréhendés dans un discours politique, philosophique, géographique, littéraire ou autre – sont des espaces mus par une dialectique qui exprime cette aptitude au mouvement. (Westphal 2007: 90)

L’opposizione dialettica tra deterritorializzazione e riterritorializzazione è necessaria, ma la trasgressione permanente non è priva di insidie per il futuro. La prima è infatti un processo complicato, in grado di modificare la relazione tra il livello semiotico e il livello materiale. Essa può essere relativa se implica l’attuazione di qualcosa che prima era solamente sul piano virtuale, oppure assoluta se porta alla formazione di nuovi schemi e principi (Bonta, Protevi 2004: 78). Si parla di deterritorializzazione negativa se questa è seguita da un atto di riterritorializzazione che la compensa. Ci può essere poi il caso di una deterritorializzazione positiva (ma pur sempre relativa) se gli atti di riterritorializzazione che seguono rimangono secondari. Se assoluta, invece, la deterritorializzazione “opère la création d’une nouvelle terre” (Deleuze e Guattari 1980: 636). Anche qui però si può avere

un esito negativo, perché le linee di fuga possono diventare le linee di morte e distruzione di uno Stato fascista.

L'atto di territorializzazione degli ambienti è anche un atto di striatura. Veniamo qui alla distinzione tra spazio liscio e spazio striato. L'opposizione tra i due diversi tipi di spazio è descritta con grande complessità dai due filosofi e usando diversi modelli di riferimento (tecnologico, musicale, matematico, fisico, ecc.). La prima definizione è quella di spazio liscio nomade in contrapposizione allo spazio striato sedentario, che corrisponde all'apparato di Stato. L'opposizione tra i due è quasi mai netta, al contrario:

les deux espaces n'existent en fait que par leurs mélanges l'un avec l'autre: l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié; l'espace strié est constamment reversé, rendu à un espace lisse. (ivi: 593)

In *Mille Plateaux*, lo spazio liscio è lo spazio dell'intensità, della natura, delle sue forze distruttive e della macchina da guerra. Quest'ultima, infatti, al contrario di come si potrebbe pensare, è inizialmente appannaggio dei nomadi. Lo Stato ingloba la macchina da guerra per i suoi fini repressivi. Infatti, il processo da liscio a striato e viceversa è sempre in fieri. Analogamente, non esiste lo spazio striato assoluto, così come non esiste quello liscio assoluto. Gli spazi e i paesaggi reali sono intersecati, dei miscugli di liscio e striato (Bonta, Protevi 2004: 154). Né possiamo dire che lo spazio striato corrisponda al Capitale, mentre quello liscio alle forze ad esso antagoniste. Nella lettura che Michael Hardt dà di *Mille Plateaux*, lo spazio striato corrisponde allo Stato nazione, lo spazio liscio al nuovo capitalismo globale delle multinazionali che sorpassa il concetto di Stato (Hardt 2012). Alla coppia spazio liscio-spazio striato, Deleuze e Guattari contrappongono piuttosto un terzo spazio, lo spazio bucato, che congiunge i primi due e al tempo stesso vi si oppone. Lo spazio bucato è il sottosuolo delle miniere, spazio doppio inventato dal fabbro per comunicare con nomadi e sedentari. È lo spazio che sfugge al liscio e allo striato:

Le signe de Caïn est le signe corporel et affectif du sous-sol, traversant à la fois la terre striée de l'espace sédentaire et le sol nomade de l'espace lisse, sans s'arrêter à aucun, le signe vagabond de l'itinérance, le double vol ou la double trahison du métallurgiste en tant qu'il se détourne de l'agriculture et de l'élevage. (Deleuze e Guattari 1980: 516)

Data l'ingerenza dello Stato e del Capitale nello spazio liscio, lo spazio bucato, cioè la costruzione di reti sotterranee rimane l'unico modo di sfuggire all'apparato di Stato. Tuttavia, il phylum dello spazio bucato si può connettere allo spazio liscio per dare vita al rizoma.

Contrapposto alla radice, il rizoma è una rete di molteplicità, sinonimo di “macchina da guerra” (Bonta, Protevi 2004: 136). Deleuze e Guattari distinguono sei principi propri del rizoma: connessione (ciascun punto del rizoma può e deve essere connesso con tutti gli altri); eterogeneità (connette segni e corpi); molteplicità (i rizomi sono tutti disposti sullo stesso piano ed immanenti); rottura asignificante (la linea di fuga permette il continuo emergere dell’eterogeneità); cartografia (le mappe delle linee di fuga sono necessarie per seguire l’evoluzione del rizoma); decalcomania (il rizoma non è un modello epistemologico come l’albero, ma un processo immanente)⁹. Di per sé, il rizoma, in quanto materia del sottosuolo, è uno spazio bucatato, ma è anche il contenitore dello spazio liscio (Bonta, Protevi 2004: 137). Il rizoma non è una struttura gerarchica come l’albero, ma “procède par variation, expansion, conquête, capture, piquêre” (Deleuze e Guattari 1980: 32). Nemmeno ha un inizio o una fine, né una forma di filiazione. Infatti, “l’arbre impose le verbe ‘être’, mais le rhizome a pour tissu la conjonction ‘et... et... et...’” (ivi: 36). Nel corso di *Mille Plateaux*, i due filosofi fanno diversi esempi di rizoma, tra cui il subconscio, il fiume, la formica rossa, i funghi micorrizici, il pettegolezzo, la sessualità, la foresta pluviale, l’ambiente delle cose e degli esseri viventi (Bonta, Protevi 2004: 137). Altri esempi possono essere le reti terroristiche clandestine oppure internet.

Il divenire della geofilosofia di Deleuze e Guattari propone uno stato di alternanza permanente (o trasgressione, per dirla con le parole di Bertrand Westphal) tra spazio liscio e spazio striato, molecolare e molare, nomade e sedentario e così via. Allo stesso modo, la geofilosofia non prevede un ordine gerarchico o un’accezione positiva e negativa per le coppie che esamina. In questo senso, si distingue dalla dialettica di derivazione hegeliana, che prevede un processo di sintesi che sussuma e sorpassi tesi e antitesi. Diversamente dal resto della filosofia di derivazione euro-americana, la geofilosofia non stabilisce la superiorità del soggetto o della struttura sociale o della coscienza umana. Al contrario, questi non sono altro che livelli che emergono dal piano di consistenza di una natura auto-organizzante, la vera base ontologica della geofilosofia di Deleuze e Guattari.

2.3 Il Terzo spazio

Il *Terzo spazio* (*Third Space*) o *entre deux* o *in-between* è un concetto che è stato variamente trattato da diversi teorici dello spazio. Possiamo trovare una sua versione *ante-litteram* nel saggio di Michel Foucault “Des espaces autres” (1967), che si colloca agli albori della discussione spaziale contemporanea. In esso, Foucault discute di particolari formazioni spaziali, le eterotopie, che definisce nel seguente modo:

⁹ Cfr. Deleuze e Guattari 1980: 13– 20; Bonta, Protevi 2004: 136

Mais ce qui m'intéresse, ce sont, parmi tous ces emplacements, certains d'entre eux qui ont 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. (Foucault 1994: 755)

Diversamente dalle utopie, che rimandano ad uno spazio altro inesistente, le eterotopie hanno il potere di connettere tra loro luoghi distanti, ma al contempo vicini per l'uso che se ne fa. Sono siti in cui è attivo un meccanismo di apertura e chiusura, di inclusione ed esclusione, che le differenzia rispetto allo spazio astratto, totale, ma che non le esclude dall'azione della forza regolatrice del potere.

Nel corso della sua trattazione, Foucault fa riferimento a diversi tipi di eterotopie, tra cui le eterotopie di crisi (luoghi in cui le persone in stato di crisi vengono isolate), le eterotopie della deviazione (come le carceri o i manicomi), i cosiddetti *espaces d'illusion* (cioè quei siti che creano un'illusione e rendono così manifesto il carattere illusorio dello spazio reale, come il teatro, il cinema, il giardino) e, infine, gli *espaces autres* (dei luoghi perfetti e regolati tanto quanto lo spazio esterno è caotico, come le colonie). Così come concepite da Foucault, le eterotopie sono siti inseriti nell'ingranaggio della struttura sociale e ne riflettono le dinamiche di potere. Ciò non esclude, tuttavia, che queste possano funzionare anche come spazi utopici di contestazione sociale.

Nel concetto di *Terzo spazio* tende a prevalere l'aspetto di contestazione sociale o, quantomeno, di sovversione della narrazione dominante. Anche se il termine viene utilizzato per la prima volta da Homi Bhabha in *The Location of Culture* (1994), esso affonda le sue radici in una serie di riflessioni della teoria postcoloniale e postmoderna sui concetti di margine e differenza. Tra questi possiamo ricordare *Borderlands / La Frontera* (1987) di Gloria Anzaldúa o l'opera di pensatori radicali come bell hooks e Cornell West. Ciò che accumuna questi studiosi è il postulare la differenza come la base per un nuovo agire politico, una scelta di marginalità e di alternativa spaziale che sia un sito di resistenza e di apertura radicale.

In *The Location of Culture* (1994), Homi Bhabha contrappone l'emergere di uno spazio interstiziale, un *in-between* o *Third Space*, al blocco monolitico dello stato nazione. Nel fare questo, però, si propone anche di superare il multiculturalismo in favore di una cultura ibrida che rispecchi il carattere traslato e transnazionale delle "imagined communities" (Bhabha 1994: 5). In *The Location of Culture*, dunque, le comunità immaginate non corrispondono più alle culture nazionali, così come teorizzato da Benedict Anderson in *Imagined Communities* (1983). Lo spazio geopolitico delle comunità umane viene reinventato alla luce del concetto di *in-between*, uno spazio ibrido al di là delle culture nazionali, che metta in evidenza il loro carattere disomogeneo, così come l'eredità della storia coloniale. Infatti, se il *Primo spazio* è quello del colonizzatore, il *Secondo spazio* è quello del

colonizzato. A questi si contrappone il *Terzo spazio*, come luogo di un'identità ibrida, indefinita e in divenire, che superi le divisioni dicotomiche imposte dalla logica coloniale.

Il *Terzo spazio* di Homi Bhabha ha un carattere quasi esclusivamente astratto ed opera a livello dell'immaginario culturale, sociale e politico. Il *Terzo spazio* è infatti uno strumento di elaborazione culturale, prima che una formazione spaziale concreta:

The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People. In other words, the disruptive temporality of enunciation displaces the narrative of the Western tradition which Benedict Anderson so perceptively describes as being written in homogeneous, serial time. (Bhabha, 1994: 37)

Il *Terzo spazio* rompe dunque l'omogeneità del discorso nazionale, per portare all'interno di esso la frammentarietà di tutta una serie di esperienze di migrazione, dislocazione e traslazione che ne rivelano in realtà la natura ibrida. Questo movimento non è solamente spaziale, ma anche, come ben evidenziato dal passaggio sopra citato, temporale. Il mito dell'*originary Past* viene contestato in favore di un racconto storico che includa chi viene normalmente escluso dalla Storia occidentale.

Dunque, per Bhabha la cultura è localizzata, nel senso che è inevitabilmente legata al contesto geografico e temporale in cui viene prodotta. All'interno dello stato-nazione, questo si articola in uno spazio marcato dalla differenza culturale e dalle storie eterogenee di "contending peoples, antagonistic authorities, and tense cultural locations" (Bhabha 1990: 299). Dai margini della cultura nazionale emerge infatti un discorso minoritario, così come evidenziato nel saggio "DissemiNation":

Minority discourse sets the act of emergence in the antagonistic *in-between* of image and sign, the accumulative and the adjunct, presence and proxy. It contests genealogies of 'origin' that lead to claims for cultural supremacy and historical priority. Minority discourse acknowledges the status of national culture – and the people – as a contentious, performative space of the perplexity of the living in the midst of the pedagogical representations of the fullness of life. (Bhabha 1990: 307, corsivo dell'autore)

Bhabha inserisce questa riflessione sulle minoranze in un discorso più ampio sulla differenza culturale. Secondo il critico, quest'ultima mira a disturbare i processi significanti delle strutture di potere e conoscenza, aprendo degli spazi di significazione per i subalterni. In questo senso, la differenza si costituisce attraverso "the locus of the Other" (ivi: 313), che resiste la forza totalizzante della cultura dominante e, attraverso la sua singolarità, riarticola la conoscenza in forme diverse: "the

repetition that will not return as the same, the minus-in-origin that results in political and discursive strategies where adding-*to* does not add-up” (ivi: 312, corsivo dell’autore).

Il concetto di *Terzo spazio* viene ripreso successivamente da Edward Soja in *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places* (1996). Prendendo spunto dalle analisi di Foucault e soprattutto di Lefebvre, il lavoro di Soja si concentra sul ruolo dell’immaginario politico e sociale nella produzione dello spazio. Il “terzospazio” (*thirdspace*) rassomiglia alle eterotopie di Foucault, ma contiene molto della sintesi dialettica – o trialettica, come la definisce Soja – di Lefebvre. La presenza di un pensiero dialettico o trialettico distingue la riflessione di Soja da quella di Bhabha, che invece si pone più in un’ottica di decostruzione dello spazio totale della Nazione.

Secondo Soja, la geografia tradizionale concepisce lo spazio solamente nei termini di una dicotomia tra quello che il geografo chiama “primospazio” (*firstspace*) e “secondospazio” (*secondspace*). Il primo si riferisce allo spazio concreto, il secondo alle idee riguardanti lo spazio. Il concetto di *terzospazio* si propone proprio di superare questa dicotomia, al fine di capire meglio e cambiare la concezione della spazialità umana. Il *terzospazio* è dunque il dispositivo concettuale che Soja mette a punto per concepire nuovamente lo spazio e l’agire politico, partendo ovviamente dalla premessa di un’interazione tra la dimensione sociale, storica e spaziale, tra spazio, conoscenza e potere. Il geografo definisce il *terzospazio* nei seguenti termini:

The place where all places are, capable of being seen from every angle, each standing clear; but also a secret and conjectured object, filled with illusions and allusions, a space that is common to all of us yet never able to be completely seen and understood, an ‘unimaginable object’, or as Lefebvre would put it ‘the most general of products’. Everything comes together in Thirdspace: subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history. (Soja 1996: 56 – 57)

Inteso anche come *lived social space*, il concetto di *terzospazio* è visto da Soja come uno strumento analitico che intersechi le complessità del mondo contemporaneo. Fondamentale, in questo senso, il movimento trialettico che non produce una sintesi dei due antecedenti binari, ma piuttosto una decostruzione e ricostruzione al fine di creare “an open alternative that is both similar and strikingly different” (ivi: 61). Dunque, la trialettica supera la dialettica hegeliana basata sulla scansione temporale di tesi – antitesi – sintesi, per rappresentare invece un processo di continua ridefinizione spaziale, che va oltre la certezza monolitica dello spazio delimitato dai confini. Per questo motivo, possiamo cogliere una certa vicinanza tra la trialettica di Soja e la trasgressione permanente di Deleuze e Guattari. Secondo Westphal, infatti, “le tiers espace est la formulation spatiale de la

transgressivité, qui est elle-même un passage (une transition, etc.) et un défi à la norme établie” (2007: 121).

3. La città postcoloniale

Tenendo presente questo meccanismo trialettico o di trasgressione continua, possiamo avvicinarci alla città postcoloniale come ad un insieme complesso in cui si intersecano e convivono diverse dinamiche spaziali. Già il termine “città postcoloniale” fa riferimento ad una città situata in una ex-colonia ed evidenzia quindi il retaggio dello spazio-tempo coloniale sulla contemporaneità. Se infatti esaminiamo l’espressione attraverso le lenti della critica postcoloniale, nota Anthony D. King, questa pone l’accento sull’impatto che il colonialismo ha avuto sull’economia, la società, la cultura, le forme spaziali e l’architettura della città in questione, così come sul modo in cui la città stessa è intesa e rappresentata (King 2009: 1). In maniera simile, Chambers e Huggan sottolineano come la città postcoloniale racchiuda in sé l’ambiguità del termine ‘postcoloniale’, che rimanda sia ad una continuità rispetto al periodo coloniale, sia ad una profonda rottura con esso (Chambers e Huggan 2015: 786). Per questo, essa può essere intesa sia come un’area d’interazione sociale e culturale in continua evoluzione, in cui l’eredità coloniale viene attivamente superata, sia come un luogo di aperta conflittualità in cui le modalità d’agire e pensare in senso coloniale vengono continuamente (in maniera consapevole o meno) riprodotte (*ibidem*).

Occorre però evidenziare come la città postcoloniale – e più in generale ogni città – non possa essere intesa solamente come un insieme di pratiche culturali. Al contrario, è soprattutto un meccanismo economico di sviluppo e produzione, situato nel più ampio sistema del capitalismo globale (ivi: 787). A questo proposito è utile ricordare la definizione di Rashmi Varma:

The postcolonial city [is] a conjunctural space that produces a critical combination of historical events, material bodies, structural forces and representational economies which propel new constellations of domination and resistance, centers and peripheries, and the formation of new political subjects. (Varma 2011: 1)

La definizione della città postcoloniale come *conjunctural space* situa quest’ultima al centro di una serie di tensioni tra locale, nazionale e globale/transnazionale, così come tra rurale e urbano (Chambers e Huggan 2015; King 2007; Varma 2011).

La stessa conformazione urbana delle città postcoloniali punta alla loro natura *in-between* o *conjunctural*. Infatti, non esiste un progetto urbano postcoloniale in sé, tolte le eccezioni di Brasilia e Chandigarh, che rimangono comunque un unicum nel panorama urbanistico delle ex-colonie. Piuttosto, la città postcoloniale in quanto tale è la summa di diversi modelli urbanistici: la città

coloniale, la città modernista e la contemporanea città globale o città mondo. L'interazione tra queste diverse concezioni dello spazio urbano contribuisce a plasmare la città postcoloniale.

3.1 La città coloniale e il confine come prospettiva epistemologica

Nel volume *Border as Method, or, the Multiplication of Labour* (2013), Sandro Mezzadra e Brett Neilson utilizzano il confine come prospettiva epistemologica, facendo riferimento alla grande importanza che questo ha assunto nel mondo contemporaneo. La tesi centrale dei due studiosi è infatti che “borders play a key role in the production of the heterogeneous time and space of contemporary global and postcolonial capitalism” (ivi: ix). Prendendo spunto dal saggio di Étienne Balibar “Qu'est-ce qu'une frontière?” (1996), Mezzadra e Neilson alludono alla “world-configuring function” dei confini e al loro ruolo di *fabrica mundi*. L'espressione mette bene in evidenza la complessità del concetto stesso di confine, soprattutto dal punto di vista epistemologico. Tracciare un confine implica infatti definire un territorio e anche separare un soggetto da un oggetto (Mezzadra e Neilson 2013: 16). C'è una sorta di continuità, quindi, tra confini geografici e confini cognitivi (*ibidem*). Inoltre, delimitare e definire un territorio può essere visto come un atto di produzione del territorio stesso (ivi: 31 – 32)¹⁰. Benché sia ancora attivo in epoca contemporanea, questo ruolo “produttivo” dei confini affonda le sue radici nella cartografia moderna e nell'epoca coloniale. Infatti, Mezzadra e Neilson rintracciano l'emergere dei confini geografici e cognitivi in contemporanea con i processi di accumulazione primitiva del Capitale:

The appropriation of space that lies at the core of modern mapping replicates the appropriation of the commons that establishes private property as well as colonial conquest with its global geography of genocide and extraction. (ivi: 35)

Il confine assume dunque centralità come il meccanismo epistemologico alla base del capitalismo moderno e contemporaneo così come dell'impresa coloniale. A questo punto, però, è necessario tracciare una distinzione tra confine e frontiera. La frontiera coloniale si distingue infatti dal confine per la sua mobilità, per il suo essere in espansione continua (ivi: 15). Per questa sua caratteristica essa differisce anche rispetto alla fissità degli Stati nazione europei. Ciò non esclude che i territori coloniali non fossero oggetto di definizione e delimitazione una volta conquistati. Questo è ben evidente nel caso della città coloniale.

In un contesto coloniale, la città è il sito centrale dell'amministrazione dell'impero, nonché della produzione, del consumo, dell'esportazione e importazione di merci e materie prime (Herbert

¹⁰ Si noti l'affinità tra la riflessione di Mezzadra e Neilson e quella di Deleuze e Guattari. Anche il territorio della geofilosofia emerge da un atto di espressione (definizione?) ed è sempre marcato, dunque delimitato.

2015: 200). Soprattutto, però, la città coloniale è il sito in cui si dispiegano le relazioni di potere tra colonizzato e colonizzatore. Ne deriva un'organizzazione dicotomica dello spazio urbano coloniale, con la giustapposizione tra parti della città riservate rispettivamente ai colonizzatori (note come 'civil lines', 'civil station' oppure 'cantonment', nel caso di un insediamento militare) e ai colonizzati (alternativamente 'black town', 'native city' o 'native quarter')¹¹. Frantz Fanon in *Les Damnés de la Terre* (1961) fu tra i primi a rivolgere il suo sguardo critico nei confronti di questa divisione dello spazio urbano:

Le monde colonial est un monde compartimenté... La zone habitée par les colonisés n'est pas complémentaire de la zone habitée par les colons. Ces deux zones s'opposent, mais non au service d'une unité supérieure... La ville du colon est une ville en dur, toute de pierre et de fer... La ville du colon est une ville repue, paresseuse, son ventre est plein de bonnes choses à l'état permanent. La ville du colon est une ville de blancs, d'étrangers. La ville du colonisé, ou du moins la ville indigène, le village nègre, la médina, la réserve est un lieu mal famé, peuplé d'hommes mal famés... C'est un monde sans intervalles, les hommes y sont les uns sur les autres, les cases les unes sur les autres. La ville du colonisé est une ville affamée... La ville du colonisé est une ville accroupie, une ville à genoux, une ville vautreée. C'est une ville de nègres, une ville de bicots. (Fanon 1961: 41 – 43)

La città coloniale è caratterizzata, dunque, dalla segregazione fisica dei diversi gruppi etnici, sociali e culturali. A sua volta questa è il risultato del processo coloniale e dell'azione di quest'ultimo sullo spazio urbano (King 1976; Said 1993). In *Colonial Urban Development* (1976), Anthony D. King offre un'analisi completa della struttura della città coloniale e pone l'accento su tre variabili che ne caratterizzano lo sviluppo. La prima è culturale, non solo perché si crea una zona di contatto tra culture, ma anche perché la progettazione urbanistica è influenzata da fattori culturali (si pensi alla collocazione dei luoghi di sepoltura o cremazione). La seconda è economica e tecnologica, dato che l'insediamento coloniale consiste nell'incontro tra una società industrializzata ed una pre-industrializzata. Dunque, nel caso di insediamenti che risalgono all'epoca pre-coloniale, come ad esempio Delhi, la contrapposizione tra città dei colonizzatori e città dei colonizzati si situerà anche a livello delle tecnologie impiegate nelle diverse attività economiche. La terza, ne abbiamo già accennato, è quella delle strutture di potere che danno vita a forme di segregazione sociale, etnica e spaziale, oltre che a forme di distorsione dello spazio.

King collega lo sviluppo urbano ad uno specifico contesto culturale, che vede sì il contatto tra culture eterogenee, ma pone una di esse in posizione dominante, quella che egli chiama "colonial

¹¹ Nel caso specifico di Calcutta, la città storica presenta una divisione tripartita: la *White Town*, che sorse intorno al nucleo originale di Fort William, abitata dai britannici; la *Black Town*, nella zona nord della città, in cui si insediarono gli abitanti di origini bengalesi; e infine la cosiddetta *Grey Town*, a metà tra le due zone, in cui abitavano persone provenienti dalla più disparate parti del mondo: cinesi (Calcutta è probabilmente la sola città al mondo ad avere avuto due Chinatown), armeni, persi, portoghesi, ebrei, etc.

third culture” (King 1976: 42). Questa è di derivazione europea, ma incorpora progressivamente elementi della cultura nativa. Al contempo, però, rimane basata su un sistema di pensiero binario, che separa e contrappone bianchi e indigeni. King dimostra come il modello concettuale della “colonial third culture” contribuisca a formare la percezione e, in un secondo momento, l’ordine della realtà sociale, spaziale e fisica delle colonie. Un esempio è quello del *compound* coloniale, costruito secondo un sistema di barriere e schermi che dovevano impedire quanto più possibile il contatto sia fisico sia visivo con gli indigeni membri della servitù e la città dei nativi al di fuori dall’edificio.

In un’analisi della Calcutta coloniale, invece, Swati Chattopadhyay si discosta dal modello che contrappone città bianca e città nativa e si sofferma sui punti di contatto tra queste due “insularità”:

The landscape of colonial Calcutta was far too complex to be usefully described in terms of the duality of black and white towns. The city consisted of overlapping geographies and conceptions of space and territory, both indigenous and foreign, that were constantly negotiated. Not surprisingly, the line of demarcation between the white and black towns shifted depending on the context and the perception of the observer. (Chattopadhyay 2005: 79)

Chattopadhyay sottolinea come in lingua Bengali non ci sia traccia della separazione tra città bianca e città nativa e come quindi l’ossessione per le classificazioni e le separazioni fosse appannaggio esclusivo della “colonial third culture”, per tornare all’espressione di King. Il desiderio di limitazione e segregazione deriva, per Chattopadhyay, dalla paura dell’ibrido e dal parallelo desiderio di costruire un solido e protetto “imperial self”:

The open-endedness of spatial meaning unsettled dearly held ideas of public and private, self and Other, by denying colonizers a sense of safe confines within which to construct an imperial self. That is what made colonial cities like Calcutta problematic and necessitated the obsessive articulation of delimiting practices, even when they recognized that such territorial markings inhibited the colonial desire for a sovereign space and, in fact, the boundaries did little to prevent permeability. (Chattopadhyay 2005: 135)

Lo stesso tentativo di separazione che ritroviamo nella struttura urbanistica della città, nonché al livello più microscopico degli edifici, era imposto anche nello spazio pubblico e nella sfera pubblica, dominio dei colonizzatori. Benché percepissero l’arte di governare come un campo in cui gli Europei erano più esperti, l’élite economica e culturale bengalese riuscì a costruire degli spazi pubblici distinti dalla sfera privata in cui discutere di politica (ivi: 137-138). Gruppi e associazioni nacquero per dibattere delle politiche governative, nel tentativo, da un lato, di riguadagnarsi lo spazio di azione pubblico sottratto dal dominio coloniale, dall’altro, di contrattare alla pari con i britannici (ivi: 141).

Questo doppio binario d'azione fu una delle cifre distintive del nazionalismo bengalese (Partha Chatterjee in Chattopadhyay: 140).

Spostandoci invece su una prospettiva macroscopica, in *Colonialism, Urbanism, and the World-Economy* (1990), King colloca la città coloniale all'interno del processo di sviluppo del capitalismo mondiale. Secondo il sociologo, le città coloniali sono siti centrali per l'estensione della moderna cultura capitalistica al resto del mondo. Per questo lo sviluppo urbano coloniale non può essere inteso separatamente dagli sviluppi nella metropoli imperiale. Allo stesso modo, l'urbanizzazione metropolitana non può essere compresa senza considerare le vicende della periferia colonizzata. La città coloniale da un lato riproduce modelli urbanistici della metropoli imperiale, dall'altro, funge da sito di sperimentazione per meccanismi di controllo e categorizzazione della popolazione. In altre parole, le città coloniali vengono usate:

as social technologies, as strategies of power to incorporate, categorize, discipline, control, and reform, in terms of symbolic codes and new systems of classification, both the colonial as well as the indigenous populations... The new colonial cities were to become the training grounds of new consumers but also, the sources of resistant cultures and the expression of nationalist identities and new subjectivities. (King 1990: 9)

Qui, anche King evidenzia come lo spazio della città coloniale possa essere ambiguo e conteso. Se per i colonizzatori la città coloniale è un meccanismo di potere e controllo sociale, per i colonizzati è ugualmente un terreno di sperimentazione e di sviluppo di pratiche spaziali e identitarie alternative all'ordine coloniale.

In un contesto postcoloniale, questa ambiguità spaziale viene in qualche modo riprodotta. Da un lato, l'élite nazionalista si appropria degli spazi dei colonizzatori, spostando le disuguaglianze e le demarcazioni più su un piano di classe sociale (King 2016). Dall'altro, lo spazio urbano viene progressivamente smarcato dal passato coloniale e diviene invece il centro della storia nazionale (*ibidem*). Esempi di queste pratiche sono la rimozione dei monumenti coloniali, il cambiamento dei nomi delle strade per intitolarle agli eroi della storia nazionale, fino ai casi più specifici del cambiamento dei toponimi delle maggiori città indiane per riflettere meglio il loro passato vernacolare, o dello spostamento della capitale dello Sri Lanka da Colombo a Sri Jayawardhanapura.

3.2 La città modernista e il rapporto con la modernità

Abbiamo già notato come la città modernista¹² sia in qualche modo il precursore ideologico e formale della città postcoloniale (Varma 2011: 2). Inoltre, città coloniale e metropoli modernista sono legate

¹² Con l'uso dell'aggettivo "modernista" mi riferisco sia ad una specifica epoca storica, corrispondente all'apogeo del colonialismo britannico, sia ad una precisa atmosfera culturale. In questa seconda accezione mi rifaccio alla definizione

da un rapporto di interdipendenza economica, così come da comuni esperimenti di progettazione urbanistica. Ugualmente, e in maniera più rilevante per il presente discorso, la città modernista e quella (post)coloniale sono siti di sperimentazione della modernità. Pur riconoscendo la varietà di accezioni del termine, in quello che segue intenderemo la modernità in senso benjaminiano, cioè come la trasformazione della società operata dal sistema capitalistico e dal connesso consumismo, proseguendo lungo quella linea di progresso storico che ha origine nel razionalismo illuminista.

Già George Simmel in *Die Großstädte und das Geistesleben (La metropoli e la vita dello spirito, 1903)* vedeva la metropoli come luogo della modernità per eccellenza. In particolare, il sociologo si concentra su due aspetti: il legame tra il “carattere intellettualistico della vita psichica moderna” e le caratteristiche dell’economia monetaria; l’aumento della libertà individuale collegata alla crescente differenziazione sociale (Simmel 1995). La cultura moderna porta alla nascita dell’individuo e, con esso, ad una crescente specializzazione professionale. Tuttavia, l’individualità, la sfera soggettiva e personale, così come l’attività intellettuale, iniziano ad essere percepiti come un rifugio dalla violenza della modernità esemplificata dalla vita metropolitana.

Anche Walter Benjamin nell’incompiuto *Das Passagen-Werk (1927-1940)* evidenzia dinamiche simili. Il filosofo tedesco parla di una separazione tra sfera pubblica e sfera privata che occorre con la modernità. Il privato cittadino trova rifugio all’interno della sua abitazione, in cui può tralasciare preoccupazioni sociali e considerazioni affaristiche. Si stabilisce un’identità, quindi, tra l’individuo e la sua casa, che ne rappresenta l’universo. Il contraltare del privato cittadino è il *flâneur*, che invece si sente a casa per le strade e tra la folla, ma vive comunque sulla soglia della grande città e della società borghese.

Parlando di *flânerie* è impossibile non fare riferimento alle pratiche spaziali di Michel de Certeau. Nel pensiero del filosofo francese, l’atto di camminare per la città assume una grande rilevanza. In particolare, de Certeau individua tre funzioni principali svolte dall’atto di percorrere la città a piedi: dapprima l’appropriazione della topografia della città da parte del pedone; poi la trasformazione del luogo (delimitato e definito) in spazio (libero da norme e costrizioni); infine, l’istaurazione di rapporti tra diverse posizioni, tra un qui e un là (de Certeau 1980: 151). Il pedone di de Certeau, un po’ come il *flâneur* di Benjamin, vive ed è vissuto dalla città. In questo si contrappone al *dio-voyeur*, l’urbanista o semplicemente il punto di vista della mappa, che contempla la città dall’alto (ivi: 145).

di Marshall Berman in *All That Is Solid Melts Into Air* (1988), secondo il quale il modernismo corrisponde a “any attempt by modern men and women to become subjects as well as objects of modernization, to get a grip on the modern world and make themselves at home in it” (ivi: 5). Il modernismo è dunque la risposta culturale (nel senso ampio del termine) alla modernità e alla modernizzazione.

In *The Country and the City* (1973), Raymond Williams evidenzia l'importanza del *flâneur* nella rappresentazione dell'esperienza della città modernista. Secondo il critico, inoltre, la *flânerie* e la vita urbana sono elementi fondanti delle *structures of feeling* della modernità (1973: 233 – 248). Il *flâneur* vive in essa ma al contempo ne elude i limiti e le norme, e quindi diviene centrale nei tentativi della cultura di “scendere a patti” con il mondo trasformato dalla modernizzazione. In *The Postcolonial Unconscious* (2011), Neil Lazarus ascrive le *structures of feeling* alla dimensione fenomenologica della letteratura, ovvero:

an attempt on the part of many writers to capture or represent the ‘structure of feeling’ of lives lived in particular ways in particular places and times, framed by particular conditions of existence, predicated on particular meanings, values, and assumptions and oriented towards particular goals. (ivi: 79)

La dimensione fenomenologica della letteratura ambisce a rendere come ci si senta ad esperire una particolare epoca o specifiche condizioni socio-naturali. È il tentativo, dunque, di restituire l'esperienza concreta (*structure of feeling*) di una determinata epoca per via letteraria. Quindi, il discorso letterario sulla modernità si dispiega anche dando vita a specifiche *structures of feeling*.

A questo punto è importante sottolineare la stretta relazione tra modernizzazione, modernità e modernismo, cioè tra urbanizzazione capitalista, coscienza collettiva e rappresentazione culturale, evidenziata da studiosi come David Harvey, Marshall Berman e Neil Lazarus. Questa correlazione non interessò solamente l'area euro-americana, ma fu un fenomeno globale:

The radical transformation of the built space of the city, subject to the ‘creative destruction’ of capitalist development, in the latter half of the nineteenth century and the first decades of the twentieth, is not peculiar to London, Paris, Berlin, or New York. Strictly contemporary with developments in these cities – and linked precisely to them – are analogous developments in St Petersburg, Calcutta, Buenos Aires, Shanghai, Istanbul, and Cairo. In these latter contexts, also, we can note the existence of a crisis of representation – an attempt to register ‘the shock of the new’, as the forms of space consciousness and time consciousness demanded by life in urban context in which the commodity has become the dominant social form are counterposed with inherited ways of seeing and knowing, now under acute pressure if not already obsolete. (Lazarus 2011: 59 – 60)

La sostituzione delle forme di vita tradizionali con le nuove abitudini imposte dall'epoca moderna fu un processo che interessò il mondo intero, colonizzato e non, e che diede vita a diversi modernismi. Non possiamo quindi collocare il modernismo e la modernità solamente in ambito euro-americano. Da qualche decennio si discute infatti di modernità periferica (Sarlo 1988), di “modernity at large” (Appadurai 1996), di modernità multiple o plurali (Eisenstadt 2000) o alternative (Gaonkar 2001).

L'intento comune, anche se con risultati e prospettive differenti, è quello di ridurre e ridimensionare la centralità e l'eccezionalità del cosiddetto Occidente in relazione all'idea di modernità e di progresso economico e culturale.

Arjun Appadurai in *Modernity at Large* (1996) evidenzia come l'idea di modernità sia nata con l'Illuminismo e sia stata elaborata successivamente dalle scienze sociali, arrivando alla teorizzazione di un concetto dalla portata universale, quando invece questo ha (ed ebbe anche in passato) declinazioni locali e particolari. In maniera simile, lo storico Dipesh Chakrabarty si è a lungo interrogato sulla modernità indiana, se questa possa dirsi una versione locale della modernità o se invece ne sia uno sviluppo incompleto. Prendendo le mosse dai Subaltern Studies, Chakrabarty ambisce a collocare l'esperienza della modernità indiana al di fuori dell'epistemologia di stampo illuminista. Lo storico va oltre la prospettiva storicista e iper-razionalista, al fine di includere in un discorso sulla modernità pratiche che non riflettono la teorizzazione di stampo euro-americano (Chakrabarty 2000; 2002).

Ne è un esempio il saggio dedicato all'*adda*, cioè l'abitudine bengalese (e di Calcutta in particolare) di radunarsi in vari punti della città per discutere degli argomenti più disparati, dalla politica all'arte e alla letteratura. Chakrabarty nota come questa pratica eluda la definizione euro-americana di modernità, in quanto priva di un fine materiale e non esattamente includibile nella tripartizione temporale casa – lavoro – svago tipica della moderna società capitalista (Chakrabarty 2000: 180; 185). Al contempo, tuttavia, l'*adda* è un modo di negoziare la modernità, di sentirsi “at home in modernity” (Berman 1982: 5). Più interessante ai fini della nostra discussione, è come l'*adda* sia anche una forma di produzione dello spazio urbano:

In a world where home and colonial service lie in a continuum of bondage, *adda* is a space that seeks to escape the domination of both home and salaried service, refusing the dictates of time, responsibility, reason, and progress, while simultaneously refusing narrowly held distinctions between traditional and modern. (Chattopadhyay 2005: 184-185, corsivo dell'autrice)

Dipesh Chakrabarty collega lo sviluppo di questa pratica alla fiorente cultura letteraria bengalese di fine ottocento e inizio novecento (Chakrabarty 2000: 195). In quegli anni, la letteratura cessa di essere elitaria e si diffonde nella classe media, alimentata da, e alimentando, la diffusione dell'*adda*. Infatti, intorno agli anni venti e trenta del novecento, i giovani scrittori delle avanguardie non appartengono più all'aristocrazia, ma alle classi medio-basse. Al contempo, grazie al prestigio conferito all'attività letteraria dalla vittoria del Nobel da parte di Tagore, la letteratura diventa un'occupazione rispettabile, cosmopolita e dalla rilevanza globale. In questo periodo, la discussione letteraria e intellettuale

diviene la base per la costruzione di uno spazio omosociale (e talvolta omoerotico)¹³, che fiorisce nelle scuole superiori, nelle università, nei circoli letterari privati (specialmente quelli intorno alla famiglia Tagore), nelle redazioni dei giornali, nei parchi, nei caffè, nei ristoranti. Swati Chattopadhyay (2005) nota come l'*adda*, in maniera simile alla *flânerie*, eluda in qualche modo la distinzione tipicamente moderna tra pubblico e privato, collocandosi in uno spazio intermedio tra le due sfere. L'*adda*, infatti, si svolge molto spesso anche sulla soglia, nello spazio intermedio tra casa e città, sulle verande o sui *ro'ak*¹⁴:

A stoop or *verandah* extending out on the street has a long tradition... In contrast to elite households... the *baitak-khana*¹⁵ of the middle-class residences was small... It had to provide an alternate space in the *ro'ak* and *verandahs*. In other words, the self-contained spatial system of the elite mansions was stripped of its outer enclosing walls to create a more interactive spatial system. By giving over part of their property to a semi-public space, the owners traded the enlarged dimension of the interior room for an increased territorial claim on the neighbourhood. (Chattopadhyay 2005: 206-208, corsivo dell'autrice)

Superando il carattere elitario e secluso delle discussioni nei salotti dell'aristocrazia, l'*adda* diviene così uno spazio per una moderna discussione democratica.

3.3 La città postcoloniale oggi: città globale e spazio postmoderno

Veniamo quindi all'epoca contemporanea e tentiamo di situare la città postcoloniale nel contesto urbano attuale. Come sottolinea Jane Jacobs in *Edge of Empire* (1996), parlare della contemporanea città postcoloniale implica mettere a confronto postcoloniale e postmoderno, dato che la dimensione urbana è vista come paradigmatica della postmodernità (Jacobs 1996: 29). Nel panorama del tardo capitalismo tracciato da Jameson (1991), lo spazio dei monopoli dell'imperialismo nazionalista è stato sostituito dallo spazio fluido del capitalismo multinazionale (Jacobs 1996: 30). Harvey (1989) parla quindi di compressione spazio-temporale dovuta alla globalizzazione e alle nuove tecnologie informatiche; in maniera simile, Castells (1996) parla di uno "spazio di flussi" che contraddistingue la società contemporanea, la cosiddetta "network society". In questo quadro, la città globale (Sassen 1991) assume un ruolo di primaria importanza:

Global cities – such as Los Angeles, London, Tokyo and New York – are made by their control of expanded, complex transnational financial services. They are the nodal sites

¹³ Sia Chakrabarty sia Chattopadhyay notano come questo rimanga uno spazio di "phallic solitude" (Chakrabarty 2000: 211), perché esclude la componente femminile. Questa esclusione ha influenzato in maniera profonda la tassonomia della società bengalese e continua ad informare l'esperienza della città ancora ai giorni nostri (Chattopadhyay 2005: 186).

¹⁴ Terrazza

¹⁵ Salotto, stanza per il ricevimento

for global banking and financial operations and the homes for the headquarters of multinational corporations. (Jacobs 1996: 31)

Data la sua eccezionalità e centralità, la definizione di città globale non include però tutte le città postmoderne, che Jacobs descrive come “spectacular sites of consumption, architectural pastiche, gentrified neighbourhoods and manufacturing sites reinvented as tourist destinations” (*ibidem*). Questa concezione postmoderna dello spazio presenta tuttavia alcune problematiche. Citando un lavoro di Michael Keith e Malcolm Cross intitolato “Racism and the postmodern city” (1993), Jacobs nota come il discorso sulla città postmoderna tenda a rendere silente la questione razziale, sublimandola e assimilandola molto spesso alle differenze di classe (ivi: 31-32). Ugualmente, l’uniformità e la presunta universalità della condizione postmoderna contribuiscono ad appiattare le differenze culturali e locali in un tutto omogeneo (ivi: 33).

Privilegiare una prospettiva postcoloniale nel contesto postmoderno significa dunque adottare un punto di vista che metta al centro le dinamiche variabili della produzione culturale (Appadurai 1996) e una marginalità spaziale “which is no longer geographically confined... but exists in ambiguously connected diasporas and in complexly formed resettlements across the globe” (Jacobs 1996: 34)¹⁶. Ugualmente, una prospettiva postcoloniale riscrive la relazione tra locale e globale in un’ottica transnazionale. A tal proposito, è molto efficace quanto proposto dalla geografa Doreen Massey, la cui concezione dello spazio va oltre le limitazioni imposte dallo stato nazionale e l’omogeneizzazione imposta dai flussi globali:

Space [is] thought as an emergent product of relations, including those relations which establish boundaries, and where ‘place’ in consequence is necessarily *meeting* place, where the ‘difference’ of a place must be conceptualised more in the ineffable sense of the constant emergence of *uniqueness* out of (and within) the specific constellations of interrelations within which that place is set... and of what is made of that constellation. (Massey 2005: 68)

Concepire lo spazio come relazione e molteplicità (ivi: 11) permette di ripensare la relazione tra locale e globale come un sistema aperto di costanti incontri e scontri, in cui differenti luoghi-locali si situano in modi diversi rispetto al panorama globale (ivi: 101). In questo quadro, “cities (like all places) are home to the weavings together, mutual indifferences and outright antagonisms of... a myriad of trajectories” (ivi: 169).

Pensare la città postcoloniale in un’ottica relazionale implica riconoscere le diverse declinazioni locali del postcoloniale, così come le traiettorie specifiche che attraversano ciascuno

¹⁶ Si veda a questo proposito la precedente discussione sullo spazio nella teoria postcoloniale.

spazio urbano. Al contempo, permette di dare atto del sistema di connessioni e rispecchiamenti che informa la postcolonialità globale. Possiamo quindi collocare la città postcoloniale in una fitta rete di relazioni geografiche, politiche e sociali, che vanno dalla dimensione microscopica del corpo a quella macroscopica del mondo globalizzato.

Siamo dunque partiti da uno spazio caratterizzato da divisioni e confini – la città coloniale – per giungere ad immaginare la città postcoloniale come un insieme di relazioni. I diversi livelli che compongono lo spazio urbano postcoloniale sono caratterizzati da una dialettica costante tra confini e relazioni, tra le divisioni spaziali, etniche, religiose, di classe, e il tentativo di superarle. Questo superamento delle divisioni non va però inteso in un'ottica totalizzante.

In tal senso torna utile fare riferimento al concetto di Relazione così come inteso da Édouard Glissant. Nella *Poétique de la Relation* (1990), la Relazione è contrapposta sia ad un'identità radicata, sia ad una visione del mondo come totalità. All'origine della Relazione c'è il pensiero rizomatico, che Glissant mutua da Deleuze e Guattari. Come nell'opera dei due filosofi francesi, il rizoma si contrappone alla radice e alla sedentarietà. A queste Glissant preferisce l'erranza, che è l'opposto della rivendicazione territoriale, di un'identità radicata, del tracciare dei confini. L'erranza è la ricerca dell'Altro, il tessere relazioni, il concepire la totalità senza essere totalitario. Nell'erranza risuona il pensiero della differenza, cioè un continuo riproporre dell'uguale, ma non identico.

Eric Prieto sottolinea come la *Poétique de la Relation*, a differenza di opere postcoloniali precedenti che ruotano intorno a concetti spaziali (ad esempio Bhabha e Anzaldúa), si preoccupi della collocazione del mondo postcoloniale nel più ampio mondo globale, anziché del rapporto tra minoranze e Stato nazionale (Prieto 2013: 151). La risposta di Glissant al mondo globalizzato sta appunto nella Relazione e nella costruzione, per via errante e rizomatica, di quella che Deleuze e Guattari chiamerebbero “una nuova terra”. Dall'arcipelago antillano si giunge dunque al caos-mondo. Il caos-mondo non segue l'ordine della radice o dell'albero, ma l'apparente disordine del rizoma, che nel suo processo auto-generante pone ogni cultura, ogni popolo, ogni lingua sullo stesso piano. Per Glissant, la letteratura deve ambire al caos-mondo, alla totalità-mondo:

Avoir une poétique de la totalité-monde, c'est lier de manière rémissible le lieu, d'où une poétique ou une littérature est émise, à la totalité-monde et inversement. Autrement dit, la littérature ne se produit pas dans une suspension, ce n'est pas une suspension en l'air. Elle provient d'un lieu, il y a un lieu incontournable de l'émission de l'œuvre littéraire, mais aujourd'hui l'œuvre littéraire convient d'autant mieux au lieu, qu'elle établit relation entre ce lieu et la totalité-monde. (Glissant 1996: 54)

La Relazione permette allo scrittore postcoloniale di porsi al centro del mondo globalizzato, pur mantenendo un legame profondo con il luogo d'origine. Possiamo pensare alla città postcoloniale, e

a Calcutta in particolare, anche in questo senso: come al luogo da cui lo scrittore si affaccia al mondo globale, pur mantenendo le sue connessioni con l'ambiente e la cultura in cui si è formato.

Capitolo secondo: Costruire, abitare, immaginare

Può sembrare quantomeno contraddittorio iniziare un discorso sulla città di Calcutta a partire dallo spazio intimo della casa. Generalmente, infatti, la sfera privata e quella pubblica vengono percepite come separate. Per Walter Benjamin in *Das Passagen-Werk* (1927-1940), ad esempio, la divisione tra il luogo abitato e lo spazio esterno, dedicato alla vita lavorativa, rappresenta un elemento fondante per l'individuo contemporaneo. In altre parole, la modernità – intesa come esperienza del moderno – poggia, tra le altre cose, sulla contrapposizione tra sfera privata e sfera pubblica. Nell'iniziare questo lavoro di analisi dal luogo abitato ci poniamo dunque l'obiettivo di indagare proprio questa divisione, questo confine, così determinante nella cultura della modernità.

Le case sono così un punto di partenza per la definizione di una prospettiva e di un punto di vista sull'ambiente urbano circostante. La caratteristica che contraddistingue entrambi questi spazi è il continuo mutamento, in contrasto con l'apparente fissità di ciò che è privato e ciò che è pubblico. In *City Codes* (1996), Hana Wirth-Nesher sottolinea che:

In the modern urban novel... 'home' itself is problematized, no longer a heaven, no longer clearly demarcated... 'Home' is a shifting place, a provisional setting, an intersection of private and public that is always in process... one of the main shifts in representation of the city from early to late nineteenth century literature is from stasis to flux, but... this does not necessarily result in a greater emphasis on the isolation of the individual within the city. The effect of the flux has been to undermine the existence of the private individual in the traditional home, and to create new cultural spaces of various merges of the individual self and the cityscape. The gaps in the cityscape produced by inaccessibility and partial exclusion motivate the city dweller to construct spaces and narratives that constitute a provisional home. (Wirth-Nesher 1996: 19-21)

Nell'interpretazione di Hana Wirth-Nesher, è la fluidità a caratterizzare la connessione tra privato e pubblico e a determinare, di volta in volta, la (ri)costruzione di uno spazio abitativo, interno o esterno a quello urbano. In questo senso, la relazione tra le due componenti sembra essere più simbiotica che di contrasto.

Hana Wirth-Nesher pone anche la questione del punto di vista come centrale in una discussione dello spazio urbano moderno. Nel volume *City Codes*, il suo intento è quello di individuare similitudini e differenze nella rappresentazione della città modernista, partendo dal presupposto che il contesto sociale e culturale siano determinanti nel definire la prospettiva adottata:

Modern urban life... is a landscape of partial visibilities and manifold possibilities that excludes in the very act of inviting. But the effect of inaccessibility differs with each city dweller, according to the nature of his or her "outsiderness". (Wirth-Nesher 1996: 9)

Il punto di osservazione sullo spazio urbano, l'appartenenza di classe e lo status culturale influenzano la percezione e la rappresentazione della città. In questo senso, una discussione dello spazio privato come presupposto dell'analisi di quello pubblico offre la possibilità di meglio determinare quale sia il punto di vista con cui autori e personaggi si affacciano verso la città. Le scelte di inclusione o esclusione dalla rappresentazione letteraria diventano così centrali nella discussione, in quanto segni del posizionamento di autore e personaggi nel contesto urbano.

Già Gaston Bachelard in *Poétique de l'espace* (1961) aveva messo in evidenza la centralità della casa per l'individuo. Questa è infatti un luogo intimo che offre protezione e la possibilità di sognare indisturbati ("La maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix" [Bachelard 1961: 26]). È dunque il luogo che protegge la vita psichica e, di conseguenza, l'identità dell'individuo. Tuttavia, Susan Bordo, Binnie Klein e Marilyn Silverman osservano in "Missing Kitchens":

Home is only truly safe and idealizable when the people who inhabit it leave in a context of the outside world... Then home is imagined as the safe harbour, where one will calm down, reconstitute, regain composure, remember and therefore potentially reexperience oneself as a competent entity traveling through space. Home becomes a floating anchor. (Bordo, Klein e Silverman 1998: 75-76)

È solamente in connessione con lo spazio esterno, pubblico, che la casa può svolgere la sua funzione protettiva per l'individuo. Il suo potenziale immaginativo può dispiegarsi solo in relazione o contrapposizione con le forze esterne, o, come nel nostro caso, con l'ambiente urbano circostante. Per Bachelard, poi, il termine casa non si riferisce in maniera esclusiva ad un luogo fisico, ma assume una valenza più metaforica, legata all'immaginario. In questa accezione, l'abitazione agisce come un complesso di immagini e funzioni psichiche che si attivano in un luogo particolare. Il sentimento di casa, dunque, può essere percepito in un qualunque spazio si senta come intimo – una stanza, un appartamento, perfino una città.

A proposito di case metaforiche, è interessante l'equivalenza che molte volte viene posta, in ambito anglosassone, tra i concetti di "home" e "home country". In *The Politics of Home*, Rosemary Marangoly George esamina le intersezioni tra il concetto di "home" come spazio privato e riservato all'individuo e il suo significato più ampio in relazione al contesto geografico cui ciascuno appartiene (George 1996: 11). Il termine "home-country" fa dunque riferimento a "the particular intersection of private and public and of individual and communal that is manifest in imagining a space as home" (*ibidem*). Riconoscere la pluralità del concetto di "home" non vuol dire però assimilare il discorso sullo spazio intimo, soprattutto in ambito postcoloniale, al discorso sulla nazione. Al contrario, il

termine “home” va inteso su più livelli e, anzitutto, non in maniera univoca. Si può quindi accettarne la parziale sovrapposizione al concetto di nazione e/o comunità, leggendo nel testo familiare un’allegoria nazionale, come nella famosa (e discussa) interpretazione di Jameson¹⁷, ma non si può assumere questa come l’unica accezione possibile. Ciò è valido, soprattutto, per l’esame di opere postcoloniali che non si collocano in un contesto strettamente nazionale, ma in un’ottica più regionale, cosmopolita e transnazionale.

1. Amit Chaudhuri: corrispondenze poetiche tra casa e città

Nel primo capitolo del saggio autobiografico *Calcutta: Two Years in the City* (2013), Amit Chaudhuri racconta di quando ha comprato delle vecchie persiane (“French windows”), appartenenti ad un edificio d’epoca ormai demolito. Per lo scrittore, le persiane sono il simbolo dell’architettura di Calcutta e, più in generale, della sua modernità:

If you parted the slats using the spine (in Bengali, the onomatopoeic word for this lever is *kharkhari*), the street would flood in through the crack, without any part of you seeping out. This was another feature of this city’s modernity: the importance – for no discernible reason – of looking. The windows were foreign and yet part of my conception of Bengaliness – and they possibly conveyed what I felt about Calcutta intuitively: that, here, home and elsewhere were enmeshed intimately. (*Calcutta*: 10)

Lo sguardo e l’intima relazione tra interno ed esterno sono due elementi fondanti della Calcutta della modernità. È un’immagine che non appartiene solamente alla visione di Chaudhuri: il motivo iconografico delle persiane di Calcutta si ritrova anche nel cinema e nella fotografia. È famosa, ad esempio, la scena del film *Charulata* (1964) di Satyajit Ray (tratto da un romanzo breve di Rabindranath Tagore), in cui la protagonista Charu spia l’ambiente esterno attraverso le persiane della sua stanza.



¹⁷ Jameson propose una prima teorizzazione del romanzo come allegoria nazionale nella sua monografia su Wyndham Lewis, *Fables of Aggression* (1979). L’idea venne poi ulteriormente sviluppata nel saggio “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism” (1986).

Nel film, lo sguardo di Charu verso l'esterno è il simbolo del suo desiderio di essere coinvolta nella vita al di fuori delle mura domestiche, di prendere parte, appunto, al cambiamento della modernità¹⁸.

Chaudhuri commenta così questa scena del film:

Charulata... diverts herself in the afternoon in an immense nineteenth-century mansion in North Calcutta by opening the slats of the windows and spying on passers-by through binoculars. To be unseen, to look out at the world: for the artist, this is a prized privilege, and, in the late nineteenth century, Calcutta began to feel those possibilities – of being at once known and invisible – precipitously. This was the mood of that anomalous renaissance: the atmosphere – of afternoon and concealment. (*Calcutta*: 294)

L'artista (Charu si rivelerà un'abile scrittrice) e il bambino – figure molto vicine per Chaudhuri – approfittano della tranquillità delle prime ore del pomeriggio per rivolgere lo sguardo verso l'esterno, per spiare il mondo, fonte di curiosità, meraviglia e stupore. La stessa immagine ritorna quindi in *A Strange and Sublime Address* (1991), il primo romanzo dello scrittore, dove il protagonista è un bambino:

Sometimes, Sandeep and Abhi would walk up quietly to a window and open a single shutter, slanting it so that as little light entered the room as possible. Then they both peered through it; it was like peering into the narrow slit of a letter box... It was possible, on certain moments, for Abhi and Sandeep to call out to a dazed passer-by... and close the shutter and become invisible... They felt they had the dangerous power to unsettle the world outside, and then fade innocently into air, like spirits. (*ASSA*, 27)

L'atto di osservare di nascosto il mondo esterno diventa un gioco per i due bambini, che non solo possono spiare inosservati i passanti, così come fa Charu, ma si divertono a prenderli in giro, protetti dall'invisibilità fornita dalle persiane.

Il rapporto tra interno ed esterno, tra la casa e la città è estremamente significativo nei romanzi "calcuttani" di Amit Chaudhuri, *A Strange and Sublime Address* (1991), *Freedom Song* (1998) e *A New World* (2001). Tutti e tre i romanzi sono accumulati da un forte interesse per la quotidianità e la vita di tutti i giorni (Bellehigue 2010; Majumdar 2007, 2013). Le vicende si svolgono per la maggior parte in ambienti intimi, familiari, e mettono in rilievo una dimensione ordinaria dell'esistenza. Il quotidiano è un tema che Chaudhuri mutua dalla tradizione artistico-letteraria bengalese, come lui stesso non manca di sottolineare:

This renaissance [the Bengali Renaissance] wasn't the renaissance of an empire, but a home-grown bourgeoisie largely unacknowledged by the imperial sovereign; so its theme

¹⁸ Il film di Ray è del 1964, ma la vicenda è ambientata verso la fine del XIX secolo, un periodo di riforma per la società bengalese (il cosiddetto "Bengali Renaissance"). Il romanzo di Tagore, invece, fu pubblicato nel 1901.

and subject isn't grandeur, as often seems to be the case in the European Renaissance... but the everyday and the desultory, such as you see in the films of Ritwik Ghatak and Satyajit Ray. (*Calcutta*, 292)

Per Chaudhuri, l'attenzione per l'ordinario e il quotidiano è una cifra tipica del *Bengali Renaissance* (da notare come l'autore lo scriva minuscolo, in contrapposizione al Rinascimento europeo) e ha successivamente caratterizzato la letteratura e l'arte bengalesi. Lo scrittore porta l'esempio dei film di Ritwik Ghatak e di Satyajit Ray, ma fu Tagore il primo a segnare una rottura col romanticismo di Bankim Chandra Chatterjee, che privilegiava eroi di grande statura morale, e a scrivere romanzi e racconti incentrati su "the feeble and the failures", personaggi ordinari, anti-eroi (Tapobrata Ghosh 1990: 223 – 224).

Le case sono dunque sempre al centro della narrazione di Chaudhuri. In *A Strange and Sublime Address* (1991), il fulcro della vicenda è la casa di Chhotomama, lo zio del piccolo Sandeep. *Freedom Song* (1998) racconta di tre famiglie interconnesse e tre diverse case, quella di Khuku, di suo fratello Bhola e dell'amica Mini. Infine, in *A New World* (2001), Jayojit e suo figlio Bonny tornano a Calcutta per passare le vacanze a casa dei nonni. Myriam Bellehigue nota come l'intimità degli spazi familiari non sia mai isolata dall'esterno, poiché c'è una porosità costante tra la casa e quello che la circonda (Bellehigue 2010: 109). I personaggi non si limitano a contemplare passivamente l'ambiente urbano, né questo fa solamente da sfondo alle loro vicende. Al contrario, c'è sempre un rapporto di attivo interscambio tra i personaggi, l'ambiente domestico e il mondo esterno di Calcutta.

I romanzi di Chaudhuri articolano questa porosità in due modi diversi: come un interesse per ciò che succede fuori dall'abitazione da un lato e come un'intrusione dell'esterno verso l'interno, dall'altro. Nel primo caso, i personaggi dimostrano una profonda curiosità per il mondo esterno. È ciò che avviene con Sandeep, il bambino protagonista di *A Strange and Sublime Address*:

In the evenings, people came out on the balconies in the lane: widows in white saris, housewives with children in their arms. The men returned home, slowly. Sandeep and his cousins sat on cane stools on the verandah, watching the balconies on the opposite side, each with its own characters, its own episodes. (*ASSA*, 19)

Dalla veranda, dalla terrazza, dal balcone, Sandeep e i suoi cugini "spy on the world" (*ASSA*, 88). I bambini guardano le altre case raccontare le storie delle persone che le abitano, osservano quello che accade per strada, e prendono in giro i malcapitati passanti. In altri casi, si ritrovano a contemplare la misteriosa città che li circonda:

House after house stood like a little island surrounded by smoke. That is what it must be like, Sandeep thought, to live inside a crater, the fumes putting you to sleep, each day the last day before the eruption. (ASSA, 88)

Lo sguardo del bambino, come quello estetico dell'artista, riesce a vedere la città in un modo diverso. Calcutta diventa un paesaggio naturale, l'interno di un cratere, terribile e affascinante, in una visione che ha i toni del sublime.

In altre circostanze, la città invade l'intimità dello spazio abitato con i suoni. Voci, clacson, rumori del traffico, treni, uccelli, televisioni tenute ad alto volume, musica, discorsi e preghiere diffuse da altoparlanti irrompono nella routine quotidiana. Il suono di Calcutta culla il sonno di Sandeep (ASSA, 101), sveglia bruscamente Khuku (FS, 281) e la madre di Bhaskar (FS, 343), o disturba la tranquillità del pasto alla casa dell'Ammiraglio:

Behind the sound of the cutlery... the shehnai¹⁹ could be heard, high-pitched, almost intrusive; and then a watchman's voice on a loudspeaker announcing the number of cars, speaking an urgent Hindustani version of English letters and numbers, became audible. (ANW, 74)

Orchestrata alla perfezione da mano invisibile, la sinfonia (o cacofonia) di Calcutta interagisce con i personaggi tanto quanto il suo paesaggio. Come suggerisce Bellehigue, il suono di Calcutta contribuisce a connettere l'intimità dell'ambiente domestico ad altre sfere, come la politica o gli eventi del giorno (2010: 110). Per esempio, il suono della cerimonia Marwari²⁰ in *A New World* dà luogo ad una discussione sul ruolo di questo gruppo etnico nella società bengalese. Ugualmente, *Freedom Song* introduce il tema delle relazioni indo-musulmane attraverso il suono ricorrente del canto del muezzin al mattino.

Nella relazione porosa tra interno ed esterno, gli spazi intermedi ricoprono un ruolo piuttosto significativo. Come sottolinea infatti Swati Chattopadhyay in *Representing Calcutta*, le verande e i balconi ebbero una grande importanza nella definizione dello spazio domestico della classe media bengalese, inteso anche in contrapposizione rispetto a quello delle élite e delle classi lavoratrici:

A stoop or verandah extending out on the street has a long tradition in both rural and urban South Asia, and in mid-nineteenth-century Calcutta it found a suitable use in a society that cherished face-to-face interaction. In contrast to elite households which, in the early days, preferred physical containment rather than a permeable interface with the

¹⁹ Lo *shehnai* è uno strumento musicale simile all'oboe.

²⁰ I Marwari furono tra le prime comunità di migranti a stabilirsi nell'area di Calcutta, ben prima dell'arrivo degli Europei. Prima commercianti, poi industriali di successo, sono spesso guardati con pregiudizio dalle altre comunità indiane. Questo avviene particolarmente in un contesto come quello di Calcutta, dove, a causa del continuo dissesto economico, molti bengalesi hanno visto prevalere la concorrenza Marwari (cfr. Banerjee, Gupta e Mukherjee 2009; Hardgrove 2004).

street, the baitak-khana of the middle-class residences was small and could not accommodate the needs of several generations at the same time. It had to provide an alternate space in the ro'ak and verandahs. In other words, the self-contained spatial system of the elite mansions was stripped of its outer enclosing walls to create a more interactive spatial system. By giving over part of their property to a semi-public space, the owners traded the enlarged dimension of the interior room for an increased territorial claim on the neighbourhood. (Chattopadhyay 2005: 206)

La facciata dotata di balcone o di veranda diventa così il luogo principe attraverso cui la classe media articola la relazione tra spazio privato e pubblico. Attraverso questi spazi intermedi, lo spazio pubblico diventa un'estensione di quello domestico.

Nei romanzi di Chaudhuri, dunque, verande, balconi, finestre e terrazze sono i luoghi attraverso i quali i personaggi si relazionano con il mondo esterno. Le scene in cui i personaggi guardano fuori dalla finestra, dal balcone, dalla veranda o persino dal finestrino della macchina ricorrono di continuo. Questi spazi intermedi, *in-between*, funzionano non solo come punti di osservazione, ma anche come piccoli palcoscenici da cui essere visti. In questo senso, c'è una scena particolarmente interessante in *A Strange and Sublime Address*: una sera i personaggi si radunano sui balconi delle case della zona per guardare i vicini e la città circostante. L'intero episodio gioca sul rapporto tra guardare ed essere guardati e culmina nel momento in cui Chhantomama chiede ad una ragazza sul balcone di fronte di ballare per il vicinato. Così, mentre la ragazza timidamente danza di fronte ai vicini di casa, il suo balcone "would become a stage" (ASSA, 21). Balconi, terrazze, verande non comunicano quasi mai direttamente con il caos della strada principale. La questione è invece leggermente diversa nel caso dei vicoli e delle stradine secondarie. Questi, infatti, funzionano da ulteriore livello di mediazione tra le case e la città, fornendo un punto d'incontro tra l'ambiente domestico – di cui sono la diretta continuazione – e quello urbano. Infatti, nota Dirk Wiemann, nei romanzi di Chaudhuri "the world of the lane with its purely residential functions is structured precisely by those rhythms of the household that are absent on the main road" (2008: 215). È nell'immettersi dal vicolo o dalla strada secondaria su quella principale che avviene l'incontro fisico tra il mondo domestico e quello urbano.

In questo universo narrativo, l'elemento straordinario o meraviglioso non è costituito dall'evento di grande importanza che irrompe all'improvviso a disturbare la quotidianità. Al contrario, le opere di Amit Chaudhuri tentano di guardare al quotidiano con uno sguardo che ne evidenzia tutta la sua straordinarietà. Alla base di questa riscoperta dello straordinario nella vita di tutti i giorni c'è un uso del linguaggio che informa particolarmente il modo in cui Chaudhuri descrive la dimensione spaziale. Possiamo infatti sostenere che i romanzi di Amit Chaudhuri creano lo spazio e il luogo attraverso l'uso del linguaggio e delle sensazioni fisiche. Nel suo studio sull'autore, Saikat

Majumdar fa notare come questi tessi “a tangible texture of locality” attraverso gli spazi intimi e familiari (2013: 52). Tuttavia, questa qualità tangibile del luogo non deriva soltanto dall’oggetto dell’opera narrativa (la sfera familiare), ma è anche il risultato della presenza di una dimensione sensoriale nel linguaggio narrativo dell’autore.

Nel volume *Literature’s Sensuous Geography: Postcolonial Matters of Place* (2015), Sten Pultz Moslund discute come lo spazio venga prodotto nella letteratura postcoloniale. La tesi principale del critico è che lo spazio letterario postcoloniale non possa essere considerato solamente una costruzione sociale, ma che necessiti di essere analizzato anche dal punto di vista estetico. In quest’ottica, il linguaggio della letteratura postcoloniale non è semplicemente figurativo. Al contrario, è “*poiesis - aisthesis*”, cioè produce la realtà attraverso le sensazioni corporee (Moslund 2011: 11). Detto altrimenti, il luogo è prodotto attraverso un procedimento estetico che si basa sulle percezioni corporee trasmesse attraverso il linguaggio narrativo. Questa teoria del linguaggio letterario postcoloniale trae spunto da un’interpretazione etimologica del termine greco “*aisthesis*” (estetica), che, nella sua accezione originale, significa semplicemente “percezione attraverso i sensi o l’intelletto”. Dire quindi che il linguaggio sia “*poiesis - aisthesis*” significa puntare alla sua dimensione produttiva (*poiesis*, da *poieo*, “fare”) che si attua, però, attraverso la percezione sensoriale (e dunque estetica).

I romanzi di Chaudhuri su Calcutta rappresentano un buon esempio del meccanismo estetico che Moslund tratteggia nel suo saggio. In tutti e tre i romanzi “calcuttani”, il linguaggio narrativo presenta lo spazio urbano come un’esperienza multisensoriale, che i personaggi percepiscono ed esplorano costantemente. In questo estratto da *A Strange and Sublime Address*, il piccolo protagonista, Sandeep, osserva un temporale imminente²¹:

A few days later, there was the first kal-baisakhi storm. A layer of grey clouds covered the sky, inverting it *like a bowl*, shutting out sunlight. Dead leaves and old newspapers *streamed* through the lane *like a procession of protest-marchers*. Someone *cried out* from a balcony. A woman’s voice. ‘Ratna! Ratna, come in this instant!’ The wind blew *silent and straight*. A woman walking alone on the road was teased by the wind; *the loose end of her sari, the aanchal, flew helplessly, a lost fragment of colour*; it was the most beautiful movement seen on this rainy day. *Crows hopped alertly*. They sensed a presence, powerful and dangerous, though they could not see nothing and none. *The nervous, toy-like city was set against the dignified advance of the clouds, as if two worlds were colliding*. There was an end-of-the-world atmosphere. *Then, lightning, sometimes a single, bright scar that flashed on a cloud’s black face and was gone, and sometimes filling the grey space with light. A moment’s heavy silence; then the thunder spoke*
guruguruguru

²¹ Un *kal-baisakhi* o *nor’wester* è un particolare tipo di perturbazione atmosferica che si verifica in India e Bangladesh nei mesi che precedono l’arrivo del monzone (quindi tra aprile e maggio).

In obedience, *the leaves began to tremble, and the branches moved uniformly, disciplined as a battalion doing exercises – Bend! Rise! Bend! Rise! And, slam! a door or a window banged shut without warning; ghosts and spirits were abroad, making mischief, distracting the servants, knocking at the windows.* (ASSA, 59-60, corsivi miei)

Un evento quotidiano (soprattutto per Calcutta!) come lo scatenarsi di un temporale viene ricreato e trasformato dal sommarsi di diverse percezioni sensoriali (visive, auditive, cinetiche) e dall'uso delle figure retoriche (si notino in particolare metafore, similitudini, onomatopoeie e personificazioni). Il romanzo presenta Calcutta sotto il temporale incombente in una prospettiva multisensoriale e multidimensionale. Nonostante l'abbondanza di elementi visivi, infatti, lo spazio di Calcutta non è percepito attraverso una tradizionale prospettiva lineare o aerea²². Vediamo come il paesaggio descritto da Chaudhuri sia mobile, con una resa quasi cinematografica dei movimenti, e rifugga la fissità della prospettiva pittorica: foglie e giornali scorrono lungo la strada, i corvi saltellano, il sari di una donna vola nel vento. Oltre alla vista, altre percezioni sensoriali contribuiscono ad ampliare la resa narrativa della città. Tra queste, il suono assume una rilevanza particolare, perché la colonna sonora della città emerge come esperienza sia uditiva sia estetica. Paul Rodaway (1994) distingue tra “aesthetic soundscape”, che non include l'attiva partecipazione del senziente, in attitudine distaccata e contemplativa, e “auditory soundscape”, che invece coinvolge in maniera dinamica l'ascoltatore. Sia l'esperienza uditiva sia quella estetica del paesaggio sonoro derivano dalla combinazione di suoni vicini e lontani, che appartengono all'ambiente prossimo – quello che può essere anche osservato – o a percezioni sonore più distanti – che possono essere soltanto udite. Nel passo sopracitato, l'esperienza estetica prevale su quella uditiva, visto che non c'è molta partecipazione da parte della figura senziente. Ciò nonostante, i romanzi di Chaudhuri tendono ad impiegare entrambi i tipi di *soundscape*, come si evince da questo passaggio tratto da *Freedom Song*:

It was a solitary voice, saying Allah-hu-akbar and other familiar but incomprehensible syllables. Though it was coming from quite far away, for the nearest mosque was a mile northward, *she could hear it clearly*, as if it were being recited in this very lane, and *its presence filled the grey area between her sleep and waking.* (FS, 281, corsivo mio)

²² Come osserva Paul Rodaway in *Sensuous Geography* (1994), il punto di vista sul paesaggio non è mai neutro, ma è sempre determinato dal contesto storico e culturale (1994: 27). Con il Rinascimento, la cultura europea sviluppò la pittura di paesaggio come un modo realistico per riprodurre lo spazio (ivi: 131). In seguito, con l'affermarsi dell'imperialismo e del colonialismo, le concezioni paesaggistiche europee ebbero una diffusione globale, soprattutto nel tentativo di addomesticare e ricondurre i territori “altri” alla norma europea (Mitchell 2002: 17). Al contrario di quanto emerge solitamente dalla rappresentazione tradizionale europea, però, la percezione visiva va ben oltre la staticità del dipinto. Attraverso la vista, noi percepiamo il movimento di persone e oggetti, la profondità e la distanza, proprio perché le geografie visuali sono profondamente dinamiche (Rodaway 1994: 125).

Qui è possibile notare una diretta interazione tra l'elemento sonoro di Calcutta e il personaggio. Khuku, una delle due anziane signore protagoniste del romanzo, viene svegliata dal canto del muezzin, che, nonostante la lontananza dalla moschea, riesce a udire chiaramente. Il passo, che è l'incipit del romanzo, serve anche ad introdurre uno dei temi centrali dell'opera: il rapporto tra hindu e musulmani. Il canto del muezzin, dunque, interagisce col personaggio provocandone una reazione diretta (il risveglio), ma anche ponendo, in modo significativo, il problema delle relazioni inter-religiose nella società indiana.

Nella precedente citazione da *A Strange and Sublime Address* abbondano le figure retoriche, similitudini, metafore, onomatopee, personificazioni. È un uso che ricorre in molti romanzi di Chaudhuri, soprattutto nelle parti descrittive. Secondo Myriam Bellehigue (2010), questa strategia ha l'effetto di amplificare, in maniera quasi stereoscopica, la percezione sensoriale dello spazio. Da un lato, questo risponde alle limitazioni lessicali dell'inglese, il cui vocabolario è più ampio nell'ambito visivo, a discapito degli altri sensi, data la predominanza dell'elemento visuale nella cultura europea (Rodaway 1994: 89). Dall'altro lato, questo potenziamento della percezione sensoriale riesce a svelare "some of the world's multiple and hidden facets" (Bellehigue 2010: 113), così da conferire nuove qualità e aprire nuove prospettive sul paesaggio di Calcutta:

In a slow, imperceptible way, *the city swam around her*, the temple with its pseudo-classical shape that was being 'completed' for fifteen years, which they thought of simply as 'the temple', the vacant white perfect terraces of decaying mansions, surrounded by *the enigmatic tops of masses of trees, the solitary, invisible factory chimney, with its waving plume of smoke the colour of pigeon feathers*, the weathered white marble dome of an ancient princely house now given out to wedding parties, *shining as coldly and beautifully as a planet*, and, at large intervals, the famous multi-storeyed buildings with mythical Sanskrit names, all this *swam* around the two maidservants (*FS*, 292-293, corsivi miei)

Il paragrafo ruota intorno all'idea di movimento circolare o ondulatorio. La città nuota intorno ai due personaggi, la cupola di una casa è accostata ad un pianeta, il fumo di un camino è una piuma ondeggiante. La vertigine del muoversi in cerchio e il riferimento ad un pianeta rivelano l'immensità della città, in cui gli edifici sembrano galleggiare. Il movimento circolare è un elemento ricorrente nei romanzi di Chaudhuri, che spesso fa riferimento a routine quotidiane, visite regolari, tradizioni, e al continuo ritornare del ritmo stagionale. In questo caso, dunque, lo spazio rispecchia la circolarità del tempo. L'eterno ritorno del tempo di Calcutta si somma al riferimento a elementi enigmatici e misteriosi (gli alberi, la cupola del palazzo) che sembrano puntare verso una dimensione altra, indicibile a parole.

Infatti, attraverso le percezioni sensoriali e l'uso delle figure retoriche, Chaudhuri presenta una Calcutta che appare resistere un approccio totalmente razionale. I suoi romanzi tentano di raggiungere una realtà al di là di ciò che è razionalmente intellegibile:

'That's a pretty big house,' said Bonny... standing suddenly to look at a two-storeyed mansion, probably built in the twenties or thirties, repainted yellow. *A banyan stood alone in the courtyard, and its shadow sat meditating beneath it...* There was an outbreak of shrill chattering in the branches. *The slatted windows of the mansion looked back blankly at the boy...* There was no sound; the birds were quiet again... Yet something had made him pause before the old house, not just because of its largeness, but *its silence in the midst of all the small sounds.* (ANW, 92-93, corsivi miei)

In questo brano da *A New World*, padre e figlio osservano una casa sulla strada per il mercato di Gariahat. Il bambino è attratto non soltanto dall'aspetto esteriore dell'edificio, ma soprattutto dal suo silenzio. Le finestre guardano il bimbo, senza dire nulla, come fa il resto della silenziosa dimora. Al pari del camino dell'esempio precedente, il baniano spicca nella sua singolarità. L'albero sacro²³ e la sua ombra meditativa – che ricorda il saggio in meditazione – non forniscono alcuna rivelazione.

Chaudhuri usa il linguaggio come uno strumento per produrre il luogo e, più precisamente, il paesaggio urbano di Calcutta. Di conseguenza, quest'ultimo acquisisce una presenza e una natura che molto spesso non si adeguano ad un approccio razionale. In questo senso, il linguaggio da *language* diventa "landguage" (Moslund 2011: 38), cioè una manifestazione materiale dell'essenza del luogo. Il "landguage" delle opere narrative costruisce il luogo come una somma di percezioni e esperienze attive. Infatti, seguendo ancora Moslund, si può affermare che il "landguage" dei romanzi di Chaudhuri parla del luogo come parte della "unconscious perceptual infrastructure of the characters", cioè dei modelli di autopercezione locale da questi interiorizzati che, insieme, costituiscono "the perceptual infrastructure of the text itself" (*ibidem*). Detto altrimenti, i romanzi di Chaudhuri sono di per sé stessi atti di intellesione percettiva (e dunque estetica) dello spazio urbano, che derivano dalla somma degli atti di percezione ed esperienza individuali costruiti attraverso i singoli personaggi.

Il linguaggio e la prospettiva adottate da Chaudhuri contribuiscono così a conferire una nuova dimensione sia all'ambiente domestico sia alla città di Calcutta. Questo appare molto evidente soprattutto nel primo romanzo, *A Strange and Sublime Address*, dove la focalizzazione interna su Sandeep, un bambino di sei anni, aumenta la percezione dello straordinario nel quotidiano. Lo sguardo ingenuo del piccolo protagonista, infatti, trasforma gli oggetti più banali in fonti di meraviglia:

²³ Il baniano è un albero sacro sia per l'induismo, in cui è connesso al culto di Krishna, sia per il buddismo, poiché Buddha raggiunse il Nirvana proprio meditando sotto un baniano.

The room, with its ancient, brown furniture, the clothes hanging from the clothes-horse, the timeless wall-lizard, the clock and the radio on the cupboard, the photographs and portraits of grandfathers and grandmothers, surrounded them, giving them a sense of objects and things that lived always in the present; it was a relief for them that were so many things in the room that did not possess a past or a future. The room itself was timeless, without beginning or end. The furniture and the wall-lizard symbolized another world, another order of calm, inviolable existence. (ASSA, 95)

Dirk Wiemann fa notare come, in questo brano, gli oggetti esistano in una sorta di dimensione pre-sociale, in cui hanno valore di per sé, nella loro singolarità (2008: 214). Al contrario, le descrizioni degli ambienti (sia interni sia esterni) che assumono il punto di vista degli adulti non possono abbandonare del tutto la dimensione sociale per cui il giornale, la televisione o i prodotti di consumo menzionati forniscono inevitabilmente un quadro della collocazione sociale del personaggio. Secondo Wiemann, la dimensione pre-sociale negli adulti ritorna solamente nel sonno o nei momenti di stupore:

Piyu... was fair and fresh-faced, a plant that had been nurtured in this garden, in the shadow of pillows, cupboards, shelves, clothes-horses, untouched as yet by life. Let it always be so, the house around her seemed to say, the four walls and the beam on the ceiling, let us always keep her as she is. Let her not leave us. (FS, 304)

Possiamo qui ben vedere il ruolo della casa come protezione del sonno e del sognatore, come direbbe Bachelard. Inoltre, il brano sembra evocare ancora una volta una dimensione eterna e immutata del tempo.

La prospettiva estetica su Calcutta muta e trasforma anche gli aspetti più comuni della città. I romanzi fanno spesso riferimento ai frequenti black-out, alla polvere e ai perenni lavori in corso, tuttavia questi assumono una valenza nuova:

Calcutta is a city of dust. If one walks down the street, one sees mounds of dust like sand-dunes on the pavement... At such times, Calcutta is like a work of modern art that neither makes sense nor has utility, but exists for some esoteric aesthetic reason. Trenches and mounds of dust everywhere give the city a strange bombed-out look... Daily Calcutta disintegrates, unwhispering, into dust, and daily it rises from dust again. (ASSA, 11)

La città fratturata e frantumata dagli interminabili lavori stradali diventa un'opera d'arte moderna. È un'opera che esiste non per utilità, ma per uno scopo estetico, un po' come il romanzo stesso. La città avvolta nella polvere assume una dimensione atemporale: ogni giorno si disintegra nella polvere, e

ogni giorno rinasce da essa. La stessa dimensione atemporale o di eterno ritorno la ritroviamo in un'immagine simile qualche pagina dopo:

Calcutta, in spite of its fetid industrialization, was really part of that primitive, terracotta landscape of Bengal, Tagore's and the wandering Vaishnav poet's Bengal – the Bengal of the bullock-cart and the earthen lamp. It had pretended to otherwise, but now it had grown old and was returning to that original darkness: in time, people would forget that electricity had ever existed, and earthen lamp would burn again in the houses. (ASSA, 31)

Passi come questo sembrano difficilmente rapportabili al discorso sulla modernità di Calcutta che informa l'opera di Chaudhuri, sia narrativa sia saggistica. Tuttavia, una prima interpretazione di questa temporalità eterna possiamo rintracciarla in un brano del saggio *Calcutta: Two Years in the City*:

Calcutta, for me, was a particular idea of the modern city, and I found it in many forms, works and genres... What I mean by 'modernity', in the special sense I discovered through the Calcutta I knew as a child? Not electric lights, telephones, cars, certainly, though it might encompass these – we had plenty of those in Bombay. I'll keep it brief: by 'modernity' I have in mind something that was never new. True modernity was born with the aura of inherent decay and life. (*Calcutta*: 75)

In questo paragrafo e nei successivi, Chaudhuri assimila la modernità di Calcutta alla natura, qualcosa che è eterno non perché senza tempo, ma perché si ricrea continuamente. Il decadimento e la rinascita continui, la distruzione e la ricostruzione conferiscono a Calcutta la sua aria di modernità. Anche Marshall Berman in *All That Is Solid Melts Into Air* (1988) individua nella modernità una dialettica tra distruzione e ricostruzione, in un processo di continua trasformazione. In questo senso, l'opera di (de)costruzione continua della modernità assomiglia più alla naturale alternanza di vita e morte che all'intento di edificare qualcosa per l'eternità tipico di epoche precedenti.

Il riferimento al "terracotta landscape of Bengal" può anche essere letto alla luce del saggio di Dipesh Chakrabarty *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (2000). Qui lo storico – membro del Subaltern Studies group – postula l'esistenza di due piani storici. "History 1" corrisponde alla Storia come progresso, in una concezione storicista di derivazione illuminista. "History 2s", con la -s finale ad indicarne l'inevitabile pluralità, si riferisce invece alle storie dei subalterni, delle minoranze, di tutto ciò che non aderisce e confluisce nel fiume della cosiddetta Storia ufficiale (quindi anche della dimensione domestica). In quest'ottica, il "terracotta landscape of Bengal" corrisponde ad una temporalità al di fuori del progresso storico, così come inteso in un'ottica storicista, ma che tuttavia non cessa di esistere. Wiemann riconduce le *History 2s* di Amit Chaudhuri ad un mondo pre-moderno, che precede sia la colonizzazione sia il discorso

nazionalista. Secondo il critico, questa dimensione temporale corrisponderebbe allo spazio domestico e regionale, in cui l'idea di "homeland" si distacca profondamente dal percorso nazionale indiano. Così intesa, la fiction di Chaudhuri "asserts and evokes the regionally specific as distinct from the general national, which latter, then, does not figure as 'homeland'... The 'homeland', then, is essentially the home itself" (2008: 227). Come abbiamo visto, però, l'ambiente domestico nei romanzi di Chaudhuri non è rinchiuso in sé stesso. L'apertura verso l'esterno dell'intimità della casa non si rivolge, quindi, ad uno spazio nazionale, ma alla dimensione regionale decentrata. L'enfasi sul riemergere di una dimensione spazio-temporale altra, "the pervasive if marginalised underlying, quasi timeless reality behind the temporary facades of modernity", si unisce quindi a "an assertion of the pre-modern and sub-national attested to by the regional, the decentralised, the domestic" (ivi: 228).

Nel descrivere la relazione tra *History 1* e *History 2s*, Dipesh Chakrabarty usa un'espressione bengalese, "*shomoy-granthi*", dove *shomoy* significa tempo e *granthi* può essere variamente tradotto come articolazione, giunzione, nodo (2000: 112). All'interno del nodo temporale, la relazione tra *History 1* e *History 2s* si svolge su più livelli, per cui le *History 2s* arrivano a informare e ampliare la prospettiva, altrimenti univoca, della *History 1* (*ibidem*). Benché Chakrabarty non vi faccia riferimento esplicito, viene spontaneo accostare lo *shomoy-granthi* al rizoma, pensandolo come parte di una struttura spazio-temporale più ampia. Così come concepito da Deleuze e Guattari, il rizoma permette la continua emersione dell'eterogeneità, del sommerso, e la rottura di qualsivoglia linearità progressiva. In questo senso, l'irrompere delle *History 2s* sul piano della *History 1* costituisce un atto di deterritorializzazione, posto su un piano di immanenza. La successione temporale (primitivo vs moderno) viene dunque meno per essere sostituita da una compresenza di più piani storici.

Sumana Roy accosta la struttura stessa dei romanzi di Chaudhuri al rizoma:

His narratology... undermines historical time and substitutes for it a new construction of temporality... The network of Chaudhuri's novels... differs from the structure of the 'conventional' novel because it is headless and footless... Details in the novel... function paratactically as building blocks for reader construction. Freed from the controlling teleologies of historical hindsight, the narrative can move without going anywhere; it moves forwards by moving sideways... The narrative filters at work reveal the effect of retelling, rewriting, remaking; Chaudhuri's is therefore a re-visionary aesthetic... his texts are like rhizomatic buds that live and die and live again. (Roy 2007: 16-21)

Da un punto di vista narratologico, dunque, le opere di Chaudhuri assumono una struttura rizomatica, in cui il tempo procede non in maniera lineare, ma per salti, scarti, associazioni mnemoniche. L'organizzazione delle dimensioni temporali e spaziali del testo assume un (dis)ordine che ricorda quello delle strade della città che descrive:

The road ended, and it branched off, on one side, to a larger road, and on the other side to two narrower ones that led to a great field, a maidan, with a pair of poles at either end which were supposed to be goalposts. (ASSA, 49)

Le strade di Calcutta, che si intersecano e dividono senza seguire un piano prestabilito, seguono la forma del rizoma, così come l'opera narrativa.

Lo stesso Chaudhuri fa spesso riferimento ad un'analogia strutturale tra Calcutta e l'opera letteraria:

To write a poem today sometimes feels like rehearsing a bygone moment of history. To live in Calcutta, to negotiate the maze of its lanes and alleys, almost feels the same. (*Calcutta*: 81)

If I were to rehearse this in generic terms, I suppose what I'm describing is the difference between the poetic and the narrative. For me, the poem is neither rhyme, metre, nor beautiful words strung together, but a period of time in which nothing seems to happen in the conventional sense, but which we're still changed by; a duration in which we're altered. Unlike the novel, the transformation isn't actually dependant on us having to come to know a great deal more by the time we've finished reading the poem. Yet we're aware, when we've reached the end of the poem, of a change having taken place.

My holidays in Calcutta were similar to my account of inhabiting a poem, in that I didn't come to know a great deal more during them; in fact, Calcutta, being a break from school, was for me, a break from knowing. (*Calcutta*: 295)

Il cronotopo di Calcutta assume le stesse caratteristiche dello spazio-tempo letterario, una dimensione sospesa dalla linearità del tempo e dello spazio, in cui non si acquisiscono informazioni, non si raggiunge una conclusione. La poesia come sospensione o alternativa rispetto alla linearità e al progresso della narrazione è la cifra distintiva di Calcutta e dei romanzi di Chaudhuri. Del resto, l'obiettivo non è quello di raccontare una storia, ma di descrivere la vita della città:

And yet the story would never be a satisfying one, because the writer, like Sandeep, would be too caught up in jotting down the irrelevances and digressions that make up lives, and the life of a city, rather than a good story – till the reader would shout 'Come to the point!' – and there would be no point... The 'real' story, with its beginnings, middle and conclusion, would never be told, because it did not exist. (ASSA, 49)

Sumana Roy (2007) connette questo procedere senza un obiettivo al "roman poétique", individuato da Tzvetan Todorov in *Les genres du discours* (1978). Infatti, due caratteristiche principali accomunano le opere di Chaudhuri e il romanzo poetico: in primo luogo, il fatto che la narrazione principale sia pressoché inesistente, con continue interruzioni e digressioni che sfociano in narrazioni secondarie; in secondo luogo, il fatto che la struttura del testo non si basi su connessioni logico-

temporali, ma su un ordine di corrispondenze, caratteristica, questa, più tipica della poesia che del romanzo.

Dalle case dei romanzi di Chaudhuri si dipana dunque un universo poetico che investe l'intera città. La dimensione poetica-estetica ricorre a più livelli, dal linguaggio all'immaginario, fino a coinvolgere l'intera struttura narrativa. Senza una netta distinzione tra interno ed esterno – l'elemento estetico trasforma sia l'ambiente domestico sia quello urbano – ma, anzi, con una porosità continua, l'intimità della casa si riversa al di fuori e, viceversa, la città invade l'abitazione. La dimensione domestica, della *homeland*, pertiene dunque sia alla casa di per sé, sia alla città circostante. In questo universo circoscritto, l'abitare è avvicinato all'essenza stessa dell'uomo. Per Heidegger in *Bauen Wohnen Denken* (1951) abitare significa custodire l'essenza stessa dell'uomo, dove custodire vuol dire anche costruire. C'è una netta corrispondenza, dunque, tra abitare e produrre un luogo. In questo senso, l'opera di Chaudhuri, attraverso la dimensione poetica-estetica, produce il luogo – la casa, la città – e lo rende abitato, lo inserisce nella dimensione domestica.

2. Amitav Ghosh: immaginare la casa, costruire il mondo

Ghare Baire (*La casa e il mondo*, 1916), il famoso romanzo di Rabindranath Tagore portato sullo schermo da Satyajit Ray nel 1984, pone l'attenzione sulla dicotomia tra l'ambiente domestico e il mondo esterno. La protagonista, Bimala, giovane moglie di Nikhil, viene spinta dal marito ad abbandonare la reclusione della vita domestica per interessarsi alla vita pubblica, alla politica. Bimala si trova così combattuta tra il quieto e posato attivismo di suo marito e la fervente militanza politica dell'amico Sandip. La contrapposizione e la scelta tra i due poli – due diversi modi di intendere il nazionalismo indiano – sconvolge la tranquilla vita borghese di Bimala, fino alla tragedia finale.

Come Amitav Ghosh ha ribadito a più riprese, in particolare nei saggi “The Testimony of my Grandfather's Bookcase” (1998) e “Satyajit Ray” (2004), sia Tagore sia Ray hanno esercitato una grande influenza sul suo sviluppo di scrittore. Nonostante, quindi, il romanzo di Tagore si concentri sulle diverse forme del nazionalismo indiano – cui Ghosh è interessato solamente per antitesi e contrappunto –, possiamo comunque rintracciare interrogativi simili nelle opere dei due scrittori. Ghosh pone la casa – intesa sia come la singola unità abitativa, sia nel senso di Calcutta come luogo del radicamento – in continua relazione con il mondo esterno, che non è esclusivamente lo stato indiano, ma il mondo. Infatti, Shameem Black (2006) nota come, rifiutando le dinamiche del discorso nazionalista, Ghosh tenti di costruire un cosmopolitismo radicato²⁴, con le sue radici a Calcutta e una

²⁴ Con l'espressione “cosmopolitismo radicato” ci riferiamo al saggio di Kwame Anthony Appiah “Cosmopolitan Patriots” (1997). Per Appiah, il cosmopolita radicato o patriota è colui che “can entertain the possibility of a world in which *everyone* is a rooted cosmopolitan, attached to a room of one's own, with its own cultural particularities, but taking

rete di diramazioni che percorrono il mondo. Questa dinamica influenza le opere dello scrittore a livello sia poetico sia tematico: Ghosh fa spesso riferimento all'immaginario bengalese come fonte d'ispirazione nello scrivere e i luoghi del West Bengal, in particolare Calcutta, sono sempre centrali nei suoi romanzi.

The Shadow Lines (1988), su cui concentreremo l'analisi per questa parte del capitolo, è un romanzo che discute, tra le altre cose, la ricerca della propria collocazione nel mondo, a partire dalla propria casa. Le case di Calcutta diventano così un punto di partenza per esplorare altre abitazioni, altri paesi. Il romanzo connette Calcutta a Dhaka, a Colombo e a Londra, costruendo una rete di ambienti domestici che si illuminano a vicenda per similitudini e differenze.

Come in *A Strange and Sublime Address* di Amit Chaudhuri, nell'opera di Ghosh ritroviamo il punto di vista di un bambino, allorché il narratore ripercorre le sue memorie d'infanzia a Calcutta negli anni sessanta. Un ruolo centrale in questi ricordi lo ricopre il gioco della casa, che coinvolge il protagonista e sua cugina Ila. Nascosti sotto un enorme tavolone in cantina, i due bambini ricostruiscono una casa immaginaria, disegnando quadrati e rettangoli nella polvere accumulatasi sul pavimento:

She added a couple of lines to it and said: That's the cellar, and that's the staircase. That's where Nick and I play Houses sometimes. Why do you play down there? I said. Why don't you play under a table, like this? It's the same thing. This table is like a cellar anyway... Why don't you play here in the drawing room, or there in the garden or out there where they play cricket? You can't play Houses in the garden, she said. *It has to be somewhere dark and secret...* (SL, 69-70, corsivi miei)

Costruire la casa richiede delle condizioni ben specifiche. Come nota Silvia Albertazzi, "lo spazio dell'intimità, del ricordo e del sogno, è uno spazio segreto: non si può giocare alla casa all'aperto, sotto gli occhi di tutti, in giardino" (2010: 121). Inoltre, l'atto costruttivo-immaginario fa riferimento all'ideale di casa, che risulta essere diverso per Ila e suo cugino:

She crawled around me again, through the hall and into the drawing room. Then she squatted and drew a thin rectangle next to the drawing room wall. That's the staircase, she said. You have to climb up it and then you come to the bedrooms. She drew another set of lines, right next to the staircase... *I shook my head violently; something about those lines had begun to disturb me.* You're lying I shouted at her. That can't be a staircase because it's flat, and staircases go up, they aren't flat... *I dropped to my knees and began to scabble around in the dust, rubbing out the lines, shouting: You're lying, you're mad, this can't be a house...* You're stupid, she said. *Don't you understand? I've just*

pleasure from the presence of other, different places that are home to other, different people" (Appiah 1997: 618, corsivo dell'autore).

rearranged things a little. If we pretend it's a house, it'll be a house. We can choose to build a house wherever we like. (SL, 69-70, corsivi miei)

Pur giocando allo stesso gioco, i due bambini sono portatori di due visioni antitetiche su cosa sia una casa. Entrambi pretendono un'adesione alla realtà e, contemporaneamente, al proprio ideale di spazio domestico, che però li separa. Il giovane protagonista non riesce ad aderire in toto al gioco della finzione: rifiuta che ci sia una scala su una superficie in piano e pretende che ci sia una veranda. Nella sua immaginazione, la casa è principalmente un edificio che richiama la maggior parte delle costruzioni di Calcutta, con una veranda e una ben precisa disposizione. Ila tenta di ricostruire un'abitazione londinese e, soprattutto, di immaginare una famiglia, il centro della vita domestica. Albertazzi nota come questa contrapposizione possa essere letta attraverso l'opposizione tra *home* e *house*:

Occorre accordarsi sull'uso della casa, sulla sua funzione: Ila e il narratore non riescono a stabilire un compromesso, perché hanno una diversa considerazione della 'casa'. Anche se per entrambi il gioco che portano avanti si chiama "*Houses*", per il narratore davvero si tratta soltanto di immaginare una *house*, dotata di tutti i confort, a cominciare dalla non indispensabile veranda. Ila, al contrario, sta costruendo una *home*, la cui veridicità è convalidata dalla presenza di una famiglia, mamma, papà e, soprattutto, bambini. (Albertazzi 2010: 123, corsivo dell'autrice)

Per il narratore, costruire una casa non implica per forza abitarla con una famiglia; per Ila, invece, costruire una casa significa formare un ambiente domestico. Paradossalmente, la situazione è opposta a quella delle loro vite reali. Ila segue i suoi genitori in giro per il mondo, tra continui traslochi, per questo cerca nella fantasia di gioco un radicamento, un posto da chiamare "casa" cui tornare, che non può ottenere nella vita di tutti i giorni. Al contrario, il narratore, fortemente radicato nel suo ambiente domestico a Calcutta, non sente il bisogno di pensare a una casa diversa e utilizza l'immaginazione per correre di casa in casa, per immaginare altre case, in altri paesi. È proprio il radicamento nel proprio ambiente domestico che permette al narratore di aprirsi all'esterno, al mondo. Al contrario, Ila, senza radici, non si sentirà mai a casa da nessuna parte.

L'antitesi tra radicamento e sradicamento percorre l'intero romanzo. Nella parte ambientata a Calcutta, l'azione si svolge soprattutto nella zona intorno a Gole Park, a South Calcutta, un'area di recente espansione urbana all'epoca in cui si svolge il romanzo (gli anni sessanta). Lo sviluppo della città in questa direzione fu principalmente dovuto all'arrivo di masse di migranti dal Pakistan

orientale (oggi Bangladesh), in seguito alla Partition del 1947 e ai successivi conflitti indo-pakistani²⁵.

Il narratore descrive così la zona dove abitava da bambino:

At that time, in the early sixties there were so few cars around there that we thought nothing of playing football on the streets around the roundabout... There were only a few scattered shacks on Gariahat Road then, put up by the earliest refugees from the east. Gole Park was considered more or less outside Calcutta; in school when I said I lived there the boys from central Calcutta would often ask me if I caught a train every morning, as though I lived in some far-flung refugee camp on the border. (*SL*, 8)

La famiglia del narratore fa dunque parte della migrazione dal Pakistan orientale verso Calcutta, benché il loro trasferimento sia in realtà avvenuto prima dei fatti del 1947. Tuttavia, è proprio il sopraggiungere della Partition, e dunque della divisione del territorio bengalese in due parti, una indiana e una pakistana, che impedisce ogni successivo ritorno a Dhaka ai membri della famiglia del protagonista. Questo segna l'abbandono della casa ancestrale da parte della nonna del narratore e di sua sorella Mayadebi. All'abitazione di Calcutta corrisponde così una casa abbandonata al di là del confine:

Tha'mma, why do you always stare out of the window like that? Don't you like this house? She glanced at me in surprise and patted my shoulder. It's a nice house, she said smiling. It's a nice house for a child, like you. But then a frown appeared on her forehead and she beat her lip and said: But you know, it's very different from the house Maya and I grew up in. (*SL*, 120)

Il trasloco in un nuovo appartamento a Southern Avenue riporta la nonna alla dimora della sua infanzia. Improvvisamente, l'abitazione di Calcutta non trasmette più nessun senso di domesticità mentre il desiderio per la casa ancestrale rimane fortissimo. Possiamo interpretare questo atteggiamento alla luce delle teorie di Bachelard, secondo cui la casa natale non rimane in noi soltanto come ricordo, ma sotto forma di sogno, di rêverie, cui possiamo continuamente tornare, cui aneliamo ritornare (Bachelard 1961: 43). Così mentre il senso di sradicamento da Calcutta cresce, la nonna vorrà sempre più tornare, almeno un'ultima volta, alla casa lasciata al di là del confine.

L'abitazione abbandonata di Dhaka è, però, una casa alla rovescia. Ancora prima della Partizione, una serie di vicende e discordie familiari ne hanno plasmato l'aspetto:

²⁵ All'inizio degli anni ottanta, il governo del West Bengal stimò in 8 milioni il numero totale di rifugiati che lasciarono l'East Pakistan / Bangladesh per stabilirsi a Calcutta tra gli 1946 /1947 e il 1971 (la cifra non include dunque quelli che stettero in città solo per qualche tempo e poi si stabilirono altrove). Questo influsso di rifugiati incise profondamente sull'assetto urbanistico ed economico della città. Cfr. Nilanjana Chatterjee 1990; Keya Dasgupta 2009.

It was a very odd house. It had evolved slowly, *growing like a honeycomb, with every generation of Boses adding layers and extensions, until it was like a huge, lop-sided step-pyramid*, inhabited by so many branches of the family that even the most knowledgeable amongst them had become a little confused about their relationships. Their own part of the house was quite large and... it was very crowded... It did not take long for the quarrels to get worse. The two women began to suspect each other of favouring their own children above the rest... Soon things came to such a pass that *they decided to divide the house with a wooden partition wall: there was no other alternative...* When the house was divided, she said, Maya was very little and she didn't remember the other side at all. So, later, often, to frighten her when she wasn't going to sleep or something like that, *I would make up stories about that part of the house. Everything is upside down over there*, I'd tell her; at their meals they start with the sweets and end with the dal, their books go backwards and end at the beginning, they sleep under their beds and eat on the sheets, they cook with jhatas and sweep with their ladles, they write with umbrellas and go walking with pencils... (SL, 121-126, corsivo mio)

La casa ancestrale dei Bose riflette la storia della famiglia: cresce con l'arrivo delle nuove generazioni, fino ad assumere l'aspetto di un alveare o di una piramide a gradoni. Quando il padre e lo zio di Tha'mma e Mayadevi litigano, la casa viene equamente divisa in due da un "partition wall", che precede e, in maniera metaforica, anticipa la divisione tra West Bengal e East Bengal. La partizione rende inaccessibile la parte di casa al di là del muro, così Tha'mma inizia ad immaginarne l'aspetto e le caratteristiche per spaventare la sorellina. La fantasia della bambina produce una casa sottosopra, in cui tutto avviene al contrario. Con il tempo la casa della fantasia e della memoria arriva a sostituire quella vera, tanto che, quando finalmente Tha'mma riesce a tornare a Dhaka per visitare la sua vecchia casa, questa corrisponde solo parzialmente alla casa ricordata (cfr SL, 208).

Nelle vicende della casa di Dhaka sono evidenti le corrispondenze tra la storia dell'edificio e della famiglia che lo abita e le vicende nazionali. In uno scambio epistolare con lo storico Dipesh Chakrabarty, *A Correspondence on Provincializing Europe* (2002), Amitav Ghosh riflette sul ruolo della famiglia nei suoi romanzi:

Two of my novels (*The Shadow Lines*, and my most recent, *The Glass Palace*) are centred on families. I know that for myself this is a way of displacing the 'nation'—I am sure that this is the case also with many Indian writers other than myself. In other words, I'd like to suggest that writing about families is one way of not writing about the nation (or other restrictively imagined collectivities). I think there is a long tradition of this, going back at least to Proust—and it's something that Jameson, Anderson (and even Bhabha) never seem to take into account. (Chakrabarty e Ghosh 2002: 147)

A differenza di altri scrittori postcoloniali, come Rushdie, Ghosh sembra voler evitare la corrispondenza allegorica tra le vicende del romanzo e quelle della nazione indiana. In questo senso, benché sicuramente la partizione della casa evocò quella tra India e East Pakistan, Ghosh inserisce

l'episodio all'interno di un quadro più ampio, in cui la storia nazionale e regionale (bengalese) sono solo uno dei livelli di lettura da prendere in considerazione. Infatti, l'enfasi sul ruolo della famiglia permette sia di riflettere sia su questioni più intime sia di ampliare il discorso ad un contesto più ampio, cosmopolita.

In *The Shadow Lines*, il discorso nazionalista è rappresentato dal personaggio di Tha'mma. Segnata dalle proprie vicende familiari, la nonna del narratore diffida dei legami familiari e lega la sua identità a realtà più astratte, come quella nazionale. Per questo, Tha'mma si inserisce in una lunga tradizione letteraria che pone le donne al centro dell'immaginario della nazione indiana, da Bimala in *Ghare Baire*, alle donne di *Kanthapura* di Raja Rao (1938) (cfr. Anjali Roy 2000). Tuttavia, *The Shadow Lines* guarda all'essenzialismo nazionalista di Tha'mma in maniera profondamente critica. Abbandonando qualunque logica di appartenenza al di fuori quella nazionale, sia essa familiare o cosmopolita, Tha'mma aderisce ad un discorso nazionalista che innalza barriere e divide le persone su base etnica e religiosa (in quest'ottica, il vecchio zio di Dhaka va portato in India perché hindu, e quindi indiano, e non pakistano-musulmano). Questo tipo di logica pervade non solo il suo lavoro di preside, intenta a formare il futuro della nazione, ma anche l'ambiente familiare, che Tha'mma gestisce pensando al bene del Paese. Suggestisce infatti Wiemann che:

Tha'mma's household... is predicated on the fundamental integration of the private and the public, albeit in the restrictive and disciplinary fashion of a rigorous subsumption of the former under the latter. This politicisation of family life clearly privileges the national over kinship. (2008: 243)

Per la nonna, l'ambiente domestico non può non sottostare alla disciplina nazionale, sottomettendo le logiche dei legami familiari a quelle nazionali.

Come contraltare al pensiero nazionalista di Tha'mma, Ghosh costruisce altri due personaggi femminili. Uno è quello di Ila, che incarna una sorta di cosmopolitismo sradicato. Né indiana, né britannica, "Ila finds herself constrained by expectations about what an ideal female subject should be and she frequently fails to the ideals of both her Indian and her European communities" (Black 2006: 58). Ugualmente, pur avendo vissuto in molti posti "she had never travelled at all" (*SL*, 21), poiché non è mai riuscita a cogliere e abbracciare le differenze culturali, rimanendo in una sorta di universo fatto di asettici non-luoghi, come i bagni degli aeroporti. Il secondo personaggio antitetico a Tha'mma è la madre del narratore. Per lei "relatives and family were the central points which gave the world its shape and meaning; the foundations of moral order" (*SL*, 129). La donna è quindi portatrice di un'etica diversa, che pone la famiglia allargata al centro dell'ordine morale.

Il narratore è però ambivalente nei confronti dei legami familiari. *The Shadow Lines*, infatti, si apre con un rifiuto dei legami sanciti dal sangue. Parlando della prozia Mayadevi, la voce narrante fa la seguente affermazione:

The truth is that I did not want to think of her as a relative: to have done that would have diminished her and her family – I could not bring myself to believe that their worth in my eyes could be reduced to something so arbitrary and unimportant as a blood relationship. (SL, 3)

Nazione e famiglia sono anzitutto accumulate dai legami di sangue che dovrebbero esistere tra i loro membri. Il narratore rifiuta in toto questa retorica, in favore di un diverso tipo di appartenenza. In età adulta, un incontro con Ila lo porta a riflettere sul valore dei legami:

I thought how much they [my relatives] all wanted to be free; how they went mad wanting their freedom; I began to wonder whether it was I that was mad because I was happy to be bound: whether I was alone in knowing that I could not live without the clamour of the voices within me. (SL, 89)

Essere “bound” per il narratore non è dunque una questione di parentela di sangue, ma di esperienza condivisa. Le voci dentro di lui – una su tutte quella così influente dello zio Tridib – sono importanti perché hanno plasmato i suoi ricordi, la sua storia personale. L’intero romanzo è, in un certo senso, la ricostruzione, la tessitura – per usare una metafora cara a Ghosh – di questo tipo di legami esperienziali. Il narratore senza nome costruisce sé stesso tessendo nuovamente questi legami tra le pagine del romanzo: non ci importa dunque di sapere il suo nome, perché conosciamo chi lui sia attraverso la trama delle sue esperienze.

Il centro da cui questa trama si dipana è Calcutta: l’appartamento di Gole Park e poi l’abitazione su Southern Avenue in cui vive il giovane protagonista; la casa decadente di Tribid; la dimora ancestrale dei Datta-Chaudhuri, Rajbari (quella in cui il narratore e Ila giocano al gioco delle case). La nuova abitazione in Southern Avenue viene così descritta dal narratore:

To me, after our cramped little flat in Gole Park, our new house seemed immense: it seemed to have more space than we could possibly use – rooms upstairs, rooms downstairs, verandas, a garden as well as a roof big enough to play cricket on. Best of all, as far as I was concerned, I still had Montu and my other friends close at hand... (SL, 119-120)

Per il giovane, la nuova casa ha tutte le caratteristiche di quella ideale, con tante stanze, un tetto grande su cui si può persino giocare a cricket, un giardino e, soprattutto, una veranda. L’enfasi viene

posta sull'ampiezza degli spazi e, ancor di più, sugli ambienti che mettono in comunicazione l'interno con l'esterno: il tetto, la veranda, il giardino. Anche in Ghosh ritroviamo dunque un modello di spazio domestico poroso, contraddistinto da una forte comunicazione con l'esterno. Wiemann parla a questo proposito di "aquatic ideal" nelle opere di Ghosh, cioè di un "borderless state of fluidity":

It is obvious that Ghosh's narrative works towards a similar destabilisation of demarcations with regard to the house as a purely domestic site: The porosity of the house to its alleged Other – the outside – inscribes the home subtly (and at times emphatically) in the aquatic ideal of blurred and suspended boundaries. Needless to say, this destabilisation, then, will at a more fundamental level involve the opposition of private and public, one of modernity's founding dichotomies. (Wiemann 2008: 237)

La casa cessa di essere solamente il sito della vita domestica e diventa un luogo in cui interno ed esterno si incontrano e compenetrano. I confini – così importanti nella scrittura di Ghosh – vengono cancellati proprio a partire dall'intimità dell'abitazione. Questo sconfinamento si colloca a livello geografico, politico, intellettuale.

A differenza della sua famiglia itinerante, Tridib, il figlio maggiore di Mayadevi, ha trascorso gran parte della sua vita a Calcutta, "in their vast old family house in Ballygunge Place" (*SL*, 6). Solo nella grande casa deserta, Tridib sembra non volerne uscire mai:

The truth was that in his own way, Tridib was something of a recluse: even as a child I could tell that he was happiest in that book-lined room of his, right at the top of their old family house... The three of us [the narrator, Ila and Robi] used to go up to Tridib's room whenever we were bored and listened to him, in the still, sultry heat of the afternoons, while he lay on a mat, propped up with pillows, cigarette smoke spiralling out of his fingers, and spoke to us in that soft, deep voice of his... (*SL*, 18-19)

Per il narratore, la stanza di Tridib è un luogo da cui si dipana una fitta trama di storie, che, per lui che non ha mai viaggiato, costituiscono un modo essenziale per venire a conoscenza del mondo:

Tridib had given me worlds to travel in and he had given me eyes to see them with: she [Ila] who had been travelling around the world since she was a child, could never understand what those hours in Tridib's room had meant to me. (*SL*, 20)

Al contrario di Ila, che ha vissuto in diversi paesi e che guarda a ogni luogo con assoluta indifferenza, il protagonista ha esperienza del mondo attraverso i racconti di Tridib e viaggia con l'immaginazione, rimanendo fermo nella stanza di Ballygunge Place.

Tribid insegna al giovane protagonista ad immaginare con precisione ("to use... imagination with precision", *SL*, 24). Partendo quindi dalla sua casa di Calcutta, il narratore costruisce un

immaginario e un'identità cosmopolite che eludono i confini dello stato indiano. È l'immaginazione, infatti, che consente di trascendere ogni tipo di confine e di aprirsi al mondo. Quest'ottica, quindi, non pone il radicamento nell'ambiente domestico e il cosmopolitismo in una posizione antitetica, ma le unisce in una contro-narrazione del discorso nazionale.

La prima lezione di Tribid avviene quando la madre di Ila racconta un episodio avvenuto durante un loro soggiorno a Colombo: la bambina ha rischiato di venir morsa da un serpente nel giardino di casa. Alla fine del racconto, Tribid fa notare al giovane narratore che il vero dato d'interesse non è il serpente, ma la forma dei tetti di Colombo:

Did you notice that Ila's house had a sloping roof? I shook my head: the detail had escaped me. I could not see that it had any relevance at all to the story. He... turned me around and asked whether I could imagine what it would be like to live under a sloping roof – no place to fly kites, nowhere to hide when one wanted to sulk, nowhere to shout across to one's friend. (SL, 29)

Tribid indirizza l'attenzione del narratore verso i tetti della città di Colombo, che sono pendenti e non piatti come quelli di Calcutta. Il dettaglio permette di mettere a fuoco una realtà diversa, caratterizzata da una differente qualità dell'abitare. Al contrario della casa porosa di Calcutta, l'abitazione dei Datta-Chaudhuri a Colombo si presenta in maniera ben diversa. Il tetto pendente diventa una semplice copertura, non uno spazio da utilizzare. Allo stesso modo, la casa è isolata dall'ambiente circostante:

The house was in a quiet part of Colombo... at one end of a very quiet lane. It was a big house with large verandas and a steeply sloping roof covered with mossy tiles. The garden was at the back. It seemed to stretch out from the inside the house; when the french windows were open the tiled floor of the drawing room merged without a break into the lawn. It was a quiet secluded garden... The house was surrounded by a very high wall... the garden was tranquil as a Japanese cloister. (SL, 24)

Nonostante la comunicazione che sembra esserci tra la casa e il giardino, il complesso – un tipico bungalow coloniale – appare isolato rispetto all'ambiente esterno. In questo senso, la villa di Colombo rappresenta l'ideale di casa come paradiso della domesticità borghese, imperturbato dal caos esterno (Wiemann 2008: 239).

L'immaginazione permette dunque di connettere la propria realtà (i tetti piatti di Calcutta) con una diversa (i tetti pendenti di Colombo). La diversità dei due ambienti concede sia di riflettere sull'ambiente che circonda il narratore, sia sui modi di vita che caratterizzano altri paesi e altre culture. La propria casa diventa solamente il punto di partenza da cui esplorare altre case. La facoltà immaginativa si trasforma dunque uno strumento di conoscenza e di apertura al mondo. Infatti, immaginare con precisione significa conferire dettaglio e significato alla propria esistenza e a quella

altrui. Pur essendo un'operazione soggettiva, l'immaginazione non coincide con la fantasia – che è la proposta di una versione fittizia della realtà, come nel gioco delle case di Ila. Al contrario, questa sembra coincidere con “l'appropriazione da parte del soggetto del mondo che lo circonda” (Vescovi 2012: 48) e con il pensiero costruttivo, cioè con la “capacità di dar corpo ai dati parziali e asettici che possiamo raccogliere con l'esperienza” (ivi: 49). L'immaginazione diventa dunque parte del processo conoscitivo individuale.

Tridib ridefinisce anche il significato del termine conoscenza, connettendo quest'ultima al desiderio:

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

L'esperienza conoscitiva sembra avvicinarsi in qualche modo ad una sensazione fisica, di bruciante desiderio per quanto sta al di là della mente e del corpo del conoscitore. In questo senso, nota Vescovi, si caratterizza come un valore individuale e non collettivo (2012: 48). Tuttavia, pur essendo legata alla percezione individuale, la conoscenza ambisce a trascendere l'individualità. Possiamo infatti notare una tendenza al superamento della tensione tra soggetto e oggetto che vedremo esplicitata maggiormente in *The Calcutta Chromosome* (1996).

Nel saggio “Confessions of a Xenophile” (2012), Ghosh riflette sui cambiamenti politici intercorsi dagli anni ottanta ad oggi, segnatamente la fine della Guerra Fredda e del movimento dei Paesi Non Allineati, per lasciare spazio alle forme contemporanee di capitalismo e imperialismo. Al di là delle considerazioni politiche, Ghosh fa riferimento al concetto di *xenophilia*, che definisce come:

the love of the other, the affinity for strangers... a yearning for a certain kind of universalism – not a universalism merely of principles and philosophy, but one of face-to-face encounters, of everyday experiences (*ibidem*)

Vediamo qui tornare la connessione tra desiderio, esperienza e affetto. In quanto desiderio per l'altro, la xenofilia si basa su un sentimento di affezione e affinità, e tende alla condivisione di esperienze. È universalistica perché tende alla condivisione continua, non perché vuole imporre un pensiero unico. Ritroviamo molto di questa xenofilia nel cosmopolitismo e nella forma di conoscenza professate da Tridib e dal narratore di *The Shadow Lines*. Infatti, per Tridib, la conoscenza è xenofilia, tendenza

all'altro. Nel concetto di xenofilia, ritroviamo anche i legami affettivi prediletti dal narratore, quelli basati non sulla comunità di sangue, ma sull'affetto e sull'esperienza condivisa, che trascendono la parentela o la comunità nazionale. Quella di Tridib e del narratore, dunque, è una comunità affettiva (cfr Gandhi 2006) che supera le ristrettezze dell'ordine nazionale per abbracciare il mondo.

3. Neel Mukherjee: la casa decostruita

Se le opere di Amit Chaudhuri e quelle di Amitav Ghosh esprimono un sentimento di apertura verso l'esterno, quelle di Neel Mukherjee, al contrario, affrontano le divisioni e le rotture della società bengalese. In particolare, *The Lives of Others* (2014) si occupa di un periodo piuttosto turbolento per Calcutta e il West Bengal: l'ascesa e la repressione del movimento naxalita tra gli anni sessanta e settanta del Novecento.

Al centro di *The Lives of Others* c'è una numerosa famiglia della classe media di Calcutta. I Ghosh vivono tutti insieme in una grande casa al 22/6 di Basanta Bose Road, nella zona di Bhabanipur, appena più a nord rispetto a Gole Park. Non si tratta di persone dell'élite occidentalizzata, ma di una famiglia borghese di lingua e cultura bengalese. Le fortune economiche dei Ghosh si basano sulla proprietà di alcune cartiere, un business un tempo prospero ma che, all'epoca in cui è ambientato il romanzo, incomincia a presentare dei problemi.

Dopo il prologo, *The Lives of Others* si apre con una lunga descrizione dei personaggi e della casa di Basanta Bose Road. Il tono comico con cui i protagonisti appaiono sulle pagine del libro rivela un intento profondamente critico nei confronti delle attitudini e dei modi della famiglia Ghosh. Fin dalle prime righe, la presentazione assume tratti caricaturali, in quanto i personaggi vengono paragonati a degli animali in uno zoo:

Around six, the zoo starts to shake itself up from its brief sleep. Lying in bed, wide awake, Purnima hears the stirring of life, each animal, each part of each animal, becoming animated in a slow succession... Beside her, Priyo sleeps the sleep of the sinless. His early-morning snore has a three-toned sound to it – a snarly growl in the inhalation, then a hissing during part of the exhalation, completed by a final high-pitched insecty whine. (TLO, 5)

La descrizione animalesca riflette, da un lato, la predilezione dell'autore per i toni del grottesco, e dall'altro, il fatto che questi personaggi non hanno nulla di nobile o elevato, ma partecipano solo dei peggiori istinti. Nel corso del romanzo, vengono rivelate le tensioni, le debolezze, i conflitti che percorrono la famiglia Ghosh e i suoi membri. Il ritratto che dà Neel Mukherjee è impietoso nel mostrarne le inadeguatezze.

Anche in *The Lives of Others* ritroviamo il tentativo di un bambino di costruire una casa. Il piccolo Adinath, primogenito di Prafullanath e Charubala, adora infatti disegnare case con suo padre:

Over three or four years he had perfected his vision. From crooked lines and scribbles he had moved on to the basic shape of a house... Then, as Adi and his competence grew, the ideal house became proportionately detailed and mature... 'Bah, first-class! Excellent. It looks grand. Now what about the interior?' 'Interior?' Adi repeated, baffled. What did his father mean? (*TLO*, 112-113)

Adinath bambino costruisce la sua casa ideale, raffigurando in gran dettaglio la facciata, con le verande e i balconi, e il giardino. Tuttavia, non riesce ad immaginare di poter disegnare anche l'interno:

'Aha,' said his father, his eyes gleaming. 'There is a way of showing the whole house from the inside in one drawing'... The boy didn't have any notion of or terms for isometric projection, perspective and three-dimensionality, and his mind was trying to stretch itself around that lack. 'We'll have to learn that,' his father said. 'But not now. When you're a little older, you'll learn how to do it. But it won't look like your house from the outside; it'll look different, not like a house at all...' (*TLO*, 113-114)

Prafullanath si offre di spiegare a Adinath come aggiungere l'interno al suo progetto di casa ideale, ma questa spiegazione viene rimandata e – ci dirà il narratore più avanti – non avverrà mai. Così, l'ideale di Adinath rimane bloccato alla facciata. Ed è proprio questa contrapposizione tra la facciata e l'interno che informa l'intero romanzo. Da un lato, la facciata del 22/6 di Basanta Bose Road testimonia di un'agiata e tranquilla vita borghese. Dall'altro, questa diventa il muro di separazione e difesa dalle intrusioni del mondo esterno, restituendo il ritratto di una famiglia isolata, assediata. Parallelamente, però, l'interno non ha nulla del rifugio del sognatore di Bachelard, ma è percorso da contrasti, divisioni e separazioni.

Il patriarca Prafullanath e sua moglie Charubala regnano sulla famiglia dall'alto dell'ultimo piano dell'edificio, come una coppia di dei (Desai 2015). L'ordine gerarchico che impongono sulla casa e ai suoi abitanti garantisce un'organizzazione formale dello spazio, ma non certo l'armonia e l'accordo tra i membri della famiglia. La divisione degli ambienti è infatti organizzata in base al potere e alla rilevanza degli abitanti dell'edificio, in ordine discendente. Al terzo e ultimo piano vivono l'ormai anziana coppia con Adinath, il primogenito – nonché erede degli affari di famiglia –, sua moglie Sandhya e i loro figli, Supratik e Suranjan. Al secondo, Chhaya, la figlia zitella. Al primo piano, il secondo genito, Priyonath, con la moglie Purnima e la figlia, Baishakhi, insieme con il terzogenito, Bholanath, la moglie Jayanti e la figlia Arunima. Infine, al piano terreno, vive la vedova dell'ultimo genito, Purba, con i figli, Sona e Kalyani. I tre condividono il piano con le stanze dei

domestici e i locali di servizio, “hidden away... as if they were servants and not what they really are, true family” (*TLO*, 17).

Ciascuno dei personaggi partecipa di un pezzo del business familiare oppure di parte dei doveri di cura della casa. Adinath e Priyo sono sul punto di sostituire il padre alla guida delle cartiere. Ritenuto troppo incapace per accedere agli affari di famiglia, Bhola gestisce una fallimentare casa editrice. Tra le donne, Sandhya sostituisce Charubalata nelle faccende domestiche e si occupa della piccola stanza per le preghiere. Dopo la malattia della cognata, Purnima si prenderà in carico di gestire la vita familiare dal punto di vista pratico. Purba assolve invece ai doveri più umili:

Purba, on the one evening she is suffered to come to the grand living room on the first floor and mingle relatively freely, so that everyone else can have the desirably short-lived luxury of playing One Big Happy Family, is, in reality on menial duty, as always; she stands in a corner and hands out plates of sweets, clears away empty cups and saucers, refills glasses with water, even though there is a small fleet of servants to do these chores. (*TLO*, 59)

Vedova e per giunta di bassa estrazione sociale, Purba non è accettata dal resto della famiglia. Viene trattata alla stregua dei domestici; non può mangiare con i familiari, ma deve sopravvivere con gli avanzi; non può usare il detersivo per lavare i suoi piatti; i suoi figli hanno scarse opportunità educative, a differenza dei cugini. Nuovamente, i Ghosh si rivelano essere una famiglia tradizionale, nella loro adesione alle norme discriminatorie nei confronti delle persone di casta inferiore e delle vedove, cui viene di solito attribuita la colpa della morte del marito.

Benché particolarmente forti nel caso di Purba e dei suoi figli, le disuguaglianze pervadono l'intero gruppo, sia dal punto di vista affettivo, sia da quello economico:

Not all family bonds are equal. The lie so assiduously propagated by mothers... is disbelieved by everyone, yet it is quite astonishing what pervasive currency it has in the outward show of lives. Everyone is hectically denying the existence of favourites, of special affections and allegiances and alliances within a large group of siblings, or between parents and children, while, just under the surface, the empty drama of equality is torqued to its very opposite by the forces of conflicting emotions and affinities. (*TLO*, 105)

L'uguaglianza è dunque una condizione impossibile, inesistente. Ad esempio, a livello affettivo, Chhaya e Priyo condividono un legame esclusivo, che supera persino quello tra Priyo e sua moglie. Ugualmente, tra i figli, Prafullanath riserva un trattamento di favore al più piccolo, Somnath, suscitando le gelosie dei fratelli, che se la prendono con lui. A livello economico, l'ordine gerarchico imposto da Prafullanath implica una serie di differenze tra i fratelli. Adinath sembra dover ereditare

tutto, ma al contempo lavora tanto quanto Priyo, cui però è riservata una quota minore dell'azienda. Gli altri fratelli e sorelle sono relegati ai margini degli affari di famiglia.

I Ghosh utilizzano molte volte gli spazi domestici per nascondersi o per spiare indisturbati gli altri. La terrazza sul tetto non è quindi un luogo di apertura verso il mondo esterno, ma il posto perfetto per stare lontani dal resto della famiglia. È lì che Chhaya e Priyo si rifugiano durante l'infanzia e l'adolescenza per i loro giochi segreti. Sempre lì, Baishakhi si nasconde per intessere una relazione amorosa con il vicino di casa, Shobhon. In età adulta, la veranda e il balcone sono invece luoghi che Chhaya usa per spiare l'esterno.

Disuguaglianze e conflitti si riflettono poi in uno spazio segregato, che a tratti assume l'aspetto di una prigione. Non è solamente il caso della suddivisione gerarchica degli ambienti della casa o della discriminazione di Purba e dei suoi figli. Anche Purnima, la moglie di Priyo, si riferisce alla casa dei Ghosh come alla sua prigione (*TLO*, 9). Allo stesso modo, quando la tresca amorosa di sua figlia Baishakhi viene scoperta, quest'ultima viene sottoposta a dure misure di reclusione:

A lock is added to the door to the terrace. It remains shut day and night, and Purnima holds the only key to it. Baishakhi is forbidden to leave the house. When school reopens after the puja holidays²⁶, she is to be accompanied there and received at the gates after school is over and chaperoned back home. She cannot meet any friends of hers unless they come to see her at home... Baishakhi feels she is being treated like a pariah, which indeed she is... There is nothing new or unusual in all this; it runs along the well-ploughed furrows of middle-class Bengali life. (*TLO*, 57-58)

Come non manca di commentare la voce narrante, la reclusione di Baishakhi rientra nelle dinamiche della famiglia bengalese tradizionale, che prevede il controllo totale sulla vita amorosa dei suoi membri. In maniera simile al resto dell'India, il matrimonio è un affare combinato tra due famiglie, non una scelta portata avanti da due individui. Per rimediare dunque allo scandalo suscitato da Baishakhi e Shobhon, i Ghosh procederanno ad accordarsi con la famiglia del ragazzo. Oltre a mettere in luce i meccanismi del matrimonio tradizionale, le vicende di Baishakhi e Shobhon rientrano nel tema del rapporto tra generazioni che ricorre nel romanzo. Infatti, se la conflittualità pervade l'ambiente familiare dei Ghosh in generale, quella tra generazioni assume grande rilevanza e importanza. I giovani Ghosh si ribellano in varia misura all'autorità e alle regole dei più anziani, assumendo atteggiamenti più o meno devianti o trasgressivi. Da un lato, dunque, abbiamo la relazione

²⁶ La Durga Puja è una festa religiosa annuale che viene celebrata tra settembre e ottobre a Calcutta. Dura circa una settimana e festeggia la sconfitta del demone Mahishasura da parte della dea (e quindi la vittoria del bene sul male). È una festività molto sentita in città e in generale in Bengala. In città vengono eretti dei *pandal*, dei padiglioni, in cui viene celebrata l'immagine della dea. Spesso i *pandal* sono tematici e c'è una forte competizione per chi costruisca quello più bello. Soprattutto a South Calcutta, si riversa per le strade un enorme quantitativo di persone, tutte intente al *pandal hopping*, cioè al tour dei diversi padiglioni in onore di Durga. La festa si conclude con l'immersione dell'immagine della dea nel Gange per consentirne il ritorno dal consorte, Shiva.

clandestina di Bashakhi e Shobhon, e l'uso di droghe di Suranjan. Dall'altro, Supratik decide di abbandonare la sua vita borghese per unirsi ai rivoluzionari naxaliti. Come per molti ragazzi dell'epoca, l'attivismo di Supratik inizia all'università. Tuttavia, molto presto le idee a cui è esposto durante i suoi studi diventano impossibili da riconciliare con le “suffocating hypocrisies and casual cruelties that he observes at home” (Ghosh 2014). Il rifiuto per i modi di vita dei familiari si traduce nella decisione di abbandonare la casa e la famiglia per unirsi ai contadini in lotta nelle campagne.

In *The Lives of Others*, inoltre, le disuguaglianze e i conflitti che percorrono la famiglia Ghosh si sommano ad una serie di comportamenti che ne enfatizzano la decadenza fisica e morale. Prafullanath è ormai quasi sempre relegato a letto, troppo vecchio per occuparsi delle cartiere. Adinath, schiacciato dalle scelte a lui imposte e dalle responsabilità legate agli affari di famiglia, è un alcolizzato. Priyo e Chhaya hanno una relazione ai limiti dell'incesto e il primo ha anche sviluppato curiosi appetiti sessuali. Somnath è uno stupratore seriale, che attacca soprattutto le domestiche di altre famiglie. Tra i nipoti, Suranjan, oltre a fare uso abituale di droghe, ha ormai smesso di frequentare l'università e passa il suo tempo con cattive compagnie. Persino Supratik presenta tratti decisamente controversi: la sua predilezione per gli ultimi e i vinti non si traduce, infatti, in un maggior rispetto per il cuoco di famiglia.

La decadenza fisica dei Ghosh non rappresenta soltanto la loro corruzione morale, la loro (dis)umanità o i loro peggiori tratti animaleschi. Da un lato, riflette il progressivo deteriorarsi dei loro affari economici. Prafullanath, Adinath e Priyo condividono la responsabilità degli affari di famiglia, ma non hanno una visione comune e continuano a prendere decisioni contrastanti o sbagliate. Dall'altro lato, la decadenza dei Ghosh si ricollega al generale declino della borghesia bengalese che occorre tra gli anni sessanta e settanta del secolo scorso.

In quel periodo, infatti, la crisi economica che colpì il West Bengal ebbe tra le sue conseguenze anche la perdita di potere politico e sociale da parte della classe media. Le rivolte nelle campagne, il cosiddetto “Food Movement”²⁷, nonché i movimenti studenteschi e quello naxalita minarono in rapida successione lo *status quo*. Un'importante conseguenza di queste contestazioni fu la perdita di consenso da parte del Partito del Congresso – espressione degli interessi della borghesia industriale – e la vittoria elettorale del Left Front, una coalizione di partiti di sinistra e comunisti, che in seguito governò il West Bengal per trent'anni. Storici di questo periodo come Sumanta Banerjee (1980) e

²⁷ In vari momenti della sua storia Calcutta fu piagata dalla scarsità di cibo. Tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta, il cattivo stato del comparto agricolo, nonché la gestione inefficace del fenomeno migratorio e dell'approvvigionamento di cibo per una città delle dimensioni di Calcutta portarono ad una nuova crisi. La scarsità di cibo non colpiva soltanto i rifugiati dall'East Pakistan, ma la popolazione bengalese in generale. Diverse parti della società – studenti, rifugiati, attivisti di sinistra – si unirono dunque in un movimento di protesta che prese il nome di *Food Movement*. Questo pose le basi per i successivi momenti di contestazione e la tentata rivoluzione da parte dei naxaliti. (cfr. Sumanta Banerjee [1980]; Prafulla Chakrabarti [1990]).

Rabindra Ray (1988) hanno spesso sottolineato come ci fosse una profonda frattura tra la classe media e il resto della società bengalese.

Se prendiamo la famiglia di Basanta Bose Road 22/6 come epitome della borghesia bengalese, possiamo ben vedere quanto *The Lives of Others* metta in luce proprio questa separazione tra la classe media e le altre componenti della società. Particolarmente emblematici a questo proposito sono i due episodi in cui la famiglia viene letteralmente messa sotto assedio da membri di classi meno agiate. Il primo avviene quando alla porta di casa si presentano due domestiche, che vengono ad accusare Somnath di stupro. Charubala ordina che vengano cacciate via, ma queste rimangono in strada a urlare le malefatte del giovane. Per non sentirle, la famiglia si trova costretta a chiudere porte e finestre e a trasferirsi sul retro della casa:

At last Chhaya spoke, her voice emerging in a croak, 'We should go to the back of the house.' She leaped up and called out, 'Madan-da, Madan-da. Shut all the doors and windows on all the floors right now.' But the damage had been done. The great, roaring world outside – against that, what match were these transient bits of straw? (*TLO*, 332)

Nonostante i Ghosh tentino di evitarlo a tutti i costi, il mondo esterno irrompe nella tranquillità della loro esistenza borghese e svela il segreto di Somnath, che la sua famiglia tenta di insabbiare in ogni modo, non ultimo attraverso il matrimonio di convenienza con Purba. Il secondo assedio coinvolge gli uomini della famiglia. Quando una delle cartiere è costretta ad interrompere la produzione a causa di uno sciopero dei lavoratori, Prafullanath decide di agire di persona e di andare a confrontarsi con Dulal, a capo degli operai. Il tentativo di dialogo però fallisce, e Prafullanath e i suoi figli si ritrovano in macchina, circondati da una folla di lavoratori inferociti. Il *gherao*²⁸ finisce solo quando l'autista decide di farsi largo investendo alcuni degli operai. Questo episodio – più che il precedente confronto con le domestiche – testimonia delle profonde divisioni che traversavano la società bengalese dell'epoca.

In *The Lives of Others*, l'esplorazione delle fratture e delle divisioni all'interno della famiglia e della società bengalesi è il punto di partenza per raccontare e cercare di capire il movimento naxalita. Dalle macerie della casa di Basanta Bose Road emergono a fatica pochi personaggi positivi: Purba e i suoi figli, per certi aspetti il cuoco Madan. L'opera di decostruzione messa in atto da Mukherjee è per certi versi opposta rispetto all'intento costruttivo e immaginativo di Chaudhuri e Ghosh. Benché anche in Mukherjee, come vedremo nel prossimo capitolo, ci sia una *pars construens*, questa è preceduta da una *pars destruens* che scruta e critica profondamente la società bengalese. Sia in

²⁸ Il termine *gherao* indica una forma di protesta tipicamente indiana. Consiste nell'impedire che proprietari, dirigenti e / o responsabili lascino il posto di lavoro finché le richieste dei lavoratori non sono state accolte. Il *gherao* fu uno strumento molto utilizzato sia dai lavoratori sia dagli studenti durante gli anni sessanta e settanta.

Heidegger sia in Derrida, l'atto di decostruzione o distruzione contiene sempre un duplice movimento, di smantellamento e affermazione (Holland, "Deconstruction"). Con la sua opera di demolizione della famiglia tradizionale bengalese, Mukherjee giunge alla radice del problema della violenza e del conflitto nella società bengalese. Nell'interpretazione dell'autore, infatti, i naxaliti non nascono dal nulla. Al contrario, il loro nichilismo è il prodotto della società che li ha generati, dove sembra esserci poco altro oltre allo scontro perenne. L'esplorazione dell'ambiente domestico in *The Lives of Others* è dunque un'operazione genealogica, di ricerca del carattere essenziale della violenza nella società bengalese.

Capitolo terzo: Le strade di Calcutta

Il nostro percorso lungo la linea sottile che divide privato e pubblico, interno ed esterno, ci porta ora a considerare la rete di strade che costituisce la metropoli bengalese. Potremmo pensare alla strada come allo spazio pubblico per eccellenza. Tuttavia, la distinzione non è così semplice. Già in Chaudhuri strade e vicoli diventano un'estensione dello spazio domestico. A Calcutta, poi, due figure in particolare mettono in crisi la dicotomia tra pubblico e privato in relazione alla strada. Da un lato, il povero, che non può permettersi nemmeno un'abitazione in uno slum e che fa dello spazio pubblico – appartenente a tutti e dunque a nessuno – la sua dimora. Dall'altro, il *flâneur*, che trasforma la città nell'estensione del suo salotto.

Sudipta Kaviraj, nel suo articolo “Filth and the Public Sphere: Concepts and Practices about Space in Calcutta” (1997), osserva che la distinzione europea tra pubblico e privato non venne recepita in maniera così lineare in ambito indiano. L'autore fa riferimento al romanzo di Tagore *Ghare Baire*²⁹. Mentre *ghare* in bengalese significa in effetti “casa”, *baire* vuol dire alla lettera “l'esterno”. Secondo l'autore, questo ricalca la distinzione tradizionale tra *apan* e *par*, cioè tra mio e non-mio³⁰. Dunque, quanto è situato al di fuori della sfera domestica, è “non-mio”, che è ben diverso da pubblico, inteso come spazio della vita cittadina, condiviso da tutti. Secondo questa concezione del mondo, *ghare*, la casa, è il luogo sicuro per eccellenza. *Baire*, l'esterno è invece un mondo inospitale. Il contatto tra questa concezione e la distinzione europea tra pubblico e privato contribuì a rendere ambiguo l'esterno. Pur venendo da una società segregata, la classe media bengalese decise di approfittare delle opportunità di auto-realizzazione offerte dalla socialità europea:

The outside as a concept became ambiguous. Though still threatening to the sensibilities of a segmented small-scale society, its promise was the large-scale operation of modernity, a world of freedom rather than restriction. The middle-class city represented this ideology spatially, where the outside was tamed and governed by a civil order instead of the state of nature, which, on this view, reigned before the coming of the British rule... Calcutta [was] the first modern city... In this middle-class city the town layout showed

²⁹ Il tema principale del romanzo è proprio il conflitto tra sfera privata e ambito pubblico, nel contesto della modernità indiana.

³⁰ Nel suo articolo, Kaviraj ricostruisce forme di comunità e beni comunitari presenti in India prima del contatto col concetto europeo di privato / pubblico. Queste sono, ad esempio, gli spazi comuni che nei villaggi vengono usati per i giochi dei bambini, le *puja* o le fiere stagionali. Benché le forme di utilizzo di questi terreni siano ben radicate, queste non sono sancite in maniera formale e / o ufficiale, come può essere invece il caso di uno spazio pubblico in una qualunque città europea. Un'altra differenza nella concezione e nell'utilizzo degli spazi comuni sta nella loro universalità d'accesso. A livello teorico, uno spazio comune, pubblico, in ambito occidentale è accessibile a tutti. Questa universalità d'accesso si basa sui diritti del singolo individuo, senza attributi particolari e dunque uguale agli altri. Nel contesto indiano e induista, l'accesso si basa, al contrario, sulla non-universalità. C'è dunque una precisa distinzione tra ciò che è *apan* (proprio) e *par* (altro, non-proprio). Questo si traduce in una logica di segregazione e una stretta osservanza di quanto è appropriato. Una funzione non può essere assolta da ciascun individuo. Solo un brahmano può celebrare una *puja*, un falegname costruire una panchina, un barbiere fare la barba.

the clear impress of the spatial dichotomy between the private houses and the public parks; they complemented each other to produce a colonial form of civic culture. (Kaviraj 1997: 94)

Tuttavia, la costruzione di spazi comuni in ambito coloniale non si tradusse immediatamente nella creazione di luoghi pubblici dove esercitare i propri diritti di cittadino. Come nota anche Swati Chattopadhyay, nella Calcutta coloniale, “the development of a modern state [was] not presumed to be simultaneous with the development of modern private and public spheres” (2011: 137). Si creò dunque un ulteriore livello nella relazione dicotomica tra interno ed esterno, dove il primo venne a corrispondere al piano spirituale, il secondo a quello materiale. Secondo questa logica, “the ‘spiritual’ or inner domain... had to be protected against colonial intrusion, and the ‘material’ or outer domain of statecraft [was] where European superiority had to be acknowledged, carefully studied, and replicated” (ivi: 140). La costruzione di una sfera politica bengalese e i simultanei primi passi del nazionalismo indiano implicarono dunque la ri-negoziazione di questa dicotomia. Alla progressiva crescita del movimento nazionalista corrispose un graduale appropriarsi degli spazi pubblici come luoghi della politica, delle manifestazioni di massa. Parallelamente, la pratica politica incominciò a perturbare la sfera privata, come ci racconta Tagore in *Ghare Baire*. Infatti, benché fosse uno dei punti saldi del nazionalismo bengalese quello di mantenere una distinzione tra privato/pubblico, interno/esterno, spirituale/materiale, femminile/maschile, questa separazione venne sconvolta dalla partecipazione femminile alla vita pubblica e dal progressivo mescolarsi di personale e politico, culturale e politico (Chattopadhyay 2011: 140).

Lo spazio urbano di Calcutta rimase profondamente segnato dalla dicotomia sovrapposta di privato/pubblico, interno/esterno. Nella sua lunga discussione, Kaviraj (1997) fa due esempi particolarmente interessanti. Nel primo esamina la questione della spazzatura nelle aree abitate dalla classe media. L’abitazione di un brahmino veniva tenuta sempre immacolata, e la *puja* veniva preceduta da una scrupolosa pulizia della stanza delle preghiere. La spazzatura risultante dalle operazioni di pulizia veniva però abbandonata in un cumulo appena fuori casa. Questo comportamento deriva da una distinzione concettuale tra l’ambiente domestico e la strada, secondo cui la seconda è al di fuori dello spazio di appartenenza e dunque non regolata da obblighi:

It was merely a conceptually insignificant negative of the inside, which was prized and invested with affectionate decoration. Thus, the outside – the streets, squares, bathing *ghats*, and other facilities used by large numbers – were crowded, but they did not constitute a different kind of valued space, a *civic* space with norms and rules of use of its own, different from the domestic values of bourgeois privacy. (Kaviraj 1997: 1998, corsivi dell’autore)

Nella città tradizionale indiana, dunque, l'esterno è l'ambiente non regolato, in cui non esistono leggi da rispettare. Con l'intervento dei colonizzatori, lo spazio esterno divenne oggetto della norma coloniale. È questo il caso dei parchi urbani, il secondo esempio portato da Kaviraj. Durante l'epoca coloniale, le aree verdi erano il luogo deputato allo svago dei ceti abbienti. Con il progressivo affermarsi della politica nazionalista, grandi zone verdi come quella del Maidan³¹ incominciarono a ospitare manifestazioni politiche di massa, in cui prevalevano per numero i cittadini comuni e le classi più povere. Si ebbe quindi un primo processo di appropriazione di uno spazio pubblico. Con l'indipendenza lo status dei parchi cambiò e si evolse. Inizialmente, le aree verdi nei quartieri residenziali furono utilizzate dalla classe media per il tempo libero e l'accesso dei ceti meno abbienti venne fortemente limitato. La situazione mutò con la crisi abitativa seguita all'influsso di rifugiati dall'East Pakistan. La classe media perse progressivamente il controllo sullo spazio di Calcutta. Vaste aree pubbliche, controllate dalla municipalità, vennero adibite a ospitare i rifugiati e gli *slum* iniziarono a sorgere a ridosso delle abitazioni della borghesia. Per chi era povero, le aree pubbliche divennero l'unico luogo in cui poter dormire, in un uso privato dello spazio comune. Anche i parchi divennero oggetto dell'appropriazione da parte dei poveri, che incominciarono ad usarli come rifugi dove passare la notte. Con il tempo, le dinamiche d'uso dello spazio urbano si ribaltarono completamente. A oggi, sono i poveri a usare i parchi di Calcutta a fini ricreazionali, in un processo di proletarizzazione dei luoghi pubblici.

Ancora una volta, possiamo notare come la costruzione dello spazio sia strettamente legata a quella del soggetto moderno. Inoltre, il legame tra spazio e identità conferisce al primo una valenza epistemologica, che si articola su più livelli, sociale, estetico, ontologico. Nel percorrere lo spazio urbano di Calcutta, dunque, i romanzi di Chaudhuri, Ghosh e Mukherjee non solo ne ricostruiscono il realema, ma ne indagano la natura, l'essenza.

1. Amit Chaudhuri: “The personal may be political, but it is also aesthetic”³²

Lo spazio rizomatico della città-poema non può che essere percorso dalla figura che, nella ormai lunga storia della modernità, ha significato la connessione tra esperienza estetica ed esperienza urbana: il *flâneur*. L'importanza della *flânerie* nei romanzi di Amit Chaudhuri ha già attirato l'attenzione di molti critici. Myriam Bellehigue, ad esempio, definisce l'atto di passeggiare come uno dei principi estetici che regolano la scrittura dell'autore (2010: 107). Saikat Majumdar, invece,

³¹ Il Maidan è il grande parco pubblico che circonda il Victoria Memorial, nell'area centrale di Calcutta (la *white town* coloniale).

³² Chaudhuri, Amit (2017), “The Ambiguity of Decline and Renewal”, in *Raghubir Singh: Modernism on the Ganges*, New Haven and London: Yale University Press, p. 58

colloca il *flâneur* di Chaudhuri all'interno della tradizione modernista di scrittura urbana e suggerisce che:

In Chaudhuri's fiction, *flânerie*, perhaps more significantly than any other everyday practice, sets into motion the semiotic play of differences that not only define a deconstructive narrative aesthetic but also mark the fragmented nature of postcolonial subjectivities. (Majumdar 2013: 163)

Detto altrimenti, la *flânerie* è il punto cardine della poetica dell'autore, poiché permette sia di decostruire la comune percezione dello spazio-tempo, sia di ridefinire il soggetto postcoloniale attraverso l'atto di passeggiare senza scopo e l'esperienza dei quartieri residenziali e delle periferie. Con un'argomentazione simile, Sovan Chakraborty e Nagendra Kumar sostengono che in Chaudhuri il *flâneur*, e in particolar modo il *flâneur*-narratore di *A New World*, sia un mezzo narrativo per esplorare le tensioni costitutive della modernità così come l'impossibilità di appropriarsi interamente della realtà urbana (2016: 137).

Lo stesso Chaudhuri ha discusso molto spesso la *flânerie* nei suoi saggi e opere critiche. Nell'articolo "In the Waiting-Room of History: On 'Provincializing Europe'", l'autore descrive la pratica come una perdita di tempo, che interrompe e disturba la modernità e il progresso storico, mentre riconfigura lo spazio urbano (2008: 67). Un punto di riferimento per l'autore è *Jejuri* (1976) di Arun Kolatkar, poeta in inglese e maharati, attivo a Bombay tra il secondo dopoguerra e l'inizio del XXI secolo. Nell'introduzione alla collezione nell'edizione da lui curata, Chaudhuri sottolinea l'importanza della metropoli moderna per la poetica di Kolatkar:

The modern metropolis – the city as it was before globalisation – with its secret openings and avenues, its pockets of daydreaming, idling, and loitering, its loucheness, is fundamental to Kolatkar as a way of seeing, as a means of renovating experience. For no other Indian poet writing in English, and for few other writers, is Walter Benjamin's flaneur [sic] an analogue for receptivity and creativity as he is for Kolatkar, in a way, and in contexts and situations, that perhaps Benjamin wouldn't have been able to imagine. What the German writer (whom Kolatkar wouldn't have read) discovered in Paris... Kolatkar did in Kala Ghoda³³... When I think of Kolatkar... I'm reminded of that intermediate space, where the street turns into an interior, and which complicates the urban boundary separating room from pavement that's so crucial to the flaneur's experience of reality. (2005: xx-xxi)

Possiamo ritrovare moltissime affinità tra la descrizione della poetica di Kolatkar e quella di Chaudhuri stesso. Del resto, è proprio quest'ultimo che connette la sua opera a quella del poeta di

³³ Kala Ghoda è un quartiere di Bombay, ma anche il titolo di una delle raccolte di Kolatkar.

Bombay in maniera significativa, sostenendo la comune appartenenza a un lignaggio alternativo della letteratura indiana in lingua inglese³⁴.

La raccolta di Arun Kolaktar racconta per immagini poetiche la visita del protagonista-*flâneur* alla città di Jejuri, meta di pellegrinaggi. La storia, più che una narrazione con un inizio, uno sviluppo e una fine, è un insieme di impressioni poetiche della città. Lo sguardo laico del *flâneur* si posa, stupito e divertito al tempo stesso, sulla piccola cittadina, i suoi edifici religiosi e i suoi protagonisti, umani, animali e soprannaturali. L'andamento della narrazione si riflette in una delle poesie della raccolta, "The Butterfly":

There is no story behind it.
It is split like a second.
It hinges around itself.

It has no future.
It is pinned down to no past.
It's a pun on the present.

It's a little yellow butterfly.
It has taken these wretched hills
under its wings.

Just a pinch of yellow,
it opens before it closes
and closes before it o

where is it

Come il volo della farfalla, la poesia restituisce un'impressione di Jejuri, un battito d'ali che ne riflette il presente, per poi scomparire. L'assenza di sviluppo narrativo e l'utilizzo di un racconto-impressione del momento presente ricordano la dichiarazione di poetica di Amit Chaudhuri in *A Strange and Sublime Address*:

Why did these houses seem to suggest that an infinitely interesting story might be woven around them? And yet the story would never be a satisfying one, because the writer, like Sandeep, would be too caught up in jotting down the irrelevances and digressions that make up lives, and the life of a city, rather than a good story – till the reader would shout 'Come to the point!' – and there would be no point... The 'real' story, with its beginning, middle and conclusion, would never be told, because it did not exist. (ASSA, 48-49)

³⁴ Scrive Chaudhuri: "There is another lineage and avenue in Indian writing in English than the one *Midnight's Children* opened up, along with an obsession with the monumental; and its source lies in *Jejuri*" (2005: xxv). Secondo l'autore, è un lignaggio che preferisce l'ordinario, il quotidiano, l'apparentemente inutile alla dimensione epica. Oltre a Kolatkar, un ruolo fondamentale nella definizione di questa discendenza alternativa lo ricopre la tradizione umanista bengalese, capeggiata dalle imponenti figure di Rabindranath Tagore e Satyajit Ray (Chaudhuri 2008: 17 – 18).

L'influenza di Kolaktar su Chaudhuri, tuttavia, non è rintracciabile solamente nella forma del racconto, che, sia nella struttura rizomatica del romanzo, sia nella materialità del linguaggio, si avvicina a quello della poesia. È possibile infatti individuare delle immagini poetiche o dei *topoi*, presenti nella poesia di Kolaktar, e che poi ritornano nei romanzi di Chaudhuri.

I due condividono una predilezione per l'ordinario, per la divagazione, sia letteraria sia per le vie della città, e amano interrogare la soglia tra la casa e l'ambiente cittadino. Il poeta-*flâneur*, infatti, cancella la linea di demarcazione tra l'interno e l'esterno, esperisce la meraviglia quotidiana della città come se questa fosse “an extension of his drawing room”, si sente a casa negli spazi liminali (Chaudhuri 2008: 231). L'impressione poetica della città si incentra per entrambi una materia “minore”, fatta di dettagli all'apparenza poco rilevanti. Così, in *Jejuri*, nonostante la grande importanza religiosa della città, intere poesie vengono dedicate ad aspetti che uno sguardo diverso non esiterebbe a definire secondari. Per esempio, “Water Supply” segue il tracciato di una condotta dell'acqua:

a conduit pipe
runs with the plinth
turns a corner of the house
stops dead in its tracks
shoots straight up
keep close to the wall
doubles back
twists around
and comes to an abrupt halt
a brass mouse with a broken neck

without ever learning
what chain of circumstances
can bring an able bodied millstone
to spend the rest of his life
under a dry water tap

Allo stesso modo, come abbiamo già avuto modo di osservare, l'ordinario è una cifra poetica dei romanzi di Chaudhuri e molto spesso lo sguardo dei suoi protagonisti si sofferma su dettagli all'apparenza irrilevanti:

Clothes hung from clotheslines in the terrace, and undulated like many-coloured waves, all at once, when a breeze blew from the direction of the railway lines. They were happy, cheerful flags that signified life in a house. There were trousers, shirts, petticoats, blouses, and magnificent lengths of saris... Sandeep had often seen Saraswati unfolding these sinuous boa-constrictors of cloth (how wrinkled they looked, then, bad-tempered and

wrinkled, and how rejuvenated they would look tomorrow, when they were ironed and given their customary face-lift), beating them against the air with a single electric movement to rid them of the last drops of water, then clipping them, her arms wide apart, as if outstretched in a deep and satisfying yawn. (ASSA, 79)

Un altro elemento che accumuna i due autori è l'uso abbondante della personificazione, che ricorre sia nella raccolta di Kolaktar sia nei romanzi di Chaudhuri, e di cui possiamo trovare traccia in "Water Supply" e nel paragrafo da *A Strange and Sublime Address*. Questo particolare tipo di figura retorica contraddistingue il modo in cui i due autori raccontano l'ordinario, poiché questa diviene il mezzo privilegiato per inserire elementi straordinari e dissonanti.

In *Jejuri*, l'attenzione per l'ordinario assume una duplice funzione, diversamente che nei romanzi di Chaudhuri: da un lato, de-sacralizza lo spazio religioso, dall'altro contribuisce a rendere inusuali elementi quotidiani oppure di scarto. Grande importanza hanno infatti le rovine, la spazzatura, gli oggetti o le figure dimenticate, in quanto "items [which] seem to possess a mystery that derives from being part of a larger narrative, an unspoken theology or mythology" (Chaudhuri 2008: 232). In "Heart of Ruin", Kolaktar descrive le rovine di un tempio, dove una cagna e i suoi cuccioli hanno trovato rifugio:

The roof comes down on Maruti's head.
Nobody seems to mind.

Least of all Maruti himself.
May be he likes a temple better this way.

A mongrel bitch has found a place
for herself and her puppies

in the heart of ruin.
May be she likes a temple better this way.

The bitch looks at you guardedly
past a doorway cluttered with broken tiles.

The pariah puppies tumble over her.
May be they like a temple better this way.

The black eared puppy has gone a little too far.
A tile clicks under his foot.

It's enough to strike terror in the heart
of a dung beetle

and send him running for cover
to the safety of the broken collection box

that never did get a chance to get out
from under the crushing weight of the roof beam.

No more a place of worship this place
is nothing less than the house of god.

La poesia di Kolaktar trasforma un luogo di devozione ormai in rovina. Se infatti l'edificio non assolve più le funzioni del culto da parte degli uomini, questo è comunque un rifugio per degli animali e, in quanto tale, rimane "the house of god". "Heart of ruin" riflette dunque anche la dimensione accogliente delle rovine, non soltanto la posizione che la cagna e i suoi cuccioli occupano. Il cambiamento raccoglie l'approvazione della divinità (Maruti o Hanuman), che sembrerebbe apprezzare "a temple better this way". Si instaura dunque una connessione tra l'elemento di scarto e il divino: una differente teologia o mitologia mediata dallo sguardo del *flâneur*. In una città come Jejuri, la linea di demarcazione tra la semplice pietra e la divinità è molto sottile: "what is god / and what is stone / the dividing line / if it exists / is very thin / at jejuri / and every other stone / is god or his cousin... / scratch a rock / and a legend springs" ("A Scratch"). Come nota lo stesso Chaudhuri:

The religious is implicit in the transitory objects that Benjamin's flaneur [sic] discovers, hoards, and cherishes in the city; Kolaktar reworks and inverts this casually, but profoundly, in *Jejuri* – in his poem, a religious landscape is pregnant with the implications, the wonders, of the urban. (2005: xxiv)

Religioso e meraviglioso si mescolano così nella poesia di Arun Kolaktar. Abbiamo già avuto modo di notare come questa ricerca del meraviglioso, dello straordinario sia presente anche nella prosa di Chaudhuri, che, dedicandosi all'ambiente laico di Calcutta, abbandona le connotazioni religiose. L'esplorazione urbana dei *flâneur* dei romanzi di Chaudhuri, tuttavia, presta la medesima attenzione agli elementi di scarto, alle rovine, alla polvere e allo sporco della città. Del resto, Calcutta "is a city of dust" (ASSA, 11). I detriti e le case abbandonate diventano testimoni del cambiamento che attraversa Calcutta:

He came to end of the lane, where the Ambassador had turned not long ago, where he saw a house that had once been equally impressive if not more. The name on the gate, he noticed, was that of an East Bengali landowner; but East Bengal had long ago been transformed into fantasy; the driveway was covered with leaves that no one had bothered to clear away; space and an impartially surviving light co-existed in equilibrium before the awning. No one had even bothered to sell the house. (ANW, 55)

L'edificio abbandonato racconta il passaggio dal vecchio al nuovo mondo, basato sull'avvicinarsi delle fortune economiche. Come nelle poesie di Kolaktar, anche in Chaudhuri spesso sono gli animali ad essere i protagonisti delle scene "di scarto":

On the street, Tommy the dog haunted the rubbish-heap again, probing, in a concerned way, its bright smelly edges with his nozzle. When someone cranked the handle of the tube-well, it creaked and twanged like a one-string instrument. Crows, sometimes alighting on a window-sill or a banister, clamoured as usual, comforting the child in every human figure in the house, those who were half asleep or awake, bringing up memories of other human, beloved faces, or creating the expectation of homecomings. Their cries had something to do with hope and return and the continuance of human business. Bhaskar's mother, turning in her sleep, grew full with the return of her son in the evening. (FS, 303)

Nonostante siano confinate ai margini, le vite degli animali hanno un ruolo centrale nella vita urbana, nel suo andamento e nella sua sinfonia: è per questo che il gracchiare dei corvi, così ordinario, riesce a confortare la madre di Bhaskar.

Ogni romanzo "calcuttano" di Chaudhuri include almeno un personaggio con tratti di *flânerie*. Jayojit in *A New World* è probabilmente il *flâneur* per eccellenza, dato che spesso si concede lunghe passeggiate senza scopo per la città. Sandeep in *A Strange and Sublime Address* ama vagare e passeggiare, ma non lo fa mai da solo, visto che è un bambino. Infine, sia Mini sia Shantididi in *Freedom Song* presentano alcuni tratti di *flânerie*, poiché ad entrambe piace molto camminare o girovagare per la città per passare il tempo:

While Mini went to school, Shantididi travelled around most of Calcutta and did not restrict herself to the North. She would turn up at the most unexpected time of the day at people's houses. She'd sat in buses and looked at the workers on Central Avenue and Chowringhee; she'd dozed off in traffic jams. (FS, 411)

Già in pensione, al contrario di sua sorella Mini, Shantididi occupa le sue giornate girando per la città, a volte con l'intento di far visita a dei conoscenti, a volte senza meta alcuna. Anche Mini ama molto passeggiare per Calcutta, e molto spesso si avvia in anticipo al lavoro per poter camminare in giro. Rispetto agli altri *flâneur* di Chaudhuri, le due *flâneuse* di *Freedom Song* aggiungono un aspetto interessante: come l'atto di passeggiare per la metropoli indiana non abbia età, né genere.

Sandeep, bambino-*flâneur*, incarna invece una contraddizione. Come nota Silvia Albertazzi (2017), la *flânerie* è un'occupazione tipica dell'età adulta, "di chi non solo ha tutto il tempo per vagare oziosamente nella città, ma soprattutto ha la maturità necessaria per provare emozioni nell'osservare l'ambiente" (87). Caratteristica del rapporto tra il bambino e la città è infatti la dimensione del gioco,

spesso in gruppo, un'attività molto lontana dall'ozio solitario del *flâneur* (ivi: 88). Tuttavia, Giampaolo Nuvolati (2017) suggerisce come l'esperienza del bambino e del *flâneur* siano assimilabili perché entrambi ricreano e ricostruiscono la città attraverso l'immaginazione e la componente emotiva (153, 157). L'esperienza di Sandeep è per certi versi limitata: è un bambino della classe media cui raramente viene permesso di avventurarsi da solo per la città. Per questo, l'attenzione di Chaudhuri si concentra non tanto sulle potenzialità trasformative delle pratiche di gioco, quanto sul potere dell'immaginazione infantile. Quando lo sguardo di Sandeep si posa su Calcutta, questa assume forme diverse: un cratere, il fondo del mare, un teatro pieno di attori. La città viene così sottratta alla “cold regimentation of public space” (Nuvolati 2017: 153) e il punto di vista del *flâneur* e del bambino si sovrappongono.

Per il *flâneur*, la città è infatti un palcoscenico in cui va in scena la straordinarietà della vita quotidiana. Così in *Jejuri*, i templi e gli edifici della città diventano teatro di scene che trasformano il senso di sacralità del luogo. Come “Heart of Ruin”, anche “Manohar” cambia la percezione della città sacra, questa volta attraverso un artificio comico:

The door was open.

Manohar thought
it was one more temple.

He looked inside.
Wondering
which god he was going to find.

He quickly turned away
when a wide eyed calf
looked back at him.

It isn't another temple,
he said,
it's just a cowshed.

Il teatro e la teatralità della vita cittadina ricorrono spesso anche nei romanzi di Chaudhuri. In *Freedom Song*, abbiamo un riferimento esplicito, visto che Bhaskar – il nipote nullafacente di Khuku, l'amica di Mini – mette in scena, con la sua compagnia amatoriale, una pièce in una strada del quartiere. In *A Strange and Sublime Address*, Sandeep sta passeggiando per il Maidan buio a causa di un black-out e osserva come “the shadowiness of the place made [people] speak in low voices, as if they were in a theatre or auditorium” (ASSA, 49). In maniera analoga, lungo la strada di casa dopo aver fatto visita allo zio Chhotomama in ospedale, il bambino scopre che:

Even at night, the streets were theatres full of actors and extras: reckless dogs, insufferable cows lying in the centre of the lane, families arguing, old women gossiping, children chasing cats, rickshawallas idling, Vaishnav devotees singing religious songs for all to hear. As they watched from the car, they were charmed by the illusion, some nagging uncertainty in their minds was soothed into extinction, they briefly merged with this vague, vast enterprise in which everyone seemed to be taking part. (ASSA, 104)

La magia della vita cittadina attrae il piccolo *flâneur* e la sua famiglia, tanto che dimenticano le loro preoccupazioni e si sentono parte del flusso di attività urbana. Per Sandeep, Calcutta è una fonte infinita di storie, la sua sinfonia la più calmante delle ninna-nanne (“Listening, Sandeep, Abhi and Babla fell asleep”, ASSA, 105). In *A New World*, Jayojit fa esperienza di un simile effetto “terapeutico”. Benché la città lo irriti e – abituato com’è alla vita da NRI (*Non-Resident Indian*)³⁵ negli Stati Uniti – la percepisca come un ostacolo, questa, nonostante tutto, gli offre “the space of recoument that he thought was necessary now” (ANW, 51). Come Sandeep, Jayojit osserva le persone per strada, contempla gli edifici e riflette sulla città e le sue trasformazioni. *A New World* non fa mai riferimento diretto al teatro in relazione allo spazio urbano. Tuttavia, lo sguardo di Jayojit è quello di uno spettatore distaccato, che non si lascia coinvolgere nelle attività di cui è testimone. Per Jayojit la *flânerie* è un’occupazione al contempo fisica e intellettuale, poiché l’atto di camminare e osservare gli permette di riflettere meglio:

On his way back, he slowed down, and stared at a building in the early stages of construction... Where was it he’d seen it before? – from the other hand of the fourth-floor balcony. Now trees and windows concealed it; but it was already in a more advanced state of construction than he’d seen it in, or was it his imagination? Barely conscious of them, he passed the old world... bungalows of the rich Marwari entrepreneurs, with their large gates; and then some more recent six- or seven-storeyed buildings with balconies... Now, unconnected to this, like the smell of dust, a snatch of conversation returned; idly he turned over again in his head the idea of a second marriage. (ANW, 148)

Osservando gli edifici, Jayojit riflette sul contrasto tra il vecchio mondo – gli anni cinquanta e sessanta del Novecento, che per lui sono una sorta di Età dell’oro della città – e la Calcutta contemporanea (il nuovo mondo del titolo). Questa riflessione lo porta a fare anche alcune considerazioni sulla sua vita personale. In maniera molto simile alla città che sta attraversando, Jayojit si trova in una nuova fase della sua vita: finita l’Età dell’oro del suo matrimonio, ora deve affrontare la sua nuova condizione di divorziato.

Nel suo percorrere e sfidare la separazione tra interno ed esterno, il *flâneur* ama soffermarsi in spazi liminali e di passaggio. In *Jejuri*, due poesie in particolare affrontano la tematica, “The

³⁵ Cfr. Capitolo 4

Doorstep” e “The Door”. Ancora una volta, Kolaktar utilizza questi spazi per svelare in maniera ironica la straordinaria quotidianità del luogo sacro:

...Hell with the hinge and damn the jamb.
The door would have walked out
long long ago

if it weren't for
that pair of shorts
left to dry upon its shoulders. (da “The Door”)

Anche i *flâneur* di Chaudhuri prediligono i luoghi che mettono in discussione il confine tra l'interno e l'esterno, tra la casa e la città. Per esempio, a Jayojit piace passare il tempo a prendere aria nel corridoio fuori dall'appartamento dell'Ammiraglio, suo padre, con il quale si intrattiene in *adda* sulla veranda. In *A Strange and Sublime Address*, Sandeep ama molto andare in giro per la città in auto, un mezzo che per lui rappresenta una confortevole estensione dello spazio domestico, permettendogli di rilassarsi, mentre esplora l'ambiente urbano:

Sandeep, who envied birds and fish because they could float in their chosen element, the fish by moving with the tide and the bird by opening its wings and allowing the wind to carry it, transport it, loved going for drives because it seemed to him the only human equivalent of floating, of letting one's legs rest and setting one's body adrift. As the car turned right into Park Street, he felt at peace as effortless images of shops and restaurants passed by him as corals and anemones pass by a fish's life. (ASSA, 15)

Per Sandeep, la città è il suo elemento naturale. Benché il bambino viva la maggior parte del tempo a Bombay, è a Calcutta che riesce a prendere parte all'ambiente urbano in maniera più completa. Infatti, la vista dal suo appartamento al venticinquesimo piano di un grattacielo di Bombay trasforma la città in “a pure, perpetually moving picture” (ASSA, 82), che può solo osservare con distacco, senza sentirne i suoni o gli odori.

Nella prosa di Chaudhuri, gli spazi liminali sono anche i luoghi in cui avviene l'atto di apprensione estetica della città, come si può osservare in questo brano tratto da *A New World*:

When it began to rain, he took refuge at the entrance to the auditorium by the Birla temple, beneath the images of elephants and gods. It was still bright; rain and sun at once, like an electric floodlight playing upon the water. Then, when it stopped, the moisture seemed to ascend as steam off the road. (ANW, 151)

L'ingresso dell'auditorium fornisce a Jayojit una protezione dalla pioggia e un punto d'osservazione per contemplare "the drama of the rains" (ANW, 99). Il suo osservare è un momento di apprensione estetica della città. Infatti, il *flâneur* di Chaudhuri è soprattutto un esteta. Per il *flâneur*, lo spazio e il luogo posseggono delle qualità che non possono essere percepite attraverso le facoltà razionali. Questi è quindi in grado di intuire e percepire ciò che non è comprensibile attraverso una mera formulazione verbale o il discorso logico-razionale. Dunque, è attraverso le percezioni sensoriali del *flâneur* – e più in generale quelle degli altri personaggi – che i romanzi di Chaudhuri costruiscono un'apprensione estetica dello spazio urbano.

La prospettiva estetica dei romanzi di Chaudhuri può essere letta sia a livello spaziale sia a livello temporale. Da un lato, infatti, l'estetica amplia lo sguardo su un modo diverso di rapportarsi alla città postcoloniale. Dall'altro, i romanzi poetici dell'autore assumono un valore ben preciso se letti nell'ottica della tarda modernità o del tardo capitalismo. Come abbiamo già notato, le tre opere "calcuttane" producono lo spazio urbano attraverso l'elemento poetico-estetico. L'uso del linguaggio come strumento per "rendere presente" il luogo e l'esperienza della città da un punto di vista non razionale implicano una concezione epistemologica dell'estetica. Già nel 1735, il filosofo tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten aveva definito questa disciplina come "episteme aisthetiké", cioè la conoscenza attraverso i sensi, contrapposta a quella derivante dalla logica e dalla razionalità. In questo senso, la logica e l'estetica rappresentano due diversi livelli cognitivi, uguali per valore (SEP 2017).

L'introduzione di un discorso estetico in ambito postcoloniale è stata spesso oggetto di discussione tra gli studiosi. Ad esempio, Elleke Boehmer individua una fondamentale contraddizione tra l'estetica, che di solito denota un interesse per una dimensione superiore, trascendente, e il postcoloniale, che è intrinsecamente politico (2010: 72). In maniera simile, Bill Ashcroft sottolinea come il giudizio estetico fu centrale nell'instaurare l'equivalenza tra il soggetto europeo e l'individuo universale (2015: 411). In quanto tale, l'estetica è un'ideologia culturale che è fortemente connessa alla sensibilità europea (Ashcroft 2015: 413) e dunque sembrerebbe quanto di più remoto rispetto agli scopi e agli obiettivi della letteratura postcoloniale. Possiamo tentare di sciogliere questa contraddizione guardando in due direzioni: a come alcune teorie estetiche europee, in particolare la fenomenologia, abbiano rotto l'equivalenza tra soggettivismo e rappresentazione; a come la teoria estetica indiana, la cosiddetta teoria dei *rasa*, possa contribuire all'analisi dei romanzi poetici di Chaudhuri e, in generale, alla costruzione di un'estetica postcoloniale.

Secondo l'approccio fenomenologico, l'esperienza estetica si fonda sulla percezione e sulla interazione trasformativa tra l'opera d'arte, gli artisti e i fruitori. In questo modo, il giudizio estetico non si basa su una definizione astratta e universale di cosa sia il bello, ma sulla percezione e sul godimento estetico del singolo individuo. Nelle opere di Maurice Merleau-Ponty e Mikel Dufrenne,

l'esperienza del bello diventa non un atto di ricezione passivo, ma un momento di attivo coinvolgimento con il mondo, inteso sia nel senso della realtà circoscritta dell'opera d'arte, sia nel senso più ampio del contesto della vita umana (Casey 2010: 5). Per questo, il filosofo Edward Casey descrive l'estetica come "operazionale", cioè "exhibiting an active intentionality that is at once affective and corporeal, meaningful and expressive" (Casey 2010: 6). In tal senso, l'opera d'arte è attiva sia a livello emozionale sia a livello del significato; entrambi i livelli si riflettono sia nell'atto di produzione sia in quello di ricezione.

L'approccio fenomenologico è affine alla teoria classica dell'estetica indiana, che descrive l'esperienza artistica soprattutto dal punto di vista della ricezione. La teoria estetica indiana si basa sul concetto di *rasa*, che significa alla lettera "succo, estratto vegetale". Come spiega la storica dell'arte Vidya Dehejia, in ambito estetico, "*rasa* refers to a state of heightened awareness evoked by the contemplation of a work of art, drama, poetry, music or dance" (Dehejia 1997: 20). Sostanzialmente, il *rasa* descrive la risposta emotiva, e in alcuni casi anche fisica, del ricevente davanti all'opera d'arte. La prima formulazione della teoria dei *rasa* risale al terzo o quarto secolo d.C. con il trattato *Nāṭyaśāstra* (*Scienza della danza*) di Bharata, successivamente ripreso da altri pensatori e commentatori. Il teatro è forse la forma estetica che permette di spiegare meglio in cosa consista la teoria dei *rasa*. Nella sua discussione, Bharata individua otto stati emotivi (*sthāyibhāvas*)³⁶ che possono essere evocati sulla scena e risultare poi una risposta emotiva (*rasa*)³⁷ da parte dello spettatore. Benché sia per certi versi affine, la teoria di Bharata non si sovrappone alla catarsi aristotelica. Nel teatro indiano non è infatti prevista un'immedesimazione totale tra spettatore e attore e l'emozione che il primo prova non corrisponde all'esperienza che avrebbe nel mondo reale. Ne è infatti il succo, l'essenza, trasformata attraverso il lavoro immaginativo (*prathibha*) dell'autore. A questo proposito, Susan Langer distingue anche tra "l'emozione presente nell'opera d'arte", che è in stretta relazione con il singolo personaggio, e "l'emozione presentata dall'opera d'arte", che invece risulta dall'esperienza dell'oggetto artistico nel suo complesso (Langer 1957 citata in Cooper 2000: 18). Possiamo infatti notare una certa corrispondenza tra alcuni *rasa* e i generi artistico-letterari, ad indicare come questi possano anche descrivere la qualità emotiva dominante dell'opera nel suo complesso.

L'enfasi sulla componente emozionale del lavoro artistico non implica che per i teorici indiani questo non potesse essere descritto anche dal punto di vista del significato. Nell'estetica indiana, il

³⁶ Possiamo dunque avere *rati* (amore), *hāsa* (allegria), *utsāha* (coraggio, abilità), *vismaya* (meraviglia), *śoka* (dolore), *bhaya* (paura), *krodha* (rabbia), *jugupsā* (disgusto), a cui verrà in seguito aggiunto anche *śama* (calma, serenità).

³⁷ Lo spettatore percepirà a sua volta: *śrngāra* (amore, sentimento romantico), *hāsyā* (comico), *karunā* (compassione), *raudra* (rabbia), *vīra* (eroismo), *bhayānaka* (paura), *bībhatsa* (repulsione, disgusto), *adbhuta* (meraviglia), *śanta* (pace, serenità).

passaggio dai *bhāvas* ai *rasa* ha anche una componente intellettuale. Secondo la teoria classica, infatti, la formazione del *rasa* dipende da tre fattori: *camatkara*, l'elemento di meraviglia; *prathibha*, l'immaginazione dell'autore; *dhvani* o l'allusione. *Camatkara* corrisponde allo stato di coscienza cui accediamo in presenza dell'opera d'arte. *Prathibha* è la capacità dell'autore di trasformare il reale in arte. Infine, *dhvani* è quella qualità dell'opera per cui il significato emerge dal linguaggio (o dalla materialità dell'oggetto artistico in generale) non per via esplicita e diretta, ma per via allusiva. Possiamo quindi notare come ci siano una serie di passaggi tra l'emozione vera e propria che il poeta può aver percepito e deciso di trasformare in arte (*bhāva*), e quanto ritroviamo nell'opera (*rasa*). L'emozione che domina l'oggetto artistico è, infatti, oggettificata e impersonale:

A poem is not the symptomatic expression of the poet's actual feelings, although it may have sprung from them; rather it creates an image or symbol of a feeling, as an object given for contemplation, whose meaning is grasped immediately, not inferred, by the reader... What we have in poetry is virtual experience or an appearance of experience, not a dripping emotion, but an "image" or "apparition" of emotion, not actual self-expression, but a semblance of thereof. (V. K. Chari 1990: 241)

Esiste dunque un passaggio trasformativo tra la nuda emozione della vita quotidiana e quanto ritroviamo nell'opera d'arte. In questo ha un ruolo fondamentale la componente formale. Spiega ancora V.K. Chari:

The objectivity of the emotions in poetry is fully assured since the emotions... inhere in the words of the poems as their cognitive meanings. Again, the *rasa* theory does not believe that poetry is merely an emotional discharge of the poet; it firmly asserts that poetic creation involves the shaping of the materials of the experience into the controlled expression of the poem... [*Rasa*] does not eliminate considerations of metaphor, suggestion, formal organisation, and so on but works in cooperation with such elements... What, however, *rasa* theory insists on is that all such formal or stylistic elements are only means to the primary end of *rasa* evocation. (Chari 1990: 245-246, corsivo dell'autore)

La componente formale dell'opera artistico-letteraria ha dunque la funzione di supportare la trasformazione dell'esperienza emotiva in esperienza estetica. Tutto è subordinato all'evocazione dei *rasa*, delle emozioni estetiche, che si distinguono tra loro per il tono emozionale che le domina.

Questo pone due importanti differenze rispetto alla teoria aristotelica, nota il critico cinematografico Darius Cooper (2000: 21-23). Secondo Aristotele, la trama è l'elemento centrale del dramma e i personaggi sono subordinati allo sviluppo dell'azione scenica. Nella teoria dei *rasa*, i personaggi e la trama sono invece funzionali alla presentazione dello stato emozionale dominante. Parlare di emozione prevalente pone anche un'ulteriore differenza rispetto alla catarsi. Infatti quest'ultima risulta dalla liberazione da due emozioni, la compassione e la paura, per ristabilire un

equilibrio emozionale. Per la teoria indiana, lo stato di “liberazione” che segue l’esperienza estetica deriva invece dalla risoluzione dell’emozione in un unico tono dominante:

Because the *rasa* is conceived as an emotional apprehension implicit in every element of the play, and not a change, or modification of emotions (*katharsis*), it functions as an end and is a result in quite a different way: it does not ‘happen’ in the course of the play, but is there constant and immovable, subject only to apprehension. (Edwin Gerow 1977: 250, corsivo dell’autore)

Benché entrambe esperienze universali, astratte dalla particolarità delle vicende individuali, il *rasa* e la *catarsi* si articolano in maniera ben diversa. Da questo deriva anche una diversa considerazione del personaggio e del gesto attoriale. Nel teatro europeo, il personaggio deve avere un arco narrativo, andare incontro a un cambiamento. Al contrario, l’estetica indiana valorizza la costanza delle caratteristiche dei personaggi, della loro identità, poiché permettono di veicolare meglio le emozioni dominanti. Allo stesso modo, le azioni e i gesti (*abhinaya*) trasmettono non lo stato interiore dell’individuo, ma degli aspetti del tono emozionale (Gerow 1977: 219).

Un ultimo elemento della teoria estetica indiana si connette in modo significativo alle opere di Amit Chaudhuri, il *camatkara* o l’elemento di meraviglia. Abbiamo descritto il *camatkara* come lo stato di coscienza con cui ci si accosta all’opera d’arte. Tuttavia possiamo definirlo anche come il senso di meraviglia con cui si guarda il reale da un punto di vista estetico (Cooper 2000: 24-25). La facoltà immaginativa *camatkara* è un modo di esperire e apprendere la realtà in maniera estetica. È una caratteristica che ritroviamo nei *flâneur* di Chaudhuri, nel loro sguardo che introduce il meraviglioso, lo straordinario, nel quotidiano.

Concentrandosi sull’aspetto ricettivo dell’esperienza estetica, sia la fenomenologia sia la teoria dei *rasa* permettono di concepire lo sguardo artistico, e con esso l’opera d’arte, come strumenti di conoscenza e di approccio al reale. In particolare, sottolineando la produttività dell’atto estetico, la fenomenologia permette di riconciliare la trascendenza di quest’ultimo con l’attivismo politico insito nelle scritture postcoloniali. In questo modo, vediamo come le qualità estetiche di queste opere si possano fare portatrici del loro coinvolgimento negli affari del mondo. A tal proposito, Elleke Boehmer nota che:

The postcolonial aesthetics, then, is *in* language rather than *of* language; it requires participation from readers; it draws us into a process that makes possible certain kinds of postcolonial understanding... Perhaps that is ultimately all we can say about a postcolonial aesthetics. Like any other kinds of aesthetic, it allows us to interrogate, and, as in compensation to our questioning selves, tell stories about, the mystery that is not so much the Other, generically speaking, as the ultimately unknowable other human being. (Boehmer 2010: 180, corsivo dell’autrice)

Ritorniamo qui alla questione del linguaggio nell'opera postcoloniale. Secondo Boehmer è attraverso il linguaggio che lo scrittore trasmette il suo coinvolgimento con la realtà materiale e mondana. A sua volta, la lingua apre nuove possibilità attraverso cui la differenza postcoloniale – intesa sia nel senso dell'altro essere umano, sia dell'altro spazio urbano – si fa presente per il ricevente.

È dunque attraverso l'esperienza estetica, concretizzata nel linguaggio, che Chaudhuri rende produttiva la realtà dei suoi romanzi. Detto altrimenti, i mezzi materiali di comunicazione (il "language") producono la "Presenza non-mediata"³⁸ (Ashcroft 2014: 113) del mondo postcoloniale. Il "language" dei romanzi di Chaudhuri si fa portatore di un'apprensione del mondo non razionale e ascientifica, che, dunque, rifiuta gli schemi della conoscenza illuminista. Ashcroft definisce questo tipo di conoscenza come "a non-cognitive apprehension, what we might call a form of knowing that lies beyond interpretation" (2015: 419). Ugualmente, Moslund sostiene che, sotto la superficie dei significati decodificabili delle geografie sensoriali delle opere postcoloniali, esiste "an unfathomable silence that no voice can adequately render, [and that] acts as an insurmountable obstacle to signification and meaning" (2011: 11). Secondo il critico danese, la realtà è sempre qualcosa in più rispetto alle interpretazioni discorsive che ne possiamo dare. Si può rivelare attraverso le percezioni sensoriali, ma, in certi casi, rifiuta un'interpretazione razionale. Seguendo questa linea interpretativa possiamo dunque sostenere che la Calcutta di Chaudhuri e, più in generale, il suo mondo postcoloniale, rifiutano di essere ridotti dalla componente logica e razionale della conoscenza umana, ma si presentano come Presenza inconoscibile. Di conseguenza, è solo attraverso le percezioni sensoriali e le esperienze dei personaggi-*flâneur* che, come lettori, ci confrontiamo con la Presenza dalla città postcoloniale e della sua natura inconoscibile.

L'interpretazione dell'estetica postcoloniale offerta da Ashcroft e Moslund fa per certi versi eco alla teoria dei *rasa*. Infatti, il concetto di *dhvani* si riferisce proprio all'impossibilità di comprendere il significato dell'opera d'arte per via razionale. Dunque il mondo postcoloniale di Chaudhuri, la sua Calcutta, non può essere ricondotta ad un discorso logico, ma si fa Presente attraverso la scrittura. Possiamo quindi solo limitarci a contemplare questa Presenza e – alla maniera dell'esteta-*flâneur* dei romanzi – capire cosa ci trasmetta. Da *A Strange and Sublime Address* a *A New World*, la Calcutta postcoloniale di Chaudhuri si presenta come un passaggio da un'Età dell'oro – che coincide con quella dell'infanzia di Sandeep – a un nuovo mondo, quello della Calcutta all'epoca della globalizzazione. In questo percorso possiamo notare un movimento tra due stati emotivi diversi,

³⁸ Ci pare utile sottolineare come, nei romanzi di Chaudhuri, questa "Presenza non-mediata" emerga in modo quasi epifanico (ricordiamo ad esempio i riferimenti a una natura "altra" della città citati nel capitolo precedente): una scelta stilistica che di nuovo connette la poetica di Chaudhuri alle forme del modernismo europeo.

da quello della meraviglia, che rappresenta lo sguardo di Sandeep, del bambino-esteta, a quello di nostalgia per un'epoca passata, che ritroviamo negli adulti di *Freedom Song* e *A New World*. Proprio come nella teoria dei *rasa*, questi stati emozionali sono costanti: non assistiamo a un'evoluzione o un cambiamento dell'interiorità dei personaggi. I romanzi di Chaudhuri, nella loro struttura rizomatica, non si sviluppano intorno ad un arco narrativo vero e proprio, non puntano a una conclusione, ma descrivono una situazione, uno stato emotivo, come la poesia, come l'arte tutta secondo la teoria dei *rasa*.

Il ruolo della meraviglia e della nostalgia nei tre romanzi ci porta ad alcune riflessioni sul tempo. Il rapporto con il passato diventa fondamentale nella Calcutta di Chaudhuri. Da un lato, la metropoli emerge come il luogo dell'infanzia o come parte di quel "primitive, terracotta landscape of Bengal" cantato da Tagore (ASSA, 31). Dall'altro, raccontare e percorrere la città-poema è come ripetere un "bygone moment of history" (*Calcutta*, 81). Questo perché sia Calcutta sia la poesia sono parte di un insieme di stili e visioni artistiche che hanno perso "their place and urgency" (*ibidem*). Per Chaudhuri, il passaggio dalla meraviglia alla nostalgia è anche un movimento stilistico e poetico, dalla "wonderstruck poetry of derelict modernity" (ivi: 82) alla cronaca di un nuovo territorio, in cui la perdita del passato ha una componente rilevante, così come il tentativo di costruire qualcosa di nuovo. Il nuovo però non si costruisce di certo a Calcutta. In *A New World*, Jayojit fa ritorno negli Stati Uniti. Nella nuova India globale, Bombay e Delhi sono i territori in cui il cambiamento e il progresso economico si concentrano. Dopo i primi romanzi su Calcutta, anche la riflessione dell'autore si sposta alla contemporaneità di Bombay e Londra, con *The Immortals* (2009), *Odysseus Abroad* (2015) e *Friend of my Youth* (2017), per tornare alla città solo con il saggio *Calcutta: Two Years in the City* (2013).

Raccontare Calcutta è scrivere del passato, di una modernità derelitta, usando anche degli elementi formali che hanno perso la loro rilevanza per l'epoca contemporanea. Ecco dunque riemergere il *flâneur* del primo modernismo europeo, unito a scelte poetiche che richiamano la teoria dei *rasa*. In un volume sul cinema di Satyajit Ray, *Cinema, Emergence, and the Films of Satyajit Ray* (2010), Keya Ganguly propone un'interessante riflessione sul concetto di "late style" e "lateness". La critica cinematografica parte da un saggio di Theodor Adorno sullo stile dell'ultimo Beethoven, per poi parlare del cinema di Satyajit Ray. Ganguly connette la riflessione di Adorno sul tardo capitalismo a quella del critico sullo stile tardo, sostenendo che "by being regarded as late, art makes visible the materiality of time and with its constitution marks the illusion of a harmonious totality that the experience of capitalism forecloses in reality" (Ganguly 2010: 174). "Late style" e "lateness" non sono connesse alla situazione anagrafica dell'artista, ma sono invece un sottoprodotto delle dinamiche

culturali della modernità³⁹. Il modernismo di Satyajit Ray diventa quindi espressione di questo confronto tra dinamiche culturali e contesto socio-economico:

I should like to submit that Ray's films also be approached as dialectical images of the socially alienated existence of cultural forms in modernity. Precisely to the degree that the very idea of an Indian or Third World modernism is outré or eccentric, it becomes the spur for gaining insight into the problems of modern existence that European versions of modernist theory or avant-garde experimentation undertook to explore but failed to realize fully... Accordingly, to think of Ray as betokening his own late style is to regard his imagistic critique of a rationalized reality... as representing a particularly uninhibited comment on his historical predicament. (Ganguly 2010: 178)

Ricorrere dunque a forme estetiche “datate” significa porsi in un modo ben preciso nei confronti della modernità. La forma estetica, continua Ganguly, arriva così a farsi portatrice di un contenuto sociale, nella consapevolezza della sua storicità (2010: 180). Utilizzare i modi e le forme del modernismo in un contesto postcoloniale non è quindi sintomo di un ritardo culturale, ma è un ritorno a questioni del passato, cui si cerca di trovare nuove risposte, segno che la modernità è un progetto contingente e sempre incompleto. Il ritorno al passato, lo “stile tardo”, l’anacronismo rappresentano una sfida: iniziare ad imparare di nuovo dal passato per pensare il futuro (2010: 182).

Molto di quanto Keya Ganguly scrive a proposito di Satyajit Ray può essere applicato anche alla poetica di Chaudhuri. Del resto lo scrittore stesso fa spesso riferimento ai legami tra la propria estetica, quella del regista bengalese e quelle del fotografo Raghbir Singh⁴⁰. Chaudhuri, Ray e Singh adottano stilemi modernisti e infondono la loro produzione artistica, pur utilizzando media diversi, di riferimenti sia indiani sia europei. Raghbir Singh esplicita le sue affiliazioni moderniste nel saggio “River of Colour: an Indian View” (1998), prefazione dell’omonimo volume di fotografie. Il fotografo colloca le sue scelte estetiche tra India e Occidente, dai quali prende in prestito in egual misura, e fa riferimento a Satyajit Ray come modello per l’articolazione di questo rapporto. In ambito occidentale, i suoi punti di riferimento sono i grandi fotografi modernisti europei e americani, su tutti Cartier-Bresson:

³⁹ Sostiene infatti Ganguly che “neither late work or late style has, in Adorno's thought, to do with the aging or senescence of the artist... Rather, as NicholSEN suggests, ‘it reflects the Hegelian aspect of his aesthetics in its concern with the ‘end of art’” (2010: 177)

⁴⁰ Si veda a proposito sia il saggio *Calcutta: Two Years in the City* (2013), nonché la raccolta di saggi *Clearing a Space* (2008) e il volume su Singh, *Raghbir Singh: Modernism on the Ganges* (2017). È inoltre d’obbligo notare come ci siano dei legami piuttosto espliciti anche tra l’opera di Amitav Ghosh e quella di Singh (nonché, come abbiamo già detto, tra quella di Ghosh e di Ray). Infatti, in *The Glass Palace*, il personaggio di Dinu è chiaramente ispirato dal celebre fotografo. Per una più ampia discussione della questione si veda il saggio di Ariela Freedman (2005) “On the Ganges Side of Modernism: Raghbir Singh, Amitav Ghosh, and the Postcolonial Modern”.

Grand Indians, like Satyajit Ray, were not afraid of borrowing⁴¹ from the West... I have borrowed a lot from the West, as well as from independent-minded Bengal, the same Bengal which was the first place in the subcontinent to attempt a fusion of the modern arts with the centrifugal force of India that has forever sustained the land... To build my chromatic eye, I have borrowed... a good deal from Cartier-Bresson and other masters of the miniature camera. (Singh 1998: 10)

Satyajit Ray e la cultura bengalese sono dunque un modello di ripresa e rielaborazione delle forme d'arte euro-americane. Per parte sua, Singh riprende dal modernismo occidentale alcune scelte stilistiche, la tensione verso l'obiettivo di creare un'arte radicata nel suo tempo, ma che potesse ambire a divenire senza tempo, e il tentativo di catturare "the act of living" con la macchina fotografica (ivi: 13). Tuttavia, le basi filosofiche ed estetiche della fotografia di Singh, così come il suo soggetto, rimangono profondamente indiane. La scelta del colore, per esempio, viene connessa sia alla teoria dei *rasa*, sia alla tradizione pittorica delle miniature rajput (ivi: 8, 9). Ugualmente, Singh identifica i cardini della sua estetica nella bellezza, la natura, l'umanesimo e la spiritualità, che distinguono il suo modernismo da quello euro-americano:

The Indian photographer stands on the Ganges side of modernism, rather than the Seine or the East River side of it. This leads me to believe that Indian photography need to develop its own kind of adaptations to the modernist canon. Beauty, nature, humanism and spirituality should remain working wellsprings in the Indian photographer's armoury... My subject is never beauty as seen in abjection, but the lyric poetry inherent in the life of India: the high range of coloratura of everyday India. Those delicious notes, those high and low notes, they do not exist in the Western world. (ivi: 11-12)

Il ramo gangetico del modernismo sgorga dunque dai colori e dalla bellezza che si possono osservare nella vita quotidiana indiana. Oltre a questi principi più squisitamente estetici, poi, il modernismo del fotografo indiano si basa su un'attenzione per la natura e la vita spirituale, nonché su una visione umanista, che mette al centro l'uomo e le sue potenzialità (visione che Singh contrappone ai canti di morte e distruzione che si levano dal modernismo euro-americano). Per Singh, così come per Ray e Chaudhuri, la scelta del modernismo come mezzo di espressione estetica diventa così un modo per rapportarsi al proprio presente. Rispetto al postmodernismo, che si colloca nel tempo iper-veloce della fine della storia, il modernismo permette ancora di ambire ad un'arte che, attraverso il tempo del gesto artistico, trasformi la vita quotidiana in un'espressione artistica, alta, altra ed eterna (cfr. Singh 1998:11). Radicarsi nel tempo e aprire il modernismo alla pluralità della vita indiana diventano dunque risposte alla condizione presente. Alla compressione dell'immaginario dovuta alla

⁴¹ Si noti la scelta proprio del termine "borrowing", processo centrale della creazione modernista, in opposizione al pastiche postmoderno.

globalizzazione, si risponde con un modernismo plurale e radicato, nel tempo, nello spazio e nella cultura indiana. L'anacronismo, il ritardo di cui parla Keya Ganguly emergono proprio da questo situarsi appieno in un tempo e in una tradizione che rifiutano l'iper-accelerazione e il pastiche postmoderni. Meglio di qualunque altra città indiana, Calcutta presenta i segni della sua temporalità e storicità: l'incompletezza dei lavori in corso, il ritardo nello sviluppo economico, il declino della sua importanza si riflettono in un'arte che registra lo scorrere inesorabile del tempo.

In conclusione, in Chaudhuri le scelte estetiche e poetiche che evidenziano il carattere postcoloniale delle sue opere. Da un lato, la materialità del testo scritto contribuisce a rendere presente la realtà indiana, e di Calcutta in particolare, in tutta la sua alterità, incommensurabile rispetto ai canoni estetici e logici di stampo eurocentrico. Dall'altro lato, la scelta di fare ricorso a stilemi modernisti evidenzia il carattere storico e contingente del moderno. La riflessione sulla modernità di Chaudhuri interseca interrogativi universali con la realtà postcoloniale, ricordandoci la dimensione globale del fenomeno.

2. Amitav Ghosh: la Calcutta dei *bhadralok* e quella dei subalterni

Amit Chaudhuri non è l'unico a utilizzare forme e modi del modernismo per raccontare la città di Calcutta. Soprattutto, non è l'unico a interrogarsi su alcune pratiche tipiche della modernità. Tuttavia, mentre il percorso di Chaudhuri rimane principalmente nel campo della poetica e dell'estetica – pur nelle loro implicazioni in un contesto postcoloniale –, quello di Amitav Ghosh si sofferma di più su temi di rilevanza politica, etica ed epistemologica.

Ripartendo da *The Shadow Lines*, occorre soffermarci nuovamente su Tridib, personaggio per molti aspetti chiave nel romanzo:

Part of the reason why my grandmother was so wary of him was that she had seen him a couple of times at the street corners around Gole Park where we lived. She had a deep horror of the young men who spent their time at the street corner addas and tea-stalls around there... Seeing Tridib there a few times was enough to persuade her that he spent all his time at those addas, gossiping: it seemed to fit with the rest of him. (*SL*, 7)

Contastorie e affabulatore, Tridib viene spesso additato (da Tha'mma, figura a lui antitetica) come un perditempo, dedito a trascorrere le sue giornate a far niente in compagnia di altri sfaccendati come lui. Infatti, quando non è nella sua stanza a viaggiare con l'immaginazione, Tridib passa il suo tempo nei chioschi vicino a Gole Park, intrattenendosi in *adda*. Vale qui la pena riprendere alcuni elementi della discussione sulla natura di questa attività, che Swati Chattopadhyay (2011) accosta alla *flânerie*. Al pari di quest'ultima, l'*adda* è una pratica eterodossa di negoziazione della modernità, di cui mette in discussione due pilastri fondamentali: la divisione tra interno ed esterno, privato e pubblico, e

quella tra casa – lavoro – svago. Da un lato, infatti, l'*adda* avviene molto spesso in luoghi intermedi, di confine, come le verande (soprattutto nella sua versione più tarda e popolare). Dall'altro, pur sembrando una perdita di tempo, visto che durante le *adda* non si produce nulla (nel senso capitalistico del termine), questi incontri sono occasione di scambio intellettuale e di discussione politica. Diventano così un momento fondamentale nell'elaborazione delle forme artistico-letterarie della modernità, nonché del percorso verso l'indipendenza. L'*adda* è il regno degli intellettuali bengalesi, l'*humus* da cui ha origine la grande rilevanza culturale di Calcutta tra i secoli diciannovesimo e ventesimo (e che, per molti versi, continua ancora oggi).

Con il suo amore per l'*adda* e la sua dedizione alla conoscenza e all'immaginazione, Tridib rappresenta per molti versi l'intellettuale bengalese, il *bhadralok*, figura centrale a Calcutta e in West Bengal fino alla metà del secolo scorso. Più in generale, tutta la famiglia del narratore di *The Shadow Lines* appartiene alla classe dei *bhadralok*, pur collocandosi a diversi livelli di prestigio economico e sociale. Da questa appartenenza di classe dipende anche l'esperienza della città: la Calcutta che vediamo in *The Shadow Lines* (così come anche in tutti i romanzi di Amit Chaudhuri) è profondamente borghese (Meenakshi Mukherjee 2000).

La parola *bhadralok* viene di solito tradotta "gentiluomo", dove *bhadra* significa "gentile, educato" e *lok* "gente", in contrapposizione con i *chhtolok* (*chhto* vuol dire "piccolo"), cioè le persone di bassa estrazione sociale, dedite ai lavori manuali. L'emergere dei *bhadralok* in quanto classe sociale coincise con lo sviluppo di una cultura moderna in Bengala, a partire dal cosiddetto Rinascimento bengalese, che si realizzò come un misto di influenze europee e rielaborazioni delle tradizioni locali. Fu dunque intorno a questi intellettuali della classe media di Calcutta che ruotarono i primi tentativi di negoziazione della modernità in ambito indiano.

Insieme alla vasta produzione artistico letteraria, che vide l'emergere di scrittori come Bankim Chandra Chatterjee, Rabindranath Tagore, Sarat Chandra Chattopadhyay, solo per citarne alcuni, un ambito di estrema importanza per la negoziazione delle forme del moderno fu quello politico. In epoca coloniale, i *bhadralok* si trovarono tra due fuochi, da un lato i colonizzatori, che li privavano di ogni potere decisionale negli affari pubblici, dall'altro i *chhtolok*, cui non volevano sentirsi assimilati. Questo risultò in un tentativo di codificare la propria superiorità da un punto di vista morale:

As a 'subaltern' elite, distanced from political control, moral authority seemed the *bhadralok*'s only claim to superiority over the huge body of *chhtolok*. As the ruling power did not distinguish between different social divisions and maintained that all Indian subjects were equal in the eyes of the law, the upper castes had to reinvent its ritually superior status through a more secular language. The thin divide between the two basic social divisions in a colonised society, when it became incumbent on the *bhadralok* to

maintain their own position vis-à-vis the *chhtolok*, necessitated the *bhadralok*'s self-exposition on its non-criminality. Thus, the profession of its rigid moral code had a broad social and cultural context of colonial subjugation. (Anindita Mukhopadhyay 2006: 273-274)

Così, la superiorità dei *bhadralok*, sia rispetto agli inglesi sia rispetto ai *chhtolok*, si collocò in un ambito spirituale e intellettuale. Il soggetto della modernità bengalese concentrò dunque i suoi sforzi nella produzione culturale. Tuttavia, essere moderni significa anche essere attivamente impegnati nella società e nella vita pubblica. È proprio il conflitto tra questo ritirarsi nell'intimo della discussione intellettuale e il coinvolgimento con il mondo esterno a caratterizzare il *bhadralok*. Da un lato, infatti, dedicarsi alla vita intellettuale viene visto come una perdita di tempo; dall'altro, l'impegno pubblico è spesso ostacolato da fattori esterni (il dominio coloniale o la mutata condizione politica negli anni dopo l'indipendenza).

Nel personaggio di Tridib emerge in maniera preponderante questo conflitto tra *vita activa* e *vita contemplativa*. Nel corso del romanzo, lo vediamo intento ad inventare storie, a chiacchierare e perdere tempo, oppure impegnato nello studio dell'archeologia⁴²: tutte occupazioni intellettuali e con scarso riscontro nella vita sociale e pubblica. Quando il narratore gli fa visita, lo trova solitamente immerso nella lettura:

I had found him, as always, lying on a matt in his room at the top of the house, reading, with a cigarette smouldering in an ashtray beside him. (SL, 10)

Tridib rappresenta il potere della conoscenza e dell'immaginazione. A lui sono contrapposti altri due personaggi che, invece, fanno dell'impegno pubblico una virtù. Da un lato, infatti, *The Shadow Lines* ci presenta Tha'mma, che fa del suo lavoro come insegnante una missione nazionalista. Dall'altro, abbiamo il personaggio di May, con il suo attivismo occidentale e un po' naïf. Entrambe rinfacciano a Tridib la sua inattività, la sua apatia. È particolarmente emblematico l'episodio del cane investito sulla strada fuori Calcutta, in cui la ragazza inglese accusa Tridib non fare mai nulla:

Let it be May, Tridib pleaded. There's nothing we can do.

⁴² Il riferimento all'archeologia riporta alla questione del rapporto col passato. Come abbiamo già discusso nella parte di capitolo dedicata a Chaudhuri, la modernità implica rapportarsi continuamente ad esso. Infatti, l'elaborazione delle forme del moderno va di pari passo con la rinegoziazione della tradizione. Ci troviamo di fronte ad un altro modo di articolare la natura dicotomica della figura del *bhadralok*, per dirla con le parole di Chaudhuri:

This – the tensions between the physical, the familiar, the minute, and the unclear and potentially distant – perfectly captures and dramatizes the psychological dichotomy of the Bengali bourgeoisie: the dichotomy, in the middle-class psyche, between the social-secular-rational-colonial world and the world of the subconscious and the precolonial. (*Clearing a Space*, 83)

She threw him a look. Can't you help a bit? she said. All you're good for is words. Can't you ever *do* anything? (*SL*, 173, corsivo nel testo)

Come nota Shameem Black (2006), May rappresenta una visione europea (e anche un po' ingenua), di cosa sia etico e di cosa significhi fare del bene; un punto di vista che non tiene in considerazione la situazione locale, sia in una prospettiva morale sia in una socio-politica. Una contraddizione che emerge in maniera emblematica nell'episodio della morte di Tridib, di cui quello del cane è l'anticipazione. Il desiderio di fare del bene che spinge May ad agire e a farsi arbitro delle situazioni (da buon rappresentante degli ex-colonizzatori) porta a conseguenze terribili.

Certamente, il mistero della morte di Tridib, intorno a cui ruota tutto il romanzo, ha molte più ragioni che la semplice ingenuità di May o la spinta all'azione che quest'ultima sembra infondere nel giovane intellettuale. Lo stesso Tridib, nel dialogo che segue la morte del cane, sembra prefigurare una fine simile per sé stesso, ma non sapremo mai se il gesto del giovane *bhadralok* sia stato un atto eroico, un atto d'amore, un sacrificio, un suicidio, o tutte e quattro le cose insieme. Di sicuro, la morte del giovane fa emergere due questioni centrali nel romanzo, la violenza urbana e il tema della partecipazione attiva. La vita di una città come Calcutta (e di Dhaka, uno dei suoi riflessi) è costellata da numerosi episodi di violenza urbana. Già in epoca coloniale, sia la lotta per l'indipendenza sia gli scontri tra le diverse comunità religiose risultarono in episodi violenti. Successivamente, Calcutta fu testimone di numerose manifestazioni e dimostrazioni di piazza, rivolte comunitarie e tentativi rivoluzionari (con il movimento naxalita). La violenza ha dunque origini diverse, politiche, economiche, sociali, e assume forme differenti, dalla folla "impazzita" alla lotta armata organizzata.

The Shadow Lines esplora il fenomeno delle violenze comunitarie, in cui le masse inferocite si scatenano, in maniera più o meno impreveduta o organizzata, contro una comunità di religione diversa. Come sottolinea Federica Zullo (2009), l'intero romanzo ruota intorno alla ricostruzione delle cause della rivolta che ha ucciso Tridib: il narratore si impegna in un lungo lavoro d'indagine, che lo porta a collegare le rivolte a Calcutta e Dhaka nel 1964 con le tensioni politiche in Kashmir. Dalle bombe della seconda guerra mondiale alle rivolte di Calcutta e Dhaka, la narrazione insiste sul carattere improvviso e caotico del fenomeno violento. Come la caduta di una bomba, anche il formarsi di una folla inferocita o la morte di Tridib sono questione di un attimo:

It took less than a moment. Then the men began to scatter. I picked myself up and began to run towards them. The men had melted away, into the gullies. When I got there, I saw three bodies. They were all dead. They'd cut Khalil's stomach open. The old man's head had been hacked off. And they'd cut Tridib's throat, from ear to ear. (*SL*, 251)

È un attimo, però, che cambia le persone che vi prendono parte. Nel saggio “The Ghost of Mrs. Gandhi”, Ghosh riflette sull’episodio di violenza urbana che ha ispirato la scrittura di *The Shadow Lines*. Emerge così una dichiarazione di poetica, in cui lo scrittore afferma di scrivere contro “an aesthetics of indifference”, contro, cioè, il raccontare la violenza solamente per fini estetici e senza intenti etici. Al contrario, la scelta di Ghosh è etica, poiché, da un lato, decide di mostrare la violenza non come qualcosa di ineluttabile e primordiale; dall’altro, sceglie soprattutto di enfatizzare la risposta agli episodi violenti, cioè l’umanità di chi vi si oppone. Se torniamo a *The Shadow Lines*, è dunque all’umanità del gesto di Tridib che dovremmo guardare.

L’umanità di Tridib, che ben accompagna il suo interesse per il mondo al di fuori di Calcutta, emerge alla fine di un percorso caratterizzato dal contrasto tra *vita activa* e *vita contemplativa*. Nell’interpretazione della filosofa tedesca Hannah Arendt, *vita activa* si riferisce in generale a ogni occupazione umana, ma raggiunge la sua più alta espressione nell’ambito politico. Al contrario, la *vita contemplativa* si riferisce a due attività della mente, pensare e conoscere, che corrispondono rispettivamente a filosofia e scienza. La prima ambisce al significato delle cose, la seconda a stabilire una verità. Nel corso della sua opera, e soprattutto nei due volumi *The Human Condition* (1958) e *The Life of the Mind* (1971), Arendt fa fatica a riconciliare pensiero e politica, arrivando a postulare l’impossibilità di costruire una filosofia politica:

Professional thinkers, whether philosophers or scientists, have not been ‘pleased with freedom’ and its ineluctable randomness; they have been unwilling to pay the price of contingency for the questionable gift of spontaneity, of being able to do what could also be left undone... Philosophic freedom, the freedom of the will, is relevant only to people who live outside political communities, as solitary individuals. (Arendt 1971, Vol. II: 198-199)

Il compito di conoscere il mondo è per Arendt inconciliabile con la volontà e l’attività necessari per cambiarlo attraverso l’agire politico. La sfera della politica rimane dunque scissa da quella del far filosofia. Tridib è totalmente assorbito dal pensiero e dalla conoscenza, quindi dalla *vita contemplativa*, mentre non sembra dedicarsi all’azione. Alla fine del romanzo, quando fa una scelta attiva, paga un prezzo altissimo. Il passaggio alla *vita activa*, spronato per certi versi dall’attivismo di May, si rivela fatale.

Attraverso la figura di Tridib, *The Shadow Lines* ci permette di riflettere sul ruolo politico del *bhadralok*. In epoca coloniale, l’accesso alla sfera politica era reso difficoltoso dalla necessità di mediare con la cultura e il potere britannico (Chattopadhyay 2011: 141). La situazione non si fece però più facile con l’indipendenza. Con il libero accesso alla sfera pubblica, i *bhadralok* persero il loro ruolo di guida morale che si erano costruiti durante il colonialismo (Mukhopadhyay 2006: 276).

Contemporaneamente, il ridisegnarsi dell'assetto sociale che seguì la nascita della nazione indiana contribuì a ridefinire l'equilibrio tra le classi sociali, segnando un progressivo declino dei *bhadralok*. In altre parole, quando l'accesso alla vita politica era ormai possibile, la classe media intellettuale perse rilevanza e prestigio: eccoci alla "morte del *bhadralok*"⁴³, che in *The Shadow Lines* si fa letterale.

Il tema dell'inazione del *bhadralok* non è affrontato solamente da Ghosh in *The Shadow Lines*. È una tematica che ricorre anche nel cinema di Satyajit Ray, che nella *Calcutta Trilogy* (*Pratidwandi* [1970], *Seemabaddha* [1971], *Jana Aranya* [1975]) e in altri film, quali *Nayak* (1966) o *Aranyer Din Ratri* (1970), esplora il contrasto tra la cultura del *bhadralok* e il suo impegno politico. Nell'analizzare queste opere, Darius Cooper (2000) individua un contrasto simile a quello tra *vita activa* e *vita contemplativa*. L'attività lavorativa o politica dei personaggi di Ray è ostacolata da una forma di inerzia e paralisi della volontà. Questa paralisi risulta sia in scoppi d'ira e frustrazione per l'impossibilità di provocare un cambiamento, sia nella tendenza a ritirarsi nella sfera intima. Quest'ultima corrisponde all'ambiente domestico, al pensiero e all'immaginario. L'impossibilità di agire nella sfera pubblica, dunque, risulta, ancora una volta, in una dedizione alle attività della mente. Un'altra conseguenza di questa inerzia è la tendenza a trasformarsi in eroi alla Don Chisciotte, cioè di annullare le proprie possibilità di successo per combattere le ingiustizie. Un gesto che, nelle parole dello stesso Ray, "comes from inside and not as an expression of political ideology" (Ray in Cooper 2000: 141). È il caso di Siddhartha in *Pratiwandi* (1970), che perde un'opportunità di lavoro poiché protesta contro le condizioni in cui i candidati sono tenuti ad aspettare. L'azione eroica ma inutile di Siddhartha ha caratteristiche simili alla morte di Tridib: umana, ma tragicamente senza utilità.

Infine vi è un altro sentimento che emerge dai personaggi di Satyajit Ray, quello di alienazione, cioè una sensazione di impotenza e mancanza di senso che deriva, ad esempio, dall'impossibilità di agire in un mondo dominato da forze esterne alla volontà del singolo. Solo due possibilità vengono offerte ai personaggi di Ray, conformarsi alle logiche del compromesso morale e del mercato (come avviene in *Seemabaddha* e *Jana Aranya*), oppure l'insuccesso, l'esilio (Siddhartha in *Pratidwandi* è costretto a lasciare Calcutta per lavorare come rappresentante farmaceutico nelle aree rurali). Le forme di alienazione che troviamo in *The Shadow Lines* hanno a che fare, più che con i cambiamenti economici e politici di Calcutta, con l'antitesi tra radicamento e sradicamento che percorre il romanzo. L'alienazione investe, dunque, chi non si trova a casa in nessun luogo, come Ila, o chi si trova separata dalla sua dimora ancestrale, come Tha'mma. In ogni caso, possiamo legare le dinamiche evidenziate in Ray e Ghosh alle conseguenze del discorso nazionale e

⁴³ L'espressione ricorre molto spesso in articoli di giornali e pubblicazioni accademiche che esaminano il fenomeno.

di quello globalista. Entrambi sembrano suggerire una terza via, un cosmopolitismo radicato, che ponga al centro l'umano e non il mercato.

Se il *bhadralok* può dunque sentirsi alienato affacciandosi al mondo globale, la mancanza di *agency* caratterizza ancora di più l'esperienza dei subalterni. Il problema del rapporto con le altre classi, nonché della loro partecipazione alla sfera pubblica in senso ampio informa sia un altro romanzo di Amitav Ghosh, *The Calcutta Chromosome* (1996), sia *The Lives of Others* (2014) di Neel Mukherjee. Entrambi affrontano la questione della costruzione dei subalterni come soggetto storico-politico e del rapporto della classe media con questi ultimi, pur con forme ed esiti diversi. Ghosh, infatti, sceglie il piano del fantastico per immaginare le storie di chi è stato silenziato dalla Storia. Mukherjee, invece, costruisce un romanzo familiare, in cui la tranquillità della vita borghese è rotta dall'emergere della questione politica.

The Calcutta Chromosome (1996) ripresenta e approfondisce alcuni temi già presenti in *The Shadow Lines*. Ritornano in particolare tre elementi, tra loro profondamente interconnessi: la rappresentazione di Calcutta, la relazione tra classi sociali, la riflessione sulla conoscenza. Infatti, possiamo sostenere che la presentazione dello spazio di Calcutta anticipi e prefiguri le conclusioni epistemologiche e ontologiche cui giunge il romanzo. Questo è particolarmente evidente se si prendono in considerazione tre categorie al contempo spaziali e ontologiche, che occorrono nella descrizione sia della città sia della setta al centro del romanzo: i confini, il labirinto e le reti.

I confini sono alla base della rappresentazione cartografica del mondo. Quest'ultima ha avuto – e ha ancora – un ruolo fondamentale nel tentativo di conoscere la realtà attraverso il metodo scientifico. Infatti, la cartografia ha segnato l'inizio della modernità con il suo tentativo di ridurre la superficie della Terra a una serie di mappe, rendendo così lo spazio organizzato e dunque gestibile. Questo processo fu fondamentale per il capitalismo e per il colonialismo, poiché fornì i mezzi per delimitare la proprietà privata nonché per avventurarsi in esplorazioni e conquiste territoriali (Farinelli 2009: 44-48).

Come sostiene Bertrand Westphal, infatti, la cartografia fu “l'instrument géo-, topo- et iconographique de [l'] intrusion coloniale systématisée” (Westphal 2011: 220). Assumendo la prospettiva del colonizzatore, la mappa diventa “l'instrument d'une domestication du territoire de l'Autre, qui lui-même subit une extranéation subtile, mais inexorable” (ivi: 221). La rappresentazione dell'Altro è grottesca, normalizzata o, semplicemente, negata. Il cartografo trasforma lo spazio appena scoperto e, ipoteticamente, vuoto in un territorio funzionale alla storia e ai desideri dei conquistatori. Ne consegue che le mappe non siano rappresentazioni neutre del mondo, ma, al contrario, siano modi di interpretarlo attraverso un punto di vista soggettivo.

I confini sono un'altra entità cartografica fondamentale nella storia della modernità. L'atto di tracciare un confine fu fondamentale sia nella costituzione dello stato nazione sia nell'impresa coloniale. Mentre il primo si basa su un confine preciso e stabile, la seconda funziona grazie al continuo riposizionamento della frontiera coloniale verso nuove terre da conquistare e assimilare (Westphal 2011: 191). In generale, abbiamo già avuto modo di notare come il continuo atto di tracciare un confine sia costitutivo della modernità. A questo proposito, ricordiamo come Mezzadra e Neilson mettano in luce l'impatto dei confini sul mondo moderno. Da un lato, infatti, abbiamo un continuo proliferare di barriere fisiche e concettuali. Dall'altro, il concetto di confine è fondamentale per una ben precisa costruzione del mondo (Mezzadra e Neilson 2013: 14-16). Infatti, sostengono i due studiosi, i confini sono una "fabbrica mundi" (*ibidem*), poiché, al contempo, hanno il potere di creare il mondo che ci circonda e di determinare il modo in cui interpretiamo la realtà. Se passiamo da un piano geografico a un piano ontologico vedremo in effetti come lo stesso atto di definire un oggetto, separandolo da un soggetto, necessariamente tracci una linea tra i due. Così inteso, il concetto di confine ha molteplici implicazioni sul piano ontologico ed epistemologico.

Già in *The Shadow Lines* i confini sono un tema centrale nella scrittura di Ghosh. Tuttavia è con *The Calcutta Chromosome* che ne possiamo apprezzare le diverse implicazioni sul piano politico, epistemologico e ontologico. Nel romanzo sono presenti parecchi esempi di trasgressione dei confini, a partire dal genere dell'opera stessa, che mescola elementi di fantastico, mistero, fantascienza e gotico. I confini della città (post)coloniale e il loro attraversamento sono di grande importanza per la nostra discussione. *The Calcutta Chromosome* racconta di una misteriosa setta scientifico-religiosa, con a capo Mangala e il suo assistente Laakhan, attiva fin dall'epoca coloniale. Il gruppo interferisce con la scoperta del plasmodio della malaria da parte del medico dell'esercito britannico Ronald Ross nel 1898, manipolando e dirigendo la sua ricerca dall'esterno. Inoltre, fa alcune scoperte autonome, nello specifico come curare la sifilide con la malaria e la possibilità di trasmigrare da un corpo a un altro. Il romanzo affronta il mistero della setta dispiegando il suo racconto su diversi cronotopi. La vicenda si apre con la storia di Antar, ambientata nella New York del futuro. Antar fa il tele-lavoratore per una multinazionale, la Life Watch, e sta indagando sulla scomparsa del suo collega Murugan a Calcutta nel 1995. La narrazione segue anche le vicende antecedenti la scomparsa di Murugan, che, nel 1995, stava occupandosi della ricerca di Ross sulla malaria e del mistero della setta. Oltre a queste due linee narrative principali, altre si sviluppano nel corso del romanzo, ambientate in vari momenti della storia dell'India coloniale, ma in particolare all'epoca della scoperta del plasmodio della malaria da parte di Ronald Ross con l'aiuto di Mangala⁴⁴.

⁴⁴ Le complessità della trama del romanzo sono state ampiamente discusse da Thieme (2013) e Vescovi (2017).

La Calcutta del 1995 offre importanti spunti di riflessione. Qui, Murugan e Urmila, una giornalista del *Calcutta*, indagano sulle attività della setta. Entrambi sono alla ricerca di una storia da raccontare: Murugan sta facendo ricerche sulla storia della malaria e sulla setta da anni; Urmila vorrebbe scrivere un pezzo su Phulboni, un famoso quanto enigmatico scrittore. I due si conoscono il 20 agosto 1995 al Rabindra Sadan Auditorium, durante una conferenza dell'autore. Murugan si ferma all'auditorium per caso, sorpreso dalla pioggia sulla strada per il memoriale di Ronald Ross al Presidency General Hospital, che una volta ospitava il laboratorio dello scienziato. Il giorno successivo, i due si incontrano di nuovo e iniziano un'indagine attraverso la città, che li porterà sempre più vicino alla setta. Il percorso che i due personaggi seguono per le strade di Calcutta è interessante per almeno tre ragioni. In primo luogo, connette diverse parti di Calcutta e, dunque, diverse classi sociali. Poi, riporta alla luce luoghi sconosciuti e dimenticati. Infine, rappresenta la città in una maniera inusuale.

All'inizio dell'indagine, Murugan riscopre il memoriale di Ronald Ross e il suo laboratorio abbandonato al Presidency General Hospital, vicino al Maidan. Là, Murugan trova un indizio sull'esistenza della setta, una statuetta di una donna con in mano un piccione e uno stetoscopio. Invece, Urmila inizia il suo percorso dalla residenza dell'attrice Sonali Das a Alipore, una zona abitata dalle élite economiche e industriali. Successivamente, la giornalista fa ritorno al suo appartamento in Rashbehari Road, in un'area residenziale per la classe media. La mattina dopo, Urmila incontra Murugan fuori dall'abitazione di Romen Halder, sempre su Rashbehari Road. La coppia si dirige al Presidency General Hospital e, da lì, prosegue verso Kalighat, un quartiere famoso per il suo tempio di Kali e per essere abitato da molti scultori, specializzati in immagini religiose. Molto probabilmente, un artigiano di Kalighat ha prodotto la statuetta rinvenuta al laboratorio di Ross e, infatti, i due personaggi scoprono che gli artigiani del quartiere sono membri della setta. Per questa ragione, Murugan e Urmila riescono a ottenere informazioni solo da una bambina, che li informa che “today is the last day of the puja of Mangala-bibi. Baba says tonight Mangala-bibi is going to enter a new body” (CC, 200). Il viaggio di Urmila dai quartieri alti di Alipore alla popolare Kalighat connette diverse classi sociali della città. In aggiunta, il romanzo presenta Kalighat – di solito il centro dell'adorazione di Kali⁴⁵ – sotto una luce diversa: il culto di Mangala sembra aver sostituito quella della dea per popolarità e ha un numero considerevole di adepti. Più avanti nella narrazione, Urmila e Murugan finiscono al numero 3 di Robinson Street, nel quartiere una volta abitato dagli inglesi, e

⁴⁵ Calcutta è intimamente legata al culto di Kali, a partire dal suo nome, che, secondo alcune ipotesi, deriverebbe proprio dal sanscrito *Kalikshetra*, “il dominio di Kali”. La dea, che, nella mitologia hindu, rappresenta il principio femminile (*shakti*) distruttrice di tutti i mali, gode di un ampio seguito in città. La *Kali puja*, celebrata tra ottobre e novembre di ogni anno, subito dopo la *Durga puja*, è uno dei più grandi festival religiosi cittadini e sostituisce *Diwali*, la festa della luce, celebrata invece nel resto dell'India.

dove Ronald Ross un tempo risiedeva. L'indagine di Murugan sulla ricerca di Ross riporta alla luce storie e luoghi della Calcutta coloniale ormai dimenticati.

Il percorso di Urmila e Murugan per la città è in parte pilotato dalla setta e sembra essere una sorta di rito d'iniziazione per preparare l'ingresso della giornalista nel gruppo di Mangala. Le condizioni per la sua accettazione nella setta sono due: primo, essere in grado di superare dei confini; secondo, riuscire a seguire gli indizi e le tracce che conducono alla setta, poiché questa non si rivelerà mai direttamente. Nel caso di Urmila, l'attraversare dei confini significa innanzitutto percorrere diverse zone della città ed entrare in contatto con classi sociali differenti. Benché limitato alla sola città di Calcutta, questo rito di passaggio sociale e geografico anticipa il superamento di quel confine epistemologico e ontologico che l'ingresso nella setta rappresenta. Infatti, il "cromosoma Calcutta", scoperto da Mangala, altro non è che un modo per trasferire l'essenza di un essere umano da un corpo a un altro. In un secondo rito di passaggio, dunque, Urmila dovrà accedere a un nuovo livello dell'esistenza e diventare la nuova reincarnazione di Mangala.

Lungo il suo percorso, la giornalista attraversa molti spazi liminali, un'azione che prefigura l'uso trasformativo dei margini fatto dalla setta. Al laboratorio abbandonato di Ross, Urmila si ritrova in un "test tube" (CC, 188), un mondo separato, anche se non del tutto, rispetto all'esterno. Qui si apre davanti a lei la possibilità di "something new, something which she knew was going to change her... something that was happening in ways that were entirely beyond her own imagining, and which she was powerless to affect in any way" (*ibidem*). Il laboratorio in rovina, situato in uno spazio interstiziale, in parte scollegato dal mondo esterno, è uno dei luoghi del romanzo che permettono una transizione, un cambiamento. Questi spazi liminali o marginali sono spesso abbandonati, nascosti o, semplicemente, passano inosservati ai più. Ciò nonostante, forniscono alla setta il luogo ideale per mettere in atto una transizione, un cambiamento, un attraversamento di confini. In *The Location of Culture* (1994), Homi Bhabha definisce il confine come "the place from which *something begins its presencing* in a movement not dissimilar to the ambulant, ambivalent articulation of the beyond" (5, corsivo dell'autore). Allo stesso modo, possiamo guardare agli spazi liminali, marginali come ai luoghi dove il gruppo di Mangala "begins its presencing", si fa cioè presente al mondo, producendo un cambiamento. Per esempio, nel cronotopo Calcutta 1995, la setta usa una villa coloniale abbandonata in Robinson Street per celebrare la cerimonia per la reincarnazione di Laakhan.

In generale, l'azione di attraversare dei confini è alla base di ogni attività della setta. Da un lato, il gruppo accoglie membri di ogni classe sociale, religione e nazionalità (Antar è egiziano; Mrs Aratounian, la reincarnazione di Mangala nella Calcutta del 1995, è armena). Dall'altro, la controscienza rappresentata dalla setta non bada alle divisioni disciplinari che invece informano il pensiero di stampo euro-americano. Con anni di anticipo sulla scienza tradizionale, il gruppo ha scoperto il

plasmidio della malaria, come curare la sifilide con quest'ultima e, soprattutto, il "cromosoma Calcutta", cioè come reincarnarsi in un altro corpo, annullando così la differenza tra il Sé e l'Altro. È interessante notare come la mutazione non cancelli il ricevente, ma, al contrario, unisca il Sé di quest'ultimo con quello del migrante, creando quello che Tuomas Huttunen definisce "a new mode of being" (2011: 2), che trascende divisioni politiche, sociali, religiose e geografiche.

Per questo, la contro-scienza della setta rappresenta un mutamento ontologico ed epistemologico rispetto alla scienza euro-americana tradizionale. Quello che inizia come un semplice atto di attraversamento dei confini diventa un modo alternativo di esperire e affrontare la realtà. In particolare, l'annullamento della differenza tra il Sé e l'Altro demolisce la base su cui si regge l'episteme occidentale contemporaneo. È però importante sottolineare come la contro-scienza sia alternativa ma non opposta alla scienza "tradizionale", di derivazione euro-americana. Benché abbracci una diversa concezione della realtà, il gruppo di Mangala utilizza gli strumenti della scienza per portare avanti la sua ricerca. Come sottolinea Dipesh Chakrabarty in *Provincializing Europe* (2000), il superamento della logica illuminista non implica necessariamente il totale rifiuto delle forme di conoscenza euro-americane, benché queste siano connesse inevitabilmente al colonialismo e alle teorie di superiorità razziale.

Un'ulteriore condizione dell'iniziazione di Urmila sembra essere la capacità di mettere insieme tutti gli indizi e le tracce che conducono alla setta. È un processo che funziona in due direzioni contemporaneamente. Da un lato, Urmila è spinta dalla curiosità per Phulboni e la setta, e incomincia a indagare. Dall'altro, la setta dirige la sua ricerca, mettendole davanti tracce e indizi che sembrano non seguire alcuna logica, ma che, da ultimo, la conducono proprio al gruppo di Mangala. John Thieme descrive questo duplice processo "the discoverer discovered", poiché "throughout the text readers are made aware that the borderline between discoverers and those who are discovered is an extremely porous one" (Thieme 2003: 139). Questo sistema lavora a più livelli all'interno del romanzo, incluso il piano della ricezione da parte del lettore (ivi: 141), e si basa su un "labyrinthine network of traces" che servono a meglio trasmettere le "social and ideological specifics" dell'opera (ivi: 129).

Le strade di Calcutta sono la trasposizione geografica di questo labirinto. Tutt'oggi, la città è famosa per la sua organizzazione irregolare e caotica, da sempre priva di una progettualità urbanistica (Monidip Chatterjee 1990: 133). Insieme a questa caratteristica, *The Calcutta Chromosome* sfrutta l'elemento di riscoperta e trasformazione di luoghi altrimenti noti. Nel saggio "Transforming the colonial city: science and practice of dwelling in *The Calcutta Chromosome*" (2005), Barbara Romanik sottolinea come il romanzo di Ghosh metta in atto una sovversione dell'organizzazione coloniale della città, che, all'epoca, implicava soprattutto una separazione tra britannici e nativi, tra

white town e *black town*. Il gruppo di Mangala prende il controllo di luoghi il cui accesso dovrebbe essere riservato ai colonizzatori e li trasforma. Il caso più lampante è quello del laboratorio di Ronald Ross, dove, ancora nel periodo coloniale, Mangala porta avanti la sua ricerca e che trasforma nel quartier generale della setta. In maniera simile, Kalighat smette di essere il luogo dedicato al culto di Kali, per divenire il centro di quello di Mangala. Questo processo di riscoperta e trasformazione implica che la città non vada interpretata nel modo usuale per guadagnare l'accesso alla setta. Il percorso corretto verso il centro del labirinto comporta non tanto scoprire tracce e indizi, quanto imparare a interpretarli in un modo nuovo.

In "Dall'albero al labirinto", Umberto Eco sostiene che il labirinto rappresenta il modello per la moderna enciclopedia⁴⁶ e ne identifica tre diversi tipi. Il labirinto classico, come quello di Cnosso, è unicursale, cioè prevede un solo percorso per raggiungere il centro e, poi, per tornare all'uscita. Questo tipo non può corrispondere all'enciclopedia perché la conoscenza non è mai così lineare. Il labirinto manierista, o "Irrweg", presenta delle scelte alternative, delle quali solo una conduce al centro del labirinto. Srotolato, assomiglierebbe a un diagramma a albero o di flusso: rispecchia dunque un modo di classificare la conoscenza in voga prima della rivoluzione copernicana, che ambiva a un cosmo e una conoscenza ordinati e conclusi in sé stessi. Il terzo tipo di labirinto è la rete o il rizoma, in cui ogni punto può essere connesso potenzialmente a tutti gli altri. Secondo Eco, quest'ultimo rappresenta il sistema aperto di conoscenza che caratterizza l'episteme moderno (Eco 2007: 59-60). Il labirinto rappresentato da Calcutta nel romanzo sta all'intersezione tra quello manierista e il rizoma. Infatti, l'episteme alternativo della contro-scienza è accessibile solo attraverso la corretta interpretazione delle tracce e degli indizi che conducono al centro del labirinto. Per tutti coloro esclusi dalla setta, questo non conduce da nessuna parte e la città appare avvolta dal segreto e dal mistero. A tal proposito, è parecchio significativo il discorso tenuto da Phulboni al Rabindra Sadan Auditorium all'inizio del romanzo:

"Every city has its secrets... but Calcutta, whose vocation is excess, has so many that it is more secret than any other... here in our city where all law, natural and human, is held in capricious suspension, that which is hidden has no need of words to give it life; like any creature that lives in a perverse element, it mutates to discover sustenance precisely where it appears to be most starkly withheld – in this case, in silence... For more years than I can count I have wandered the darkness of these streets, searching for the unseen presence that reigns over its silence, striving to be taken in, begging to be taken across before my time runs out" (CC, 22, 28)

⁴⁶ Il concetto di "enciclopedia semiotica" di Eco è diverso rispetto alla sua forma cartacea o digitale. Secondo la definizione del semiologo, l'enciclopedia "è l'insieme completo di ciò che l'umanità ha detto" (Eco 2007: 56).

Diversamente da Urmila, Phulboni è a conoscenza dell'esistenza della setta, ma ne è stato estromesso. Il segreto che Calcutta nasconde allo scrittore è, dunque, proprio l'essenza del gruppo. Inoltre, il linguaggio enigmatico di Phulboni fa anche riferimento al metodo che la setta di Mangala usa per trasmettere la conoscenza: il silenzio.

Nel suo saggio su *The Calcutta Chromosome*, John Thieme sostiene che il silenzio nel romanzo rappresenti sia la tendenza del discorso occidentale a negare l'alterità sia una risposta all'egemonia del logocentrismo europeo (Thieme 2003: 130). Attraverso il silenzio, la contro-scienza di Mangala si riproduce senza il bisogno di trasmettere o comunicare la conoscenza acquisita – almeno non nel senso comune dell'espressione. Contrariamente alla scienza tradizionale, la setta non diffonde e divulga le sue scoperte. Il segreto e il silenzio avvolgono la sua attività e persino il rito d'iniziazione non implica una rivelazione in forma verbale o scritta. Dunque, mentre il discorso occidentale ambisce a silenziare l'Altro, in questo caso specifico la setta, il silenzio riesce, in modo quasi paradossale, a fornire potere al gruppo, permettendogli di ricavarsi uno spazio al di fuori dei contorni della scienza tradizionale. Il silenzio e la segretezza, uniti al tentativo di favorire una scoperta senza fornire informazioni per via diretta, sono connessi alla convinzione che conoscere qualcosa significhi cambiarlo. Nelle parole di Murugan:

“Just suppose you believed that to know something is to change it, it would follow, wouldn't it, that to make something known would be one way of effecting a change? Or creating a mutation, if you like... If you did believe this, it would follow that if you wanted to create a specific kind of change, or mutation, one of the ways in which you could get there, is by allowing certain things to be known” (CC, 184-185)

Al centro del labirinto, l'accesso alla conoscenza da parte di Urmila e Murugan non solo fornisce maggiori informazioni sulla setta e cambia la loro concezione del mondo, ma anticipa anche la trasformazione di Urmila nella nuova incarnazione di Mangala. Nel futuro, raccontata attraverso il super computer AVA II/E, la loro storia preparerà anche la mutazione di Antar.

La terza forma del labirinto, la rete o rizoma, corrisponde al tipo di conoscenza cui la contro-scienza ambisce e, al contempo, rappresenta un mutamento della logica della mappa. A tal proposito, ne *La crisi della ragione cartografica* (2009), Franco Farinelli sostiene che proprio attraverso la rete si superi il pensiero cartografico moderno. Secondo il geografo, questa infatti implica la fine dello spazio e del tempo così come sono stati concettualizzati per secoli (Farinelli 2009: 194). Rispetto alle mappe, che sono bidimensionali e riducono il globo a una superficie, le reti hanno tre dimensioni e posso dunque rappresentare la Terra in tutta la interezza (ivi: 162-163). In questo senso, le reti cessano di essere una rappresentazione cartografica, ma diventano il farsi presente della Terra stessa. Attraverso le reti, il gruppo di Mangala rifiuta la logica della mappa, basata sulla nozione di spazio

come misura standard e sull'idea di uno stato nazione delimitato da frontiere, a sua volta contrapposto a una frontiera coloniale in costante espansione (ivi: 82-83). Infatti, il gruppo possiede una struttura reticolare, con Mangala e il suo assistente Laakhan come snodi principali. Il loro raggio di azione comprende non solo Calcutta, ma copre anche altre parti dell'India, l'Egitto e, infine, New York. A livello urbano, le stazioni sono punti d'interscambio fondamentali per il funzionamento della setta. Come sottolinea Romanik (2005), il gruppo sfrutta a suo vantaggio le infrastrutture, in particolar modo quelle coloniali. Ad esempio, la stazione di Renupur è al centro di una serie di eventi surreali, che servono a scoraggiare la curiosità nei confronti della setta e dei suoi accoliti. Ugualmente, la stazione di Sealdah a Calcutta è il cuore delle attività del gruppo in città, con i suoi membri che appaiono e scompaiono di continuo, quasi questa fosse un cunicolo spazio-temporale. È il caso di Urmila e Sonali, di cui perdiamo le tracce alla stazione di Sealdah per poi ritrovarle a Penn Station a New York. Le rapide sparizioni e apparizioni dei membri dell'organizzazione, nonché i loro veloci spostamenti da un posto a un altro, danno l'impressione di una distorsione o compressione spazio-temporale. In questo senso, la setta travalica i confini tra il qui e ora e l'infinita possibilità del sempre-ovunque.

Questa distorsione dello spazio-tempo può sembrare quella messa in atto da internet⁴⁷. In effetti, la setta si serve in maniera ampia delle tecnologie informatiche, al punto che manipola il super computer AVA II/e per mettere in moto la rivelazione di Antar. Tuttavia, è opportuno sottolineare come il gruppo di Mangala non sia una metafora per internet, né come la forma di conoscenza da questo propugnata corrisponda a quella offerta dall'uso delle reti informatiche. Come Eco ha sostenuto più volte⁴⁸, infatti, internet non è un'enciclopedia semiotica, poiché manca di alcune caratteristiche che il semiologo reputava essenziali per il funzionamento di quest'ultima, in particolare un sistema di filtraggio (un'indicazione di ciò che vero o falso) e la possibilità di cancellare e dimenticare (Eco 2007: 92-96). In quanto tale, internet rappresenta un accumulo infinito di conoscenza, senza però un chiaro sistema classificatorio. *The Calcutta Chromosome* non menziona esplicitamente come la setta discerna il falso dal vero, ma possiamo presumere che un tale dispositivo sia attivo. Di sicuro, la contro-scienza possiede diversi meccanismi di cancellazione. Come metodo di acquisizione della conoscenza, il silenzio funziona in maniera opposta a internet, poiché nasconde le informazioni anziché fornirle in eccesso. È dunque possibile supporre che il silenzio serva anche a cancellare le conoscenze inutili o di troppo. In maniera simile, l'esclusione di chi conosce troppo o di chi perde il diritto alla conoscenza, come nel caso di Phulbhoni, funziona come un altro

⁴⁷ Per una completa discussione sugli effetti della tecnologia sul tempo e sullo spazio contemporanei cfr Castells (2010).

⁴⁸ Si veda ad esempio l'intervista a Umberto Eco a cura di Stefano Bartezzaghi "Se la conoscenza è un viaggio giocoso", *La Repubblica*, 1 settembre 2003, <http://www.repubblica.it/speciale/2003/enciclopedia/idee/10.html>

meccanismo di cancellazione, bloccando l'accesso alle informazioni. Potremmo quindi sostenere che la setta sia aperta e non-conclusa solamente poiché ambisce a superare limiti e barriere, ma non è accessibile a chiunque. In effetti, non c'è un personaggio nel romanzo che sembri essere in possesso di tutta la verità riguardo alla setta, almeno tra quelli al cui punto di vista possiamo accedere (non è questo il caso dei membri attivi della setta, la cui prospettiva rimane silenziata).

Se connettiamo quest'ultimo dato con la questione della conoscenza in mutazione continua, arriviamo a una delle questioni centrali del romanzo, il problema dell'inconoscibilità. Come Vescovi sottolinea nel suo saggio "Emplotting the Postcolonial: Epistemology and Narratology in Amitav Ghosh's *The Calcutta Chromosome*" (2017), c'è un grado di inconoscibilità nell'opera di Ghosh, poiché sia l'autore implicito sia il lettore implicito non posseggono l'intera verità riguardo agli eventi. Tuttavia, continua Vescovi, questo non implica che ciò che è inconoscibile non esista. Questo è valido anche a livello della trama. Possiamo infatti supporre che nessuno, nemmeno Mangala o Laakhan, abbiamo accesso all'intera verità. Detto altrimenti, come ogni altra enciclopedia, quella della contro-setta non è ottenibile nella sua interezza, né dai personaggi, né, tantomeno, dal lettore o autore implicito. In quanto tale, la piena conoscenza rassomiglia alla somma dei vari rami del rizoma che continuano a espandersi e mutare. Potremmo anche essere in grado di conoscerne delle parti, ma sarà sempre impossibile arrivare a comprenderlo nella sua interezza.

L'idea che un sistema di conoscenza sviluppato da dei subalterni sia alla fine inconoscibile rimuove questi ultimi dallo sguardo dominante dell'epistemologia occidentale. Mentre la scienza tradizionale ambisce a conoscere e classificare tutto e tutti, particolarmente nelle sue versioni più legate al colonialismo, *The Calcutta Chromosome* nega questa possibilità. Il romanzo afferma l'inconoscibilità dell'Altro, del subalterno, soprattutto attraverso una narrazione scritta da chi, come Ghosh, subalterno non è. Tuttavia, l'inconoscibilità e il silenzio non privano i subalterni di possibilità e della capacità di agire (Khair 2001). Infatti, il gruppo rappresenta un esempio paradossale di *agency* da parte di quest'ultimi, che hanno il controllo degli eventi, anche se continuano a non poter (o non voler?) parlare. In tal senso, il silenzio ha anche un significato storico-politico: insieme con la sovversione del concetto di confine come "fabrica mundi", è fondamentale per porre i subalterni al centro della Storia. Cambiando il modo in cui i subalterni sono confinati ai margini degli eventi storici, *The Calcutta Chromosome* trasforma i confini e il silenzio in punti di forza da cui riprendere il controllo di quest'ultimi.

La rappresentazione dello spazio di Calcutta è dunque centrale per tracciare la forma di conoscenza propugnata dalla contro-scienza. Infatti, sia il modo cui la città appare nel romanzo, sia la maniera in cui i personaggi la esperiscono, percepiscono e approcciano anticipa la struttura epistemologica del gruppo di Mangala. L'attraversamento dei confini fisici della città precede il

passaggio tra il Sé e l'Altro, rappresentato dal "cromosoma Calcutta". In egual modo, l'uso di spazi liminali e marginali riflette un interesse per la trasgressione dei limiti epistemologici e ontologici. Infine, l'organizzazione labirintica dalla città rispecchia la struttura a rete della setta, nonché il tipo di conoscenza da questa praticata. In *The Calcutta Chromosome*, il gruppo di Mangala costruisce un sistema di conoscenza che è alternativo ma non opposto alla scienza tradizionale, di cui usa alcune tecniche e metodi. Tuttavia, il continuo attraversamento dei confini da parte della setta costituisce una differenza rispetto alla scienza tradizionale, poiché il gruppo di Mangala supera la divisione tra il Sé e l'Altro, così centrale per l'epistemologia occidentale. Inoltre, l'uso del silenzio e l'organizzazione rizomatica della propria enciclopedia implicano che la piena conoscenza sia inattuabile, e ottengono così l'effetto di rimuovere i subalterni dallo sguardo totalizzante dell'epistemologia occidentale.

Come accade per i romanzi di Chaudhuri, infine, anche *The Shadow Lines* e *The Calcutta Chromosome* tendono a richiamare il rizoma dal punto di vista narratologico e strutturale, per il loro continuo muoversi tra piani spaziali e temporali, per le linee di fuga che interrompono lo sviluppo lineare della narrazione. Tuttavia, mentre il romanzo poetico di Chaudhuri punta a descrivere una situazione, un'emozione, giungendo a una verità estetica, sia *The Shadow Lines* sia *The Calcutta Chromosome* rappresentano un percorso più prettamente epistemologico, alla scoperta del mistero della morte di Tridib il primo, un'indagine sulla contro-scienza di Mangala il secondo. In entrambi i casi, è una ricerca che si scontra o incontra il silenzio, quello familiare e della Storia ufficiale in *The Shadow Lines* (Zullo 2009: 45), quello dei subalterni in *The Calcutta Chromosome*. Le opere di Ghosh, tuttavia, non sono prive di implicazioni estetiche. Del resto, per l'autore, è solo attraverso il romanzo che è possibile realizzare un certo tipo di percorso epistemologico, cioè una narrazione che offra spazio alle storie dei subalterni, ai punti di vista cancellati, occultati dalla Storia ufficiale. I romanzi di Ghosh sono forme che incorporano aspetti molteplici dell'esistenza – storie, geografie, politiche, relazioni – per offrire uno sguardo senza confini su un piccolo segmento del rizoma-enciclopedia della conoscenza umana. In effetti, come nota Tridib, è solo immaginando con precisione che possiamo davvero conoscere. È qui che possiamo trovare una connessione profonda tra Ghosh e i modi e le forme del modernismo: un'affermazione dell'autonomia e della centralità dell'arte nell'offrire una prospettiva sul mondo, nell'elaborare la modernità.

3. Neel Mukherjee: il percorso di un rivoluzionario tra città e campagna

La forma assunta da *The Lives of Others* (2014) è ben diversa da quella adottata dalle opere di Amit Chaudhuri e Amitav Ghosh. Neel Mukherjee, infatti, opta per una struttura contrappuntistica, che oppone due linee narrative principali: da un lato la storia dei Ghosh, dall'altro le lettere che Supratik,

il nipote più anziano della famiglia, spedisce a casa. Benché diversa rispetto al rizoma, questa scelta strutturale non è priva di implicazioni tematiche ed epistemologiche. Di derivazione musicale, dove indica la tecnica di combinare una melodia con una o più melodie contemporanee, più o meno autonome, il contrappunto pone in stretta connessione i due temi affrontati dal romanzo, la famiglia borghese e la rivoluzione naxalita. I due non potrebbero esistere l'uno senza l'altro. L'uso del contrappunto in ambito postcoloniale, poi, non può che richiamare il "contrapuntal reading" di Edward Said, così come teorizzato in *Culture and Imperialism* (2003)⁴⁹. Benché l'opera di decostruzione di Mukherjee non si occupi (almeno in questo romanzo) del centro coloniale, essa si rivolge però in maniera piuttosto feroce al centro di potere della borghesia bengalese. Se parliamo, invece, di dialogo tra opere artistiche e letterarie, *The Lives of Others* è una ripresa, una rielaborazione, una conversazione con i romanzi e i film che, all'epoca dei fatti, si sono occupati del movimento naxalita.

Già la parte del romanzo dedicata alla famiglia Ghosh evidenzia le spaccature che attraversano la società bengalese. Le sezioni dedicate ai subalterni e alla vicenda rivoluzionaria di Supratik ribadiscono ulteriormente queste divisioni, oltre a mettere in evidenza la pervasività della violenza a ogni livello della società. Questo elemento è messo in luce fin dal prologo, che racconta in maniera molto cruda l'omicidio-suicidio di un contadino e della sua famiglia, stremati dalla povertà. La morte del bracciante segue una vita di disuguaglianze e marginalizzazione. Una situazione che accumuna molti nelle zone rurali e cui i naxaliti tenteranno di rispondere con la lotta armata.

Le disuguaglianze e le differenze informano il tessuto fisico e sociale di Calcutta. Ripercorrendo Chowringhee, uno dei quartieri centrali della città, Supratik mette in evidenza l'enorme contrasto che si può notare tra i ricchi e i poveri:

The grandeur of the Great Eastern Hotel alone would make you slack-jawed with awe. On the street level of this part of Chowringhee, it's one long colonnade, sometimes interrupted by cross-streets: the paved footpath gives way to Chowringhee Road and Bentinck Street on one side; on the other you have shop after shop selling jewellery, fancy goods, liquor, clothes, luxury items, imported food, watches, shawls, carpets and rugs, chandeliers, lights and candelabra, carved wooden boxes, antiques... If you walk down the colonnade arcade below the hotel at dawn... Here, lying on their gamchha, a jute sack, a piece of tarpaulin or plastic or whatever scrap of cloth they can spare after wrapping their bodies, is a row of sleeping men curled up like foetuses... Only ten feet separate them from the world of extreme wealth. Inside-outside: the world forever and always divides into those two categories. Inside, the amount of water used daily to keep the lawns and gardens so lush could provide drinking water to each of these men for a month.

⁴⁹ Per Said, il metodo di lettura contrappuntistico permette di svelare i legami tra le opere letterarie prodotte dal centro metropolitano e il mondo delle colonie. L'uso del contrappunto in Mukherjee è diverso, ma nondimeno ambisce a mettere in evidenza legami e contrapposizioni tra diversi contesti e / o opere letterarie.

Outside, these men have to walk miles sometimes to get to a public hand-pump. (*TLO*, 31-32)

Nel quartiere di Chowringee, quella che una volta era la zona abitata dai colonizzatori, sorge il Great Eastern Hotel, un esempio di splendore, ricchezza e magnificenza. I suoi locali di lusso, nonché i prodotti costosi venduti nei negozi al piano terra, sono riservati ai nuovi ricchi: l'élite nazionale. L'indipendenza non ha cambiato invece la situazione di chi vive nella povertà. La disparità si vede proprio dall'utilizzo di una risorsa fondamentale come l'acqua: c'è chi può sprecarla e chi, invece, deve percorrere chilometri per trovare acqua potabile. I contadini continuano a migrare verso la città per sfuggire alla miseria delle zone rurali e trovare nuove opportunità di lavoro. La capacità della città di offrire nuove possibilità a tutti è però messa a dura prova dal forte flusso di rifugiati dall'East Pakistan, e molti si ritrovano a vivere all'aperto. Tuttavia, le condizioni di povertà che i contadini affrontano a Calcutta risultano comunque migliori di quelle nelle campagne, per cui gli arrivi di migranti rimangono costanti:

Who do you think they are? They are not beggars, and they are certainly not the worst-off in our country... They come from the suburbs, the villages, the mofussils⁵⁰, to look for work in the big city... The lucky among them will become rick-shaw pullers, balloonwallas, streetside snack-sellers. The less lucky will dig ditches, carry bricks, sand, cement, stone chips on their heads on construction sites. Some will be reduced to begging. You may ask: why don't they go back to where they came from, if this is what the city holds for them? (*TLO*, 33)

Le condizioni in cui questi uomini sono disposti a vivere a Calcutta portano Supratik a chiedersi quale sia la situazione nelle campagne. Pur facendo parte del partito comunista e del movimento studentesco in università, il giovane viene da una situazione di assoluto privilegio. Il suo percorso sarà quindi duplice: da un lato l'adesione al CPI M-L⁵¹, dall'altro la messa in discussione del proprio status sociale.

Secondo Supratik e i suoi compagni, la via tracciata dagli ideologi del movimento naxalita, Charu Mazumdar, Kanu Sanyal, e Jangal Santhal, è l'unica percorribile al fine di migliorare la

⁵⁰ La parola "mofussil" vuol dire alla lettera "separato", in epoca coloniale indicava le zone al di fuori di Bombay, Madras e Calcutta. In generale, si riferisce alle aree rurali.

⁵¹ Tra gli anni sessanta e settanta del Novecento il partito comunista indiano era diviso in tre tronconi: il CPI, filo russo, il CPI (M), filo cinese, e, infine, il CPI M-L, che si staccò dal CPI (M) per divergenze etiche, morali e, soprattutto, pratiche. Infatti i membri del CPI M-L decisero di optare per la lotta armata in pieno stile maoista e di dare vita a una rivoluzione partendo dalle campagne. Fu così che nacque il movimento naxalita, che prende il nome dal villaggio di Naxalbari, dove fu organizzata la prima insurrezione contadina nel 1967. Nello stesso anno, CPI e CPI (M) andarono al governo dello stato del West Bengal, insieme ad altre formazioni di sinistra (il cosiddetto United Front), e rimasero al potere per i trent'anni successivi. Invece, il tentativo rivoluzionario dei Naxaliti durò dal 1967 al 1973, quando fu duramente represso dallo Stato. Ciò nonostante, ancora oggi in India vi sono dei gruppi armati che si rifanno all'ideologia naxalita.

condizione dei contadini e di portare un vero cambiamento nella società. Come già evidenzia l'omicidio-suicidio che apre il romanzo, la vita dei braccianti nelle campagne è segnata da una violenza pervasiva. A questo proposito torna utile il concetto di violenza strutturale, coniato per la prima volta nel 1966 da Johan Galtung:

Structural violence is the violence of injustice and inequity embedded in ubiquitous social structures [and] normalized by stable institutions and regular experience... These structures are violent because they result in avoidable deaths, illness, injury; and they reproduce violence by marginalizing people and communities, constraining their capabilities and agency, assaulting their dignity, and sustaining inequalities. (Rylko-Bauer and Farmer 2016)

La violenza strutturale è tale proprio perché è radicata nella struttura sociale, nei sistemi di relazione e di potere che contribuiscono a mantenere gli strati svantaggiati della popolazione in una situazione di disegualianza, marginalità e povertà. *The Lives of Others* sottolinea la pervasività della violenza nella società bengalese a ogni livello: dalla condizione dei contadini, agli scontri in seno alla famiglia Ghosh, agli scioperi nelle fabbriche. Per i naxaliti l'unica risposta possibile alla violenza strutturale è la lotta armata. Così Supratik abbandona Calcutta per organizzare la rivoluzione nelle campagne:

I left the city to work with landless peasants, the sharecroppers, wage-labourers and impoverished tenants who were the backbone of our movement. My job was to go to the villages and organise them into armed struggle.

That was the only way – to seize power, one field, one village, one district at a time. 1) Formation of armed squads in every village; 2) collection of arms by seizing them from class enemies and the police; 3) seizure of crops and arrangements for hiding them; 4) constant propagation of the politics of armed struggle – these were our aims, outlined by Chairman Mao first and then Charu Mazumdar. (*TLO*, 61)

La scelta di far iniziare la rivoluzione nelle campagne segue l'esempio cinese ma è in continuità anche con una lunga storia di insurrezioni rurali che precedettero il movimento naxalita⁵². Quest'ultimo tentò la strada rivoluzionaria provando a unire le istanze rurali, legate alla condizione contadina e degli *adivasi*⁵³, a quelle cittadine, connesse alla cattiva gestione del fenomeno migratorio (sia dalle campagne sia dall'East Pakistan), sia alla correlata penuria di cibo e, infine, alla mancanza di prospettive occupazionali per i giovani della classe medio-bassa (e dunque legati al movimento

⁵² Sumanta Banerjee (1980) sottolinea come ci furono parecchi esempi di rivolte contadine prima del movimento naxalita, anche in epoca coloniale, e come le popolazioni tribali (*adivasi*) abbiano sempre ricoperto un ruolo importante nelle insurrezioni. Esempi sono il movimento contadino di Awadh tra il 1919 e il 1920, citato da Gyan Pandey in *Subaltern Studies I* (1982) come istanza di nazionalismo da parte dei subalterni; oppure la cosiddetta Telangana Rebellion (1946) che precedette di poco il movimento naxalita.

⁵³ *Adivasi* è il termine generico con cui vengono identificate le popolazioni tribali dell'India, cioè quelle il cui insediamento sul Subcontinente precede l'arrivo degli Arya nel II millennio a.C.

studentesco). Il rapporto città-campagna assume quindi una grande rilevanza all'interno del romanzo. La differenza tra l'ambiente cittadino e quello rurale viene costantemente rimarcata. Tuttavia, entrambi sono accumulati dall'essere terreno di disuguaglianze, violenza e lotta di classe.

Il divario tra città e campagna si colloca a più livelli: non è infatti una questione meramente economica, ma anche culturale, sociale e politica. La dimensione rurale sottopone Supratik e i suoi compagni alle durezze della vita contadina e offre un cambiamento di prospettiva:

There was news of the outside world occasionally. (Look, look, how odd that I used the words 'outside world'. When I used to live at home, I considered the villages, deep in the heart of rural Bengal, the 'outside world', or even, the 'real world'. But away from home, the city and everything elsewhere, even other villages or another part of rural Bengal, became the 'outside world'...). (TLO, 240)

Al di fuori della metropoli, il piccolo villaggio dei giovani naxaliti diventa il centro del loro mondo e dell'azione rivoluzionaria. L'importanza dello spazio e le relazioni tra le diverse aree del West Bengal vengono riviste attraverso il prisma dell'azione politica e della propria partecipazione. Nasce così anche una contrapposizione tra la politica rurale e quella urbana:

Dhiren arrived, on a passing visit, halfway through the monsoon. It was from him that we heard of the formal establishment of the CPI (M-L) by Charu Mazumdar and Kanu Sanyal at the May Day rally in Calcutta Maidan...
- You mustn't feel left out because you weren't in Calcutta for the May Day rally, he said.
- No, no... not really, it's nothing.
- Listen to me: don't you think it's better to be in the thick of action than in city politics, which is all talk anyway? You got sick of all that, remember? You couldn't wait to get out and do what you called 'real work' rather than 'armchair politics'. Remember? ... The action is all here, in these villages! (TLO, 344-345)

Per i naxaliti, la campagna è il fulcro dell'azione rivoluzionaria, mentre le attività svolte in città assumono un ruolo secondario. Mentre a Calcutta si parla soltanto e al massimo si fanno dimostrazioni di piazza, è nelle campagne che la lotta armata deve svilupparsi per portare davvero un cambiamento sociale. Il ruolo dei giovani rivoluzionari è proprio quello di creare le condizioni per l'insurrezione contadina.

Il contrasto tra città e campagna assume anche una dimensione culturale. Supratik e i compagni che si trasferiscono nelle zone rurali con i contadini condividono la medesima estrazione borghese e un'educazione simile, quella del *bhadralok*. Accompagnano dunque la lettura delle opere di Mao Tse-Tung alla recitazione di versi tratti dalla letteratura bengalese (cfr. TLO, 103). Quest'ultima descrive molto spesso la campagna del Bengala in maniera idilliaca, enfatizzandone la dimensione bucolica e paradisiaca. Ad esempio, sia Rabindranath Tagore sia Jibanananda Das, due

tra i maggiori poeti bengalesi, citati più volte nel romanzo, si rifanno a una poetica di derivazione romantica, per cui la Natura diventa un mezzo di trascendenza. Questo contrasta fortemente con la realtà che si presenta davanti ai giovani rivoluzionari:

[Samir] pointed out – Look! The whole picture has changed. It was all brown and grey and white in the summer, and red earth, with only a little bit of grey. Now the entire canvas is like a study in hundreds of different shades of green.

I said – Yes, if only you forget the mud-brown and mud grey of the bottom of the canvas. He laughed and said – You, mairi, will remain an urban soul for ever.

- Urban guerrilla if you don't mind.

- You really don't like this eye-soothing, eye-feeling riot of green all around you? It's what Bengali poets and singers have gone on and on about for centuries.

- Perhaps, that's the reason.

- Now listen to this: *I have seen the face of Bengal, that is why / I do not want to see the beauty of the world.*

I cut him short – All this Jibanananda and Rabindranath will be the end of the Bengalis.

I expect you to break out, any minute now, into *Again the month of ashad has come, filling the sky.* (TLO, 217)

Samir ritrova nel paesaggio che circonda i giovani rivoluzionari la natura idilliaca cantata nelle poesie di Rabindranath Tagore e Jibanananda Das. Al contrario, Supratik non può fare a meno di notare la desolazione e la sporcizia che li circondano e trova ben poca connessione con la poesia bucolica che tanto piace al suo compagno. Da giovane cresciuto in città, si sente fuori posto e si ritrova a mettere in discussione la sua posizione di privilegio:

In this poorest of all the sections of Majgeria the collection of twenty or so huts arranged in a tight huddle with only narrow spaces of dirt and earth separating them seemed ready to dissolve into the water and mud that now filled the spaces in between. I tried to think of my instinctive distaste as the last vestiges of my reactionary upbringing, something almost counter-revolutionary (TLO, 216-217)

Per Supratik, fare la rivoluzione vuol dire innanzitutto rifiutare la propria provenienza sociale e abbandonare ogni vestigia della propria educazione borghese. Il cambiamento, dunque, deve partire proprio dal singolo individuo:

My palms and fingers were a mad criss-cross of little cuts from the sharp, dry edges of the rice leaves and stalks. Shame rose in me like bile. Hands that revealed instantly that I hadn't done a day's honest work in my life... I wanted to make the cuts worse, deeper, my hands really bloody. It was the only way I would learn how to harvest properly and the only way my hands could stop being the shamefully middle-class hands they were now. 'Change yourself, change the world' (TLO, 145)

È il corpo stesso di Supratik che ne rivela la differenza e il privilegio, ed è proprio dall'annullamento di quest'ultimi che deve partire il percorso naxalita. Tuttavia, la sua permanenza nelle campagne del West Bengal non fa altro che evidenziare la sua provenienza borghese e cittadina e la separazione netta che esiste tra diversi contesti sociali e geografici.

Ritroviamo un contrasto simile in un film di Satyajit Ray, *Aranyer Din Ratri* (*Giorni e notti nella foresta*, 1970), opera che precede di poco la *Calcutta Trilogy*, con cui il regista affronterà più da vicino le spaccature nella società bengalese contemporanea. Tratto da un romanzo di Sunil Gangopadhyay, celebre scrittore bengalese, *Aranyer Din Ratri* racconta la vacanza di un gruppo di giovani di Calcutta in una foresta in Bihar. Questi lasciano la città convinti di trovare un paesaggio mitico, quello della tradizione hindu⁵⁴ o della letteratura, ma scoprono invece un territorio abitato dagli *adivasi*. Secondo Suranjan Ganguly (2004), con questo film Ray anticipa la critica sociale della *Calcutta Trilogy*, proprio decostruendo lo spazio mitico della foresta spirituale della tradizione. Questa decostruzione rivela la realtà delle popolazioni tribali ed evidenzia il declino della società hindu contemporanea (*ibidem*). Il gruppo di giovani, infatti, non compie alcun percorso spirituale nella foresta, ma, al contrario, non riesce mai ad abbandonare la propria attitudine cittadina e di superiorità nei confronti degli *adivasi* (*ibidem*).

Pur declinandola in maniera diversa, *The Lives of Others* racconta della stessa difficoltà di abbandonare la propria estrazione borghese, nonché l'immaginario mitico legato alle zone rurali, che però mal si adatta alla realtà dei fatti. Nonostante, quindi, Supratik faccia di tutto per avvicinarsi alle classi subalterne, la differenza con queste ultime risulta molto spesso insormontabile:

I feel ashamed to admit to feeling the bite of those hardships; really, a middle-class cream-doll, that's what I am. It hurts to acknowledge this. I worried about how swiftly this catalogue of difficulties and woes could descend into an easy horrorism; I have always wanted to avoid that. What use did it serve to emphasise the unbridgeable gap between the lives of these people and people of our kind? It only consoled and comforted the middle classes that their lot was better... It was not awareness they were after, it was the reinforcement of the separation between 'us' and 'them'. (*TLO*, 241)

Nel notare le proprie difficoltà, Supratik riconosce l'esistenza di un "unbridgeable gap" tra lui e i contadini con cui vive. Questo riconoscimento arriva a fatica, sia perché contrasta il suo intento di abbandonare la sua provenienza borghese, sia perché questa differenza allontana ancora di più i subalterni e, anziché aumentare la consapevolezza della situazione in cui questi versano, corre il

⁵⁴ Nella tradizione hindu, la foresta è un luogo di ricerca spirituale, in cui il *sanyasi* (lett. rinunciante) si ritira alla ricerca dell'illuminazione (*moksha*).

rischio di rafforzare ulteriormente i pregiudizi. Superare questa differenza diventa dunque essenziale per Supratik, che infatti spende le sue notti a immaginare le “vite degli altri”:

On some nights, I lie awake, trying to imagine being someone else, someone who has crossed my path that day, say, the man who was selling me fritters at the mela in Munirgram... First, I concentrate to bring into sharp focus every detail of his face and clothes and bearing. When I get that, I move one step further and try to imagine his life in as much detail and minuteness as I can... Sometimes I use a different approach. I concentrate on one probable experience in his life and try to become him and live that experience in every single sensation and feeling. (*TLO*, 177)

Per Supratik, l’immaginazione e l’empatia sembrano essere l’unico modo per accedere alle esistenze altrui, per superare le differenze che occorrono tra la componente contadina e quella cittadina e studentesca del movimento.

La questione del rapporto con i subalterni informa anche un’opera quasi contemporanea agli eventi, cui il romanzo di Mukherjee deve molto, *Mother of 1084* (1974) di Mahasweta Devi. Come *The Lives of Others*, anche la novella di Devi racconta la storia di un giovane della classe media, Brati, che rifiuta la sua educazione e il sistema di valori borghese per diventare un naxalita:

When Brati began to change it was not due only to books or political lectures... Brati felt the anguish of men like Somu, son of poor parents, or those like Laltu, humiliated by fate and life, and other men like them, as keenly as if it was his own, and that had caused him to change. Life itself had forced him to change. He gave up the life he was born to. (*Mother*, 68)

Al contrario di Supratik, il cambiamento di Brati sembra avvenire senza sforzo apparente. Rispetto a *The Lives of Others*, *Mother of 1084* non si concentra sulle divisioni interne al movimento naxalita, cioè sulla difficoltà di mettersi in relazione con i subalterni, ma sulla separazione tra coloro che riconoscono l’importanza della lotta, e coloro che ignorano le sofferenze dei braccianti e sono in grado di continuare con le loro esistenze borghesi. Il romanzo di Devi sceglie di raccontare gli eventi dal punto di vista di una madre in lutto, che a poco a poco riesce a comprendere le ragioni per cui il proprio figlio ha abbandonato la famiglia ed è morto per la causa naxalita.

Rispetto ad altri lavori di Mahasweta Devi, che nascono dall’intento di dare voce ai subalterni, *Mother of 1084* racconta il movimento naxalita da una prospettiva borghese. Come Supratik nel romanzo di Mukherjee, Sujata, la madre, e Brati provengono da una ricca famiglia della classe media. Il capo famiglia, Dibyanath Chatterjee, è un imprenditore di successo e un marito assente, che controlla la sua “beautifully organized household” (*Mother*, 30) con freddo cipiglio da affarista. Dibyanath e i suoi figli si riconoscono nei valori borghesi di “respectability, comfort and security”

(*Mother*, 15). Questi valori li spingono a far rimuovere la morte di Brati dal registro pubblico e a cancellare l'esistenza del proprio figlio e fratello. Quando la necessità di essere rispettabili prevale sulla morte di un figlio, Sujata incomincia a trovare le idee dei figli e del marito inaccettabili, ma, inizialmente, non riesce a collegarle all'ideologia borghese.

È solamente rintracciando i passi del figlio che Sujata inizia a mettere in discussione la sua esistenza borghese. Il percorso di avvicinamento di Sujata al figlio e alle sue posizioni ideologiche si snoda per la città di Calcutta e attraverso due case, molto diverse dalla dimora borghese di Sujata. All'inizio, la donna fa visita alla madre di Somu, amico e compagno di Brati, ucciso nella stessa notte. La casa della madre di Somu si trova in una colonia di rifugiati, un'area di sviluppo urbano incontrollato, in cui i rifugiati dall'East Pakistan/Bangladesh vivono molto spesso in condizione di povertà. Lo stato di difficoltà economica e sociale in cui versano i rifugiati li rende grandi sostenitori del Left Front e, poi, dei naxaliti. Al suo passaggio, Sujata nota che i muri delle strade della colonia sono pieni di slogan inneggianti ai leader del movimento. La madre di Somu vive in una costruzione fatiscente:

It was a ramshackle house, with moss on the roof, cracked walls patched up with cardboard. Still, this was the only place where Sujata found some peace for herself. She felt as if she had come home. (*Mother*, 35)

La modesta abitazione è l'unico luogo in cui Sujata possa esprimere il proprio dolore, nella condivisione con chi ha subito una perdita simile alla sua. Tuttavia, a poco a poco Sujata si rende conto che le rispettive condizioni socio-economiche tracciano una barriera invisibile tra di loro. Per la famiglia di Somu, la morte di un figlio ha significato anche la perdita di un'entrata economica e ha dunque notevolmente peggiorato la loro condizione. Inoltre, la madre di Somu non riesce a comprendere la rottura tra Brati e la sua famiglia, e, soprattutto, l'assenza di comunicazione tra quest'ultimo e Sujata.

L'altra casa cui la donna fa visita è quella di Nandini, la compagna di vita e di lotta di Brati. La palazzina dove abita la giovane è tipica della classe media e viene descritta come una metonimia di Calcutta stessa:

In the last twenty years, Sujata had watched the house change till it looked like the city itself – a portion of it sparkingly new, flushed with its coat of enamelled paint, aircoolers under the windows, the rest shabby, with peeling plaster, and windows covered with filthy curtains made from tattered saris. (*Mother*, 71)

La casa, e la città con essa, ha una parte nuova, dipinta di fresco e un'altra malmessa, in rovina. Sul retro, anch'esso in stato di apparente abbandono, vive Nandini, appena uscita di prigione. La ragazza fa parte di quella parte di società che la maggioranza preferirebbe dimenticare: come Brati, è un imbarazzo persino per i genitori. Da lei, Sujata, apprende altri dettagli sulla vita e la morte del figlio, ma, soprattutto, il profondo distacco tra Brati, i suoi compagni, e il resto della società.

Alla fine del suo percorso, Sujata si trova in una simile posizione di profonda distanza e non riesce ad accettare più il mondo borghese da cui proviene. Questa separazione si riflette nel rapporto con la città che abita:

The city of Calcutta seemed wrong to her. It still had all its old landmarks – the Maidan, the Victoria Memorial, the Metro cinema, the Gandhi statue, the Monument. Still, it was not Calcutta. She did not recognize, did not know this Calcutta (*Mother*, 49)

Tornando a leggere i giornali del giorno della morte di Brati, Sujata non trova traccia alcuna degli arresti e della repressione della polizia nei confronti dei naxaliti. Non trova nemmeno alcuna manifestazione di indignazione o di solidarietà da parte degli intellettuali. Il mito di “Calcutta as India’s most conscious city” (*Mother*, 50) crolla davanti ai suoi occhi. Insieme al distacco rispetto al resto della società, la donna inizia a sentire una profonda distanza anche dal resto della sua famiglia:

It was all like a festering, malignant cancer. The dead pretended to live within relationships that were long dead and thus keep up a masquerade of life... The society that Brati and his comrades had tried to exterminate kept thousands starving in order to nourish and support these vermin. It was a society that gave the dead the right to live, and denied it to the living. (*Mother*, 115)

La separazione rispetto alla società borghese è tale che Sujata si sente di essere l'unica a essere rimasta viva, insieme ai compagni di Brati, che però sono morti, o in carcere, o espulsi dalla società. Al contrario, quelli che la circondano, gli altri figli, il marito e il loro circolo di amicizie e relazioni, vivono senza vivere realmente e sono, dunque, in un certo senso, morti. Come Mukherjee in *The Lives of Others*, anche Devi mette in luce la decadenza fisica e morale della classe media, qui paragonata a un tumore maligno. La novella mette in discussione il ruolo della borghesia nella società e, al contempo, loda coloro che provarono a cambiare la situazione e a migliorare le condizioni delle classi subalterne.

Mother of 1084 coglie i lati positivi del movimento naxalita, ponendosi in una prospettiva simpatizzante. Riflettendo sulle ragioni del fallimento della rivoluzione, la novella punta il dito contro i traditori all'interno del movimento – gli infiltrati dei partiti al governo o della polizia – e, soprattutto, contro l'indifferenza degli intellettuali e delle masse politicamente poco attive. Per Mahasweta Devi

il personale è sempre politico: così dimostra l'arco narrativo di crescita e consapevolezza tracciato da Sujata. Per questo, non è possibile evitare i mali della società e non prendere posizione contro di essi. Per Devi, coloro che non prendono posizione siedono dal lato degli oppressori:

Betrayal. There are all those who talk for the sake of talking, never realizing even that in the process they are betraying us. Why do these poets have to cry their hearts out over Bangladesh in the Seventies and go on churning out poems dripping with sentiment? Betrayal. Why do the round-ups continue? The firings within the prisons? The arrests? Betrayal. (*Mother*, 78)

La novella condanna in maniera esplicita gli intellettuali che sostengono la causa del Bangladesh (quelli erano anche gli anni in cui l'East Pakistan combatté per separarsi dal West Pakistan), ma non spendono neanche una parola per i giovani bengalesi che muoiono colpiti dalla repressione statale, o per i subalterni che vivono in condizioni di povertà e sfruttamento assoluti. Ancora una volta, per Devi, sono il tradimento e l'indifferenza da parte del resto della società ad aver causato il fallimento della rivoluzione naxalita. Nella scena conclusiva del romanzo, il grido di dolore e di accusa e di Sujata pervade Calcutta, il Bengala e il mondo intero, colpevoli di non aver offerto rifugio a Brati, di averlo lasciato morire nell'indifferenza:

Where's the unquiet? Where's the duty? In Bhowanipur, in Ballygunge, in Gariahat, in Garia, in Behala, in Barasat, in Baranagar, in Baghbazar? Where's the duty?
Where will the shop shutters slam shut, the house doors close, pedestrians, cycles, street dogs and rickshaws scatter in panic?
Where will the sirens blare? The streets resound to the clamp clamp clamp of boots, the roaring of vans, the rat-a-tat-tat of shots?
Where will Brati run? Again? Where will Brati run to? To what land that knew no killers, no shots, no vans, no jails?
This city – the Gangetic plains of Bengal – the forests and hills of north Bengal – the snowy regions further up – the rocks, the dry beds and dams of central Bengal – the salt water forest of the Sundarbans – the paddy fields, the factories – the tea plantations, the coal-fields – where will you run to, Brati? Where will you lose yourself again? Don't run away, Brati. Come to me, Brati, come back. Don't run anymore... Sujata's long-drawn-out, heartrending, poignant cry burst, exploded like a massive question, spread through all the houses of the city, crept underneath the city, rose to the sky (*Mother*, 125-127)

L'intera regione di Calcutta e del Bengala si tramuta in un luogo inospitale, in cui Brati non può trovare rifugio dalla feroce repressione della polizia. Nel corso della novella, vediamo la percezione di Sujata mutare: l'ambiente fisico, lo spazio urbano e la società si trasformano ai suoi occhi, diventano inospitali, o abitati solo da morti.

In maniera simile, *The Lives of Others* presenta un ambiente ostile: la casa di famiglia, la dura vita nelle campagne insieme ai contadini e, infine, il ritorno a Calcutta, dove anche Supratik trova la

morte. Infatti, dopo qualche tempo, Supratik fa ritorno a Calcutta per prendere parte alla guerriglia urbana. È a questo punto che la sua visione del mondo si scontra in modo manifesto con quella della sua famiglia:

‘You’ve blackened our face,’ Adinath launches in. ‘You’ve brought down so much shame upon us that we cannot show our face to the outside world any more.’
What does his father know of the ‘outside world’ that he cannot bring himself to name any longer? It is Supratik who knows about it: he has loped in and out of that demesne with the cautiousness of a preyed-upon animal. And fear? Yes, that too; he knows he is going to be hunted down. There is an inevitability about it that he finds oddly liberating, even euphoric at times. Yes, he knows that outside world. (*TLO*, 420)

Ritroviamo in questo passaggio la stessa dicotomia descritta in *Mother of 1084*. Adinath si fa campione dell’ideale di rispettabilità borghese, di preservare intatta la facciata, la reputazione della famiglia. Ritorna quindi il contrasto tra l’interno del 22/6 di Basanta Bose Road e il mondo esterno, che offre severi giudizi sulla reputazione della famiglia. La prospettiva di Supratik è invece totalmente diversa, per lui “outside world” è un termine ambiguo, che rivela la collocazione di ciascuno nel mondo (“Does that mean that the world is wherever one is?” *TLO*, 240). Dunque “outside world” è, a seconda del punto di vista e della posizione del singolo, il mondo dei contadini (per lui il “real world”) o quello di Calcutta, con la sua società borghese e una politica fatta di chiacchiere, lontana dal centro dell’azione. Infine, ancora una volta, *The Lives of Others* ricorre al mondo animale per parlare dei suoi personaggi: il giovane naxalita sa di essere in trappola e sa che per lui la fine si sta avvicinando. Nella parte conclusiva del romanzo, infatti, Supratik ruba i gioielli di famiglia per finanziare la sua attività politica e lascia che sia il cuoco, Madan, a essere incriminato. Permette quindi che sia un subalterno a esserne incolpato, per il bene di altri come lui. Più tardi, però, il sacrificio incomincia ad assumere altre connotazioni:

Did he... did he go down that route because of reasons of class, because a servant stealing is so much more credible, so much more natural, than a member of the family? Was it to make the theft believable to the police that he had framed Madan-da, or was it because it had cost less to betray a servant than one’s own kind? (*TLO*, 478)

Come già nella novella di Mahasweta Devi, ritorna il tema del tradimento. In questo caso, però, coinvolge i membri della classe media del movimento e non la borghesia al di fuori della compagine rivoluzionaria. Ritroviamo anche due temi ricorrenti nel personaggio di Supratik, da un lato la messa in discussione del proprio status borghese, dall’altro, il riferimento all’ “unbridgeable gap” che separa le due classi sociali. Il romanzo sembra suggerire che sia impossibile per i naxaliti provenienti dalla classe media dimenticare appieno la propria appartenenza e abbandonare ogni forma di connivenza

con la borghesia. Un altro elemento che l'opera di Mukherjee sottolinea è quello del sacrificio, cioè di disporre dei destini di persone innocenti in nome di un bene superiore. Il destino di Madan sarà infatti terribile: falsamente accusato, sarà incarcerato, perderà il lavoro e, una volta uscito di prigione (perché Supratik viene arrestato al suo posto), si toglierà la vita. L'episodio del cuoco di famiglia è quindi uno dei tasselli attraverso cui *The Lives of Others* mette in discussione la dimensione morale del movimento.

La critica alla borghesia e il problema morale posto dalla rivoluzione naxalita emergono anche dalle opere di due importanti registi bengalesi, Mrinal Sen e Satyajit Ray. A ridosso degli eventi degli anni sessanta e settanta del secolo scorso, i due registi firmarono due trilogie sulla città di Calcutta, che, tra le altre cose, affrontano il tema della violenza dilagante e della condizione della classe media. Pur ponendosi questioni simili, i due artisti giunsero a conclusioni differenti, le quali possono fornire ulteriori spunti per la discussione di *The Lives of Others*. I primi due film di entrambe le trilogie trattano una vicenda molto simile e quindi offrono un facile terreno per il confronto tra i due registi. *Pratidwandi* (*L'avversario*, 1970) di Satyajit Ray racconta la storia di un giovane della classe media, Siddhartha, che fatica a trovare un lavoro. Il ragazzo non vuole né diventare un naxalita come suo fratello, né rassegnarsi completamente alle logiche del capitalismo come sua sorella. Alla fine, si ritrova costretto a lasciare Calcutta per andare a lavorare come rappresentante farmaceutico nelle zone rurali. Invece, *Interview* di Mrinal Sen narra il tentativo kafkiano di trovare un abito per sostenere un colloquio di lavoro in una multinazionale. Una serie di ostacoli, errori e sfortune obbligano Ranjit Mullick a presentarsi al colloquio vestito con il tradizionale *dhoti* e una *kurta*, risultando così nella perdita dell'opportunità di lavoro. Entrambi i film affrontano tematiche di classe e, più nello specifico, l'impossibilità di cambiamento e avanzamento sociale per la gioventù della medio-bassa borghesia urbana. Ciò nonostante, i due lavori offrono delle prospettive molto diverse sulla città e sulla società bengalese.

I primi film di Satyajit Ray sono imbevuti di una visione umanista, con un'attenzione particolare per la capacità d'azione del singolo individuo. Questa prospettiva è messa in discussione dai cambiamenti e dalle rotture che sconvolgono la società bengalese a partire dalla fine degli anni sessanta. I film di Ray offrono una grande complessità tematica. Tuttavia, possiamo sicuramente ritrovare dei filoni che li accumulano. Il problema delle classi subalterne nei film di questo periodo rimane molto spesso sullo sfondo, mentre emerge una profonda riflessione sulla condizione della classe media. Nota infatti Supriya Chaudhuri:

It is impossible not to feel... that these films are at a deep level about *class*, although they are not directly expressive of a political opinion. What is terrifying about the predicament of each of the three protagonists is a sense that *this is happening to us*; nothing, no

privilege of view or position, separates the spectator from the actor... This recognition of complicity constitutes the Calcutta's trilogy most sustained and subversive political content... By contrast with the mixed milieu of Ritwik Ghatak or Mrinal Sen's films, the represented world in these films is almost exclusively bourgeois, and it draws to itself an audience which recognizes itself exactly in the mirror of art. (Chaudhuri 2006: 258-259, corsivi dell'autrice)

In tutta la trilogia su Calcutta, Ray offre una prospettiva autocritica sulla classe media e sulla sua complicità nel momento di rottura che l'intera società bengalese sta affrontando. In particolare, *Pratidwandi* fa emergere questo senso di sconvolgimento e sconnesione attraverso il modo in cui la città e il corpo umano vengono rappresentati (Chaudhuri 2006).



Un fotogramma da *Pratidwandi*: il corpo del protagonista è spesso inquadrato tra linee, cornici e sbarre.

Ancora una volta, la città è un ambiente ostile che consuma e poi dimentica i corpi che la attraversano. Nota infatti Supriya Chaudhuri “the city is a press of bodies, pushing and jostling each other for survival, for recognition” (2006: 264). Il film presenta un sottotesto anatomico (Siddhartha era uno studente di medicina prima di essere costretto ad abbandonare gli studi in seguito alla morte del padre), e la macchina da presa si sofferma continuamente sulla materialità dei corpi, sezionandoli e dividendoli. La massa di corpi morti, sezionati, schiacciati o, semplicemente, in lotta per la sopravvivenza diventa l'opposto dell'umanesimo fiducioso che caratterizza, ad esempio, la *Trilogia di Apu*. La società limita in maniera spesso violenta la possibilità di azione degli individui, togliendo centralità alla figura umana, che quindi rimane schiacciata dall'ingranaggio della metropoli bengalese. I singoli vengono trascinati dagli eventi e si ritrovano ad accettare svariate forme di compromesso morale. La sofferenza, le diseguaglianze e i conflitti tra classi sociali conducono inevitabilmente a una risposta violenta. La violenza informa dunque la società bengalese a più livelli in *Pratidwandi*: la guerra in Vietnam – definita il più grande evento del secolo –, una bomba piazzata

in un cinema, le fantasie omicide di Siddhartha o il pestaggio casuale cui prende parte. Tuttavia, il film sembra escludere l'efficacia di una risposta violenta all'ingiustizia sociale. Alla fine, l'unico spazio di azione rimasto a Siddhartha è l'abbandono della città per lavorare in campagna.

Al pari di *Pratidwandi*, *Interview* di Mrinal Sen racconta le vicende di un giovane bengalese in cerca di un lavoro. Mentre Ray mette in scena un'autocritica della classe media che si basa sul senso di complicità e compartecipazione tra i personaggi sullo schermo e gli spettatori in sala, Sen cerca di trovare nel pubblico un interlocutore critico e, attraverso l'opera cinematografica, assume una posizione politica piuttosto esplicita. La critica di Sen si rivolge in particolar modo alle forme di colonialismo e neo-colonialismo, e alla collegata influenza culturale dell'Occidente. Le due scene d'apertura e di chiusura permettono di leggere l'opera di Sen in questo senso. Il film si apre infatti con la demolizione delle statue dei colonialisti subito dopo l'indipendenza e si chiude con la distruzione di alcuni manichini da parte del protagonista. Le due forme di iconoclastia sono collegate: i manichini diventano i simboli del neo-colonialismo e il centro iconografico della critica che Sen rivolge all'ipocrisia della classe media bengalese e al suo riguardo per le apparenze. Non sembra che molto sia cambiato dopo l'Indipendenza: la cultura dominante della classe media preclude opportunità di crescita e miglioramento socio-economico ai giovani come già faceva il dominio coloniale. Così la violenza iconoclasta diventa un'altra forma di dissenso rispetto all'ipocrisia delle classi medie. Il percorso kafkiano di Ranjit Mullick è pieno di ostacoli: la città di Calcutta anziché offrire opportunità, presenta al giovane continui impedimenti, fino a portare alla sconfitta finale. Ancora una volta un giovane è schiacciato da una città e una società ostili. La scena finale della distruzione dei manichini è montata insieme a immagini di scioperi, manifestazioni e rivolte violente: la protesta si allarga dal motivo iconografico alla società e alla città intera. Benché non abbia mai sostenuto il movimento naxalita e nemmeno si sia mai iscritto a una delle branche del partito comunista, Sen invoca nella sua trilogia su Calcutta un cambiamento radicale, una furiosa ribellione contro la situazione sociale e politica.

Ci sono molti elementi che segnalano una continuità tra la riflessione di Satyajit Ray, Mrinal Sen, Mahasweta Devi e quella di Neel Mukherjee in *The Lives of Others*. Da un punto di vista spaziale, tutte le opere di questi autori contengono un percorso attraverso le strade della città o dalla città verso l'esterno, che può portare a una rinnovata consapevolezza (nei romanzi di Devi e Mukherjee) o a una sconfitta (nei film di Ray e Sen). Inoltre, per questi artisti, Calcutta, e con essa la società bengalese, è o diventa un ambiente ostile e inospitale. Infatti, la rappresentazione dello spazio riflette e supporta l'operazione di critica sociale che mettono in atto. La riflessione sulla classe media bengalese avviene da una posizione più esterna e distaccata – ma non per questo meno negativa – nell'opera di Sen, mentre assume le forme di una presa di coscienza o di un'autocritica in Devi e Ray.

Nel romanzo di Mukherjee ritroviamo le forme di un'autocritica della borghesia nella messa in discussione del proprio privilegio da parte di Supratik, ma anche uno sguardo distaccato e critico nella dissezione dei vizi della famiglia bengalese. Un altro tema che accumuna le opere analizzate è la descrizione della violenza e la questione morale a essa collegata. In *Devi* e *Sen*, l'attacco è rivolto principalmente alla borghesia e alle sue ipocrisie; la risposta violenta delle classi subalterne e del movimento naxalita non è mai messa in discussione. La questione si fa invece più sfumata nella trilogia di Ray, dove il compromesso morale (che in *Sen* e *Devi* è ipocrisia o tradimento da parte della classe media) assume le forme di una resa alle circostanze esterne, di una perdita di *agency* da parte della classe media senza altre vie di uscita (questo è particolarmente evidente in *Jana Aranya*⁵⁵). Anche in *The Lives of Others* la situazione è piuttosto complessa. Infatti, se la classe media viene attaccata dal punto di vista morale, evidenziandone tutti i vizi e le storture, persino chi decide di stare dalla parte dei subalterni, come Supratik, non è esente da critiche.

Rispetto alle opere che l'hanno preceduto, *The Lives of Others* accoglie la riflessione degli storici sul movimento naxalita, che tende a evidenziarne le tendenze nichiliste e ad attribuire proprio a quest'ultime il fallimento della rivoluzione. Sumanta Banerjee ad esempio sottolinea che:

The young people who took part in the urban action played a double role. They contributed a valuable energy to the needed task of protest and insurgency. But they also prompted a political moral confusion, sometimes verging on nihilism, which threatened liberal values and helped provoke a backlash. (Banerjee 1980: 273)

La frustrazione dei giovani della classe media risulta in una violenza iconoclasta, come già evidenziato dai film di Sen, ma anche nella volontà di eliminare fisicamente i propri nemici, da cui il fenomeno delle uccisioni pianificate dei proprietari terrieri e degli attentati terroristici. Secondo Banerjee e Rabindra Ray – quest'ultimo autore di un volume proprio sull'ideologia naxalita⁵⁶ - fu esattamente il carattere distruttivo delle frange studentesche del movimento ad alienare le simpatie di parte della borghesia e del proletariato urbano, e, di conseguenza, a decretare il fallimento della rivoluzione. *The Lives of Others* evidenzia il nichilismo dei giovani rivoluzionari in più occasioni. Innanzitutto, racconta la determinazione con cui Supratik e i suoi compagni perseguono l'eliminazione dei nemici di classe. Dopo aver assassinato un proprietario terriero il giovane fieramente racconta alla sua interlocutrice che “only he who has dipped his hands in a class enemy's blood can be considered a true revolutionary” (*TLO*, 304). Il vero rivoluzionario è dunque colui che

⁵⁵ *Jana Aranya* (L'intermediario, 1975) racconta la storia di uno studente eccellente che passa gli esami con un voto basso per un errore dell'esaminatore e perde così la possibilità di trovare un buon impiego. Si ritrova così a fare l'intermediario, rivendendo ai negozi le merci dei grossisti. Il compromesso morale giunge quando si ritrova costretto a procurare una prostituta a un cliente pur di concludere l'affare e la donna si rivela essere la sorella di un suo caro amico.

⁵⁶ Ray, Rabindra (1988), *The Naxalites and their ideology*, Oxford: Oxford University Press.

elimina la borghesia in tutte le sue forme, da sé stesso, cancellando la propria provenienza e educazione, e attraverso gli assassinii politici. Un altro problema ideologico che il romanzo sottolinea è quello del sacrificio di vittime innocenti, sia nell'episodio di Madan, sia nel secondo epilogo, dove emerge che l'unica eredità che Supratik lascia alla causa è un tipo di bomba che serve a far deragliare i treni.

Il nichilismo che Supratik e i suoi compagni dimostrano nell'uccisione dei nemici della rivoluzione e nel sacrificio di vittime innocenti contrasta fortemente con l'altra caratteristica che sembra definire i giovani rivoluzionari: l'empatia per i subalterni. *The Lives of Others*, infatti, contrappone la *pars destruens* dei vizi borghesi e della volontà di annullamento dei naxaliti, alla *pars construens* della compartecipazione alle vite degli altri. Pur nella loro furia distruttrice, Supratik e i suoi compagni si impegnano nel superare le divisioni sociali che percorrono la società bengalese. Il percorso empatico di Supratik e dei suoi compagni si articola su più livelli, spaziale, corporeo, immaginativo ed epistemologico. L'empatia, del resto, è una nozione complessa che interessa diverse branche delle scienze umane e della medicina. Il concetto venne teorizzato per la prima volta in ambito estetico. Nel 1873, Robert Vischer parla per primo di *Einfühlung* all'interno del volume *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik* (Sul senso ottico della forma: un contributo all'estetica). L'*Einfühlung* contiene in sé l'idea di moto verso l'oggetto per cui si prova empatia, con cui ci si immedesima, poiché consiste in un involontario trasferimento emotivo ed emozionale del Sé sull'oggetto (Sigrid Weigel 2017: 11). Nella teoria estetica, abbiamo dunque una corrispondenza tra la visione dell'Altro e il moto interno di compartecipazione (ivi: 13). Per questo, l'empatia presenta forti affinità con la simpatia (nel senso etimologico di "sentire con qualcuno") e con la capacità mimetica insita in ogni essere umano. I successivi studi neurologici e psicologici enfatizzano poi il prevalere della componente emozionale nel relazionarsi con l'Altro (inteso in senso ampio) rispetto a quella connessa con il lato razionale e strumentale del ragionamento umano (ivi: 20). Nel percorso di Supratik e dei suoi compagni possiamo ritrovare tutti questi aspetti dell'empatia: dal moto di compartecipazione che spinge Supratik a immaginarsi "le vite degli altri" (cfr *TLO*, 177), alla trasformazione del proprio corpo e delle proprie abitudini per vivere come i contadini. È interessante, però, che sia proprio lo spostamento spaziale, l'abbandono della città per andare verso la campagna, per entrare nel mondo dei subalterni, a portare Supratik sulla strada della compartecipazione.

L'empatia e la mimesi, in quanto avvicinamento all'Altro, rappresentano dunque un modo diverso di conoscere realtà, che si discosta da un approccio puramente razionale. Come già in Chaudhuri e Ghosh, l'Altro non può essere esperito attraverso la logica e la razionalità, ma richiede un processo trasformativo ed emozionale, che in *The Lives of Others* si realizza attraverso un percorso simpatetico, dalla città alla campagna, dal mondo dei borghesi a quello dei contadini. Rimangono

però alcune difficoltà. Anche nel romanzo di Neel Mukherjee i subalterni rimangono avvolti da un alone di inconoscibilità. Se infatti il percorso di Supratik e dei suoi compagni è di avvicinamento alla realtà di chi è privato di potere economico e politico, *The Lives of Others* non offre in maniera diretta il punto di vista dei subalterni. Questi ultimi appaiono nel romanzo sempre attraverso il filtro di Supratik o, talvolta, della voce narrante. Solo Madan, il cuoco della famiglia Ghosh, esprime il suo punto di vista in maniera diretta, ma è certamente un subalterno ambiguo, dato che ricopre una posizione di piccolo privilegio. Pur nel tentativo di avvicinarsi al mondo degli ultimi senza voce, dunque, il romanzo di Mukherjee rimane un'epopea borghese che, come abbiamo già avuto modo di osservare, offre alla classe media uno specchio in cui riflettere sui propri vizi e privilegi.

L'empatia mette quindi la componente emotiva e umana al centro di *The Lives of Others*. Benché porti in sé anche delle istanze distruttive, possiamo ritrovare nel romanzo di Mukherjee degli elementi dell'umanesimo bengalese che accumuna i lavori di Sen, Ray e, più tardi, di Chaudhuri e Ghosh. Pur in modi e modalità diverse, le opere di questi artisti sono accumulate dall'offrire centralità all'esperienza umana, soprattutto nei suoi aspetti più quotidiani e comuni. Nonostante talvolta rappresenti fatti straordinari, come la tentata rivoluzione naxalita, o sottolinei l'impotenza di fronte ai cambiamenti storico-politici, come in Ray e Ghosh, infatti, la tradizione artistico-letteraria bengalese punta a descrivere una verità che non concerne una realtà particolare, ma pertiene all'umanità tutta. Anche per questo, i lavori di questi artisti, nonostante il loro radicamento a Calcutta e in Bengala, si collocano in una prospettiva fortemente cosmopolita.

Capitolo quarto: Il mondo dentro e fuori Calcutta

In quest'ultimo capitolo ci occuperemo della natura multiforme e multicentrica che caratterizza il rapporto tra la città di Calcutta e il mondo, qui inteso in maniera ampia come qualunque entità sociale, culturale e geografica che si situi al di fuori dei confini di Calcutta e del West Bengal. Per descrivere questo mondo ci troveremo a far riferimento a diversi piani spaziali e temporali, a differenti situazioni sociali, culturali ed economiche. L'intento primario sarà quello di pensare la città indiana in un'ottica relazionale e di superamento delle divisioni spazio temporali. Questo approccio si basa su due presupposti teorici fondamentali: il primo è quello che definisce la città postcoloniale proprio come spazio in relazione (si vedano Chambers e Huggan 2015; King 2007; Varma 2011); il secondo è la lettura relazionale che la geografa Doreen Massey fa dello spazio in generale:

We recognise space as the product of interrelations; as constituted through interactions, from the immensity of the global to the intimately tiny... We understand space as the sphere of the possibility of existence of multiplicity in the sense of contemporaneous plurality; as the sphere in which distinct trajectories coexist; as the sphere therefore of coexisting heterogeneity... We recognise space as always under construction. (Massey 2005: 9)

La città di Calcutta è dunque uno spazio eterogeneo, attraversato da traiettorie molteplici. Benché l'ottica offerta da questo lavoro sia per forza di cose limitata, nella selezione dei testi e dei punti di vista, tenteremo in quest'ultimo capitolo di evidenziare la molteplicità dello spazio urbano della metropoli bengalese, situando i romanzi in analisi nel mondo cui appartengono e cui fanno riferimento. Data la natura sfaccettata dell'argomento che intendiamo affrontare, questo capitolo sarà strutturato in maniera diversa rispetto ai precedenti: anziché ruotare intorno ad un'unica dimensione spaziale, affronterà i due movimenti migratori da e per Calcutta.

1. Calcutta è il mondo: pluralismo, diaspora e migrazione nella metropoli bengalese

La prospettiva offerta da Chaudhuri, Ghosh e Mukherjee si concentra su una realtà borghese e di estrazione culturale bengalese. Nel capitolo precedente abbiamo già avuto modo di osservare come questo punto di vista lasci talvolta spazio a quello dei subalterni. In questa parte del lavoro, invece, ci occuperemo di esaminare come la realtà di Calcutta non sia uniforme dal punto di vista etnico e culturale. Per fare questo, ci discosteremo per un momento dai tre autori primari, per analizzare *The Barn Owl's Wondrous Capers* (2007), una graphic novel di Sarnath Banerjee, che offre interessanti spunti tematici e concettuali.

The Barn Owl's Wondrous Capers è la seconda graphic novel di Sarnath Banerjee, considerato spesso il primo fumettista indiano. Il titolo riprende quello del famoso *Hutom Pyanchar Naksha* (*Vignette del Barbagianni*⁵⁷, 1861) di Kaliprasanna Singha, una raccolta satirica di scene e aneddoti sulla città di Calcutta e i suoi abitanti della classe media. Il fumetto è, allo stesso tempo, il racconto del tentativo di trovare una copia perduta della prima edizione di *The Barn Owl's Wondrous Capers* (un diario del XVIII secolo con aneddoti scandalistici sui primi colonizzatori), un viaggio attraverso Calcutta e il mondo e una nuova narrazione della storia globale.

Il romanzo esplora “the dark armpits of history” (*BO*, 1) usando come spunto la leggenda dell'ebreo errante, nata in Europa in epoca medievale. Secondo questa credenza, per aver apostrofato con scherno Gesù durante il Calvario, l'ebreo errante sarebbe stato condannato da quest'ultimo a vagare per l'eternità o, per lo meno, fino al ritorno di Cristo sulla Terra. Come evidenzia Richard I. Cohen in “The ‘Wandering Jew’ from Medieval Legend to Modern Metaphor” (2008), la leggenda nacque in ambito cristiano e venne spesso (anche se non sempre) utilizzata con connotazioni antisemite, specialmente in epoca moderna e contemporanea. Più di recente, il motivo dell'ebreo errante è stato anche ripreso da alcuni artisti di origine ebraica, i quali lo hanno riletto alla luce della Shoah e della diaspora (Carol Zemel 2008). Tra questi, vi è il fumettista ebreo-americano Ben Katchor che nel 1999 pubblicò *The Jew of New York: A Historical Romance*, una graphic novel che descrive la New York del XIX secolo attraverso l'esperienza ebraica. Sia Katchor sia Banerjee afferiscono al genere della non-fiction graphic novel, al pari di autori come Art Spiegelman e Joe Sacco. I due fumettisti condividono alcune scelte grafiche e stilistiche, l'ambientazione storica che interseca diversi piani temporali, e la scelta di situare la leggenda dell'ebreo errante nell'ambito della diaspora (cfr. tavola 1 e tavola 2 in appendice). Nel caso di Banerjee la decisione di utilizzare la figura dell'ebreo errante in un contesto diasporico si connette a due fattori storici e sociali. Fino a poco tempo fa, la comunità ebraica era molto presente in India e soprattutto a Calcutta, città che vanta la più grande sinagoga di tutto l'Oriente (Sipra Mukherjee 2009: 91). Il tema della diaspora ebraica, poi, si interseca e rimanda a quello della diaspora indiana. Come sottolinea Sander L. Gilman (2003, 2015), l'ebreo rappresenta, da un lato, l'ibrido, il multiculturalismo e il cosmopolitismo, dall'altro, la vittima per antonomasia. È una visione stereotipata dell'identità ebraica, che tuttavia ricorre molto spesso nelle opere di autori del Subcontinente⁵⁸.

The Barn Owl's Wondrous Capers utilizza il tema dell'ebreo errante per ripercorrere dei momenti salienti della storia mondiale e della città di Calcutta. Mentre vaga per l'eternità, la figura

⁵⁷ “Hutom Pyanchar” significa alla lettera “gufo notturno o barbagianni”, ma è anche lo pseudonimo che l'autore adottò per pubblicare la sua opera satirica.

⁵⁸ Per una discussione più approfondita della questione, rimandiamo alla conclusione.

leggendaria si fa infatti testimone, e in alcuni momenti persino profeta, di alcuni eventi storici fondamentali: dalla rivoluzione francese alla prima guerra mondiale, passando per la *reconquista* e la cacciata degli ebrei dalla Spagna. Arrivato a Calcutta dopo l'esilio dalla Penisola Iberica e la conseguente migrazione degli ebrei sefarditi verso il Medio Oriente e il resto dell'Asia, l'ebreo errante inizia a raccogliere episodi della vita quotidiana dei primi colonizzatori e dei ricchi *zamindar*, arrivando a stendere *The Barn Owl's Wondrous Capers*. La vita di tutti i giorni, le leggende, gli aneddoti scandalistici, le bizzarrie dei ricchi indiani e dei colonizzatori diventano dunque parte fondante di quelle "dark armpits of history" che il volume si propone di esplorare: nulla che abbia a che fare con la grandiosità della storia ufficiale. Come nota infatti Ragini Tharoor Srinivasan in un articolo sul *New Yorker*, l'intento di Banerjee non è quello di offrire un resoconto realistico, ma di complicare il nostro punto di vista storico (Tharoor Srinivasan 2016).

Dal punto di vista grafico, l'approccio sincretico di Banerjee emerge attraverso la ripresa di motivi tradizionali, come la pittura Kalighat (Sareen 2010), unita alla tecnica del collage, che mescola disegno, fotografie, manifesti pubblicitari, locandine di film hindi (cfr. tavola 3):

His style is collage-like, consisting of black-and-white ink sketches interspersed with photographic images drawn from magazines, advertisements, and film posters and stills, as well as color panels and newspaper clippings. His texts are casually multilingual, including phrases of Hindi, Urdu, and Bengali without translations into English. They describe products, like Boroline antiseptic cream or Vicco Vajradanti toothpaste, that were "made in India" long before Modi's "Make in India" campaign... he draws inspiration largely from visual artists and filmmakers: the documentary photographer and screenwriter Sooni Taraporevala, the filmmakers Sai Paranjpye and Basu Chatterjee, as well as Francisco de Goya, Albrecht Dürer, and Alain Resnais. (Tharoor Srinivasan 2016)

La complessità dell'opera di Banerjee si registra nella varietà delle sue scelte stilistiche e linguistiche, ma anche nella diversità delle influenze che guidano la sua scrittura. L'eterogeneità formale di *The Barn Owl's Wondrous Capers* ben si connette alla molteplicità che contraddistingue la materia trattata, dai diversi contesti storici e culturali, al cosmopolitismo di Calcutta.

Calcutta emerge come una città multiculturale, in cui molte minoranze contribuiscono alla vita della metropoli indiana. Al di là della presenza ebraica, che viene enfatizzata dalla scelta del tema dell'ebreo errante, la convivenza tra diverse etnie e culture viene trattata con una serie di vignette dai toni comici: "Sorry about the book, Dikra. If Soli had it he would have told you. Parsis are honest; that is why the Marwaris and Sindhis bambooned us into the fringes of business. Tata" (*BO*, 167). La rivalità economica tra le diverse componenti della popolazione di Calcutta si risolve in un incontro tra amici al bar, che ruota intorno agli stereotipi sull'onestà/disonestà dei parsi.

Lo status cosmopolita della città indiana si riflette anche nel suo essere storicamente meta di mercanti e viaggiatori che vi si trasferivano per fare affari. Lo stesso ebreo errante vi arrivò con un gruppo di mercanti sefarditi, che poi proseguirono verso l'Estremo Oriente, mentre lui si stabilì a Calcutta. La sua professione gli consentì di intrattenere rapporti con i ricchi della città e di venirne a sapere i segreti e gli scandali che compongono *The Barn Owl's Wondrous Capers*. Il sesto capitolo del libro è tutto dedicato al viaggiare e al nesso tra questo e il raccontare storie. Si apre con una citazione di Walter Benjamin, anche lui un ebreo costretto in esilio, che divide i narratori in tre categorie: i viaggiatori di professione, mercanti e esploratori, che poi raccontano i loro viaggi in maniera più o meno attendibile; gli stanziali, che producono racconti sul luogo che abitano; infine, coloro che viaggiano a lungo e poi si stabiliscono in un posto, diventando esperti artigiani e costruttori. Per Benjamin, dunque, la narrazione è il frutto dell'esperienza vissuta, che può essere di viaggio oppure del luogo in cui si abita. La terza categoria fonde le due precedenti, nel racconto di chi ha viaggiato a lungo per imparare un mestiere e poi si è stabilito in un luogo. A tal proposito, Benjamin fa l'esempio degli artigiani medievali, che trascorrevano un periodo di apprendistato fuori casa, per poi stabilirsi una volta imparato un mestiere (Benjamin 2011: 12). A queste tre categorie, la graphic novel ne aggiunge una quarta:

Digital Dutta belongs to this elite club of chroniclers who seldom travel in space and almost never in time. The traveller of the mind... He realized that sitting in his North Calcutta house, he had a pretty accurate idea of what the world outside was like. (*BO*, 83, 92)

L'esperienza di Digital Dutta è diversa rispetto a quella delle categorie tracciate da Benjamin: deriva dal suo utilizzo dell'immaginazione, ma anche dal suo viaggiare per diverse epoche storiche. Il personaggio, infatti, si rivelerà essere la contemporanea incarnazione dell'ebreo errante. Benché avverso al viaggio attraverso lo spazio, dunque, non può esimersi di viaggiare nel tempo e ama spostarsi con l'immaginazione (cfr. tavola 3). L'affezione di Digital Dutta per i viaggi con la mente ricorda Tridib in *The Shadow Lines*. Il rimando a Benjamin e la raffigurazione dell'enorme biblioteca di Digital Dutta ulteriormente contribuiscono a costruire l'immagine di un intellettuale nomade. La figura dell'intellettuale diasporico, per forza o desiderio, attraverso lo spazio-tempo o con il potere dell'immaginazione, accumuna, nel fumetto, la diaspora ebraica e quella indiana. Qui emerge di nuovo lo stereotipo identificato da Gilman: l'ebreo cosmopolita. Come vedremo anche del caso di Chaudhuri, la costruzione di nuove forme di appartenenza diasporiche nelle letterature del Subcontinente passa molto spesso dalla figura dell'ebreo, il quale rappresenterebbe una forma di cosmopolitismo delle minoranze.

I possibili legami con l'opera di Amitav Ghosh non si fermano soltanto alla rappresentazione di Digital Dutta che ricorda quella di Tridib. Alcune caratteristiche di *The Barn Owl's Wondrous Capers* riportano alla mente *The Calcutta Chromosome*. Un primo elemento è quello del ricorso al fantastico e al soprannaturale, che pervade l'intera graphic novel e contribuisce ad avvolgere di mistero le vicende dell'ebreo errante. Un secondo fattore è la rappresentazione della città. Benché Calcutta sia presente lungo tutto il corso della narrazione, l'ultima parte del capitolo 12 "The Fellowship of the Babus" segue l'io-protagonista delle vicende contemporanee (una specie di alter-ego di Banerjee, distinto dalla voce autoriale dell'ebreo errante/Digital Dutta) in un percorso psicogeografico attraverso la parte nord di Calcutta. Il viaggio del protagonista si apre con le seguenti parole:

I asked Kedar Babu if one of his maps could lead me to my lost inheritance. It could, he replied, but I would have to hold back on my analysis. 'A temporary suspension of logic.' He asked me a few questions for his calculations. Being psychically challenged, I didn't have much hope. Cities like Calcutta have intricate ways to keep their secrets, forever careful not to blurt them out to the uninitiated. (BO, 209)

Le affinità, se non i rimandi, all'opera di Ghosh sono evidenti. Il protagonista si ritrova a seguire una mappa disegnata per lui da Kedar Babu, un impiegato statale al Writers' Building, che ambisce a sviluppare una "occult cartography" (BO, 208), una scienza basata non sul razionalismo occidentale, ma su matematica e geografia vediche. La mappa di Kedar Babu conduce il protagonista in un percorso attraverso Calcutta nord, con il fine di rintracciare la sua eredità (che altro non è che la copia originale di *The Barn Owl's Wondrous Capers*). Per seguire questo percorso deve sospendere ogni logica e tenere a mente che Calcutta è una città piena di segreti che non gli si rivelerà facilmente (cfr. tavola 4). I segreti, in questo caso, sono due: il fatto che Digital Dutta sia l'ebreo errante, e il fatto che si sia indebitamente riappropriato del suo libro. La mappa di Kedar Babu guida il protagonista attraverso i vicoli e le stradine di Calcutta nord, la cosiddetta Black Town, fino alla casa di Digital Dutta. La mappatura di questa zona della città, così come, in realtà, di Calcutta nel resto del libro, non è connessa solamente a luoghi rilevanti storicamente o di interesse turistico. Pur presenti, questi sono mescolati ad una serie di posti e riferimenti apparentemente secondari o insignificanti, ma che, tuttavia, svolgono la stessa importante funzione di guidare il protagonista attraverso la sua storia familiare e verso la sua eredità. La rilevanza di questi elementi secondari, quotidiani, rimanda ad una dimensione vissuta della città, fatta di percorsi connessi a emozioni, abitudini e ricordi personali. Emergono così i luoghi del nonno del protagonista (l'originale proprietario di *The Barn Owl's Wondrous Capers*), come il mercato del pesce, dove si recava spesso; l'ufficio del padre, al numero

16, Old Court House Street; e la personalissima geografia di Digital Dutta, che non ama allontanarsi molto dalla casa e dal quartiere in cui vive.

Nel raccontare l'origine e il ritrovamento di *The Barn Owl's Wondrous Capers*, altre due città oltre Calcutta assumono un ruolo importante, Londra e Parigi. Parigi è legata a doppio filo alla leggenda dell'ebreo errante (il riferimento alla celebre immagine di Gustave Doré è costante ed esplicito), all'emergere della psico-geografia, ma, soprattutto, è la città dove il nonno del protagonista comprò *The Barn Owl's Wondrous Capers*, in un negozio gestito da un vecchio ebreo. A Londra, invece, vive il protagonista, emigrato nella metropoli britannica come molti suoi connazionali. Benché il fumetto sia principalmente su Calcutta e la storia locale, questa si interseca a doppio filo con quella delle due capitali europee. Il legame tra Londra e Calcutta è ovviamente dovuto anche a ragioni storiche, ma, ancora una volta, la graphic novel decide di privilegiare la dimensione emozionale e biografica:

What's funny is how a six-month-long non-relationship that began atop Route 38, somewhere between Dalston Junction and Hackney Central, can make you associate an entire city with one person. (*BO*, 54)

In una sequenza graficamente molto significativa, dove si alternano immagini di un viaggio in autobus a Calcutta e uno a Londra, il protagonista racconta di una relazione passata con una ragazza di Calcutta, che, per lui, è per sempre associata alla città indiana (benché i due si siano frequentati a Londra) (cfr. tavola 5). Londra emerge dunque come il luogo delle relazioni passeggere, dei legami sentimentali difficili da intrattenere (e trattenere): “city of shifting non-relationships” (*BO*, 52). Calcutta, al contrario, è “the cradle” (*ibidem*), non tanto il terreno dell'infanzia, ma, soprattutto, il luogo delle figure genitoriali come il padre e il nonno. La graphic novel costruisce quindi una geografia mondiale in cui i legami tra le città sono dovuti a circostanze biografiche o emozionali e non sono basati su un sistema economico di centro-periferia, di colonizzato-colonizzatore. La dimensione cosmopolita del mondo descritto in *The Barn Owl's Wondrous Capers* si basa quindi su legami e connessioni tra le persone e sul libero spostamento degli individui. Nonostante si faccia riferimento alle diaspore forzate, nonché ad alcuni episodi di violenza e discriminazione della storia mondiali (uno su tutti la cacciata dei mori dalla Spagna), i confini nazionali e tra nord e sud del mondo sembrano sparire grazie al tratto grafico che unisce Calcutta, a Londra, a Parigi.

La varietà di temi e questioni che emergono in *The Barn Owl's Wondrous Capers* rispecchia e riassume molte delle tematiche che percorrono le opere di Amit Chaudhuri, Amitav Ghosh e Neel Mukherjee. Abbiamo già avuto modo di esplorare le diverse geografie familiari, emozionali e contro-scientifiche che animano i romanzi di questi autori. La graphic novel di Sarnath Banerjee apre anche

alla discussione di temi legati al posizionamento di Calcutta nel mondo, alla migrazione in città e a quella verso il continente europeo. Banerjee concepisce la dimensione migratoria e cosmopolita in un'ottica emozionale e affettiva. La diaspora è collocata in una prospettiva produttiva, di testimone e collante della storia del mondo. Da ultimo, la natura multiculturale e plurale della metropoli bengalese emerge sia attraverso il tema della diaspora ebraica, sia attraverso un ritratto dai toni comici della varietà di popolazioni locali che animano la città. Nonostante la visione di Banerjee escluda il dolore e la violenza che sono spesso, e sempre più, cifre essenziali del fenomeno migratorio, la sua tematizzazione mediante le emozioni, la memoria, la famiglia e, in generale, gli affetti ci permette di mettere le migrazioni su un piano di umanità comune e cosmopolitismo affettivo. È proprio questa cifra a contraddistinguere la rappresentazione del mondo globale anche in Amit Chaudhuri, Amitav Ghosh e Neel Mukherjee.

Prima, però, di spostarci definitivamente su una dimensione globale, ritorniamo per un momento alla natura multi-etnica e multiculturale della città di Calcutta. Il discorso sulla diaspora ebraica ha aperto uno spiraglio su quanto la metropoli bengalese fosse e, per certi versi, sia ancora, una meta per chiunque sia in cerca di fortune economiche e sociali. Nel corso dei precedenti capitoli abbiamo già avuto modo di osservare come Calcutta fosse la destinazione privilegiata sia della migrazione dalle campagne, sia dell'esodo di massa dall'East Pakistan / Bangladesh in occasione della Partition e della guerra d'indipendenza dal Pakistan del 1971. Queste dinamiche sono alla base degli eventi raccontati in *The Shadow Lines* e *The Lives of Others*. Il fantasma della Partition infesta in particolar modo le pagine di *The Shadow Lines*, in cui le violenze comunitarie tra hindu e musulmani hanno un ruolo centrale, prima nel causare la divisione tra i due stati, poi nelle rivolte contemporanee a Calcutta e Dhaka, che sfociano nella morte di Tridib.

Rispetto alla convivenza tra diverse comunità a Calcutta, è significativo anche il punto di vista scelto da Neel Mukherjee in *Past Continuous/A Life Apart* (2008, 2011⁵⁹). Il romanzo segue una struttura contrappuntistica, che alterna le vicende di Ritwik, giovane indiano immigrato nel Regno Unito, e di Miss Gilby, personaggio di *Ghare Baire* di Tagore, di cui Mukherjee opera una riscrittura. Mentre la storia di Ritwik si svolge ai giorni nostri, quella di Miss Gilby è ambientata tra fine ottocento e inizio novecento. Tra le due vicende, ci sono dei parallelismi e rispecchiamenti, da cui il titolo indiano *Past Continuous*. Nel romanzo di Tagore e nel film di Ray, Miss Gilby è la governante e insegnante di inglese di Bimala, nonché una delle prime vittime delle violenze che insorgono in Bengala durante il movimento Swadesh (1905). Sorto in seguito alla prima partizione del Bengala, il

⁵⁹ Il romanzo è stato pubblicato in India nel 2008 con il titolo *Past Continuous*. Successivamente è stato ripubblicato in Europa e negli Stati Uniti con il titolo *A Life Apart*. Per le citazioni, questo lavoro fa riferimento all'edizione britannica del 2011.

movimento Swadesh prevedeva il boicottaggio dei beni di consumo importati dalla Gran Bretagna, in favore di prodotti locali. Non mancarono però proteste di massa, episodi di violenza e tentativi di resistere passivamente ai colonizzatori, allargando il boicottaggio alla totale non-collaborazione con gli inglesi. Nel romanzo di Tagore, Miss Gilby è una vittima innocente delle manifestazioni violente contro la partizione del Bengala. Benché il suo ruolo, nel romanzo e nel film successivo, sia piuttosto marginale, Mukherjee riprende questo personaggio per restituire un insolito ritratto della realtà di una donna europea indipendente in India durante il periodo coloniale. Quella che emerge è una figura inusuale, che tenta di costruire un dialogo tra culture e di migliorare la condizione delle sue “sorelle indiane”.

Il ruolo e la presenza delle donne in India erano fondamentali per la sopravvivenza e la continuità dell’Impero. Come sottolinea Alison Blunt (1997), le donne britanniche erano “essential not only to reproduce legitimate imperial rules, but also to reproduce the social, moral and domestic values legitimating imperial rule” (255). In pratica, una buona ed efficace amministrazione del Raj si basava sulle virtù domestiche delle donne colonizzatrici. Rosemary Marangoly George racconta infatti come un’efficiente coordinazione della vita domestica fosse importante per il progetto imperialista tanto quanto le campagne militari o i doveri amministrativi per la componente maschile della società (1996: 51-52). A questo proposito, erano molto diffuse le pubblicazioni e i manuali di economia domestica scritti da donne britanniche già con esperienza del contesto indiano o con una qualche qualifica professionale. Le colonizzatrici erano quindi incaricate di mantenere “domestic as well as imperial standards along the lines of class and nationality” (Blunt 1997: 282) e il fallimento nel raggiungere l’obiettivo era ritenuto una grave mancanza personale.

Il ritratto che Mukherjee fa di Miss Gilby va contro tutta questa serie di convenzioni imperialiste. La governante è un personaggio che molte volte valica la linea di separazione tra colonizzati e colonizzatori: infatti, coltiva una curiosità nei confronti delle lingue, delle culture e delle popolazioni locali che va ben al di là di quanto fosse di norma ritenuto appropriato. Nel romanzo, la vicenda di Miss Gilby si svolge a Madras, dove il fratello è di stanza, a Calcutta, nella tenuta di Nikhil nelle campagne del Bengala e, infine, in Uttarakhand, alle pendici dell’Himalaya. A Calcutta, Miss Gilby frequenta la comunità degli anglo-indiani⁶⁰ e in particolare Mrs. Violet Cameron, un altro personaggio poco convenzionale:

Fiercely independent and unconventional she [Mrs. Cameron] had cocked a snoot at Calcutta’s ossified Anglo-Indian society: ignoring the listings in the Warrant of

⁶⁰ Nati e cresciuti in India, ma di origine britannica.

Precedence⁶¹; setting up schools for the education of Indian women in her own backyard and, in the winter months, in her garden; campaigning for the end of the *moorgi khana*⁶² in Clubs – her sins were so numerous that she was practically on the verge of ostracism by the unforgiving Anglo-Indian community. (ALA, 90)

Mrs. Cameron è in netto contrasto con i rigidi codici morali e gerarchici che caratterizzano la comunità anglo-indiana. La rigidità di quest'ultima si rispecchiava nel rispetto delle convenzioni sociali, delle gerarchie, e nel mantenimento della divisione di spazi e momenti di socialità tra donne e uomini, bianchi e indigeni. Convenzioni che Mrs. Cameron, seguita dall'amica Miss Gilby, rigetta appieno.

La separazione tra le donne britanniche (o anglo-indiane) e gli indigeni era un fondamento su cui si reggeva il Raj. Per le donne bianche, il ruolo domestico e quello imperiale si sovrapponevano e intersecavano, specialmente nella loro relazione con la servitù locale. Per questo era importante sottolineare la differenza di razza e di classe che intercorreva tra i due soggetti. In particolare, l'enfasi sulla differenza razziale era molto importante per il progetto imperiale: senza di questa, la servitù britannica sarebbe stata paragonabile a quella indiana, e, per estensione, la società indiana a quella britannica, fatto che era ovviamente contrario a qualunque teoria di superiorità razziale. Pur nutrendo alcuni pregiudizi e trovando alcune pratiche indiane "primitive" (ALA, 88), Miss Gilby è spinta da una sincera curiosità nei confronti della cultura indiana, tanto da mettersi a imparare le lingue locali, in particolare il bengalese, pratica inusuale per una *memsahib* (ALA, 86).

Anche il tentativo di istruire e educare le donne indiane prende una piega non convenzionale per Miss Gilby e Mrs. Cameron. Di solito, il miglioramento dello status delle "sorelle indiane" era parte del "white woman's burden", dato che, per la maggior parte dei colonizzatori, "the white woman's status in society was the norm, the yardstick by which 'native' lack was measured" (George 1996: 58). Benché sicuramente le due donne percepiscano il loro status come "avanzato" non mancano di sottolineare la rigidità e le discriminazioni in cui incorrono da parte dei propri connazionali. Al contempo, si occupano della cultura locale e sono attivamente coinvolte nelle questioni politiche. Oltre allo studio delle lingue, Miss Gilby scrive un libro sulla condizione e i diritti delle donne. Mrs. Cameron partecipa alla vita politica e intellettuale bengalese – al pari di personaggi storici del calibro di Anne Besant. Infine, soprattutto per Miss Gilby, il loro senso di appartenenza e lealtà non è interamente dedicato alla comunità britannica:

⁶¹ Il *Warrant of Precedence* stabilisce la gerarchia vigente all'interno di un determinato sistema, in questo caso il Raj britannico.

⁶² Con il nome *moorgi-khana*, letteralmente "pollaio", ci si riferiva alle stanze riservate alle donne nei club.

Miss Gilby feels caught up in the great arch of political movements and it is not without its slight tinge of fear – what if these men were plotting a Revolution to overthrow the Raj? Where does she stand then?... She feels oddly divided, melancholy, as if her loyalties were neatly riven and have been called into question, as if two equal forces were pulling her in contrary directions. The sense of implied betrayal she feels is already enormous. (ALA, 211-213)

Sono soprattutto i sommovimenti politici seguiti alla partizione e alla nascita dello Swadesh che mettono alla prova l'appartenenza di Miss Gilby. La governante viene esclusa sia dalla comunità degli anglo-indiani sia dagli indiani. Se, infatti, i primi non la accettano – con l'eccezione di alcune donne indipendenti come lei –, a causa delle sue trasgressioni e del suo anti-conformismo, i secondi la percepiscono comunque come una dei colonizzatori. Miss Gilby rimane dunque isolata, ostracizzata da entrambe le comunità cui sente di appartenere.

Oltre a servire da contrappunto alla vicenda di Ritwik, che vedremo in seguito, la storia di Miss Gilby mette in evidenza le rigidità e le tensioni che percorrono la città di Calcutta in epoca coloniale, fino all'esplosione di violenza durante il movimento Swadesh, di cui la donna rimane vittima. Come in *The Lives of Others*, Neel Mukherjee ci restituisce un ritratto della società bengalese in cui la violenza serpeggia tra le sue componenti.

La visione che invece viene dai romanzi e dalla non-fiction di Amit Chaudhuri è per certi versi pacificata: sebbene esistano, le animosità tra le diverse comunità non sfociano mai in scontri violenti. Nella produzione dello scrittore, il romanzo che più si occupa del pluralismo e del multiculturalismo della città è *Freedom Song*. Ambientato a ridosso della distruzione della moschea di Ayodhya nel 1992, *Freedom Song* è, appunto, un bilancio dell'Indipendenza. Come osserva Anu Shukla, “the title sings not of the freedom of the country, but what freedom has come to” (2004: 98). Nella forma, l'opera rimane un romanzo-poetico, incentrato sulla quotidianità di due famiglie borghesi, entrambe originarie dell'East Bengal, ma trasferitesi a Calcutta in seguito alla Partition. Tuttavia, alcune note distorte emergono dalla tranquillità delle due famiglie. Sullo sfondo, c'è innanzitutto il declino economico della metropoli. *A Strange and Sublime Address* offre una prospettiva sugli anni d'oro della città attraverso gli occhi di un bambino; in maniera simmetrica, *Freedom Song* affronta la crisi economica di Calcutta attraverso dei personaggi in età adulta o addirittura anziani. Un'altra nota cupa è quella delle crescenti tensioni con la comunità musulmana:

Each day, at some point, they talked of the Muslims. They talked of how, by the next century, there would be more Muslims than Hindus in the country. Mini, being the teacher, had the facts and figures. She told Khuku that ‘population control’ was meant for Hindus alone, and Khuku, listening to Mini, began to see Muslims everywhere. They grew excited about the azaan on the loudspeakers, and about Muslim festivals in which people beat themselves with whips and cords... ‘BJP,’ said Khuku, her eyes larger than

usual. 'I might even vote for the BJP. Why not?' ... 'In fact, it was no bad thing that they toppled that mosque,' said Mini. (*FS*, 326-327)

Vediamo dunque emergere, o riemergere, l'ostilità nei confronti della componente musulmana della popolazione, una dinamica che ha lungo corso in India e che fu alla base della Partizione. Allo stesso modo, notiamo l'affermarsi del BJP (ora al governo) come forza politica fondamentalista hindu, sia rispetto al Partito del Congresso, sia, nel caso di Calcutta, rispetto al Left Front e ai partiti comunisti. Nel romanzo, infatti, l'adesione del nipote di Khuku, Bhaskar, al CPI (M) è vista con benevola irrisione, segno di un grande cambiamento rispetto agli anni dell'insurrezione naxalita. Come già era stato durante le lotte dei Naxaliti, anche in *Freedom Song* la borghesia si distingue per le sue posizioni conservatrici e per il tentativo di difendere lo status quo e la propria identità – bengalese e hindu.

Per Khuku e Mini, le identità hindu e musulmana sono contrapposte e scarsamente compatibili:

Long before she either disbelieved or believed in things, Khuku had heard of the Muslims, or the Musholmaan, as a child... It was he [Pulu, suo fratello] who first told her of the Hindoos, who were a fierce wandering tribe with swords who cut up everything in their path, as their very name, 'Hin-doo', suggested, and Musholmaans he explained, were ghost who haunted the dark and hilly regions of Sylhet. (*FS*, 327-328)

Nella spiegazione del fratello di Khuku, quando i due erano ancora bambini, gli hindu sono descritti come un popolo di eroi combattenti (un rimando forse agli Arya), mentre i musulmani sono dei fantasmi che infestano la regione del Sylhet (oggi in Bangladesh). Ed è proprio la paura dell'esplosione di violenze tra le due comunità che si insinua a tratti nel romanzo:

CRPF soldiers; three months ago, and before then, they'd appeared when the roads were silent, waiting for riots to break out in the city though they eventually hadn't. Sleepy-eyed, waving at the children. As if they were passing through, a peacekeeping force on their way elsewhere. (*FS*, 446)

Nonostante la tensione sia alta e sui giornali i protagonisti leggano di continuo notizie di scontri e uccisioni in altre città, a Calcutta non esplose nessuna violenza comunitaria di massa. La vita delle due famiglie continua a scorrere tranquilla, senza incidenti. La crescente diffidenza nei confronti dei musulmani è manifesta solo a parole, sussurrate "as if they were playing a prohibited game" (*FS*, 327). Insieme allo spettro delle possibili rivolte comunitarie, l'altro fantasma che percorre le pagine di *Freedom Song* è quello della Partition. Bhola, Khuku, Mini e la sorella Shantididi dovettero tutti scappare dall'East Pakistan per raggiungere l'India:

Then the upheaval came, and friends, brothers, teachers, magistrates, servants, shopkeepers were all uprooted, as if released slowly, sadly, by the gravity that had tied them to the places they had known all their lives, released from an old orbit. They had awaited it with more than apprehension; but when it came they hardly noticed it. The votes were counted after the referendum⁶³; their country was gone; first they went back to the village where their mother had died. After two months they packed their things and took a train to Guwahati and then a bus to Shillong, the landscape, over six hours, changing slowly from plains to hills. (*FS*, 380)

Benché sia avvenuta in un'epoca precedente i fatti raccontanti nel romanzo, la Partition ha delle conseguenze rilevanti sul presente dei personaggi, dall'indigenza di Mini e sua sorella Shantididi, al pregiudizio che i personaggi dimostrano nei confronti dei musulmani.

Il multiculturalismo e il pluralismo di Calcutta sono uno dei temi intorno a cui ruota anche il lavoro di non-fiction di Amit Chaudhuri sulla città, *Calcutta: Two Years in the City*. La convivenza pacifica tra comunità diversissime tra loro viene descritta e lodata in più passaggi all'interno dell'opera:

Paradoxically, there's been no backlash against minorities in Calcutta since the violence of Partition; the long reign of the Left Front government has, probably, made Calcutta at once the most untenable and the least xenophobic of the major Indian cities – of, possibly, the major cities of the world. (*Calcutta*, 91)

All'interno del saggio, questa visione pacificata dei rapporti tra le diverse comunità si accompagna ad una continua discussione e ridefinizione di cosa voglia dire essere *bangali* e *bhadralok*. Se, infatti, i *chhtolok* o *kaajerlok* (la classe lavoratrice) possono provenire da altri stati indiani, il *bhadralok* è essenzialmente *bangali*. Come ogni definizione, quella di *bangali* e *abangali* è fluida:

'It's a unique category the "non-Bengali".' He hinted to me that he could think of no comparable way of viewing the world in another culture. Theoretically, it's a definition that encompasses the rest of the world; but it's usually used to refer, in an off-hand way, to the rest of India. What does it signify? A deficiency? An absence? Distance? Or a mode of being, imprecisely acknowledged? Or is it meant to complete and confirm 'Bengaliness'?... There was a time, until two or three decades ago, when Bengalis were still regarded with affection and even admiration in the Anglophone Indian elite; and certain 'non-Bengalis' would describe themselves as... 'honorary' Bengali. This meant that the person in question had a smattering of this refined language of Indian modernity. (*Calcutta*, 88)

⁶³ Il 6 giugno 1947 la provincia di Sylhet votò con un referendum se annettersi all'India o all'East Pakistan dopo l'Indipendenza. La maggioranza decise di unirsi all'East Pakistan. Benché la città e il territorio di Sylhet si trovino quasi al confine con l'Assam (cui avrebbero dovuti annettersi in caso di esito contrario del referendum), la maggioranza della popolazione è di etnia bengalese.

Essere “non-bengalesi” è dunque una condizione quasi universale: caratterizza chiunque non faccia parte, per nascita o *honoris causa*, della comunità bengalese. Nello specifico, poi, la “Bengaliness” viene connessa con il progetto di modernità che Calcutta rappresenta. I “non-bengalesi”, dunque, fanno parte di una diversa modernità, pre-moderna, post-moderna, alternativa. Il discorso muta leggermente in connessione con le altre popolazioni che abitano la metropoli indiana:

The ‘non-Bengali’, here is a euphemism for the Marwari; who is referred to slightlyingly in colloquial Bengali parlance as Mero... Although he now largely controls the economy of the city, he’s long been the object of satire in Bengali literature – often memorable satire. (Calcutta, 90)

Come già in Banerjee, ritorna la questione dell’umorismo e della satira nei confronti delle minoranze, che sembra però contribuire a risolvere ogni forma di conflitto. Un trattamento analogo viene riservato a un’altra grande minoranza cittadina, i *bihari*:

Bihar, byword for abhorrent ministers and bureaucrats and policemen, minor warlords and ignorant peasants, whose once-poetic tongues – Bhojpuri and Maithili – now, spoken by the likes of Ramayan Singh, make people laugh. There’s no reason to think that the Biharis, who constitute a substantial percentage of the floating population of Calcutta, like the pompous remnants of the Bengali bourgeoisie at all... or that the Bengali thinks of the Bihari as anything other than the rickshawalla. It’s a testament to Bengali self-absorption that the city is still fundamentally thought to be a Bengali one... But what of the Bihari?... he is everywhere. (Calcutta, 49-50)

Così come i *marwari* controllano ormai l’economia della città, i *bihari* sono onnipresenti nella sfera dei lavori più umili. Nonostante la differenza di status economico, però, sono allo stesso modo oggetto della comicità rivolta nei confronti delle minoranze. Tuttavia, i bengalesi non sono esenti da critiche: in questo caso, il punto dolente è la loro autoreferenzialità che li porta ad avere una visione esclusivamente bengalese di Calcutta, quando questa è, invece, plurale e multiculturale. Tornando ai *bihari*, questi sono, per la maggior parte, esempi di *kaajerlok*, altra entità in relazione alla quale si costituisce quella *bhadralok-bangali*. Nota infatti Chaudhuri:

Strictly speaking, there’s no bhadralok any more... Still, it’s possible to be a bhadralok – fleetingly, in a fitful way – in relation to the kaajer lok, and to Calcutta in general: as sort of anomaly or exception, as a group of people who are around almost by accident. (Calcutta, 255)

Con il declino di Calcutta – altro grande tema che attraversa l’opera di Chaudhuri – non si può più essere *bhadralok* per status culturale; lo si può essere solamente in relazione a qualcosa o qualcuno: le classi lavoratrici e quanti non appartengono a Calcutta, i “non-bengalesi”.

Un’altra tematica che attraversa il saggio di Chaudhuri è quella della globalizzazione, attraverso cui viene letta la storia delle altre minoranze di Calcutta, in particolare quella cinese, la cui presenza risale a tempi molto antichi. La comunità viveva in due aree della *grey town*, Tiretta Bazaar e Tangra, che insieme costituivano una delle più grandi *chinatown* di tutta l’Asia. Il cibo e la cultura cinesi erano molto diffusi:

Chinese food has long been Calcutta’s favoured foreign cuisine: it belongs to the eternal, and now paradoxically lost, childhood of the Bengali middle class... It goes back, this cuisine, to the time when Calcutta was a Bengali city, and never dreamed it would be otherwise. (*Calcutta*, 198-199)

Ancora una volta, registriamo un paradosso e una difficoltà nella definizione di cosa sia bengalese. Sembra quasi che, per l’autore, il tempo passato in cui Calcutta era una città bengalese fosse anche l’epoca in cui la comunità cinese, e quindi la sua influenza culinaria, prosperavano. Arriviamo quasi alla contraddizione per cui la “bengalità” di Calcutta risiederebbe nel suo pluralismo e nella sua multiculturalità. Così, il declino di Calcutta si riflette anche in un impoverimento della comunità cinese (nei fatti, molti cinesi lasciarono la città e l’India in seguito al conflitto sino-indiano, da cui il progressivo spopolamento delle due *chinatown*). La questione dei cinesi di Calcutta è connessa poi all’impatto della globalizzazione. Infatti, mentre gli storici locali di *chinatown* giacciono in stato di abbandono, a Calcutta si diffonde il “new International Chinese food” (ivi: 200), tra ristoranti di lusso e nuove aperture all’interno dei centri commerciali:

There’s indeed a ‘new India’ in Calcutta, although we place it generally in Bombay and New Delhi. It has risen stubbornly on the remains of the city as it was, and has even been extending it outward since the mid-nineties. (*Calcutta*, 204)

La vecchia Calcutta viene quindi sostituita dalla “new India”, rappresentata dal proliferare di centri commerciali e dal diffondersi di “esotici” ristoranti italiani.

La globalizzazione e i cambiamenti economici hanno un forte impatto anche sulla struttura e la demografia della città, soprattutto in conseguenza delle migrazioni interne ed esterne:

At least two kinds of migration have shaped Calcutta in the last thirty years. The first has to do with the flight outward of the middle and upper middle classes, which began close on the heels of the flight outward of capital – leading, eventually, to the sale of houses

like the one in question⁶⁴... The younger generation is elsewhere: New Delhi, or even New Jersey... The second type of migration has been taking place within the city itself, feeding the property boom of the last decade, in that false dawn of investment in the state... It involves Marwaris who've been moderately successful as traders and who've lived traditionally in the North, moving to the most desirable South... The other principal candidates for buying up flats and condominiums in the new buildings are the dreaded NRIs, who are of the city and yet not of it, who are Bengali despite being something else. (*Calcutta*, 15-16)

A causa della migrazione verso altre parti dell'India, o verso l'Europa e gli Stati Uniti, moltissime case storiche vengono messe in vendita e diventano l'oggetto di speculazioni immobiliari, spinte dal secondo tipo di migrazione: quello dei nuovi ricchi o degli NRI (Non Resident Indians) di ritorno. Molto spesso, però, le dimore storiche non vengono restaurate, ma vengono abbattute per fare spazio a nuovi condomini e grattacieli. In un articolo sul *Guardian* riguardo alla sua campagna per la difesa delle dimore storiche di Calcutta, Amit Chaudhuri discute proprio dell'importanza di preservare il patrimonio artistico e culturale che le vecchie case della classe media bengalese rappresentano:

“Old” is a misnomer for these buildings: they're the products of the “new” Calcutta, the Calcutta of modernity and modernism that arose in the 19th century and took on a new identity in the 20th; a Calcutta that evaded, became a counterpoint to, took from, and was far richer than both the British-created city and any idea of the “Black Town”. In a way, many of these buildings, which came up from the early 20th-century onwards, testify to why Calcutta continued to be a political, and especially a cultural, hub in India long after the British took away its status as capital city to contain its revolutionary nationalism in 1911 – and even a century after the “Renaissance”, the efflorescence in Bengali culture in the middle of the 19th century. It's this Calcutta whose buildings are poised to vanish, and whose survival some of us are arguing for. (*The Guardian*, 02/07/2015)

La speculazione edilizia prende dunque di mira gli edifici che rappresentano la Calcutta della modernità, dei *bhadralok*, per adeguarla a uno standard di città globale, fatta di grattacieli e di condomini. Si crea dunque un conflitto tra la modernità vecchia e passata di Calcutta, e la postmodernità portata dal mercato e dalla globalizzazione.

La modernità, il pluralismo e la differenza di Calcutta percorrono dunque la fiction e la non-fiction di Chaudhuri in modi diversi. Dalla centralità che assumono le differenze tra hindu e musulmani in *Freedom Song* (1998), passiamo alla visione più pacificata che emerge, quindici anni dopo, dal saggio/memoir *Calcutta: Two Years in the City* (2013). In generale, però, possiamo notare come il problema principale per Chaudhuri non sia mai la convivenza tra culture, ma le trasformazioni indotte dal capitale globale. Anche in un romanzo come *Freedom Song*, dove la problematica della convivenza tra hindu e musulmani ricorre spesso, la questione principale è sempre quella del

⁶⁴ L'autore si riferisce a una vecchia casa in vendita a Sud Calcutta, che gli è capitato di vedere.

cambiamento economico che la città di Calcutta sta attraversando. Come abbiamo già notato, nei romanzi, le questioni economiche e politiche vengono spesso trattate attraverso la forma estetica, da cui, ad esempio, l'adozione di uno stile modernista in risposta a una tradizione postmoderna-globalizzata. È solamente nel saggio *Calcutta: Two Years in the city* e nel resto della sua non-fiction che possiamo trovare un'esplicita e ampia riflessione sull'impatto della globalizzazione e delle moderne logiche del capitale sulla città. Anche in questi testi, rimane però una forte connessione tra la componente estetica e quella economica-politica. Come nella questione delle case di Calcutta, l'espansione delle logiche neo-liberiste a livello globale ha un impatto su una città intera, sul suo stile di vita e sulle forme d'arte che questa produce. Così, scrivere di Calcutta diventa raccontare di una diversa circostanza storica ed economica, attraverso una forma letteraria minore, da cui la scelta del romanzo poetico. Scrivere di Calcutta significa ritagliare un'alternativa rispetto alle logiche del mercato e del progresso storico.

2. Da Calcutta verso il mondo: memoria, narrazione e costruzione dell'immaginario

Il migrante non è soltanto colui che arriva a Calcutta, in diverse epoche, in cerca di opportunità e di un futuro migliore. Molto spesso, soprattutto negli ultimi decenni di declino economico, è anche colui che decide di lasciare la città per recarsi in altre zone dell'India, in Europa o negli Stati Uniti. Questa vasta folla di migranti non corrisponde soltanto agli NRI di estrazione borghese, che vanno ad occupare posizioni di prestigio nelle aziende o nelle università euro-americane, ma include anche una parte della popolazione, di diversa provenienza sociale, che si sposta per cercare un lavoro e un futuro migliore.

La migrazione o il viaggio verso l'Europa e gli Stati Uniti si collega ad una serie di esperienze memoriali e di costruzione dell'immaginario. Nelle opere di Chaudhuri, Ghosh e Mukherjee che trattano di migrazione e viaggio, Calcutta, e le città a essa collegate, assumono un ruolo immaginativo, connesso alle sfere della memoria, del desiderio, della narrazione. Per esprimere la relazione che collega lo spazio in cui i personaggi e le loro storie si trovano e il luogo che ricordano, sognano, desiderano, è particolarmente utile il concetto di "projected spaces", elaborato dalla germanista Barbara Piatti:

Projected spaces are spatial objects which are *not physically accessed* by the main characters, but called up in the mode of memories, dreams (including daydreams and nightmares), longings and many others such as hallucinations, drug experiences etc. In short: they are constructed in the minds and imaginations of fictional characters, mostly via a *triggering element* such as another place, a picture, a scent, an object, a word or sentence etc. They can be seen as genuinely literary concepts – some projected places

feature inherent movie-like qualities, but no other art form offers such a wide range of techniques to create projected places as literature.

Although they are not settings, *sequences of action can also be linked within the frame of projected spaces*: Past action, planned action, action that might be desirable and so on. Moreover, during the course of the plot, *a setting can change its function* and become a projected space and vice versa. In some cases projected space and setting are even spatially congruent/interlocking for example when a character visits places of his/her childhood and experiences the past and the present in a double perspective. For all these reasons projected spaces can become a *vital part of the plot*. (Piatti, Reuschel and Hurni 2013, corsivi miei)

Pur applicato da Piatti in un contesto di *distant reading* e cartografia letteraria, la nozione di “projected spaces” assume una certa rilevanza anche al fine una lettura più ravvicinata del testo letterario. La lunga definizione di Piatti ci permette infatti di riconoscere il meccanismo e le caratteristiche degli spazi letterari della memoria e dell’immaginazione. Innanzitutto, un *projected space* è situato a livello dell’immaginario dei personaggi, che non sono dunque presenti in quel luogo al momento della narrazione. L’atto immaginifico è molto spesso indotto da uno stimolo esterno (*trigger*), come un oggetto, una parola, un odore, ecc. Poi, benché sia distinto dal *setting*, un *projected space* può contenere dell’azione letteraria. Infine, *setting* e *projected space* sono spesso intercambiabili: l’uno può diventare l’altro a seconda delle situazioni descritte. Se parliamo dunque della relazione tra Calcutta e i suoi specchi letterari, o di Calcutta come luogo della memoria, possiamo subito evidenziare come questa connessione sarà variabile, con l’alternarsi di Calcutta come *setting* e *projected space*, e legata a delle specifiche circostanze all’interno dello sviluppo narrativo (*trigger*).

Nell’affrontare la connessione particolare tra luogo, memoria e immaginario, dobbiamo anche considerare questioni di natura più prettamente fenomenologica. Nel volume *Remembering Places: A Phenomenological Study of the Relationship between Memory and Place* (2014), Janet Donohoe sostiene che l’esperienza memoriale non sia situata solo nel tempo, ma anche, necessariamente, nello spazio. La memoria, infatti, appartiene a dei luoghi e, a loro volta, questi diventano parte della nostra costruzione del mondo:

The importance of memory is not simply that memory is implaced. It is not just that places provide the backdrop to the action of our lives. Places are not simply settings for experiences. Instead, many places are embodied in such a way that we carry them with us and they inform our constitution of the world... Places inform a kind of body memory that can be reawakened if we return to those places, or that characterize our interactions within other places. This is the impact of the homeworld upon our constitution of the surrounding world. Body memory and place memory, then, are not about the past as much as they are about the present and the future. (Donohoe 2014: 21)

Il luogo intriso di memoria non è dunque una semplice ambientazione per i nostri ricordi. Il rapporto che si stabilisce con lo spazio ricordato è costitutivo del mondo attorno a noi e passa non solo attraverso una relazione mentale, ma anche attraverso la materialità del corpo. La tesi di Donohoe si riassume nel concetto husserliano di “homeworld”, cioè “a unity of sense that is manifest in a pregiveness of things of the world that constitute the norm by which we judge other worlds and by which the pregiveness of other worlds becomes given” (ivi: 30). Questa struttura del mondo si concretizza nella nostra esperienza materiale, corporea, della realtà e ha carattere normativo. In altre parole, siamo indotti a stare nel mondo e a esperirlo come abbiamo imparato a farlo a “casa”, nella pluralità di accezioni che questo termine può assumere. Il correlativo di *homeworld* è il cosiddetto “alienworld”:

We are always in the act of generating the homeworld through the repetition and re-constitution of the traditions we take up within the homeworld. And when we encounter some place other than the homeworld, its alien qualities are manifest in the environment. Those qualities pull me up short in my habits and reveal to me the normative power of the homeworld. Homeworld is the place where my body is most habituated... I am not at home when I am bodily uneasy, when my habits do not fit, or do not yield the results I expect. (ivi: 31-32)

Se l’*homeworld* si basa su un sistema di memorie, norme, conoscenze, abitudini, queste sono esperite attraverso il corpo. Ed è proprio quest’ultimo che misura il nostro grado di comfort, il nostro situarsi in un mondo che ci è familiare oppure alieno.

Il comfort dell’*homeworld* rispetto all’*alienworld* è solamente connesso a questioni di familiarità, abitudine ed esperienze pregresse. Secondo Donohoe, possiamo infatti arrivare a sentirci a casa anche nell’*alienworld*, assimilandolo sempre più quest’ultimo al sentimento di casa. Specularmente, possiamo percepire una sensazione di maggiore comfort in un ambiente estraneo, se l’esperienza del mondo familiare è connessa a situazioni di pericolo, di stress, di ansia. Quello che però rimane immutato, stando a Donohoe, è il carattere normativo dell’*homeworld*, il suo informare la nostra esperienza, condizionando le nostre abitudini corporee e la nostra percezione del mondo.

Il legame tra memoria, corpo e luogo, che si manifesta in nozioni come quella di *homeworld*, non è però statico. Al contrario, proprio come l’identità di una persona, è sempre mutevole. Per spiegare il rapporto tra i tre elementi, Donohoe ricorre alla nozione di palinsesto:

Memory and place are intertwined in such a way that each serves the other with a stability that is not stable... The experience is more about the intertwining of body and memory and place than is about the stability of one of the poles of this intricate web. Thus I appeal to the notion of palimpsest. Place, memory, and body function as palimpsests, written

upon repeatedly from differing perspectives at different moments with different salient themes and values layered one upon the other. (Donohoe 2014: 37-38)

Proprio come un palinsesto, luoghi, memoria e corpo sono scritti e riscritti in diversi momenti e diverse situazioni, in un rapporto di interdipendenza mutevole l'uno con l'altro. È attraverso questa relazione che possiamo inquadrare il legame tra luogo, memoria ed esperienza corporea nei romanzi di Chaudhuri, Ghosh e Mukherjee.

Partendo dal memoir *Calcutta: Two Years in the City*, possiamo identificare una componente dell'opera di Chaudhuri che ambisce a scrivere o riscrivere certi momenti personali impressi nella memoria. Benché i romanzi dello scrittore non siano tutti autobiografici, infatti, c'è una certa correlazione tra la biografia dell'autore e le esperienze descritte nelle sue opere. Un esempio su tutti: Chaudhuri da bambino andava a Calcutta per le vacanze proprio come Sandeep in *A Strange and Sublime Address*. Nel memoir, lo scrittore ricorda questo tempo vacanziero e dichiara che scrivere della città bengalese è, per lui, basarsi sull'esperienza delle vacanze:

When I look at my novels, I see that they're mostly... structured around journeys and visits, rather than stories and plot. My stories aren't about day-to-day life, but breaks and interruptions in the business of living, often caused by a change of venue... It's an idea of storytelling based... on the holiday, rather than on narrative. It must carry with it some residue of the strange, disorienting excitement I felt, as a child, in Calcutta. (*Calcutta*, 295)

La memoria dello scrittore influenza dunque la sua opera, sia dal punto di vista delle scelte formali, sia nell'operazione di riscrittura del luogo del ricordo.

Tuttavia, nei romanzi di Chaudhuri che abbiamo esaminato finora, Calcutta compare sempre come *setting*, sede dell'esperienza diretta dei personaggi. È solamente in *Afternoon Raag* (1993) che diviene a tutti gli effetti un luogo della memoria. Un'opera anch'essa dai tratti autobiografici, *Afternoon Raag* è ambientato a Oxford dove il protagonista si trova per motivi di studio. La descrizione dell'esperienza oxoniana, che ruota soprattutto intorno alle amicizie e ai rapporti amorosi, è intervallata a riflessioni e ricordi che richiamano il tempo trascorso in India, dall'infanzia alla prima giovinezza, tra Bombay e Calcutta.

Come già in *A New World*, la cifra melancolica che caratterizza i romanzi di Chaudhuri si connette a un senso di perdita e nostalgia personale, in questo caso per l'India e le due metropoli di Bombay e Calcutta: "As I am used to sound of crows in the morning, this absence of noise would fill me with a melancholy which was difficult to get rid of because it seemed to have no immediate cause" (AG, 184). Altre volte sono i versi di una poesia a far ritornare il protagonista alla memoria dell'infanzia e delle giornate indiane:

Each time these lines bring to me the idea of a seascape, and sometimes other conflicting pictures, like the memory of daal and sweet-potatoes being ground and mashed all day in the kitchen, then patted, shaped, and fried into pithhas, and left overnight in syrup; my mother choosing the brownest one for me, and the little less perfect one for my father. (AG, 277-278)

Il romanzo si riferisce ai versi di una poesia che D. H. Lawrence scrisse a pochi mesi dalla sua morte, “The Ship of Death” (1933):

And little ship, with oars and food
and little dishes, and all accoutrements
fitting and ready for the departing soul... (vv. 53-55)

Il componimento descrive i preparativi per la morte imminente, ricorrendo all'immagine di una piccola nave che, posta nella tomba, servirà ad accompagnare il poeta nel suo ultimo viaggio. Attraverso i versi di Lawrence, il ricordo della scena familiare, del cibo cucinato dalla madre, si mescola al tema della morte e del distacco dai propri maestri, molto presente all'interno del romanzo. Non sono solo i suoni e le parole a richiamare l'India, ma anche fenomeni atmosferici come la pioggia: “I had never seen it rain like this in England before; water collected in the lanes and flowed past us as it does in Calcutta” (AR, 199). Molto spesso, però, il ritorno con la mente alla vita indiana non si basa su un *trigger* ben preciso, ma lo spostamento tra Oxford, Calcutta e Bombay procede con l'alternarsi dei capitoli. Il romanzo, infatti, è costruito come un continuo andare e venire tra luoghi, un costante muoversi tra il piano reale del *setting* e il piano mnemonico o onirico del *projected space*.

Talvolta, il piano onirico si interseca e sovrappone con quello del reale e quello mnemonico. Così, il ricordo di una giornata passata a Calcutta in compagnia del proprio insegnante di musica si tramuta in un sogno:

When one remembers a scene from the past in which one is with a loved one who is now dead, it is not like a memory at all, but like a dream one is having before his death, a premonition. In this dream which precedes death, the person is tranquil and happy, and yet, without reason, you know he is to die. When we recall the dead, the past becomes a dream we are dreaming foretelling death, though in our waking moments we cannot properly interpret it or give it significance. My memory of the day I bought the tanpura with my guru is like such a dream. (AR, 204)

Questa intersezione tra diversi piani contribuisce a complicare la distinzione tra *setting* e *projected space*. Infatti, Oxford assume anch'essa tratti onirici, in cui la presenza umana si fa sempre più rarefatta:

In Oxford, the modes of social existence are few but tangible. But the tangibility of this existence – conversing at parties, studying at libraries, going to lectures – is at the same time dreamlike. Sometimes the occasions seem like images that one has projected from within for one’s own entertainment, until they fade, as they must after a certain hour at night. Night brings darkness, the emptying of the images that made up the day, so that, in the solitary moment before falling asleep, the day, and Oxford, seem to be a dream one is about to remember. (AR, 229)

Ian Almond (2010) collega questa (e altre) descrizioni oniriche o fantasmatiche della cittadina inglese al rapporto dell’autore con la tradizione letteraria locale. In effetti, queste “images that one has projected from within” possono benissimo corrispondere all’esperienza di lettura. Il problema in cui incorre il protagonista in Inghilterra è dunque quello del rapporto con un luogo di cui ha letto moltissimo. Il distacco, la disillusione rispetto all’esperienza di lettura giustificano, secondo Almond, le visioni oniriche di Oxford:

The near-phantasmagorical picture of Oxford... can be more fruitfully read as a way of dealing with an unacknowledged disillusionment... *Afternoon Raag* investigates this paradox of returning to a place where one has never been, and the un-selving consequences which arise for the author. (Almond 2010: 172)

Arrivando in luoghi di cui si ha soltanto un’esperienza letteraria, il protagonista subisce dunque una scissione tra la sua percezione del luogo e la dimensione della letteratura che arriva a scalfire la sua identità: studente di letteratura inglese ma di origini bengalesi, e dunque con più sistemi culturali di riferimento. L’interpretazione di Almond colloca il romanzo di Amit Chaudhuri nella tradizione di scrittura di viaggio che racconta l’esperienza di un indiano in Inghilterra, su modello, per esempio, di *Passage to England* (1971) di Nirad C. Chaudhuri. Il piano onirico e il distacco susseguente non coinvolgono, però, solo l’esperienza inglese, ma anche il ricordo di un pomeriggio passato con il proprio guru (si veda sopra). Inoltre, la dedica e la poesia che aprono *Afternoon Raag* pongono l’intera opera in relazione alla morte dell’insegnante di musica. Rispetto alla figura del guru, il distacco si fa sia concreto sia metaforico: non solo la morte separa l’allievo dal suo maestro, ma anche le scelte artistiche. Infatti, la strada che l’autore (possiamo forse qui riferirci direttamente a Chaudhuri) intraprende non è ordinaria, tradizionale, ma si basa su una commistione di generi, musicali e letterari, e genealogie, europea e indiana-bengalese. In altre parole, il *raag*-romanzo cantato da Chaudhuri si dipana a partire dal superamento dei maestri e delle divisioni tra tradizioni artistico-letterarie cui fa riferimento.

Per capire come questo distacco e superamento avvengano dobbiamo esaminare più da vicino la struttura del *raag*⁶⁵ composto dallo scrittore. Analizzando i cronotopi del romanzo, Evelyne Hanquart-Turner fa notare come in realtà anche Oxford si situi in una dimensione mnemonica e come l'interno romanzo sia una "remembrance of things past" (Hanquart-Turner 2009: 144). L'atto di ricordare, dunque, si colloca su un piano spazio-temporale indefinito, esterno al romanzo. In *Afternoon Raag* abbiamo quindi almeno tre diverse dimensioni spazio-temporali che si intersecano: il momento della scrittura e del ricordo (esterno alla narrazione, ma con un'influenza su di essa); il periodo trascorso a Oxford; l'emergere dei ricordi di episodi passati, a Bombay e Calcutta, che interrompono la narrazione britannica. L'intersezione tra questi diversi piani temporali costituisce la struttura del *raag*, che si muove tra i diversi cronotopi con diverse tonalità e colorature.

Nonostante il romanzo si situi tra India e Europa, però, è solamente nelle parti ambientate a Bombay o a Calcutta che troviamo delle tracce di radicamento. Innanzitutto, le due città sono i luoghi abitati dai genitori (altre due figure di riferimento, altri due "maestri"). Poi, possiamo notare una prevalenza dell'uso di verbi al presente nelle parti dedicate all'India, mentre per quelle ambientate ad Oxford viene principalmente usato il tempo passato. Cosa forse più importante, è solamente nelle sezioni indiane che troviamo avverbi come "now" e "here":

[Bombay] Though we now live in the suburbs, habit still drives us to the city, from where my parents return at evening. (AR, 196) My parents lived here for three years. (AR, 238)

[Calcutta] As a child, I used to come here with my parents for my holidays; but this time, returning from England, my parents were waiting for me outside the arrival area. (AR, 264)

Sia Almond (2010: 170), sia Hanquart-Turner (2009: 147) sottolineano come passaggi di questo tipo servano a creare un radicamento e a ricostruire la comunità indiana che si è momentaneamente abbandonata. Mentre, dunque, l'attitudine nei confronti del mondo britannico è più tendente al distacco, le relazioni umane sono fragili e il rapporto con l'arte subisce un momento di disillusione, quella con le due città indiane si realizza in un doppio movimento di separazione e radicamento.

Il presente è il tempo verbale attraverso cui il *raag* riproduce i passaggi onirici e alcuni dei ricordi ambientati a Bombay e Calcutta. Il romanzo è dunque costruito tramite l'alternarsi di una dimensione situata dal punto di vista temporale (quella del passato) e una che invece pertiene ad un presente senza tempo. Le due diverse melodie si alternano nel corso dell'opera, sommandosi, ma non

⁶⁵ Il *raga* o *raag* è una struttura melodica che fornisce al musicista una cornice all'interno della quale improvvisare. I *raga* sono alla base della musica del nord dell'India (Hindustani). Anche la musica del sud del paese (carnatica), però, usa schemi simili per costruire i componimenti musicali. Solitamente, ogni *raga* ha un significato emotivo ed è associato a una stagione, un momento della giornata o uno stato d'animo.

del tutto sovrapponendosi, allo spostamento tra diversi luoghi. Come fa notare ancora Hanquart-Turner (*ibidem*), Calcutta è il luogo centrale di questo presente senza tempo:

Calcutta is my birthplace. It is the only city I know that is timeless, where change is naturalized by the old flowing patterns, and the anxiety caused by the passing of time is replaced by fatigue and surrender. (AR, 243)

Come già in altre opere di Chaudhuri, ritroviamo l'attribuzione di una dimensione eterna alla metropoli bengalese. La città sembra non essere scalfita dallo scorrere del tempo, ma, al contrario, affaticata, vi si arrende. Proprio come il *raag*, Calcutta vive in maniera naturale il continuo riproporsi delle stesse sequenze, di uno stesso ritmo.

Nel romanzo, un intero capitolo è dedicato al *raag* come struttura musicale. Ogni *raag*, infatti, non evoca soltanto un ritmo, una sequenza di note, ma un tempo, uno stato d'animo, un'atmosfera:

The raags, woven together, are a history, a map, a calendar, of Northern India, they are territorial and temporal, they live and die with men, even though they seem to be timeless and exist outside them; they are evidence of the palimpsest-like texture of Northern India, with its many dyes and hues, its absence of written texts and its peculiar memory, so that no record of people like Sohanlal, or my guru and guru's father, exist unequivocally, or without rhythm and music. (AR, 258-259)

Le analogie tra i *raag* e il romanzo di Chaudhuri sono molte. Ogni *raag* infatti ha un legame con un tempo, un territorio, una persona. Insieme, formano un palinsesto che restituisce un'immagine del nord dell'India. Allo stesso modo, il romanzo sovrappone diverse costruzioni spazio-temporali per restituire un'idea di dove l'autore si situi dal punto di vista biografico e artistico-letterario. Anche il rimando strutturale tra diverse dimensioni, onirica, mnemonica, passata, presente, ricorda il rapporto tra i *raag* come descritto nel romanzo:

No raag is so pure that it does not remind one of another raag, that is not, in some elementary way, a variation or version of a raag sung at some other time of day, or some other season... The seasons and hours have no absolute existence, but are defined by each other. (AR, 259)

C'è dunque un legame di interdipendenza tra Bombay, Calcutta e Oxford. L'una non potrebbe esistere senza le altre. L'una è definita dalle altre. Benché alla base di questa connessione ci sia, ovviamente, la relazione coloniale, questa gioca un ruolo marginale nel componimento di Chaudhuri. Ciò che conta sono infatti le connessioni intessute attraverso l'esperienza personale e, soprattutto, attraverso l'opera d'arte.

Afternoon Raag non è l'unico romanzo degli autori in esame a basarsi su una struttura musicale. Il contrappunto contraddistingue sia *The Lives of Others* sia *Past Continuous/A Life Apart* (2008), che, in effetti, precede il primo nella produzione di Neel Mukherjee. La connessione tra l'organizzazione del romanzo e lo schema musicale è esplicita in *Past Continuous*:

Counterpoint. *The term comes from the idea of note-against-note, or point-against-point, the Latin for which is **punctus contra punctum**. It consists of melodic lines that are heard against one another, and are woven together so that their individual notes harmonize. In this sense Counterpoint is the same as **Polyphony**.* (ALA, 117, corsivo e grassetto nel testo)

Stando alla definizione citata da Ritwik, protagonista della narrazione insieme a Miss Gilby, il contrappunto è assimilabile alla polifonia, caratteristica centrale del romanzo. In *Past Continuous*, dunque, la vicenda di Miss Gilby fa da contraltare, da secondo canto, a quella di Ritwik.

Le storie di migrazione di solito si concentrano un solo tipo di migrante, economico o intellettuale. Il romanzo di Mukherjee contesta questo tipo di divisione e l'arbitrarietà secondo cui vengono identificati diversi tipi di migranti o le ragioni del loro spostamento. In un'intervista l'autore stesso ha parlato del suo intento di ri-costruire il genere del romanzo di migrazione:

The story of alienation and exile has been told so often, and abused, particularly in that dreaded subgenre, 'the immigrant / diaspora novel' (ugh ugh ugh), that I felt that a reinvention or a renewal was necessary if it was to be pressed into the service of truth-telling. One way to do this was to strip the story of migration of clichés and sentimentality and all the bad habits it has fallen into and to try and think it anew. (Mukherjee in Mizra 2012)

Infatti, mentre molti romanzi a tema diasporico raccontano storie o di migranti intellettuali o di migranti economici, *Past Continuous* si occupa del passaggio volontario dalla prima condizione alla seconda. La differenza tra i due tipi di migrazione ha delle implicazioni sul piano letterario. Infatti, la cosiddetta letteratura diasporica è stata spesso accusata di privilegiare il racconto dell'intellettuale migrante rispetto al subalterno (Benita Parry 2004: 70). Mentre questo tipo di osservazione può sicuramente portare a disconoscere il valore trasformativo di molta letteratura diasporica, è pur vero che meno attenzione critica è stata rivolta all'esperienza della migrazione economica e/o dei subalterni (John McLeod 2008: 4). Anche nel corpus in esame, vediamo come Chaudhuri si occupi esclusivamente di migranti intellettuali. Al contrario, Ghosh e Mukherjee dedicano spazio anche alle migrazioni economiche e/o dei subalterni. Al di là delle questioni letterarie, la distinzione arbitraria tra i due tipi di spostamento ha un profondo significato politico. La differenza tra il migrante

qualificato e quello senza qualifiche è infatti alla base della politica migratoria europea contemporanea:

Often it seems as if skilled and unskilled migrants occupy different universes of migration, living in parallel worlds where the experiences and political stakes of their mobilities are radically incongruous. In many public discussions there is even a reflexive and fallacious tendency to correlate skilled migrants with documented mobility and assume that ‘illegal’ migrants must be unskilled. (Mezzadra e Neilson 2013: 137)

L'importanza di *Past Continuous* risiede proprio nel fatto che il romanzo osa esplorare e, soprattutto, contestare questo tipo di divisioni e lo stato di “differential exclusion”⁶⁶ (ivi: 162) in cui molti migranti versano.

Un altro modo in cui il romanzo di Mukherjee sovverte la percezione comune del fenomeno migratorio è attraverso il superamento della dicotomia tra le ragioni “giuste” e “sbagliate” per migrare. Infatti, mentre la retorica intorno alla migrazione stigmatizza coloro che si spostano per motivi economici, Ritwik, il protagonista, mette l'accento sul diritto che ognuno dovrebbe avere ad una vita migliore e più felice:

‘Look, Gavin, one runs away from a country because of war, famine, torture, repressive regimes, all sort of thing. Those are very serious things. But isn't someone justified in turning one's back on unhappiness, just turning away from the end of the road? I'd like the opportunity to start again, in a new place, with new people. Is that so unthinkable?’ (ALA, 191)

Dopo aver ottenuto un MA a Oxford, Ritwik dovrebbe far ritorno a Calcutta, dove però lo attendono una vita familiare soffocante e i ricordi di un'infanzia di abusi. Invece di proseguire con quella che definisce “the end of the road”, il giovane decide di rimanere nel Regno Unito illegalmente (oltre la durata del suo visto studentesco) e di lavorare senza permesso. Diventando un immigrato irregolare, Ritwik entra nel mondo di coloro che non posseggono documenti, perde il suo stato politico, i suoi diritti di cittadino. In altre parole, diventa “nuda vita” (Agamben 1995):

There are no events, only records. To give all this the slip is to drop out of official, recorded life, of validated life. It is to move from life to existence. On the 21st of December, Ritwik Ghosh will do exactly that: he will silently let his leave to remain in England expire and become a virtual prisoner in this new land. (ALA, 256)

⁶⁶ Per “differential exclusion” si intende “a situation in which immigrants are incorporated into certain areas of society (above all the labour market) but denied access to others (such as welfare systems, citizenship and political participation)” (Castles 1995 in Mezzadra and Neilson 2013: 162)

Il passaggio alla “nuda vita” rappresenta per Ritwik un momento di alienazione ed estraniamento dalla società britannica. In effetti, *Past Continuous* affronta diversi momenti di allontanamento, rigetto e rifiuto di una determinata situazione sociale. A tal proposito, nella sua recensione, Parul Sehgal (2016) nota come l’opera di Mukherjee si differenzi rispetto ad altre narrazioni diasporiche proprio per la sua visione pessimista. Il romanzo nega qualunque prospettiva di integrazione e per Ritwik è sempre impossibile sentirsi “a casa”, nel suo paese di origine, nel Regno Unito, nel suo stesso corpo.

Il sentimento di alienazione che pervade l’intero romanzo – e che si rispecchia nell’isolamento di Miss Gilby dalle comunità anglo-indiana e bengalese – si gioca sia su un’immagine negativa dell’*homeworld*, sia sulla pervasività dell’*alienworld*. Il disagio fisico di un corpo che non si sente mai a casa caratterizza l’intero romanzo. *Past Continuous* si apre a Calcutta, con la cerimonia funebre della madre di Ritwik. Le immagini del funerale e della morte della donna si susseguono “like separate photographs, without syntax” (ALA, 8), in una sequenza che, come osserva Supriya Chaudhuri (2008), ricorda l’apertura di *Pratidwandi* di Satyajit Ray (con le immagini in negativo del funerale del padre). Un senso di nausea ricorrente affligge Ritwik durante i giorni in ospedale e il successivo rito funebre; specularmente, la città di Calcutta intorno lui è inospitale, malsana, nauseabonda:

There was a small procession... to the dark slurry of putrefying matter which was the Ganga, the holy river, not running but stagnant and stench-bound behind the crematorium... They reached the slopes of the bank and as he was asked to step closer, almost into that seething shit, he was once again overcome by nausea, afraid that any physical contact with the river would cause some repulsive illness... They must remember to wash with Dettol when they returned home. (ALA, 21)

La descrizione del funerale non si concentra sul potere purificatore del fuoco della pira⁶⁷, ma sulla contaminazione che pervade l’ambiente.

Insieme all’alienazione, la contaminazione, concreta e metaforica, è il tema dominante di *Past Continuous*. Il contagio è soprattutto nel ritorno del passato nel presente, nel continuo emergere dell’*homeworld* nel contesto dell’*alienworld*. Dopo la morte della madre, Ritwik decide di trasferirsi nel Regno Unito per studiare per un master ad Oxford. Quella che dovrebbe essere una liberazione e una rinascita è invece una forma diversa di tormento. Il fantasma della madre comincia ad apparire nella sua stanza in college, insieme con i ricordi traumatici delle violenze subite da bambino:

⁶⁷ Ritwik significa “il prete che presiede al sacrificio del fuoco”.

There is a barely whispered presence in this threshold time of the gathering dark... *Don't come back like this you're gone you belong elsewhere not here I cannot live on this hinge you've just shown me it's one or the other now or then elsetime elseplace but please please please not me not ever.* He suddenly has an urgent need to piss, but it seems he has grown gnarled, hugging roots into the regulation carpet. How can he bring himself to cross the few feet, past that armchair which is charged with her imagined trace, to the toilet outside?... The first kick caught him unawares; it happened in the instant of a blink and sent him nearly flying to the niche where the mortar and pestle stood. (ALA, 46-47, corsivo dell'autore)

L'apparizione della madre nella stanza causa un'immediata reazione corporea: l'urgente bisogno di urinare e la più totale paralisi. Il contagio metaforico del presente da parte del passato è accompagnato da immagini di ambienti malsani e degradati. Dalle piogge inglesi emerge il ricordo dei monsoni torrenziali di Calcutta:

Those trenches were what made Calcutta a place that had leaped out of the pages of Dante and been transposed east... the city became a nightmare of ditches and trenches, an eviscerated hell. Then there was the business of avoiding the bloated, floating carcasses of dogs and cows, the used sanitary towels, adrift, sometimes wrapping themselves around the legs with a bloody will of their own, the daily rubbish of human living which elsewhere got thrown in bins and taken away in garbage trucks but which in Calcutta sat around on almost every street corner, accumulated into largish hillocks, rotted, and then got partially dispersed by the rain in the streets. Eggshells, vegetable matter, food scrapings, bread, fruit peel, paper, rags, bits and pieces of cloth, hair balls, dead rats, rancid food, floor sweepings, congealing vomit, a turd or two, blister packs, bottles, jars, plastic bags, containers. And disease, DISEASE, DISEASE... even thinking about it sent that familiar shudder down his spine. (ALA, 40)

Le piogge enfatizzano la natura infernale e pestilenziale della città. Un vero e proprio catalogo degli orrori si dispiega davanti agli occhi del lettore: la spazzatura sembra essere l'essenza stessa di Calcutta. Ritorna la paura del contagio e l'immane reazione corporea. Se la metropoli bengalese, è malsana, però, Oxford e Londra non sono esenti da forme di contaminazione. Come se Ritwik si portasse dietro la malattia che tanto teme, Oxford diventa un altro luogo contaminato. Per esorcizzare il fantasma della madre, il giovane esce di notte alla ricerca di sconosciuti con cui fare sesso:

There is a very familiar dryness in his mouth as he plays out this first movement of the suite with a stranger. It has its unerring, delicious shiver as always, but also an inchoate fear of the unknown: who knows, this is not Calcutta, this is the country of psychopathic serial killers, of thousands of AIDS-infected people, of twisted criminals the papers write about almost everyday. (ALA, 49)

Anche a Oxford, in un mondo alieno e poco familiare, persistono le caratteristiche del luogo di origine: il rischio di malattie, un ambiente sporco e degradato. In seguito, Ritwik scopre gli incontri

omosessuali clandestini nei bagni pubblici di Oxford. È qui, tra l'odore di disinfettante e di urina, che si vendica della madre:

At other times he just sits away the hours in his cubicle thinking, 'What would you think if you saw me now? *This*, this stench of urine and disinfectant and cock, this is what I am, not what you wanted me to be.' And he punishes her more by staying on another extra hour when he knows there won't be anyone else visiting the public toilets that night. (ALA, 183, corsivo dell'autore)

Ritwik si identifica con l'odore che l'ambiente emana, diventa quella mistura di liquidi corporei e disinfettante per pulirli. La connessione tra l'ambiente e il corpo del personaggio è ben presente attraverso tutto il romanzo. Non solo lo spazio e le apparizioni fantasmatiche da esso ospitate causano immediate reazioni corporee nel giovane, ma assistiamo molto spesso a una sua identificazione con il luogo o la situazione degradata che abita. Specularmente, tutto il romanzo può essere visto come il tentativo di sfuggire alla contaminazione, al degrado, verso la purificazione, del fuoco o del disinfettante. Inoltre, come suggerisce Oliver Ross (2016), *Past Continuous* ambisce a "the wholesale dissolution of identitarian definition[s]" (130). Ritwik rifugge sia l'identificazione esotista con il luogo di provenienza, sia la sua omosessualità, non perché non si senta né l'uno né l'altro, ma perché non si rispecchia in sistemi di categorizzazione rigidi. È solo nello spazio alternativo dei bagni di Oxford che questo diventa possibile:

There are the beginnings of a fraternity here among some of the regulars, of whom Ritwik has become one. He smiles at some of them, or nods and acknowledges their presence and some are glad of this small social gesture. It's not solidarity or anything, just a flickering registration of the commonality that brings them together underground. They don't know each other's names, where they live, or indeed, where they disappear once they reach the upper world. They only exist for each other in this strip-lit netherworld. (ALA, 126)

Ancora Ross sottolinea come nel sottosuolo dei bagni pubblici di Oxford le identità vengano momentaneamente meno: anche l'intesa che sembra formarsi tra i frequentatori abituali "is not queer camaraderie, but the men's shared desire for sexual release" (2016: 124). Per Deleuze e Guattari, ricordiamo, è proprio nel sottosuolo che si riesce a evadere dalla dicotomia identitaria tra spazio liscio e spazio striato, tra riterritorializzazione e deterritorializzazione:

Le signe de Caïn est le signe corporel et affectif du sous-sol, traversant à la fois la terre striée de l'espace sédentaire et le sol nomade de l'espace lisse, sans s'arrêter à aucun, le signe vagabond de l'itinérance, le double vol ou la double trahison du métallurgiste en tant qu'il se détourne de l'agriculture et de l'élevage. (Deleuze e Guattari 1980: 516)

Lo spazio bucato dei due filosofi comunica sia con quello liscio sia con quello striato, attraverso “le phylum machinique ou la ligne métallique” (*ibidem*), che si basa sulla forza ordinatrice della materia-movimento⁶⁸ (l’abitatore per eccellenza del sottosuolo è infatti il fabbro). Ritwik è sprovvisto di questo “legame metallico” con lo spazio al di fuori del sottosuolo; l’unica materia che possiede è quella del suo corpo che, inevitabilmente, una volta uscito dal sottosuolo, soccombe allo spazio striato delle norme che gli vengono imposte.

Il trasferimento a Londra e il passaggio dalla vita regolare, con i documenti, a quella clandestina, rappresentano sia un nuovo tentativo di allontanarsi dal passato, da Calcutta⁶⁹, sia un ulteriore passo verso il basso, il degrado e l’esclusione sociale. L’ingresso nella “nuda vita” è un’evasione dalle norme e, al contempo, una nuova forma di prigionia: Ritwik non può viaggiare, né comunicare col fratello. Di giorno, il giovane raccoglie fragole nei campi fuori Londra, il corpo costantemente e faticosamente piegato in posizioni inusuali; di notte, si prostituisce sulla cosiddetta “Meat Mile”. Anche la rappresentazione della capitale britannica presenta dei tratti di ostilità e degrado. Solo la casa fatiscante di Mrs Anne Cameron⁷⁰, che diventa, come osserva Supriya Chaudhuri (2008), una figura materna alternativa a quella vera, offre un temporaneo rifugio. Il resto di Londra è un luogo in cui si respira un’aria minacciosa o pura paura:

Every building and warehouse along these streets seems to have conspired with the others to induce instant depression and exude an unnameable threat... At night the drama changes. The dark hides the cracking plaster, the details of decrepitude, and the emphasis moves from desolation to fear. These are the streets that everyone has learned to call ‘soulless’, ‘dangerous’, ‘crime hotspot’, but no word approaches the shadowy menace always out of the field of vision, always imminent, but never realized. Add to that the impoverishment, this interminable locked-in dance with squalor, and the mixture explodes in little tinges in the skin’s pores as you walk down these streets. (*ALA*, 324-325)

La Londra del Meat Mile è un posto che induce timore, lo stesso timore che Ritwik talvolta provava nei bagni pubblici di Oxford: la paura di un incontro sbagliato, di essere scoperto o aggredito. In

⁶⁸ Manuel De Landa (1997) spiega che per Deleuze e Guattari il metallo (linea metallica) corrisponde alla forza autogovernante della Terra. Del resto, prima di essere abitata, la Terra era fatta di solo metallo.

⁶⁹ “How could he explain that he was also trying to escape the wet sticky monsoons; the blood-drying heat of summer, which made him a drugged, ill, slow creature for six months of the year; the insects that came out in giant colonies and multiplied during the rains; the sheer filth and mud of Calcutta streets, which welled in over the edge of his frayed sandals and oozed between his toes; the thirteen hours of power cuts every day; the chronic water shortage; the smell of paraffin and kerosene oil everywhere; the soot on the glass of the hurricane lamps; the random days without meals, all fanning and exacerbating the tension in the joint family, year after slowfestering year?” (*ALA*, 190)

⁷⁰ Mrs Anne Cameron è la vedova del figlio di Mrs Violet Cameron, l’amica di Miss Gilby nel controcanto del romanzo.

effetti, nemmeno in un luogo come il Meat Mile Ritwik riesce a vivere la sua identità sessuale con serenità e viene apostrofato come un “fucking queer” (ALA, 326).

Sul corpo di Ritwik si concentrano tutte le norme esterne che lui tenta di rifiutare. In *Past Continuous*, ogni processo di identificazione non viene dal protagonista, ma gli viene imposto. Del resto, Holliday e Hassard fanno notare come il corpo sia “the physical site where the relations of class, gender, race, sexuality and age come together and are embodied and practiced” (Skeggs 1997 in Holliday and Hassard 2001: 3). In quanto tale, il corpo di Ritwik porta il segno della sua collocazione sociale e geopolitica. Così, ad esempio, nel corso delle sue visite ai bagni di Oxford, realizza che “his is a type of minority appeal, catering to the ‘special interest’ group rather than the mainstream, because of his nationality, looks, skin colour” (ALA, 127). Ugualmente, lungo il Meat Mile, diventa un “fucking queer” e poi un “Paki scum”. Il posizionamento sociale e geopolitico del corpo ha diverse implicazioni:

The body is both mobile and channelled, both fluid and fixed, into places. It is not only the ‘geopolitics of the body’ but also the politics of connections and disconnections, of rights over the body, of the body as a site of struggle... This cartography of places through her body reveals that ways in which she is positioned through her body, but also how her body becomes capable of imagining these connections and territories differently. (Nast and Pile 1998: 3)

Il corpo è materia fluida e ancora al tempo stesso. Da un lato, è in grado di sfuggire a definizioni identitarie e ai tentativi di normarsi e ancorarsi a un luogo. Dall’altro, è un terreno di significazione e normazione. Il corpo di Ritwik riflette, lungo tutto il romanzo, le condizioni fisiche, sociali e geopolitiche cui è sottoposto, dalla nausea al funerale della madre, alla dolorosa posizione che è costretto a tenere per raccogliere le fragole. È un corpo che spesso è rappresentato in maniera grottesca:

1. Standing at the pissoir, his cock out, massaged to erection. He hides it and pretends he has just finished peeing, shaking the last dribble off it if some kosher pisser enters the toilet. Sometimes he just buttons up and enters his cubicle. If it isn’t a genuine pisser, and he likes the look of the man, he stands there, making it obvious what he’s doing. Chances of a hit on this one: 50-50, 50 for liking the man, 50 the other way around (ALA, 125)

Nella definizione di Bachtin (1979: 347), il realismo grottesco prevede un’enfasi sui fluidi corporali e sulle singole parti del corpo, in particolare gli organi sessuali. È un modo di raccontare che pervade l’intero romanzo di Mukherjee: la sua scrittura viscerale enfatizza la materialità dei corpi e delle città, concentrandosi sulla sporcizia, i fluidi di scarto, i rifiuti. È in questa modalità di scrittura che possiamo notare la più netta vicinanza tra il corpo di Ritwik e la città cui tenta di sfuggire, Calcutta.

L'*homeworld* della metropoli bengalese è nel fisico stesso del protagonista, che, nonostante i ripetuti tentativi di distacco e purificazione, non riesce a sfuggirvi e, anzi, la ricerca continuamente nell'*alienworld* di Oxford e Londra, nelle loro parti più degradate. A tal proposito, Supriya Chaudhuri osserva che:

The novel treats Calcutta with a bitterness, a savage anger, that culminates in the image of Ritwik (again, the priest at the fire-sacrifice) washing himself obsessively after walking home through filthy streets; yet it is this very Ritwik who must abject and 'dirty' himself repeatedly... A city is not just a place, is a state of mind. In Ritwik's lifelong struggle with purity and danger, it is a place both material and dematerialised. (Chaudhuri 2008: 10)

Il percorso di Ritwik insegue una liberazione dal contagio e dalla sporcizia di Calcutta con una paradossale immersione negli ambienti più degradati, con una continua necessità di sporcarsi. Parallelamente, tenta di liberarsi delle identità che gli vengono imposte (quella dell'indiano "esotico", quella omosessuale), senza riuscirci. Nella scena finale del romanzo, assistiamo a una intersezione tra questi due tentativi di fuga e il soccombere di Ritwik. Mentre è sul Meat Mile, una sera, viene aggredito e pugnalato da un gruppo di bianchi, al grido di "Send the fuckers back send those Paki scum away" (ALA, 396). Ancora un'identità imposta, "Paki", ancora la sporcizia, lo scarto "scum". La liberazione di Ritwik arriva solo con la morte, con il suo corpo abbandonato "[in] this dark corner of a back street that will be forever England" (ALA, 397).

Il tragico destino di Ritwik e (anche se in forma minore) di Miss Gilby è molto distante dall'esperienza migratoria raccontata da Amit Chaudhuri, come anche da quella di molti personaggi che popolano il macrocosmo narrativo di Amitav Ghosh. La sua morte può solo essere avvicinata al sacrificio suicida di Tridib, che sfida la folla inferocita di Dhaka, come Ritwik sfida le strade buie di Londra sera dopo sera. Pur nelle loro differenze, entrambi puntano simbolicamente il dito contro la violenza che divide e uccide le persone sulla base della loro nazionalità, della loro religione. Ed è proprio al mondo immaginato di *The Shadow Lines* che vorrei, per un momento, ritornare.

Parlando di *projected space*, infatti, non possiamo non mettere in relazione la Calcutta di *The Shadow Lines* con le sue due città specchio, Dhaka e Londra. Il legame tra i tre centri viene articolato nel romanzo su quattro piani diversi, quello politico, quello familiare, quello esperienziale, quello immaginativo. Il livello politico è quello che traccia i confini e le divisioni, che separa le pur vicine Calcutta e Dhaka, che contrappone il centro di Londra alla periferia rappresentata dalle due città indiane. La dimensione politica subisce uno sradicamento lungo tutto il corso del romanzo, che, prima di tutto, mette in discussione le nozioni di centro e periferia, tessendo relazioni e rapporti di interdipendenza tra le tre città:

You see, in our family we don't know whether we're coming or going – it's all my grandmother's fault. But the fault wasn't hers at all: it lay in language. Every language assumes a centrality, a fixed and settled point to go away from and come back to, and what my grandmother was looking for was a word for a journey which was not a coming or a going at all; a journey that was a search for precisely that fixed point which permits the proper use of verbs of movement. (SL, 153)

La “confusione” tra *coming* e *going* su cui si basa la struttura del romanzo (diviso in due sezioni “Going Away” e “Coming Home”) è sintomo di quella ricerca di radici che anima tutta la narrazione. Ugualmente, riprende il movimento tra diversi centri che fa in modo che non esista alcun punto di riferimento, alcuna misura esterna su cui basare il racconto.

La relazione tra Calcutta e Dhaka si stabilisce principalmente attraverso la storia di Th'amma e della sua famiglia divisa a metà. Le due città sono descritte come l'una lo specchio dell'altra:

What had they felt, I wondered, when they discovered that they had created not a separation, but a yet-undiscovered irony – the irony that killed Tridib: the simple fact that there had never been a moment in the four-thousand-years-old history of that map, when the places we know as Dhaka and Calcutta were more closely bound to each other than after they had drawn their lines – so closely that I, in Calcutta, had only to look into the mirror to be in Dhaka; a moment when each city was the inverted image of the other, locked into an irreversible symmetry by the line that was to set us free – our looking-glass border. (SL, 233)

Nel momento della morte di Tridib, Calcutta e Dhaka si trovano in uno stato di simmetria perfetta, nonostante il confine che le separa. Infatti, in entrambe le città si scatenano le *communal riots* di cui Tridib sarà vittima. Nell'immagine del confine specchiato si riflette quella della casa rovesciata di Dhaka, attraversata anch'essa da una linea di separazione invisibile.

Le linee d'ombra, tuttavia, non sono solamente linee di demarcazione, ma, soprattutto, servono a unire ciò che è diviso e distante. Così come le tragiche simmetrie della storia uniscono Dhaka e Calcutta, anche la metropoli bengalese e Londra sono unite da fili invisibili che attraversano lo spazio-tempo. Osservato tramite il “looking glass” del narratore, il legame tra Calcutta e Londra è tessuto attraverso una serie di storie familiari, memorie, proiezioni dell'immaginario che ricostruiscono la città britannica dal punto di vista dell'esperienza bengalese. La rappresentazione di Londra che *The Shadow Lines* ci restituisce è un palinsesto, in cui si inscrivono diversi cronotopi, quello della città nel 1939 (attraverso i racconti di Tridib), quello degli anni sessanta (attraverso i racconti di Ila) e, infine, quello della visita del narratore negli anni settanta circa.

La cifra che distingue il ritratto di Londra nel romanzo è il conflitto tra il piano dell'immaginario e quello del reale, tra *projected space* e *setting*. È una forma di dissonanza che

abbiamo già individuato in *Afternoon Raag*, dove il protagonista esperiva una discrepanza tra quanto aveva letto del Regno Unito e la sua effettiva esperienza. Qui, la differenza è tra il racconto che il narratore ha ricevuto, in special modo da Tridib, e la realtà londinese. Come osserva Tuomas Huttunen:

The narrator refuses to integrate received (spatial as well as temporal) versions of London (the map of the city, the details of official history, even eye-sight) and his own imaginary construction, which he considers more truthful than the others. (Huttunen 2004: 2)

Il racconto di Tridib serve da bussola per il narratore nel suo percorso attraverso Londra e la sua percezione della città ne è fortemente influenzata. Per certi versi, è come se la Londra del racconto – perché esperita in precedenza – sia più vera di quella davanti ai suoi occhi. Infatti, la visione del narratore esce arricchita dalla narrazione del passato, dal sapere che in luogo esistono molte più stratificazioni di esperienza e memoria rispetto a quelle che vede con i suoi occhi:

I had not expected to see what Tridib had seen. Of course not... I had not expected nothing of all that, knowing it to be lost in a forty-year old past. But despite that, I could not still believe in the truth of what I did see... I could see all of that, and yet, despite the clear testimony of my eyes, it seemed to me still that Tridib had show me something truer about Solent Road a long time ago in Calcutta, something I could not have seen had I waited at that corner for years... I wanted to know England not as *I* saw her, but in her finest hour – every place chooses its own and to me it did not seem an accident that England had chosen hers in a war. (*SL*, 57, corsivo dell'autore)

Il passato mitico ricostruito da Tridib per il narratore assume più valore di quello che quest'ultimo si trova davanti. Rispetto alla mera esperienza visiva della città, apparentemente oggettiva, la narrazione di Tridib possiede un valore mnemonico, immaginativo e storico che la rende di maggior pregio: è in grado, infatti, di restituire un *sense of place*, un'idea di cosa sia quel posto, più che la semplice osservazione. È nell'immaginario, quindi, che i luoghi si costruiscono: “a place does not merely exist... it has to be invented in one's imagination” (*SL*, 21), afferma il narratore.

Emerge dunque l'importanza di una prospettiva soggettiva sul mondo. In *Perishable Empire* (2000), infatti, Menakshi Mukherjee fa notare come nel romanzo “the realignment of a sense of geography happens through an acknowledgment of the subjective space that all human beings inhabit” (135). *The Shadow Lines* non sottolinea soltanto la differenza tra la Londra narrata e quella esperita, ma anche quella tra diverse esperienze e narrazioni: “her practical, bustling London was no less invented than mine, neither more nor less true, only very far apart” (*SL*, 21). La percezione di Londra che hanno Ila e il narratore è quanto di più diverso possa esistere, ma entrambi posseggono una base di verità. Una verità che risiede nell'immaginario e nella soggettività dell'esperienza.

Il gioco di specchi e riflessi tra Calcutta e Dhaka si ripropone anche tra Calcutta e Londra. Il valore che l'immaginario ha per il narratore fa sì che la città ritorni spesso sotto forma di *projected space*. Così, il *looking glass* della voce narrante inquadra sempre la città britannica dal punto di vista di quella bengalese. Un riflesso che si instaura anche tra l'esperienza del narratore e quella di Nick Price (il fidanzato di Ila):

After that day, Nick Price, whom I had never seen... became a spectral presence beside me in my looking glass; growing with me, but always bigger and better, and in some ways more desirable – I did not know what, except that it was so in Ila's eyes and therefore true... At that moment, looking up at the smoggy night sky above Gole Park, wondering how the stars looked in London, I thought I had found at last the kindred spirit whom I had never been able to discover among my friends. (*SL*, 50; 52)

Assistiamo quindi a un doppio gioco di proiezioni, tra Londra e Calcutta, tra il narratore e Nick. Quest'ultimo, rivale in amore dell'io-narrante, diventa un modello, una presenza immaginaria – perché riflessa soltanto attraverso i racconti di Ila e Tridib – cui fare riferimento. Allo stesso modo, Londra diventa un luogo da immaginare, da costruire, guardando il cielo di Calcutta.

Così, la città inglese rimane indissolubilmente legata all'amore che il narratore prova per Ila. È attraverso il sentimento amoroso che questi costruisce una propria esperienza della città:

That was why I walked those miles, in the hope that the sheer force of those numbers would speak to Ila, tell her all the things I dared not say for fear of losing even her friendship; that somehow the weight of those accumulated yards would tip those inscrutable scales towards me. (*SL*, 96)

Camminare per la città diventa dunque una prova materiale, una misura dei propri sentimenti per la cugina. I passi diventano parole; la distanza camminata l'entità del proprio amore. Il percorso attraverso Londra non è, però, soltanto un tentativo di misurare l'affetto per la cugina. La città si fa infatti mezzo di risoluzione anche dell'altro grande non-detto familiare: la morte di Tridib. È solo a Londra, lontano dai riflessi di Calcutta e Dhaka, che il narratore può risolverne almeno parzialmente il mistero, attraverso i racconti di Robi e May. Al di là della ricostruzione del dato storico delle proteste, sarà infatti solo la testimonianza – diretta e soggettiva – di chi era presente a spiegare l'accaduto.

A partire dal racconto di Tridib, Londra è – molto più dei suoi due specchi – il luogo dove i fantasmi del passato emergono:

I sat on the hard edge of the bed and looked around the cellar... Those empty corners filled up with remembered forms, with the ghosts who had been handed down to me by

time: the ghost of the nine-year-old Tridib, sitting on a camp bed, just as I was, his small face intent, listening to the bombs; the ghost of Snipe in that far corner, near his medicine chest, worrying about his dentures; the ghost of the eight-year-old Ila, sitting with me under that vast table in Raibajar. They were all around me, we were together at last, not ghosts at all: the ghostliness was merely the absence of time and distance – for that is all that a ghost is, a presence displaced in time. (*SL*, 181)

Nella cantina di Mrs Price, da solo con Ila, il narratore vede ritornare e riunirsi tutte le immagini di Londra e di quella casa. Le diverse dimensioni spazio-temporali, i diversi strati del palinsesto si fanno presenti nella cantina, sotto forma di fantasmi. Del resto, come nota il romanzo stesso, i fantasmi non sono altro che il farsi presente del passato, l'annullarsi di ogni distanza temporale. Anche in *The Shadow Lines*, dunque, vediamo come il legame tra luoghi differenti si traduca anche nel rapporto tra diversi momenti personali e storici. È una tessitura di relazioni che nel testo prende la forma di apparizioni fantasmatiche, come in *Past Continuous* e nelle visioni oniriche di *Afternoon Raag*. Ripensare i rapporti spaziali, vuol dire dunque, inevitabilmente, ripensare anche le relazioni temporali e rimettere in discussione la storia, sia personale, sia globale.

Conclusione: Essere cosmopoliti in Bengala

Alla fine dell'ultimo capitolo abbiamo parlato di apparizioni, sparizioni e fantasmi del passato. Restando in tema, torniamo brevemente a *The Calcutta Chromosome*. La struttura rizomatica che caratterizza le connessioni spaziali del romanzo investe non soltanto la città di Calcutta, ma, in maniera più ampia, il mondo intero. Così, come accade in *The Shadow Lines*, la città bengalese è connessa a New York, all'Egitto e ad altre parti dell'India, attraverso la rete della setta e le sue attività. Tramite le connessioni create dalla contro-scienza, Ghosh immagina un universo utopico in cui la globalizzazione non segua i movimenti del capitale, ma i collegamenti tra le persone, in particolare i subalterni. In riferimento ai romanzi dello scrittore, infatti, studiosi come Hawley (2005:89) e Grewal (2007: 180) hanno parlato, rispettivamente, di "subaltern cosmopolitanism" o di "non-Western cosmopolitanism". In effetti, l'intera opera di Ghosh pare caratterizzata dal tentativo di creare o ricreare una dimensione cosmopolita e globale alternativa a quella capitalista e imperialista. Talvolta, la costruzione immaginaria assume carattere utopico e futuristico, come nel caso di *The Calcutta Chromosome*. Il romanzo di fantascienza si configura infatti come il tentativo di immaginare un mondo futuro in cui, da Calcutta, venga costruita una globalizzazione "eterologa" (Eric D. Smith 2012), basata su un sistema epistemologico autonomo. Altre volte, l'immaginazione cosmopolita di Ghosh si inserisce all'interno di una ricostruzione storica, per esempio in *In an Antique Land* o nella *Ibis Trilogy*. Pur con le dovute diversità, ritroviamo infatti, in entrambe le opere, il racconto di una vicinanza tra individui e popolazioni diverse che non passa attraverso la mediazione del sistema coloniale o che, per lo meno, ne sorpassa le intenzioni.

Anche in *The Shadow Lines* possiamo notare la presenza di un pensiero cosmopolita. Tuttavia, come sostiene John J. Su in "Amitav Ghosh and the aesthetic turn in postcolonial studies" (2011), questo si colloca più a livello dell'immaginazione individuale che su un piano di pensiero collettivo (144). Infatti, l'unica collettività immaginata in *The Shadow Lines* è quella dello stato-nazione, connotata in senso negativo. Il romanzo propone una forma di cosmopolitismo che è "rooted", radicato e situato nella città di Calcutta, e che trascende le affiliazioni collettive tradizionali, quali la nazione e la famiglia. La comunità immaginata a cui Tridib e il narratore sembrano aspirare è infatti quella formata da individui con cui si condivide un'esperienza (cfr. capitolo due). In questo senso, *The Shadow Lines* richiama le "affective communities" teorizzate da Leela Gandhi, cioè delle comunità che si basino sull'apertura e l'accettazione dell'Altro, a prescindere da ogni identificazione e definizione, e a partire da un rapporto di amicizia o ospitalità (Gandhi 2006: 31-32). L'apertura all'Altro è, del resto, una delle cifre portanti della poetica di Ghosh e *The Calcutta Chromosome* ne è la materializzazione utopica. Da *The Shadow Lines*, dove la collettività delle *affective communities*

rimane su un piano forse più ristretto, la scrittura dell'autore si evolve verso la *Ibis Trilogy*, dove assistiamo alla nascita di una comunità intorno all'esperienza condivisa sulla nave.

La creazione di relazioni globali basate sull'affetto e sulla condivisione di esperienze caratterizza in parte anche i romanzi di Chaudhuri e Mukherjee. Tuttavia, nelle opere di questi due scrittori non ritroviamo lo stesso sforzo di costruire (o ricostruire) una comunità globale come in Ghosh. In *Past Continuous*, Mukherjee sembra voler tracciare dei legami transnazionali attraverso due speculari storie di migrazione (nel caso della relazione che viene tracciata tra Miss Gilby e Ritwik) o tramite la creazione di una sorta di comunità attorno ai bagni pubblici di Oxford. L'opera ambisce in un certo senso al superamento delle divisioni tra nazioni e provenienze diverse, ma questo tentativo si conclude in maniera tragica. Per Mukherjee, ci ritroviamo così nell'impossibilità di costruire una dimensione cosmopolita, benché ve ne siano le intenzioni. Se poi *Past Continuous* si colloca sul piano globale della diaspora, *The Lives of Others* assume invece delle coordinate regionali. L'unico esempio di attitudine cosmopolita che vi possiamo ritrovare è nell'internazionalismo comunista e nel fatto di prendere a modello la Cina e il pensiero di Mao per dare il via alla rivoluzione naxalita in India. È un tipo di cosmopolitismo politico e intellettuale, basato sulla circolazione delle idee e delle prassi e non sul contatto con persone di nazionalità e cultura diversa. Una forma simile di pensiero globale caratterizza i romanzi di Chaudhuri. In *Afternoon Raag*, i britannici rimangono sullo sfondo e i legami che il protagonista intesse sono principalmente con indiani anch'essi migrati per studio nel Regno Unito. Quello che si realizza anche in questo caso è un dialogo intellettuale, in cui il protagonista e i suoi amici fondono il proprio background indiano con la cultura britannica e europea.

Per Chaudhuri "the emergence of the cosmopolitan" (2009: 100) sta proprio in questo dialogo, soprattutto intellettuale, e poi anche esperienziale, tra l'Occidente e il resto del mondo. Nel saggio "Cosmopolitanism's alien face" (2009), lo scrittore discute di quella che per lui è l'origine del cosmopolitismo in ambito moderno: la figura dell'intellettuale appartenente a una minoranza, specialmente quella ebraica, durante il modernismo. Per l'autore, il cosmopolitismo è una forma di esilio, un modo di vivere tra due mondi, tra diverse culture. Emblema di questo posizionamento è Leonard Woolf, marito di Virginia Woolf, perfettamente europeo ma, al contempo, innegabilmente ebreo:

It involves, in the unwitting figure of Woolf, the emergence of the cosmopolitan: the person who belongs nowhere, the person whose alterity and state of exile are hidden but unmistakable. The old distinction between the 'student at the yeshiva' and the 'cultivated Englishman' may have been true of Woolf's grandfather's time, but it was, already, no longer of Woolf's. To be modern, increasingly, was to be impure, both to conceal and exhibit that impurity. (Chaudhuri 2009: 100)

In Europa la modernità cresce insieme all'affermarsi dell'intellettuale cosmopolita, in bilico tra diversi mondi e culture. Ugualmente, in India, la storia della modernità è legata a quella del *bhadralok*:

The Bengali *bhadralok* emerges more or less parallel to the Jewish cosmopolitan in Europe; in him, once again, as in the Jew, we find the 'high' cultural defamiliarized merging with the irreducibly non-European... The *bhadralok's* visible mark of deracination, of defamiliarization, is the once-feudal costume, the white *dhuti-panjabi* or *kurta*. (ivi: 106)

È nella commistione tra elementi diversi, moderni e premoderni, europei e locali, che si realizza l'attitudine cosmopolita secondo Chaudhuri. È interessante notare anche come, ancora una volta, ritorni un parallelo tra la situazione ebraica e quella indiana, tra diversi discorsi minoritari e storie di diaspora. Nel saggio "‘We're not Jews’: Imagining Jewish History and Jewish Bodies in Contemporary Multicultural Literature" (2003), Sander L. Gilman discute di come l'identità ebraica venga spesso usata per descrivere l'esperienza multiculturale da parte di scrittori non ebrei. Secondo Gilman, il ricorso alla figura dell'ebreo sfrutta due stereotipi di lunga data, "the Jew as foreign and victim, the Jew as cosmopolitan and successful" (ivi: 127). A seconda delle circostanze, la figura dell'ebreo può dunque servire a descrivere sia le vittime, le minoranze escluse, sia la condizione cosmopolita globale. Al pari di altri scrittori di origine indiana⁷¹, Amit Chaudhuri usa la storia e la figura dell'ebreo "to illuminate South Asian subjectivities-in-process... [and] to disavow all narrow categories of belonging, thereby positioning themselves and their readers as globalised subjects" (Guttman 2010: 505). Questo utilizzo non è privo di risvolti problematici, dato che, come sottolineano Gilman (2003) e Guttman (2010) si basa molto spesso su una visione stereotipata ed essenzialista dell'identità ebraica. Nel caso specifico di Chaudhuri, l'intento del paragone sembra essere un tentativo di ricostruire una storia letteraria e culturale globale dal punto di vista delle minoranze cosmopolite, al di là delle divisioni nazionali. Tuttavia, nel fare questo, Chaudhuri fa appello sia all'ebreo come al prototipo dell'Altro e dell'esiliato, che nasconde e maschera la sua identità, sia al

⁷¹ Anna Guttman fa riferimento, per esempio, a *In an Antique Land* (1992) di Amitav Ghosh. Secondo Guttman, la rappresentazione degli ebrei nel volume di Ghosh presenta alcune problematiche:

The nostalgic cosmopolitanism constructed in Ghosh's *In an Antique Land* makes Jews the objects, rather than the subjects, of postcolonial discourse, even though this objectification is anathema to the entire disciplinary project and to Ghosh's overtly stated intentions. (2010: 510).

In *Baumgartner's Bombay* (1988), invece, Anita Desai usa l'Olocausto per raccontare "other incidencies of genocide and trauma" e, in maniera altrettanto problematica, "reproduces stereotypes about Jews while rejecting every notion of Jewish difference" (ivi: 516).

suo cosmopolitismo (si veda sopra). Dunque, il paragone tra l'ebreo e il *bhadralok* costruito da Chaudhuri si basa sulla condivisione del cosmopolitismo e di una certa differenza "orientaleggiante", che si nota anche nell'aspetto fisico. La differenza diventa il marchio di una cultura ibrida, impura, che, dal punto di vista di Chaudhuri, ricopre un ruolo fondamentale nella storia letteraria e culturale globale.

Al di là delle differenze che percorrono le opere di Chaudhuri, Ghosh e Mukherjee, quello che accumuna tutti questi autori è un tentativo di rimodulare la storia e la geografia mondiali. Nelle opere di tutti e tre gli scrittori, assistiamo a una ridefinizione del globale, come prospettiva e punto di vista. Il cosmopolitismo dei subalterni e radicato a Calcutta, l'esperienza transnazionale delle migrazioni, la storia intellettuale dal punto di vista delle minoranze: sono tutti modi per strappare l'idea del mondo alle dinamiche del colonialismo, dell'imperialismo e del capitale. Nel fare questo, però, non i tre scrittori non stabiliscono un nuovo centro, una nuova prospettiva dominante. Benché l'operazione compiuta da questi scrittori sia radicata a Calcutta, infatti, la città non assurge a nuovo punto di riferimento per la modernità. Semplicemente, si affianca agli altri in un gioco di riflessi e relazioni. Del globale, dunque, viene anche riscritta la dicotomia tra centro e periferia: questo viene annullato o, meglio, sostituito da tanti centri, tante realtà tra loro collegate.

Nei romanzi di Chaudhuri, Ghosh e Mukherjee ritroviamo dunque quel movimento tra locale e globale che Rosinka Chaudhuri (2011) individua come tipico della modernità bengalese. L'atto di scrivere il luogo, in questo caso Calcutta, ha delle implicazioni e risonanze a livello globale: Rosinka Chaudhuri, citando Appiah (2006), parla di "contaminated cosmopolitanism", di un cosmopolitismo influenzato dal contesto regionale. Dall'altro lato dello spettro, a livello del locale, possiamo interrogarci su quale significato assuma la regione, il (West) Bengal. Nel corso di questa discussione abbiamo avuto modo di notare come il concetto di "casa" o "homeworld" sia allo stesso tempo mutevole ma fondamentale per la costruzione di questi romanzi. La scrittura del locale, la definizione di cosa sia *homeworld* non mirano alla definizione di una comunità, come il discorso nazionalista. Al contrario, sono una costruzione dell'identità personale (si pensi al narratore di *The Shadow Lines*) che ambisce soprattutto a ridefinire il proprio rapporto con il suo opposto: l'*alienworld*. In un saggio sulla scrittura di Kipling e Tagore, "The emergence of the everyday: Kipling, Tagore, the Indian regional writing", lo stesso Amit Chaudhuri discute del significato del termine "regionale":

What is meant by 'regional'? In this context... the word must possess a double, possibly conflicted significance... I have partly in mind the way the word 'regional' might be used to describe writing about certain principalities... but also to approximate a particular temperament in a writer... And I'm thinking, among others, of the three great Banerjees of the early to mid-twentieth century, Bibhutibhusan, Tarashankar, and Manik, who all make an imaginative symbol of their territories. But I'm also using the term more loosely,

as a counter to the notion that writing about place is either subsumed under the category of the nation, or, alternatively, express local identity. My understanding of the regional is idiosyncratic and specific, and is counter to both nationalism and community: for me, it represents a very specific approach to the unfamiliar. (Chaudhuri 2018)

Per Chaudhuri, il “regionale” è connesso sia all’immaginario simbolico di un certo territorio, sia ad un rapporto diverso con ciò che non è familiare. Dalla precedente discussione, possiamo in effetti notare come i romanzi di Chaudhuri, Ghosh e Mukherjee operino sul locale proprio in questa duplice direzione: a livello immaginativo e simbolico, fornendo una rappresentazione della città che risuona di echi dalla letteratura e dall’arte bengalese e continua a plasmarne la modernità; rispetto al mondo esterno, mediando la conoscenza del globale attraverso la prospettiva bengalese.

Possiamo infine notare come la relazione che questi scrittori intrecciano tra diverse posizioni e diversi punti di vista non abbia più solo una dimensione spaziale. La trama tessuta dai romanzi di Ghosh, Mukherjee e Chaudhuri annoda tra loro fili spaziali, storici, politici, epistemologici ed estetici. Da una dimensione geografica, dallo scrivere dal punto di vista di Calcutta, anche le trame storiche vengono riscritte, fornendo nuove prospettive che hanno inevitabili implicazioni politiche. Ugualmente, l’atto di scrittura intesse nuove trame dal punto di vista estetico ed epistemologico. Nei romanzi di Chaudhuri, l’estetica è una forma di conoscenza; in Ghosh, il ruolo dell’immaginazione e la contro-scienza contribuiscono a incrinare la visione illuminista del mondo; in Mukherjee, l’empatia e l’immaginazione diventano l’unico modo per avvicinarsi all’Altro. L’estetica – lungi dall’essere l’imposizione di un punto di vista univoco o dello sguardo del colonizzatore – diventa un altro mezzo per ampliare la nostra prospettiva sul mondo, per guardarlo da un diverso punto di vista. È questa diversa prospettiva che, a nostro parere, caratterizza la “alternative tradition” della letteratura bengalese in lingua inglese.

Appendice: Tavole da *The Jew of New York* (Katchor 1999) e *The Barn Owl's Wondrous Capers* (Banerjee 2007)

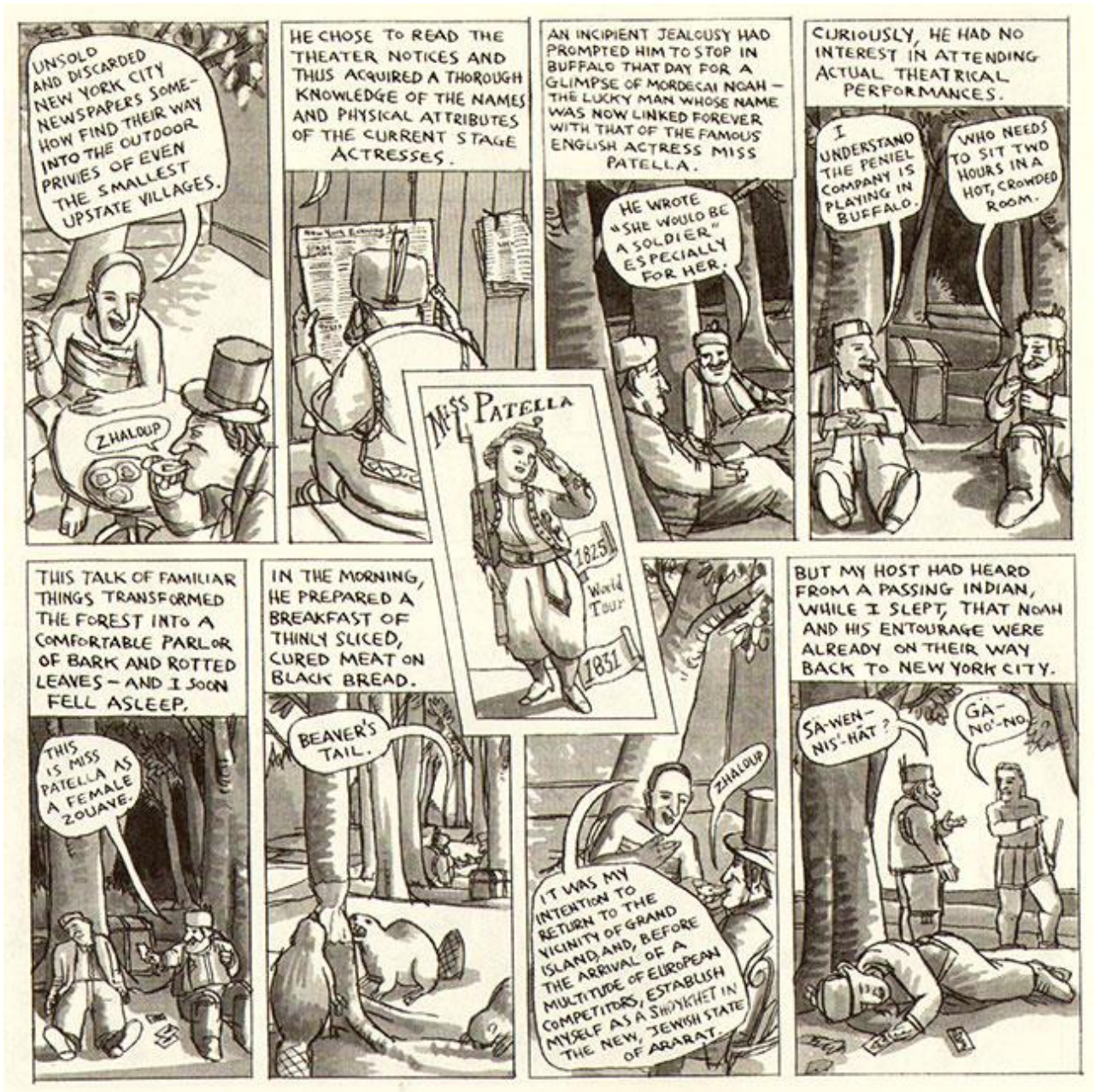


Tavola 1

Katchor 1999: 22

CONSIDER ME, ON THE OTHER HAND, DEAR READERS. MY FOREFATHERS WERE DRIVEN OUT OF SEPHARAD BY THE CHRISTIAN ZEALOTS KING FERDINAND AND QUEEN ISABELLE IN 1492.



I GREW UP IN ALEPPO IN THE SHADOW OF THE GREAT SYNAGOGUE, JOAB BEN ZERUIAH, BUILT IN 950 BC.



ALEPPO, REFERRED TO AS ARAM SOBA IN THE BIBLE, IS KNOWN IN ARABIC AS HALAB, WHICH IN ARAMAIC, HEBREW AND ARABIC MEANS 'MILKED'. LEGEND HAS IT THAT ABRAHAM HIMSELF MILKED HIS COWS HERE.

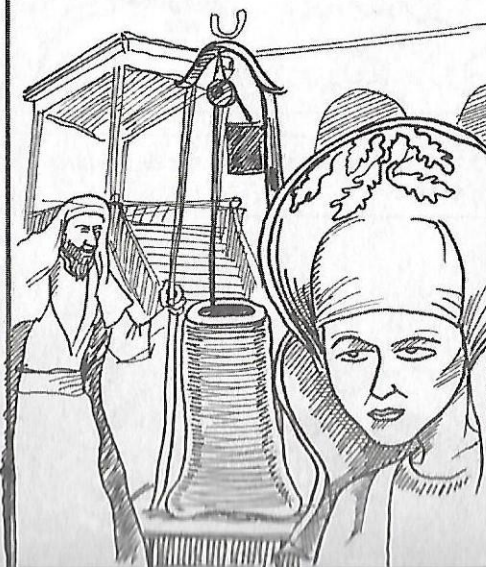


Tavola 2

Banerjee 2007: 19

La cacciata degli ebrei dalla Spagna

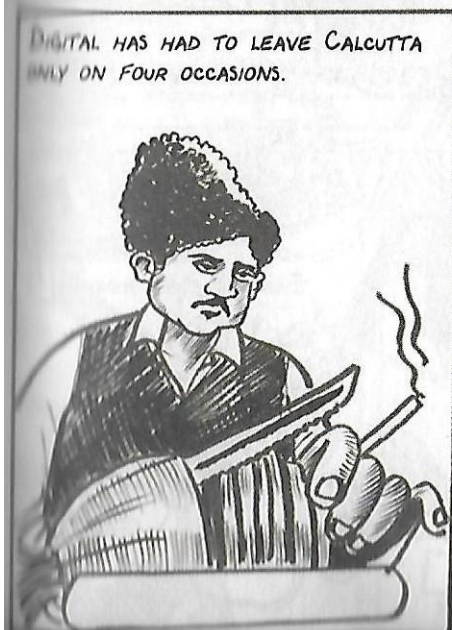
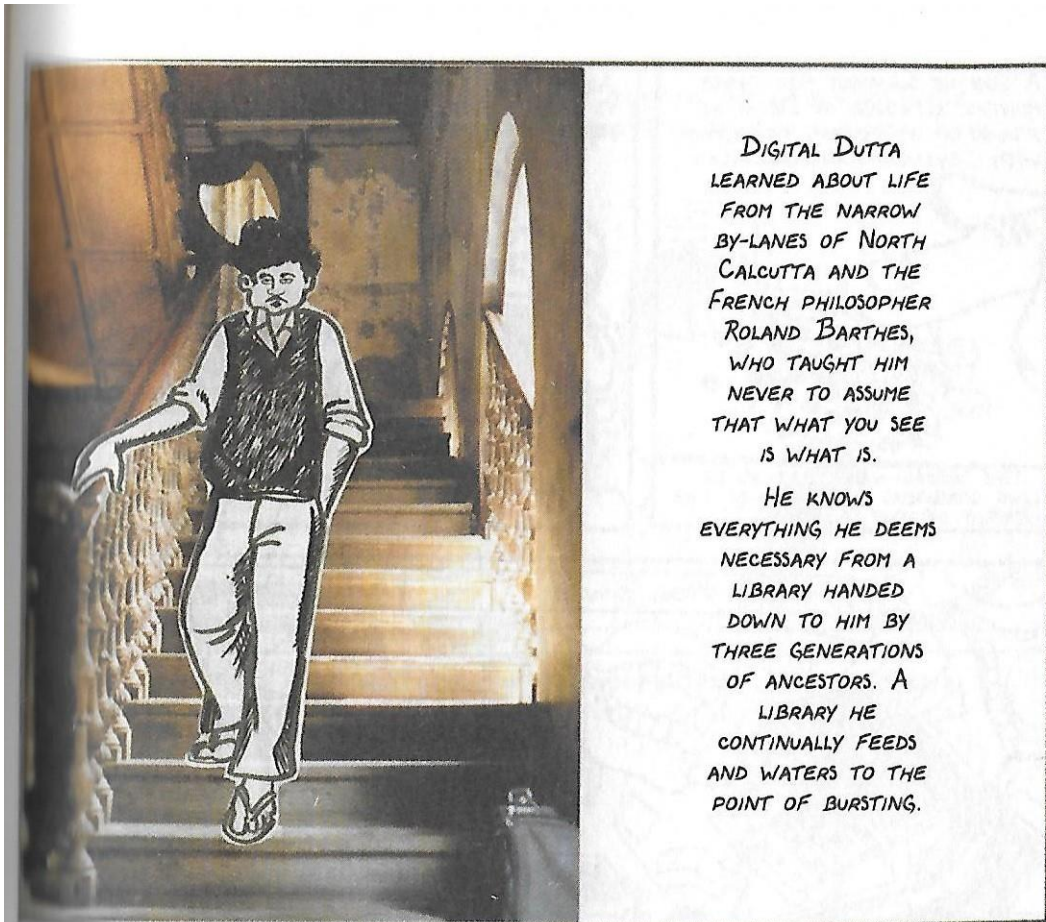


Tavola 3

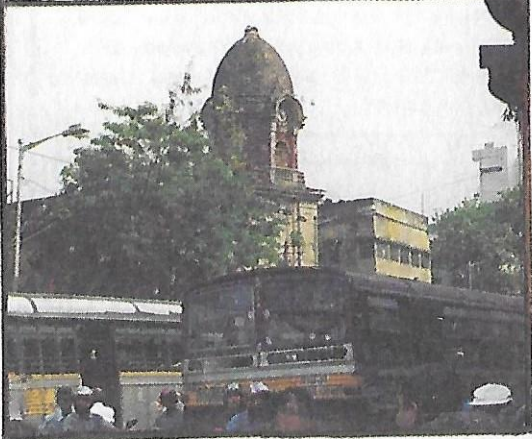
Banerjee 2007: 89

Digital Dutta come viaggiatore dell'immaginazione

I ASKED KEDAR BABU IF ONE OF HIS MAPS COULD LEAD ME TO MY LOST INHERITANCE. IT COULD, HE REPLIED, BUT I WOULD HAVE TO HOLD BACK ON MY ANALYSIS.



'A TEMPORARY SUSPENSION OF LOGIC.' HE ASKED ME A FEW QUESTIONS FOR HIS CALCULATIONS. BEING PSYCHICALLY CHALLENGED, I DIDN'T HAVE MUCH HOPE.



CITIES LIKE CALCUTTA HAVE INTRICATE WAYS TO KEEP THEIR SECRETS, FOREVER CAREFUL NOT TO BLURT THEM OUT TO THE UNINITIATED.



THE LOCAL GOSSIP AND RUMOURS ARE CONFINED WITHIN THE INVISIBLE BOUNDARIES OF THE NEIGHBOURHOOD.

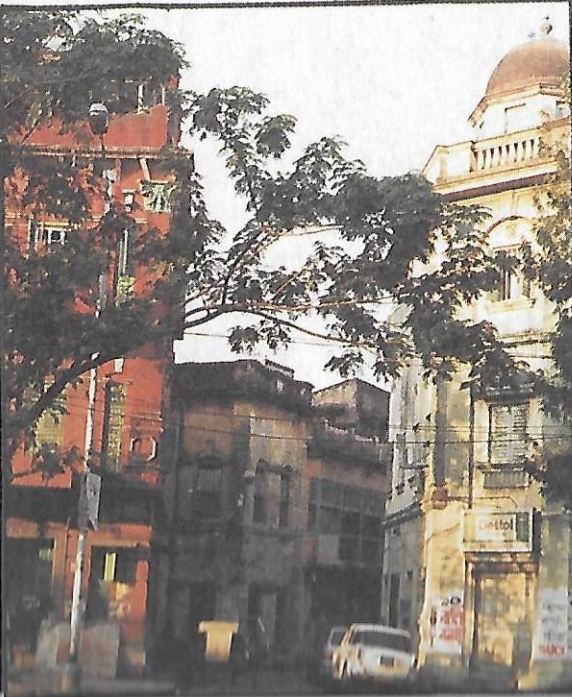


Tavola 4

Banerjee 2007: 209

La psicogeografia di Calcutta

THERE WAS ALSO THE VERY REAL THREAT OF BUMPING INTO BIPASHA, IN HER OWN CITY. ANOTHER FOUCAULDIAN ENCOUNTER, A CHAPTER IN MY LIFE I CONSIDERED CLOSED.



NOT THAT BUMPING INTO HER IN ANOTHER CITY WOULD BE ANY LESS SCARY. CHARING CROSS STATION, FOR EXAMPLE.

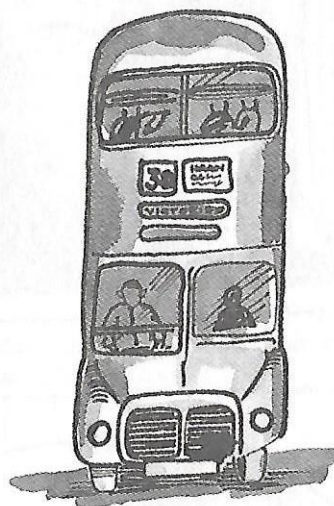


Tavola 5

Banerjee 2007: 53

Il bus londinese e il tram di Calcutta

Bibliografia

Opere di narrativa e saggistica di Amit Chaudhuri, Amitav Ghosh e Neel Mukherjee

- Chaudhuri, A. (2001) [1991, 1993, 1998]. *Three Novels: A Strange and Sublime Address, Afternoon Raag, Freedom Song*. London: Picador.
- Chaudhuri, A. (2000). *A New World*. London: Picador.
- Chaudhuri, A. (2009). “Cosmopolitanism’s Alien Face”. *New Left Review* 55, 89 – 106.
- Chaudhuri, A. (2013). *Calcutta: Two Years in the City*. London: Union Books.
- Chaudhuri, A. (2012) [2008]. *Clearing a Space*. New Delhi: Penguin.
- Chaudhuri, A. (2017). “The Ambiguity of Decline and Renewal”. In M. Fineman (Ed.) *Raghubir Singh: Modernism on the Ganges* (pp.58-74). New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Chaudhuri, A. (2018). *The origins of Dislike*. Oxford: Oxford University Press.
- Ghosh, A. (1995). “The Ghost of Mrs. Gandhi”. Disponibile online:
<https://www.amitavghosh.com/essays/ghost.html> (26/10/2018)
- Ghosh, A. (1998). “The Testimony of my Grandfather’s Bookcase”. Disponibile online:
<https://www.amitavghosh.com/essays/bookcase.html> (26/10/2018)
- Ghosh, A. (2001) [1988]. *The Shadow Lines*. Delhi: Ravi Dayal Publisher.
- Ghosh, A. & Chakrabarty, D. (2002). “A Correspondence on Provincializing Europe”. *Radical History Review*, 172 (83), 146-172.
- Ghosh, A. (2004). “Satyajit Ray”. Disponibile online:
<https://www.amitavghosh.com/essays/satyajit.html> (26/10/2018)
- Ghosh, A. (2009) [1996]. *The Calcutta Chromosome*. London: Penguin Books.
- Ghosh, A. (2012). “Confessions of a Xenophile”. Disponibile online:
<https://www.amitavghosh.com/essays/xenophile.html> (26/10/2018)
- Mukherjee, N. (2011) [2008, 2010]. *A Life Apart*. London: Corsair.
- Mukherjee, N. (2014). *The Lives of Others*. London: Chatto&Windus.

Opere letterarie di altri autori

- Banerjee, S. (2007). *The Barn Owl’s Wondrous Capers*. New Delhi: Penguin.
- Devi, M. (2014) [1974]. *Mother of 1084 (Hajar Churashir Maa)*. Trad. S. Bandopadhyay. Kolkata: Seagull Books.
- Katchor, B. (1999). *The Jew of New York*. New York: Pantheon Books.
- Kolaktar, A. (2006) [1974]. *Jejuri*. Introd. A. Chaudhuri. New York: New York Review of Books.

- Lawrence, D.H. (1933). "The Ship of Death". In Richard Adlington (Ed.), *Last Poems*. London: Martin Secker. Disponibile online: <https://rpo.library.utoronto.ca/poems/ship-death> (26/10/2018)
- Tagore, R. (1919) [1916]. *The Home and the World (Ghare Baire)*. Trad. S. Tagore. London: Macmillan

Filmografia

- Ray, S. (1964). *Charulata (The Lonely Wife)*.
- Ray, S. (1969). *Aranyer Din Ratri (Days and Nights in the Forest)*.
- Ray, S. (1970). *Pratidwandi (The Adversary)*. [Calcutta Trilogy]
- Ray, S. (1971). *Seemabaddha (A Company Limited)*. [Calcutta Trilogy]
- Ray, S. (1975). *Jana Aranya (The Middleman)*. [Calcutta Trilogy]
- Ray, S. (1984). *Ghare Baire (La casa e il mondo)*.
- Sen, M. (1971). *Interview*. [Calcutta Trilogy]
- Sen, M. (1971). *Calcutta 71*. [Calcutta Trilogy]
- Sen, M. (1973). *Padatik. (The Guerilla Fighter)*. [Calcutta Trilogy]

Testi secondari

- Abbagnano, N., & Fornero, G. (2000). *Protagonisti e testi della filosofia Vol. D Tomo I* (Seconda ed). Milano: Paravia Bruno Mondadori Editore.
- Agamben, G. (2005) [1995]. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- Albertazzi, S. (2006). *In questo mondo: ovvero, quando i luoghi raccontano le storie*. Roma: Meltemi.
- Albertazzi, S. (2010). "Geografie letterarie: topografie del romanzo contemporaneo". In L. Avellini (Ed.), *Prospettive degli studi culturali: lezioni della Summer School in Adriatic Studies* (pp. 109-128). Bologna: I libri di Emil.
- Albertazzi, S. (2013). *La letteratura postcoloniale: dall'impero alla world literature*. Roma: Carocci.
- Albertazzi, S. (2017). "Streetwise Children. Bambini e metropoli da Dickens a Lethem". *Ricerche Di Pedagogia e Didattica. Journal of Theories and Research in Education*, 12(1), 87–97.
- Almond, I. (2010). "Melancholy, ghostliness and economy in the short fiction of Amit Chaudhuri". *Journal of Postcolonial Writing*, 46 (2), 164–174.
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities*. London: Verso.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands: the new mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute.

- Appadurai, A. (2003). *Modernity At Large*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Appiah, K.A. (1997). "Cosmopolitan Patriots". *Critical Inquiry*, 23 (3), 617 – 639
- Appiah, K. A. (2006). *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York and London: Norton & Company.
- Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago and London: University of Chicago
- Arendt, H. (1971). *The Life of the Mind*. San Diego; New York; London: Harcourt.
- Ashcroft, B. (2014). "Material Resonance. Knowing before meaning". In B. Neumeier & K. Schaffer (Eds), *Decolonising the Landscape: Indigenous Cultures in Australia* (pp.107-128). Amsterdam and New York: Rodopi
- Ashcroft, B. (2015). "Towards a postcolonial aesthetics". *Journal of Postcolonial Writing*, 51(4), 410-421.
- Bachelard, G. (1961) [1957]. *La poétique de l'espace*. (Terza ediz). Paris: PUF.
- Bachtin, M. (1979). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino: Einaudi.
- Banerjee, H., Nilanjana, G., & Mukherjee, S. (Eds.). (2009). *Calcutta Mosaic: essays and interviews on the minority communities of Calcutta*. Calcutta: Anthem Press.
- Banerjee, S. (1980). *In the wake of Naxalbari: a history of the Naxalite movement in India*. Calcutta: Subarnarekha.
- Bellehigue, M. (2010). "Everyday Horizons in Amit Chaudhuri's *A Strange and Sublime Address*". *Commonwealth Essays and Studies*, 33(1), 105–116.
- Bender, T., & Çinar, A. (Eds.). (2007). *Urban Imaginaries: Locating the Modern City*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Benjamin, W. (2000) [1927-1940]. 9: *I passages di Parigi*. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (2011) [1936]. *Il narratore*. Torino: Einaudi.
- Berman, M. (1988). *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. London: Penguin Books.
- Bhabha, H. K. (1990). *Nation and narration*. London and New York: Routledge.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Black, S. (2006). "Cosmopolitanism at home: Amitav Ghosh's *The Shadow Lines*". *Journal of Commonwealth Literature*, 41(3), 45–65.
- Blunt, A. M. (1997). *Travelling Home and Empire: British Women in India, 1857 – 1939*. University of British Columbia. Disponibile online: <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0088139> (26/10/2018)

- Boehmer, E. (2010). "A Postcolonial Aesthetics. Repeating upon the present". In J. Wilson, C. Sandru, & S. Lawson Welsh (Eds.), *Rerouting the Postcolonial: New Directions for the New Millennium* (pp.170-181). Abingdon and New York: Routledge.
- Bonta, M., & Protevi, J. (2004). *Deleuze and geophilosophy: a guide and glossary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bordo, S., Klein, B., & Silverman, M. K. (1998). "Missing Kitchens". In H. J. Nash & S. Pile (Eds.), *Places through the Body* (pp. 54–68). London and New York: Routledge.
- Brosseau, M. (2017). "In, out, with and through. New perspectives in literary geography". In R. T. Jr. Tally (Ed.), *Routledge Handbook of Literature and Space* (pp.10-26). London: Routledge.
- Brugnolo, S., Colussi, D., Zatti, S., Zanato, E. (2016). *La scrittura e il mondo: teorie letterarie del Novecento*. Roma: Carocci.
- Buchanan, I. (2010). "Ecocriticism". In *A Dictionary of Critical Theory*. Oxford: Oxford University Press. Disponibile online: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199532919.001.0001/acref-9780199532919-e-207> (26/10/2018)
- Casey, E. S. (1993). *Getting back into place: toward a renewed understanding of the place-world*. Bloomington: Indiana University Press.
- Casey, E. S. (1997). *The fate of place: a philosophical history*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Casey, E. S. (2010). "Aesthetic Experience". In H. R. Sepp & L. Embree (Eds), *The Handbook of Phenomenological Aesthetics* (pp.1-8). Dordrecht, Heidelberg, London and New York: Springer.
- Castells, M. (1996). *The rise of the network society*. Oxford: Blackwell.
- Certeau, M. de. (2001) [1980]. *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni del Lavoro.
- Chakrabarty, D. (2000). *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Chakrabarty, D. (2002). *Habitations of modernity: essays in the wake of subaltern studies*. Chicago: Chicago University Press.
- Chakrabarti, P. K. (1990). *The Marginal Men: The Refugees and the Left Political Syndrome in West Bengal*. Kalyani, West Bengal: Lumière Books.
- Chakraborty, S., and Kumar, N. (2016). "'Seeing Double': Exploring the Flaneur's Gaze in Amit Chaudhuri's A New World". *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, VIII (3), 127–138.

- Chambers, C., & Huggan, G. (2015). "Reevaluating the Postcolonial City". *Interventions*, 17(6), 783–788.
- Chari, V. K. (1990). *Sanskrit Criticism*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Chatman, S. B. (1978). *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Chatterjee, M. (1990). "Town Planning in Calcutta: Past, Present and Future". In S. Chaudhuri (Ed.), *Calcutta The Living City. Volume II: The Present and the Future* (pp. 70–77). Delhi: Oxford University Press.
- Chatterjee, N. (1990). "The East Bengal Refugees: A Lesson in Survival". In S. Chaudhuri (Ed.), *Calcutta The Living City. Volume II: The Present and the Future* (pp. 70–77). Delhi: Oxford University Press.
- Chatterji, A. (2009). *Ethnicity, Migration and the Urban Landscape of Kolkata*. Kolkata: K.P. Bagchi & Co.
- Chattopadhyay, S. (2005). *Representing Calcutta: modernity, nationalism, and the colonial uncanny*. London and New York: Routledge.
- Chaudhuri, R. (2011). *The Literary Thing: history, poetry, and the making of a modern cultural sphere*. New Delhi: Oxford University Press
- Chaudhuri, Sukanta. (Ed.). (1990). *Calcutta: The Living City. Volume I: The Past*. Calcutta, Delhi, Bombay, Madras: Oxford University Press.
- Chaudhuri, Sukanta. (Ed.). (1990). *Calcutta: The Living City. Volume II: The Present and the Future*. Calcutta, Delhi, Bombay, Madras: Oxford University Press.
- Chaudhuri, Supriya. (2006). "In the City". In M. Biswas (Ed.), *Apu and After: Re-visiting Ray's Cinema* (pp.251-276). Kolkata: Seagull Books.
- Chaudhuri, Supriya. (2008). "In another country". *Biblio*. March – April 2008.
- Cohen, R. I. (2008). "The 'Wandering Jew' from Medieval Legend to Modern Metaphor". In B. Kirshenblatt-Gimblett & J. Karp (Eds.), *The Art of Being Jewish in Modern Times* (pp.147-191). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Conrad, S. (2016). *What is global history?* Princeton: Princeton University Press.
- Cooper, D. (2000). *The cinema of Satyajit Ray: between tradition and modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dasgupta, K. (2009). *Mapping Kolkata*. Kolkata: Centre for Studies in Social Sciences.
- Dehejia, V. (1997). *Indian Art*. London and New York: Phaidon.
- De Landa, M. (1997). "The Machinic Phylum". *TechnoMorphica*. Disponible online: <http://v2.nl/archive/articles/the-machinic-phylum> (26/10/2018)

- Deleuze, G., and Guattari, F. (1980). *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions du Minuit.
- Desai, A. (2015). "The Real India". *The New York Review of Books*. Disponibile online: <https://www.nybooks.com/articles/2015/10/22/real-india/> (26/10/2018)
- Doležel, L. (1999). *Heterocosmica: fiction e mondi possibili*. Milano: Bompiani.
- Donohoe, J. (2014). *Remembering Places: A Phenomenological Study of the Relationship between Memory and Place*. Lanham: Lexington Books.
- Eco, U. (1985). *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2007). *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- Ehrmann, J. (1966). "Introduction to Gaston Bachelard". *MLN*, 81(5), 572–578.
- Eisenstadt, S. N. (2000). *Multiple modernities*. Piscataway: Transaction Publishers.
- Fanon, F. (1961). *Les damnés de la terre*. Paris: François Maspero.
- Farinelli, F. (2009). *La crisi della ragione cartografica*. Torino: Einaudi.
- Foucault, M. (1994) [1984]. *Des espaces autres. Dits et écrits IV: 1980 – 1988*. Paris: Gallimard.
- Freedman, A. (2005). "On the Ganges Side of Modernism: Raghbir Singh, Amitav Ghosh, and the Postcolonial Modern". In L. Doyle and L. Winkiel, *Geomodernisms: Race, Modernism and Modernity* (pp. 114-132). Bloomington and Indianapolis: Indian University Press.
- Gandhi, L. (2006). *Affective communities: anticolonial thought, Fin-De-Siècle radicalism, and the politics of friendship*. Durham: Duke University Press.
- Ganguly, K. (2010). *Cinema, emergence, and the films of Satyajit Ray*. Los Angeles: University of California Press.
- Ganguly, S. (2004). *Satyajit Ray: In search of the modern*. Lanham: Scarecrow Press.
- Gaonkar, D. P. (2001). *Alternative modernities*. Durham and London: Duke University Press.
- George, R. M. (1996). *The Politics of Home: Postcolonial relocations and twentieth century fiction*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Gerow, E. (1977). *Indian Poetics*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Ghosh, T. (1990). "Literature and Literary Life in Calcutta: The Age of Rabindranath". In S. Chaudhuri (Ed.), *Calcutta The Living City. Volume II: The Present and the Future* (pp.223-231). Delhi: Oxford University Press.
- Giglioli, D. (2001). *Tema*. Milano: La nuova Italia.
- Glissant, E. (1990). *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard.
- Glissant, E. (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.

- Grewal, I. (2007). "Amitav Ghosh: Cosmopolitanism, Literature, Transnationalism". In R. Krishnaswam and J. C. Hawley (Eds.), *The Postcolonial and the Global* (pp.178-190). Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2007.
- Guibert, P. (2016a). "'Common Place: Common-Place': A Presentation of Édouard Glissant's Poetics of the Compounding of Places - Part 1". *Commonwealth: Essays and Studies*, 38(2), 123–132.
- Guibert, P. (2016b). "'Common Place: Common-Place': A Presentation of Édouard Glissant's Poetics of the Compounding of Places - Part 2". *Commonwealth: Essays and Studies*, 39(1), 113–125.
- Hanquart-Turner, E. (2009). "Amit Chaudhuri's *Afternoon Raag*: Interplay and Translation of the Chronotopes". In S. Borg Barthet (Ed.), *A Sea for Encounters: Essays towards a Postcolonial Commonwealth* (pp.143-148). Amsterdam and New York: Rodopi.
- Hardgrove, A. (2004). *Community and public culture: the Marwaris in Calcutta, c. 1897-1997*. New York: Columbia University Press.
- Hardt, M. (2012). *Reading Notes on Deleuze and Guattari: Capitalism & Schizophrenia*. Disponibile online: <http://people.duke.edu/~hardt/Deleuze&Guattari.html> (26/10/2018)
- Harvey, D. (1990). *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*. Oxford: Blackwell.
- Hawley, J. C (2005). *Amitav Ghosh*. New Dehli: Foundation Books.
- Herbert, C. (2014). "Postcolonial Cities". In K. R. McNamara (Ed.), *The Cambridge Companion to the City in Literature* (pp. 200–215). Cambridge: Cambridge University Press.
- Holland, N. J. "Deconstruction". In *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Disponibile online: <https://www.iep.utm.edu/deconst/> (26/10/2018)
- Holliday, R., and Hassard, J. (Eds.) (2001). *Contested Bodies*. London and New York: Routledge.
- Hones, S. (2008). "Text as it happens: Literary geography". *Geography Compass*, 2(5), 1301–1317.
- Huttunen, T. (2011). "Ethical Deconstruction in *The Calcutta Chromosome* by Amitav Ghosh". Disponibile online: https://www.academia.edu/1720122/Ethical_Deconstruction_in_The_Calcutta_Chromosome_by_Amitav_Ghosh (26/10/2018)
- Iacoli, G. (2008). *La percezione narrativa dello spazio: teorie e rappresentazioni contemporanee*. Roma: Carocci.
- Jacobs, J. M. (1996). *Edge of empire: postcolonialism and the city*. London and New York: Routledge.

- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durham and London: Duke University Press.
- Kaviraj, S. (1997). "Filth and the Public Sphere: Concepts and Practices about Space in Calcutta". *Public Culture*, 10(1), 83–113.
- Khair, T. (2001). *Babu Fictions: Alienation in Contemporary Indian Novels in English*. New Delhi: Oxford University Press.
- King, A.D. (1976). *Colonial Urban Development: Culture, social power and environment*. London, Henley and Boston: Routledge and Kegan Paul.
- King, A. D. (1990). *Urbanism, colonialism, and the world-economy: cultural and spatial foundations of the world urban system*. London and New York: Routledge.
- King, A. D. (2007). "Boundaries, Networks and Cities: Playing and Replaying Diasporas and Histories". In T. Bender & A. Cinar (Eds.), *Urban Imaginaries: Locating the Modern City* (pp. 1-16). Minneapolis: Minnesota University Press.
- King, A. D. (2009). "Postcolonial Cities". *International Encyclopedia of Human Geography*, 321–326.
- Lazarus, N. (2011). *The Postcolonial Unconscious*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos.
- Majumdar, S. (2007). "Dallying with Dailiness: Amit Chaudhuri's Flâneur Fictions". *Studies in the Novel*, 39(4), 448–464.
- Majumdar, S. (2013). *Prose of the world: modernism and the banality of empire*. New York: Columbia University Press.
- Malpas, J. (1999). *Place and experience: a philosophical topography*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Massey, D. (2005). *For Space*. London: Sage.
- McLeod, J. (2008). "Diaspora and Utopia: Reading the Recent Works of Paul Gilroy and Caryl Phillips". In M. Shackleton (Ed.), *Diasporic Literature and Theory – Where Now?* (pp.2-17). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- McNamara, K. (Ed.). (2014). *The Cambridge companion to the city in literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mezzadra, S., & Neilson, B. (2013). *Border as Method, or, the Multiplication of Labour*. Durham and London: Duke University Press.
- Mickelsen, D. J. (2010). "Spatial Form". In M.-L. Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.

- Mitchell, W. J. T. (Ed.) (2002). *Landscape and Power*. London and Chicago: University of Chicago Press.
- Mizra, B. (2012). "Literary Explorations with Neel Mukherjee". *The Huffington Post UK*.
Disponibile online: http://www.huffingtonpost.com/ben-mirza/literary-explorations-with-neel-mukherjee_b_2367259.html (26/10/2018)
- Moslund, S. P. (2011). "The Presencing of Place in Literature: Toward an Embodied Topopoetic Mode of Reading". In R. T. J. Tally (Ed.), *Geocritical Explorations* (pp.29-43). New York: Palgrave Macmillan.
- Moslund, S. P. (2015). *Literature's Sensuous Geographies: Postcolonial Matters of Place*. New York: Palgrave Macmillan
- Mukherjee, M. (2000). *The perishable empire: essays on Indian writing in English*. New Delhi and New York: Oxford University Press.
- Mukherjee, S. (2009). "The Jews of Calcutta: An Interview with Michael Ezra". In H. Banerjee, G. Nilanjana, & S. Mukherjee (Eds.). *Calcutta Mosaic: essays and interviews on the minority communities of Calcutta* (pp.86-95). Calcutta: Anthem Press.
- Mukhopadhyay, A. (2006). *Behind the mask: the cultural definition of the legal subject in colonial Bengal 1775 - 1911*. New Delhi: Oxford University Press.
- Nast, H. J., and Pile, S. (1998). *Places Through the Body*. London and New York: Routledge.
- Nuvolati, G. (2017). "Between puer and flâneur. Discovering the city". *Ricerche Di Pedagogia e Didattica. Journal of Theories and Research in Education*, 12(1), 149–163.
- Ogborn, M. (2006). "Mapping Words". *New Formations*, 57, 145–149.
- Parry, B. (2004). *Postcolonial studies: a materialist critique*. London: Routledge.
- Pellini, P. (2008). "Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie". *Rivista Allegoria*, 58, 61–83.
- Piana, G. (2000). *Il lavoro del poeta. Saggio su Gaston Bachelard*. Disponibile online: <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-dellimmaginazione/8-i-il-lavoro-del-poeta-saggio-su-gaston-bachelard> (26/10/2018)
- Piatti, B., Reuschel, A., & Hurni, L. (2013). "Dreams, Longings, Memories – Visualising the Dimension of Projected Spaces in Fiction". *26th International Conference of the ICA*.
Disponibile online: <http://www.literaturatlas.eu/en/2014/01/09/traume-sehnsuchte-erinnerungen-uber-die-darstellung-der-dimensionen-projizierter-orte-in-fiktionen/> (26/10/2018)
- Prieto, E. (2011). "Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy and Beyond". In R. T. J. Tally (Ed.), *Geocritical Explorations* (pp.13-27). New York: Palgrave Macmillan.
- Prieto, E. (2013). *Literature, Geography, and the Postmodern Poetics of Place*. New York: Palgrave Macmillan.

- Ray, R. (2002) [1988]. *The Naxalites and their ideology*. Delhi: Oxford University Press.
- Ryan, M.-L. (2014). *Space | the living handbook of narratology*. Disponibile online: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space> (26/10/2018)
- Rylko-Bauer, B., & Farmer, P. (2016). "Structural Violence, Poverty, and Social Suffering". In D. Brady & L. M. Burton (Eds.), *The Oxford Handbook of the Social Science of Poverty* (Vol. 1). Oxford: Oxford University Press. Disponibile online: <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199914050.001.0001/oxfordhb-9780199914050-e-4> (26/10/2018)
- Rodaway, P. (1994). *Sensuous geographies: body, sense and place*. London and New York: Routledge.
- Romanik, B. (2015). "Transforming the colonial city: science and the practice of dwelling in *The Calcutta Chromosome*". *Mosaic*, 38(3), 41–58.
- Ross, O. (2016). *Same Sex Desire in Indian Culture: Representations in Literature and Film 1970 - 2015*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Roy, A. (2000). "Microstoria: Indian nationalism's "little stories" in Amitav Ghosh's *The Shadow Lines*". *Journal of Commonwealth Literature*, 35(2), 35–49.
- Roy, S. (2007). *The Optic and the Semiotic in the Novels of Amit Chaudhuri*. University of North Bengal.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Said, E. (1990). "Narrative, geography and interpretation". *New Left Review I 180*, 81–100.
- Said, E. W. (1993). *Culture and imperialism*. London: Chatto & Windus.
- Sareen, H. (2010). "Wondrous Capers Sarnath Banerjee". *ArtAsiaPacific*, 69. Disponibile online: <http://artasiapacific.com/Magazine/69/WondrousCapersSarnathBanerje> (26/10/2018)
- Sarlo, B. (2005) [1988]. *Una modernità periferica: Buenos Aires 1920-1930*. Macerata: Quodlibet.
- Sassen, S. (1991). *The global city: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Sehgal, P. (2016). "New Ways of Being". *The New York Times Book Review*. Disponibile online: <https://www.nytimes.com/2016/03/13/books/review/new-ways-of-being.html> (26/10/2018)
- Shukla, S., & Shukla, A. (2004). *The Novels of Amit Chaudhuri: An Exploration in the Alternative Tradition*. New Delhi: Sarup & Sons.
- Simmel, G. (1995) [1903]. *Le metropoli e la vita dello spirito*. Roma: Armando Editore.
- Singh, R. (1998). *River of Colour: The India of Raghbir Singh*. London: Phaidon.
- Sinha, P. (1978). *Calcutta in Urban History*. Calcutta: Firma KLM Private.
- Sinha, P. (Ed.) (1987). *The Urban Experience: Calcutta*. Calcutta: Raddhi India.

- Smith, E. D. (2012). *Globalisation, Utopia, and Postcolonial Science Fiction*. London: Palgrave Macmillan.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Oxford: Blackwell.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2014). "18th Century German Aesthetics". Disponibile online: <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/> (26/10/2018)
- Su, J. J. (2011). *Imagination and the Contemporary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taddio, L. (2010). *Costruire abitare pensare*. Milano: Mimesis Edizioni.
- Tally, R. T. Jr. (Ed.). (2011). *Geocritical Explorations: Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York: Palgrave Macmillan.
- Tally, R. T. Jr. (2013). *Spatiality*. London and New York: Routledge.
- Tally, R. T. Jr. (Ed.). (2017). *The Routledge handbook of literature and space*. London: Routledge.
- Teverson, A., & Upstone, S. (2011). *Postcolonial spaces: the politics of place in contemporary culture*. Basingstoke and New Work: Palgrave Macmillan.
- Thacker, A. (2006). "The idea of a critical literary geography". *New Formations*, (57), 56–73.
- Thacker, A. (2017). "Critical Literary Geography". In R. T. Jr. Tally (Ed.), *Routledge Handbook of Literature and Space* (pp.27-38). London: Routledge.
- Tharoor Srinivasan, R. (2016). "A Graphic Novelist Captures the Paradoxes of Living in the 'New India.'" *The New Yorker*. Disponibile online: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/a-graphic-novelist-captures-the-paradoxes-of-living-in-the-new-india> (26/10/2018)
- Thieme, J. (2003). "The Discoverer Discovered: Amitav Ghosh's *The Calcutta Chromosome*". In T. Khair (Ed.), *Amitav Ghosh: A Critical Companion* (pp. 128-141). Delhi: Permanent Black.
- Thieme, J. (2013). "Reading Places: The Geography of Literature". *Coldnoon: Travel Poetics*, 2(3), 108–130.
- Tuan, Y.-F. (2011). *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Varma, R. (2011). *The Postcolonial City and Its Subjects*. London: Routledge.
- Vescovi, A. (2012). *Amitav Ghosh*. Firenze: Le Lettere.
- Vescovi, A. (2017). "Emplotting the Postcolonial: Epistemology and Narratology in Amitav Ghosh's *The Calcutta Chromosome*". *Ariel*, 48(1), 37–69.
- Weigel, S. (2017). "The Heterogeneity of Empathy". In V. Lux & S. Weigel (Eds.), *Empathy: Epistemic Problems and Cultural-Historical Perspectives of a Cross-Disciplinary Concept* (pp. 1-26). London: Springer - Palgrave Macmillan.

- Westphal, B. (2011). *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*. Paris: Les Éditions du Minuit.
- Westphal, B. (2007). *La géocritique: réel, fiction, espace*. Paris: Les Éditions du Minuit.
- Wiemann, D. (2008). *Genres of Modernity: Contemporary Indian Novels in English*. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Williams, R. (1975) [1973]. *The country and the city*. New York: Oxford University Press.
- Zatti, S. (2016). “La critica tematica”. In E. Brugnolo, S., Colussi, D., Zatti, S., Zanato, E. (Ed.), *La scrittura e il mondo: teorie letterarie del Novecento* (pp.259-282). Roma: Carocci.
- Zemel, C. (2008). “Diasporic Values in Contemporary Art: Kitaj, Katchor, Frenkel”. In B. Kirshernblatt-Gimblett & J. Karp (Eds.), *The Art of Being Jewish in Modern Times* (pp.176-191). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Zullo, F. (2009). *Il cerchio della storia: Conflitti e paure nell’opera di Amitav Ghosh*. Firenze: Il Poligrafo.