

*Elvira Godono*

MEMORIA E SACRIFICIO. L'INDIA CONTEMPORANEA

Le ibride esistenze di chi abita *imaginary homelands* sono state protagoniste di opere pubblicate dopo che il Pakistan fu diviso dall'India (15 luglio 1947) e trasformato in un dominio indipendente, chiamato *Pākistān* da una parola urdu di derivazione persiana, che significava “Terra dei puri” (Pak significa infatti “ritualmente puro”). Il termine veniva anche presentato come un acrostico: *P* per Panjāb, *A* per Afghanistan, *K* per Kaśmīr, *S* per Sind e *Tān* per l'ultima parte del Belucistān<sup>1</sup>.

Per un *hindu* la trasformazione della realtà, nell'individuale come nell'universale, non è soltanto Storia ma è la vita stessa, come insegna il concetto di *trasmigrazione*, principio guida del pensiero induista, di fondamentale importanza nella maggior parte dei testi che formano l'ortodossia brahmanica. Ogni individuo compie il suo *dharma* mediante la trasmigrazione dell'anima da un corpo all'altro e, quindi, mediante la metamorfosi del suo corpo, che configura nell'esilio da sé la rinascita, ma seguendo sempre un cammino individuale. Il viaggio verso un'altra vita, mai effettuato in gruppo, non permette che il ricordo delle vite precedenti possa divenire *fabula*.

La coscienza individuale si rinnova nella Storia collettiva, ma perde una parte di quella Storia, inabissata nell'oblio dei suoi stessi protagonisti. Forse per tali ragioni nella letteratura sanscrita è frequente che in una trama apparentemente lineare il passato faccia la sua breve comparsa, affiorando nella coscienza del personaggio. O sarà forse perché la parola *smara*, ossia “memoria”, significa anche “amore”? La Storia indiana è polisemica, infatti, non soltanto perché l'esistenza è percepita nella sua molteplicità e nel suo divenire, ma anche perché la *memoria* hindu significa *amore* verso il proprio passato. In parte l'amore si esprime con la creazione, ma nella mitologia induista la creazione divina non è prima della Storia, è dentro la Storia stessa, in cui si rinnova incessantemente. Le tre divinità principali dell'indu-

<sup>1</sup> Si veda Wolpert (2000).

sma, Brāhma, Vishnu e Shiva, rappresentano singolarmente la creazione, la preservazione e la distruzione del mondo, ma sono tre aspetti di un'unica energia (positiva *sattva*, negativa *tamas*) che si manifesta attraverso le innumerevoli modalità di trasformazione del reale. Incarnandosi in altri corpi, le divinità innescano un processo di metamorfosi infinita con cui hanno origine i singoli e il Tutto.

In *Clear Light of Day* (1980) di Anita Desai il figlio del protagonista si chiama Manu, per ricordare la divinità Manu (“il Legislatore”), figlio dell’Autogenerato (Svāyambhu) che, a sua volta, è formato dall’Essere immenso Brāhma, scisso in metà maschile e metà femminile. Nei *Veda* Manu è nominato il progenitore dei dieci grandi Veggenti e dell’intera specie umana, una creazione che si rinnova nella Storia poiché ad ogni era corrisponde una particolare forma di Manu. Nell’era presente Manu è Vaivasvata, ossia “Figlio della Luce”, un nome che si lega perfettamente al titolo dell’opera. I *Veda* narrano anche che Manu abbia compiuto grandi riti sacrificali, di cui forse non ha memoria<sup>2</sup>. I testi del *Manu Smṛiti* (VI sec. a. C.) hanno, però, nel titolo stesso la parola memoria (qui non smara, ma smṛiti). In *Clear Light of Day* il riferimento a Manu stabilisce, quindi, un legame tra segno, Storia (memoria) e divinità.

Il dio Manu “figlio della Luce” compie sacrifici, come la luce del titolo, che allude al segno inglese, utilizzato dagli autori per ‘fare luce’ sulla propria storia e raccontarla, anche se l’inglese non è la loro lingua madre<sup>3</sup>. La luce inglese sacrifica, quindi, una parte di senso inespressa, svelata anche attraverso il nome “Manu”, che amplifica il potenziale semantico dell’elemento *luce*. Nell’opera il padre di Manu, Deven, legge in silenzio versi *urdu* antichissimi, dimenticati da molti, nell’epoca in cui l’amore per la poesia non può restituire la memoria dell’antica India, quella antecedente la colonizzazione britannica: amore e memoria non sempre coincidono.

Nel romanzo Deven ha sempre la sensazione di vivere in una casa/gabbia, che lo *sacrifica* al distacco dal proprio Io. Questa mutilazione domestica s’inscrive nell’annullamento della memoria storica, annunciato già dal fuoco del primo romanzo della Desai (*Fire on the Mountain*, 1977), e configurato in *Clear Light of Day* come una ‘funeral pyre’ della parola, un sati dove le metafore, vedove dell’antico

<sup>2</sup> Per un’introduzione alla mitologia hindu si veda Daniélou (2002).

<sup>3</sup> Tra i numerosi studi dedicati alla questione, si segnala Albertazzi (1993). Numerosi sono gli aspetti del “sacrificio linguistico”, imposto agli autori nati in un’India governata dal regime coloniale. Alcuni aspetti più specifici del problema, non sempre presi in esame dalla critica, sono anche in Suleri (1992).

potenziale semantico ormai dipartito dalla casa del testo, si immolano nell'impossibile ricerca di un senso.

La parola in India ha la sua divinità, che è una donna e contemporaneamente un animale. La Parola (*Vrinkte*) sposò Indra, dio che governa il cielo e che, come Manu, è un progenitore della specie umana, poiché dalla unione di Parola ed Indra nacquero i primi protagonisti della Storia. Nell'Atharva Veda (VIII,10,24 e XI,8,30) la Parola assume le sembianze della Vacca dell'abbondanza (*Kāmadhenu*) ed è identificata con il corpo del cosmo (*Virāj*). Nel *Rig Veda* la Parola si manifesta come un veicolo del sapere che entra nei veggenti per generare i *Veda*. Anche in Egitto la dea celeste Hathor era una donna dalla testa di vacca, come la "signora del cielo" Nut e come Iside, dea associata alla notte e alla luna (come la vacca lo era presso i Sumeri), essendo il principio femminile che presiede alla magia, alle arti, alle creazioni della Natura. Anche i Germani del Nord veneravano questo animale, poiché nel racconto della creazione la vacca Audhumla, generata per prima, liberava il padre degli dei da un blocco di ghiaccio salato.

In India si ritrova l'immagine, ma con un significato più complesso, perché contemporaneamente *Virāj* è "una figura metrica della poesia vedica, un certo tipo di strofa con un determinato numero di versi e di sillabe in ogni verso. Quando la Parola si distribuì in diverse formule metriche, il metro poetico che apparve per ultimo, il migliore, fu la strofa nota come *shakvari*" (Malamoud: 2003, 24).

In particolare, nei *Veda* è descritto un rito sacrificale svolto intorno a una vacca, mentre il sacrificante la avvicina a sé per ottenere il dono della parola. Per rendere omaggio al verbo, la squadra sacrificale si dispone intorno alla settima orma, ossia pada, un termine che non significa soltanto "orma" ma anche "parola". La moglie dell'officiante deve cancellare l'orma, senza poter mai parlare durante il sacrificio. Vale a dire che le orme dell'individuo nella storia non sempre diventano parola, per quanto si desideri spezzare quel silenzio.

I *Veda* (termine che deriva dalla radice indo-ariana *vid*, "conoscere") sono un'opera monumentale, considerata la maggiore testimonianza della storia indiana antica (nonché della tradizione orale), relativa al periodo del conflitto tra Indoarii e indigeni Dāsa o Dasyu (VI sec. a. C.). Composti in epoche diverse (all'incirca dal XV al IX sec. a. C.) sono considerati i più importanti testi del brahmanesimo, in quanto rivelazione di Brahma. Ai quattro testi principali (*Rig-Veda*, *Sāma-Veda*, *Yajur-Veda* e *Atharva-Veda*), si aggiungono i *Brāhmaṇa* ("commenti brahmanici"), gli *Āraṇyaka* ("testi della foresta") e le *Upaniṣad* (parte dei Vedānta, ovvero "fine dei Veda"). Tramandati oralmente sino al secolo XI (ancora oggi, del resto, sono recitati nel

culto induistico), i *Veda* descrivono una società pastorale, divisa nelle tre classi dei sacerdoti, guerrieri e artigiani, che viene sconvolta dall'invasione degli Indoarii. Nei testi contemporanei la violenza di questo evento traumatico è paragonata, spesso, alla crudeltà con cui si afferma il dominio britannico.

Il 'sacrificio della parola' in India è inoltre accostato all'idea di *immolazione* femminile, il sati che ha avuto un peso notevole nell'immaginario indiano, ove l'idea di sacrificio e sofferenza suggerisce anche inedite categorie per l'idea stessa di *metafora* e di *allegoria*. Se la parola indiana è infatti immolata a un sacrificio del *segno*, ossia violata perché tradotta nella lingua dell'Impero britannico, anche la metafora sarà incompleta, mutilata, invalida.

L'identità tra divinità femminile (la vacca *Viraj*) e l'idea di *parola* suggerisce quella che chiamerei una cifra di *contaminazione simbolica* coloniale, comune alle differenti aree indiane colonizzate, per la violenza con cui si è affermato il regime britannico. La separazione tra parole e cose non accende soltanto la 'funeral pyre' della parola, ma infiamma anche la sfida quotidiana dello scrittore, che non intende dimenticare il proprio passato, una sfida da intraprendere attraverso la lingua inglese, 'vedova' nelle stanze funeree della Storia, ma comunque libera di dare voce all'amore per la propria terra.

I riti sacrificali descritti nei *Veda* conferiscono grande importanza alla dimensione spaziale, infatti hanno inizio con lo scegliere un luogo dove tracciare le linee entro cui avviene il rito, un atto che equivale a scacciare le energie negative presenti, ossia "infliggere violenza, non al supporto su cui si agisce, ma alle potenze malefiche che lo occupano o lo minacciano. Da notare che il verbo per "tracciare linee" è lo stesso che in seguito significherà "scrivere" (Malamoud: 2003, 19 e 21).

Non solo si stabilisce, quindi, un legame *segnico* tra spazio e scrittura, attraverso quel verbo che riunisce le due sfere, ma si compie anche un *sacrificio* (immolazione, mutilazione, separazione) del *logos* per rappresentare il *topos*. Le orme della lingua madre *bindi* sono presenti nel testo, sotto forma di frammenti 'sacrificati' dal fonema inglese, che tuttavia deve riscattare quella perdita, diffondendo un'autentica immagine della nazione indiana, seppur a volte sospesa tra realtà ed immaginazione<sup>4</sup>.

Si frammenta l'archetipica monade del simbolo, che nell'estetica

<sup>4</sup> Per un'introduzione al tema dell'antinomia tra spazio reale e immaginario si veda Rushdie (1991).

occidentale deve la sua genesi anche alla nozione di “rituale totale” proposta da Northrop Frye in *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957):

Rituale e sogno sono dunque rispettivamente il contenuto narrativo e significante della letteratura dal punto di vista degli archetipi (...). Il critico archetipico studia la singola poesia come parte della poesia in generale, ma la studia anche come parte della totale imitazione umana della natura che definiamo civiltà. La civiltà non è semplicemente imitazione della natura, ma un processo di costruzione di una forma umana dalle viscere della natura, ed è sospinta da quella forza che abbiamo definito desiderio. Il desiderio del cibo e della casa non è appagato dalle radici e dalle caverne; produce quelle forme umane di natura che definiamo coltivazione ed architettura (Frye: 2000, 138-139).

L'archetipo può essere (prendendo in prestito le stesse parole di Frye) “collante di genere” se si studia la letteratura come un “atto ricorrente di comunicazione simbolica” sotto l'aspetto del cosiddetto “rituale totale”.

Nel rito gli *hindu* assegnano al simbolo la prerogativa di *agire*, ossia celebrano l'identità di gesto, rito e azione nella Storia umana. La dimensione del culto in Europa assegna invece al rito una sfera altra rispetto alla realtà; dalle antiche forme rituali celtiche fino a quelle odierne, il rito non celebra l'identità di gesto ed azione<sup>5</sup>. Nel rito cattolico eucaristico, ad esempio, l'ostia è ritenuta una presenza della divinità, ma in forma di ‘cibo’, quindi di materia e non di simbolo. In India l'identità tra divinità e simbolo si celebra, invece, in non poche occasioni.

Il dato più interessante sul culto di Ganeśa riguarda un evento del 22 settembre 1995, quando le maggiori testate giornalistiche, tra cui il londinese *Independent*, pubblicavano fotografie di un miracolo: migliaia di statue di Ganeśa, poste in luoghi lontani nel mondo, bevevano il latte offerto dai fedeli. Si pensò che non fossero ‘divine’ soltanto le icone consacrate nei templi induisti, ma anche le statuine nelle case dei fedeli di ogni parte del mondo. Simbolo e divinità, molteplice e uno, stesso e altro erano riuniti nell'identità tra reale e immaginario, compiuta nella quotidianità dello spazio domestico<sup>6</sup>.

L'analisi della nozione induista di simbolo ha, quindi, interessanti risvolti per la teoria letteraria. In *Clear Light of Day* i versi *urdu* allu-

<sup>5</sup> Forse per i Celti l'identità di rito e azione avviene soltanto in un caso: nell'atto rituale di lanciare le rune per la divinazione. Si veda Green (2003: 216-218).

<sup>6</sup> Cfr. Knott (1999: 49-56).

dono al legame tra parola, spazio e divinità, stabilito (come nei *Veda*) attraverso l'identificazione della divinità femminile (la vacca *Viraj*) con la Parola (*vrinkte*) e attraverso il sacrificio che necessita del controllo spaziale da parte dell'officiante.

D'altronde, il rito può perdere il suo significato, in un'epoca ove il dominio coloniale obbliga determinate culture a omologarsi al modello culturale del regime colonizzatore, dimenticando particolari forme di culto, lingue indigene, forme letterarie. Così avviene che la metafora non unisca più un significante a un significato, perdendo ineluttabilmente la dimensione sacra della parola. Ancora una volta, il riferimento a un'opera di Anita Desai può essere illuminante. La poesia urdu nel romanzo *In Custody* (1987) rappresenta un segno inabissato nell'oblio della storia, poiché gli antichi significanti hindu sono desacralizzati.

Ritroviamo analoghe considerazioni, ma espresse in forma non nostalgica, piuttosto schiettamente satirica, in *A House for Mr. Biswas* (1961) del premio Nobel Vidiadur Surajprasad Naipaul. Nato ai Caraibi da un padre di origine indiana, l'autore emigra presto a Londra, come il figlio di Mohun Biswas nell'opera. Biswas non riuscirà mai a comprendere i riti induisti celebrati in casa sua, come la *puja*, una forma di culto personale suddivisa in pratiche meditative (il controllo del respiro, o *prānāyāma*, e la concentrazione mentale, o *dhyāna*) e devozionali (la recitazione di *mantra*), effettuate davanti ad un piccolo altare domestico, dopo aver purificato l'ambiente e gli elementi impiegati (*bhūta shuddi*).

Le descrizioni dei riti hindu diventano nell'opera un pretesto per sottolineare la componente di superstizione ed arretratezza che caratterizza alcune tradizioni indiane, trapiantate nella multietnicità dei Caraibi. Un'immagine emblematica descrive Biswas che disegna la figura di una vacca, un ritratto ove l'animale appare sofferente e malato<sup>7</sup>.

Se un rito (che può coincidere con il simbolo) non ha più significato, anche il simbolo sarà a-referenziale, in una dimensione rituale come in letteratura. Sovente viene espresso da parte degli autori il rifiuto di assegnare un qualsivoglia significato (determinato e delimitato) alle immagini testuali, che vengono proclamate figure a-referenziali, proprio come i simboli degli antichi rituali non hanno più un senso dopo la colonizzazione: sono come occultati da un *velo*.

<sup>7</sup> Si veda Naipaul (1961: 118).

Il concetto di *māyā* fu diffuso dalla scuola *vedānta* (“fine dei Veda”) del saggio Śankara (780-820 d. C. circa), nel tentativo di operare una possibile mediazione fra le molteplici scuole induiste. Descrivendo un mondo fatto di *māyā* ossia “illusione”, la scuola *vedānta* affermava il concetto di *brahman* o *ātman* (anima), ossia il principio neutro monistico da cui ha origine il dio che crea, Brahmā. Il termine *māyā* indicherebbe, quindi, la molteplicità illusoria degli opposti, riuniti solo in una sfera del meraviglioso, ove compare anche il velo posto, fra il dottor Sinaai e la paziente Naseem Ghani, in *Midnight's Children* (1981) di Salman Rushdie.

Nel romanzo il *velo* simboleggia l'impossibile dialogo tra due mondi, separati in una zona senza punti di incontro, intersezioni, angoli, dove le traiettorie degli individui non si incrociano, come in un *cerchio* delimitato da un'unica linea. Non a caso, proprio questa figura geometrica è utilizzata nell'iconografia tradizionale induista per rappresentare il *māyā*.

Secondo alcuni studiosi, infatti, nelle statue di Vishnu il *māyā* è indicato dal *cerchio* posto intorno al disco tenuto dal dio, nella mano in alto a destra; per altri studiosi è simboleggiato, invece, dall'arco tenuto nella mano in alto a sinistra, un oggetto associato alla tendenza distruttiva. Il disco ha sei raggi (come un loto a sei petali, che ricordano le stagioni del ciclo annuale), al cui centro è scritta una sillaba, *brīm*, che evoca l'Immobile, il centro supremo intorno al quale ruotano le sfere dell'universo. Vishnu e le sue incarnazioni hanno sempre un velo giallo (*pītāmbara*) intorno alle anche, che però non allude al *māyā*, ma ai *Veda*. Nel suo insieme, il disco simboleggia il potere della mente creatrice, che inventa o distrugge le forme del mondo, perché il potere del *māyā* genera l'inganno dell'immaginazione.

L'illusione configura, infatti, una sfera ingannevole e contraddittoria, dal momento che quel velo posto dinanzi al dottor Sahib simboleggia un oscurantismo che non permette al medico di visitare Naseem, in un'atmosfera che rifiuta il corpo, lo nasconde e lo *altera* con svariati elementi, come il fumo, la polvere, il mercurio cromo con cui curare malanni invisibili, i *segn*i della metamorfosi domestica subita dalla protagonista, in una casa divenuta tana. Qui, kafkianamente, Naseem si *trasforma* in un insetto, mentre la casa è alterata in direzione di un grado zero del senso, un polo negativo, infernale, apocalittico, che cristallizza il Tempo delle origini in oggetti *desueti* perché insensati<sup>8</sup>,

<sup>8</sup> Sulle possibili tipologie simboliche cui ascrivere gli oggetti desueti della letteratura occidentale, è imprescindibile il saggio di Orlando (1993).

paragonati alle teste del demone Rāvana, o “Urlatore” dalle dieci teste, è il più famoso dei *rākshasa* (“Demoni Erranti”, che a mezzanotte raggiungono il massimo potere<sup>9</sup>).

Rāvana era re di Ceylon (a Lanka) e nemico di Rāma nell’antichissimo poema *Rāmāyana*, composto da sette libri di complessivi ventiquattromila distici, ove si narra la storia dei tre figli del re Daśaratha, i principi Rāma, Bharata e Laksmana. Mentre Bharata si preparava ad ereditare il regno, Rāma andò in esilio per quattordici anni, raggiunto dalla moglie e da Laksmana. Rāvana, re di Ceylon e devoto di Shiva, rapì Sītā, ma l’intervento del semidio Hanuman permise a Rāma di scovare la giovane nel palazzo di Rāvana. Tornati ad Ayodhyā, Rāma riuscì a riprendere il trono, ma lo divise con il fratello. A nulla valse le prove cui Sītā si sottopose, per dimostrare a Rāma la sua fedeltà durante la prigionia presso Rāvana. Rāma tenne fede al proprio *dharma* (destino) di re, per questo cacciò l’innocente Sītā dal regno, assecondando il volere del suo popolo che la riteneva infedele. Tradotto in molte lingue, il *Rāmāyana* ha ispirato diversi spettacoli teatrali, in particolare il teatro d’ombre in Indocina e Indonesia.

In *Midnight’s Children* Rāvana simboleggia una molteplicità negativa, inafferrabile ed eternamente metamorfica; anche il Bene che dovrebbe opporsi a questo Male è, tuttavia, ibrido, come nel *Rāmāyana*. Sembra difficilmente spiegabile, infatti, la scelta compiuta da Rāma per realizzare il suo dharma, ossia il rifiuto del Bene (l’innocenza di Sītā). Il dharma non è quasi mai aderente al Bene universale ma realizza una pluralità di destini individuali, molteplici come le teste di Rāvana, in una realtà che ha chiavi di lettura invisibili.

In verità sembra che l’intera nazione indiana si opponga al *dharma* prestabilito, poiché la favolosa antichità descritta dell’epica ha subito una profonda metamorfosi nel nuovo stato coloniale. Si configura così un infinito archivio di significanti, dalla possibile lettura *nuova*, ma anche un insieme di immagini *desuete*, impossibili da rinnovare perché incomprensibili.

Con la fine del regime coloniale (1947) la Storia scopre, dietro un velo simile al *māya*, una nazione formatasi fin troppo rapidamente, dopo aver uniformato i suoi mille volti al modello canonico europeo, in una crudele mutilazione delle tradizioni indù.

Nello spazio dell’immaginazione si fa infinita la possibilità del dire, fino a perdere referenti concreti, come accade al piccolo Saleem in *Midnight’s Children* (1981), che di nascosto si rifugia nella cesta

<sup>9</sup> Si veda Rushdie (1981: 245).



del bucato, dove può ascoltare *mille e una* voci ma a stento riconoscerne una.

L'immagine mi suggerisce di riassumere l'eterogenea tipologia dei simboli nella letteratura contemporanea indiana con una formula ibrida, che ipotizza un desueto di tipo *a-referenziale segnico-spaziale*. Questa strana categoria ricorda che nella particolare simbologia costruita attraverso i tropi domestici è indicata, sostanzialmente, la non corrispondenza di segno e significato.

È questa la mutilazione da cui ha origine il romanzo indiano contemporaneo, una menomazione che configura oggetti domestici desueti perché corrispondenti alle mille lingue *altre*, che un tempo definivano quegli oggetti mentre ora sono inutilizzate, lingue dimenticate quando si parla e si scrive in un segno europeo. Ma l'Impero britannico, che è anche un "Impero dei segni" (citando il celebre saggio di Roland Barthes)<sup>10</sup> non può restituire l'antica relazione tra parole e cose, rappresentata dall'immagine della divinità Viraj, signora della parola ma anche vacca legata alla terra, ossia simbolo della vita come dell'arte.

Lasciata libera di muoversi, in *Clear Light of Day* di Anita Desai una vacca muore<sup>11</sup>. L'immagine allude alla fine della parola antica (Vāc) per il declino della poesia *urdu*, ma la sospensione del discorso auspica che dalla privazione si generi un verbo inedito nelle stanze silenziose dell'Io. L'ultimo romanzo di Anita Desai, *Fasting, Feasting* (1999), sin dal titolo allude a un digiuno, ossia a un *sacrificio* celebrato nella vacuità e nel silenzio dello spazio domestico<sup>12</sup>.

Sarà un segno primigenio, ancora da formulare, a stabilire una collocazione per il soggetto, restituendo al colonizzato la stanza dell'es, l'identità che è appartenenza allo Spazio e consapevolezza del Tempo. L'artista ritrova la libertà di parola in un *sati* dove il segno inglese è purificato dal fuoco dell'immaginazione creativa. Restituendo al verbo l'antica sacralità, l'Io potrà finalmente dare un *senso* alla propria Storia.

<sup>10</sup> Si veda Barthes (1970).

<sup>11</sup> Cfr. Desai (2001: 107–108).

<sup>12</sup> Si veda Desai (2000).

## BIBLIOGRAFIA

ALBERTAZZI, S. (1993), *Translating India. Travel and Cross-Cultural Transference in Post-Colonial Indian Fiction in English*, Bologna, CLUEB.

BARTHES, R. (1970), *L'empire des signes*, Genève, éditions d'Art Albert Skira. Trad. it. di Marco Vallora (1984), *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi.

DANIÉLOU, A. (2002), *Miti e dèi dell'India*, trad. it. di Verena Hefti, Milano, Rizzoli. Edizione originale *Mythes et Dieux de l'Inde*, Paris, Éditions du Rocher, 1992.

DESAI, A. (2000), *Fasting, Feasting*, London, Mariner Books. Edizione originale: London, Chatto & Windus, 1999.

DESAI, A. (2001), *Clear Light of Day*, London, Vintage. Edizione originale: Harmondsworth, Penguin, 1980.

FRYE, N. (2000), *Anatomia della critica*, trad. it. Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Torino, Einaudi. Edizione originale *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

GREEN, M. J. (2003), *Dizionario di mitologia celtica*, Milano, Bompiani.

KNOTT, K. (1999), *Induismo*, Torino, Einaudi. Edizione originale *Hinduism. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

MALAMOUD, C. (2003), "I contorni della memoria nell'India brahmanica", trad. it. di Luca Falaschi, Adelphiana. *L'oro, il fuoco, il sacrificio* (28 Febbraio 2003); alla pagina <<http://www.adelphiana.it/sommario.htm>> (2003).

NAIPAUL, V. S. (1961), *A House for Mr. Biswas*, London, André Deutsch, 1969.

ORLANDO, F. (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994.

RUSHDIE, S. (1991), *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books and Penguin Books.

RUSHDIE, S. (1981), *Midnight's Children*, London, Vintage, 1995.

SULERI, S. (1992), *The Rhetoric of English India*, Chicago, University of Chicago Press.

WOLPERT, S. (2000), *Storia dell'India. Dalle origini della cultura dell'Indo alla storia di oggi*, a cura di Giuliano Boccali, trad. it. di Daniela Sagramoso Rossella, Milano, Bompiani. Edizione originale *A New History of India*, Oxford, Oxford University Press, 1977.