

India e Inghilterra allo specchio. Un ritratto post-imperiale di Tom Stoppard

Lucia Esposito

Nel radiodramma *In the Native State* (1991), più tardi trasposto per il teatro con il titolo *Indian Ink*, il drammaturgo inglese Tom Stoppard affronta le problematiche dell'etica dell'imperialismo britannico, e della potente tensione tra la cultura inglese e quella indiana in epoca coloniale e post-coloniale, sullo sfondo della questione, da lui spesso indagata, della creatività e originalità artistica. Il risultato è una tessitura complessa che Felicity Kendall, voce protagonista del *radioplay*, definì appropriatamente «a spider's web of ideas and circumstances, written very carefully with a lot of loops that loop into something else» (Delaney 1994: 252).

L'opera si svolge contemporaneamente in due luoghi e in due tempi diversi, Jammapur, India, 1930, e Londra, 1990: luoghi e tempi che appaiono ritmicamente intervallarsi, scena dopo scena, in un gioco quasi pirotecnico di specchi e rimandi. Nella Londra contemporanea, la vecchia signora Swan e un giovane pittore indiano, Anish Das, guardano agli eventi di quel lontano 1930 cercando di ottenere l'uno dall'altro informazioni utili a recuperare le tracce del rapporto che legò sessant'anni prima la sorella della signora Swan, l'allora giovane poetessa Flora Crewe, e il padre di Anish, Nirad Das, già stimato ritrattista. I due si incontrarono nello 'stato nativo'¹ di Jammapur quando Flora vi giunse, chiamata da un'associazione culturale locale, a tenere alcune conferenze sulla scena letteraria di Londra. In realtà,

¹ Per 'nativo' si intende uno stato non direttamente governato dal viceré britannico, ma da un rajah indiano sotto la supervisione di un residente inglese.

obiettivo principale del viaggio della giovane e avventurosa poetessa era stato favorire, trasferendosi in un secondo momento sulle salubri colline indiane, il suo stato di salute fisica seriamente compromesso da una congestione polmonare che, nondimeno, l'avrebbe condannata a morte nel giro dello stesso anno.

La struttura quasi acrobatica di rievocazioni e flashback e di rapidissimi passaggi tra tempi e spazi diversi favoriti dal mezzo radiofonico, immateriale e incorporeo, risulta una costruzione che, se è possibile definire 'speculare', perché mette l'uno di fronte all'altro – facendoli 'riverberare' l'uno nell'altro – i due differenti periodi storici del colonialismo e del post-colonialismo, è tanto più binaria, perché a scopo critico riproduce, nella scandita intermittenza tra le scene, il tema della divisione tra culture e identità diverse: da un lato l'Occidente, e dall'altro l'Oriente; mondi che, secondo le note parole di Rudyard Kipling, poiché separati da differenze incolmabili di civiltà e pensiero, non si sarebbero mai incontrati.

Secoli di Orientalismo – secondo quanto lo studio appassionato, seppur controverso, di Edward Said (1978) ha lasciato in eredità alla critica contemporanea – hanno contribuito con rappresentazioni esotizzanti a fissare, naturalizzare e oggettivare i miti dell'Occidente (colonizzatore) e dell'Oriente (colonizzato) bloccandoli come all'interno di stratificate cornici ideologiche, o «prisons of images», secondo la definizione di Alice Walker (Shohat - Stam 1994: 198). Cosa che lo stesso Stoppard non ha mancato di sottolineare quando, in un'intervista rilasciata a Paul Allen nel 1991, ha dichiarato:

the whole Anglo-Indian world has been so raked over and presented and re-presented [...] [that] there is this slight embarrassment about actually not really knowing much about how to write an Indian character and really merely mimicking the Indian characters in other people's work. (Delaney 1994: 242-243)

All'interno di queste reiterate rappresentazioni le relazioni di potere risultano decisamente sbilanciate. Lo sguardo del soggetto colonizzatore domina e padroneggia l'oggetto (il colonizzato),

asserendo la legittimità assoluta della prospettiva eurocentrica, ovvero, nelle parole di Ella Shohat e Robert Stam, di quel: «procustean forcing of cultural heterogeneity into a single paradigmatic perspective in which Europe is seen as the unique source of meaning, as the world's center of gravity» (Shohat - Stam 1994: 1-2). L'eurocentrismo, secondo gli studiosi, come la prospettiva rinascimentale in pittura, visualizza il mondo da un unico punto di vista privilegiato fondativo del mito del "West and the Rest"; un mito che, tuttavia, la protagonista del radiodramma sembra ironicamente mettere in discussione quando, sottolineando il fuoco bi-prospettico della visione, descrive alla sorella il suo arrivo in India: «I came in triumph like Britannia in a carnival float representing Empire, or, *depending on how you look at it*, the Oppression of the Indian People» (Stoppard 1996: 228 – corsivo mio).

Interessante è che qui l'autore renda letterale la metafora artistica con cui si guarda alla questione offrendone al pubblico una lambiccata chiave di lettura: «[I wanted] to write a conversation between a poet and a painter. While the poet was having her portrait painted, she would be writing a poem about having her portrait painted» (cit. in Gussow 1995: 120). E così, quando il radiodramma porta l'attenzione delle orecchie dell'ascoltatore al setting di Jummapur, nella sua mente si visualizza un quadretto dalle implicazioni intriganti: Flora Crewe, seduta al tavolino della sua veranda, è intenta a comporre versi, ma anche a scrivere alla sorella lettere in cui descrive non solo se stessa nell'atto del posare per il pittore ma anche l'uomo e l'ambiente che la circonda; dal canto suo, l'artista indiano, Nirad Das, è occupato a ritrarla letteralmente su tela e a rispondere, talora con grave imbarazzo, alle sue curiose e spregiudicate domande. La situazione, dallo spiccato carattere circolare, imbastisce perciò una sorta di confronto tra 'arti sorelle'. L'una con i suoi ritratti verbali, l'altra con la sua muta eloquenza pittorica (e l'arte Rajasthani – ci riferisce Nirad Das – «is narrative art»; Stoppard 1996: 244), la parola e l'immagine diventano uno strumento di rappresentazione reciproca, superfici 'riflettenti' attraverso le quali i due personaggi si impegnano a rimandare l'uno una visione dell'altra o, nel caso di Flora, anche di se

stessa in rapporto al pittore, come in una sorta di autoritratto allo specchio.

Si delinea dunque un progetto di mutua illuminazione delle arti, che inevitabilmente getta luce su – ‘illumina’, appunto – differenze fondamentali: diversi modi di ‘vedere’ e ‘vedersi’, disturbanti e stimolanti allo stesso tempo. Flora, ad esempio, come ha osservato Josephine Lee, nonostante si mostri libera e spregiudicata e alquanto progredita riguardo alla questione dell’iniqua dominazione imperiale, usa nondimeno parole che riproducono tropi e stereotipi della retorica coloniale orientalista e che, attraverso metafore di impatto fortemente visivo, figurano l’alterità come esotica o inferiore, come accade, ad esempio, nella sua poesia sul calore, *Heat*, che suggerisce, secondo la studiosa, «a feminized, erotic, and irrational ‘India’ under masculine English control» (Lee 2001: 43); una visione che talora rischia di collimare con quella del capitano inglese Durance, pronto a sottolineare la femminilità del paese ‘da conquistare’ («This was a man’s country» – Stoppard 1996: 259) e la sua ‘focosa’ incontrollabilità.

In altre occasioni, invece, la poetessa dimostra di guardare al popolo indiano con l’atteggiamento paternalistico comune anche a molti dei soggetti più illuminati e anti-colonialisti. È attraverso questa lente che la donna guarda al pittore, ad esempio, quando, ripetendo il classico tropo razziale dell’animalizzazione, ne osserva l’atteggiamento servile da Labrador scodinzolante («knocking things off tables with your tail – so waggish of you» – *ibid.*: 204), o quando pensa ai componenti della Theosophical Society indiana, presso la quale si è recata a illustrare l’invidiata vita letteraria londinese, come a bambini eccessivamente entusiasti col naso schiacciato contro l’inferriata di un parco al quale non hanno accesso. Questa eccessiva ammirazione per tutto ciò che è inglese, quale sintomo di un rapporto patologico di dominio/dipendenza – per il quale si rimanda senz’altro al testo seminale di Frantz Fanon, *Black Skins, White Masks* (2008 [1952]) – è quanto, tuttavia, la stessa Flora rimprovera agli indiani e al pittore – e questo marca l’innegabile differenza della donna rispetto agli altri soggetti colonizzatori – non solo sottolineando il loro modo iperbolico e reverenziale di parlare e agire, ma anche accusandoli di subordinare

un'identità culturale e artistica secolare quale quella indiana al modello occidentale. Le prime rimostranze in questo senso si hanno da parte di Flora quando il pittore, mostrando alla poetessa il primo dei suoi due ritratti, che ricorda fortemente la ritrattistica inglese preraffaellita e che aderisce poco ai moduli stilistici indiani, riceve da lei un aspro rimprovero.

FLORA: [...] I thought you'd be an *Indian* artist.

DAS: An Indian artist?

FLORA: Yes. You *are* an Indian artist, aren't you? Stick up for yourself. Why do you like everything English? [...] You're enthralled. Chelsea, Bloomsbury, Oliver Twist, Goldflake cigarettes... even painting in oils, that's not Indian. You're trying to paint me from *my* point of view instead of yours – what you *think* is my point of view. You *deserve* the bloody Empire! (*Ibid.*: 242)

Pur difendendo il ritratto, il pittore, fortemente risentito, non lo conclude. Ne comincia invece un altro, un nudo stavolta, in stile molto più indiano e che egli significativamente definisce «a quite witty pastiche» (*ibid.*: 272). Un ritratto che, grazie al suo *rasa*, cioè alla capacità che possiede di emozionare l'osservatore, funziona da momento estraniante in una partitura rappresentativa altrimenti troppo scontata. La visione del nudo da parte di Flora segna, infatti, un momento importante nel radiodramma. Non solo è galeotta per il fugace incontro amoroso tra i due, che diventa temporaneo momento di contatto e ibridazione, ma è anche una piccola epifania che conduce a un significativo 'mutamento di prospettiva'. Nell'essere fonte di rigenerazione dell'ispirazione creativa del pittore, segna infatti da parte di quest'ultimo il recupero della fede nell'autenticità di un passato artistico e culturale dell'India e, quindi, dell'autostima e della fiducia in un futuro di riscatto e ri-appropriazione politica. Da questo momento in poi il pittore, da fedele innamorato di una *Englishness* ideale, comincia ad abbracciare il nazionalismo indiano e diventa, come commenterà suo figlio sessant'anni dopo, una spina nel fianco

degli inglesi. Grazie al sostanziale intervento creativo di Flora – all’interferenza che vediamo fare dello scambio tra arti sorelle un connubio fertile e produttivo – le linee del ritratto di Das dunque mutano, si sottraggono all’immagine oggettivata e fissa dello stereotipo rappresentativo e compongono un’immagine fluida, in movimento ed evoluzione. Del resto, come aveva sottolineato la stessa Flora quando aveva espresso il desiderio che il suo ritratto restasse incompiuto: «All portraits should be unfinished. Otherwise it’s like looking at a stopped clock» (*ibid.*: 270).

Centrale a questo punto appare non più soltanto il concetto di rappresentazione, ma quello di *mimesis*, nel suo doppio significato di rappresentazione artistica e di ‘imitazione’ di cose, processi, o persone. Se da un lato, infatti, il discorso del drammaturgo è condotto sui binari della creatività, dall’altro le capacità mimetiche dei due artisti riguardano certamente anche quell’abilità che consente alle persone di rendersi simili all’ambiente circostante attraverso l’assimilazione e il gioco e grazie alla quale la distinzione tra il sé e l’altro diventa poroso e flessibile (Taussig 1993). Così, se da un lato Flora è colei che maggiormente penetra nel mondo indiano, al punto da entrare in intimità con uno dei suoi abitanti, Das è colui che per eccellenza mostra all’inizio un atteggiamento di appassionata ‘imitazione’ del modello inglese attraverso la vorace assimilazione della sua cultura letteraria e artistica, del suo linguaggio e delle sue forme espressive². Con lui la *mimesis* diventa *mimicry*, quella “powerful compulsion” – usando le parole di Walter Benjamin – «to become similar and to behave mimetically» (Benjamin 2005 [1933]: 720); la stessa spinta che Homi Bhabha individua, in ambito più specificamente postcoloniale, alla base del comportamento ambivalente del *mimic man*, cioè del colonizzato indotto ad adottare lingua, cultura, gusti e valori del colonizzatore (Bhabha 1994). Tale comportamento è tuttavia

² Significativo è che, tuttavia, lo stesso “Englished-up” Das ritenga inimmaginabile una “Indian Miss Crewe”. Tale dinamica evidenzia e ribadisce le ineguali relazioni di potere in un contesto in cui una cultura dominante governa una cultura minoritaria. Cfr. Fleming 2001: 214.

ambivalente perché il risultato di questa particolare *mimesis* non è mai una perfetta riproduzione, uno specchio assolutamente fedele del modello; è piuttosto una copia 'sfocata' del colonizzatore che può anche rivelarsi minacciosa. Di fatto, la *mimicry* non è mai molto distante dalla *mockery*, sconfinando nella possibile parodia di ciò che mima; permette quindi di localizzare una crepa nella certezza del dominio coloniale e nella sua presunzione di controllare sempre e comunque il comportamento del colonizzato.

Ironicamente la *mimicry* è sempre stato un obiettivo esplicito della politica imperiale. Deridendo il sistema educativo orientale, Lord Macaulay, nel 1835, nel suo famoso "Minute on Education" suggeriva di creare «a class of interpreters between us and the millions whom we govern – a class of persons Indian in blood and colour, but English in tastes, in opinions, in morals and in intellect» (Ashcroft - Griffiths - Tiffin 2002: 140). Questa classe di *mimic men*, di personaggi 'ibridati' e condannati, perciò stesso, all'instabilità identitaria («almost the same but not quite» – Bhabha 1994: 86) sarebbe dovuta essere il risultato, per volere stesso del potere, «of a flawed colonial mimesis in which to be Anglicized is *emphatically* not to be English» (*ibid.*: 87). Scegliendo come sua arma di conquista la colonizzazione o *westernization* delle coscienze, l'Impero ha però paradossalmente favorito – come sottolinea ironicamente il pittore nella commedia di Stoppard – l'appropriazione da parte dei colonizzati (seppure un'élite colta) di strumenti preziosi per la propria emancipazione culturale e ideologica. E tra questi figura *in primis* l'idioma inglese:

I have to thank Lord Macaulay for English, you know. It was his idea when he was in the government of India that English should be taught to us all. He wanted to supply the East India Company with clerks, but he was sowing dragon's teeth. Instead of babus he produced lawyers, journalists, civil servants – he produced Gandhi! [...] We have so many, many languages, you know, that English is the only language the nationalists can communicate in! That is a very good joke on Macaulay, don't you think? (Stoppard 1996: 209-210)

Aderendo progressivamente al nazionalismo indiano, Nirad Das fornisce dunque una conferma alla teoria della *mimicry*, con la sua fondamentale ambivalenza e potenziale apertura alla sovversione. Egli è uno di quegli *interpreters* citati nel "Minute", agenti di un'ibridazione fondamentale che in quanto interpreti, appunto, hanno 'tradotto' una cultura da una parte all'altra, o piuttosto una cultura 'in' un'altra, sbiadendone i confini. Cosa che ha inevitabilmente prodotto in secoli di colonizzazione un processo non solo di anglicizzazione della cultura indiana ma, per converso, anche di indianizzazione di quella inglese. Oltre all'*I-zation* del corpo militare britannico, esempio evidente di questo processo è il *mongrel English* prodotto dal secolare contatto tra le due culture. E di questo Stoppard ci offre una divertente dimostrazione quando coglie il pittore e la poetessa intenti a gareggiare nell'Hobson-Jobson, il famoso dizionario anglo-indiano uscito nel 1886 e poi più volte riedito (si vedano ad esempio le parole di Flora «While having tiffin on the verandah of my bungalow I spilled kedgereee on my dungarees and had to go to the gymkhana in my pyjamas looking like a coolie») (*ibid.*: 209). All'interno del dizionario è reperibile un numero incredibile di termini che, scaturiti dal lungo processo di ibridazione della lingua locale e di quella coloniale, hanno arricchito il repertorio di quest'ultima. Salman Rushdie cita il famoso testo in *Patrie immaginarie* e, nel definirlo la «testimonianza eloquente del mescolamento senza eguali avvenuto tra l'inglese e le lingue dell'India» (Rushdie 1994: 90), così ne commenta l'esperienza: «trascorrere alcuni giorni con l'Hobson-Jobson significa quasi rimpiangere la fine di quel legame intimo che rese possibile un tale *Kedgeere* [riso con pesce] linguistico» (*ibid.*: 92). Un rapporto intimo quello menzionato da Rushdie che suggerirebbe, data l'inevitabile interpenetrazione delle culture, la presenza degli estremi necessari a superare la sedimentata visione per antonimi della questione Oriente/Occidente e per adottare al posto del punto di vista monoprospettico dell'eurocentrismo, come suggeriscono Shoat e Stam, una prospettiva più sincretica e policentrica.

Invece, sottolineano sia Josephine Lee che John Fleming, l'operazione del drammaturgo 'tenta' solo di colmare il divario, non

sviluppando appieno le possibilità prospettiche che pure un'opera così flessibile come un radiodramma gli avrebbe offerto. Quando è stato chiesto a Stoppard quale fosse la sua posizione riguardo alla questione del colonialismo britannico, l'autore ha parlato infatti di un'ambivalenza di fondo generata da una tensione del sentimento: l'ambivalenza di un conflitto tra una sentita condanna morale delle misure oppressive utilizzate dall'ex-Impero e l'amore sviscerato prova da sempre per il paese che da ragazzo lo fece sentire finalmente a casa dopo anni di vagabondaggio – con alcuni anni dell'infanzia passati anche in India, senza però serbarne ricordi particolari (Fleming 2001: 223). Talora questa sua ambivalenza lo fa pendere piuttosto gravemente verso posizioni più pragmatiche che giustificano persino la controversa etica imperialista. Come la posizione della vecchia signora Swan che, a distanza di sessant'anni, si trova a battibeccare con il giovane figlio del pittore indiano – il quale pittore venne anche imprigionato a causa delle sue opinioni politiche – sulle difficili questioni del nazionalismo e dell'indipendenza, dando spesso vita a ironici malintesi sulla base del reiterato binarismo linguistico del 'noi' e 'loro':

MRS SWAN: Who put him in prison?

ANISH: *You* did.

MRS SWAN: *I* did?

ANISH: I mean the British.

MRS SWAN: Oh, I see. *We* did. But how did we know what his opinions were? (Stoppard 1996: 202)³

Di fronte alle pressioni di una differente visione della storia dalla 'prospettiva' postcoloniale di fine secolo (Anish: «Dear Mrs Swan, imperial history is only the view from... no, no – please let us not argue. I promise I didn't come to give you a history lesson») (*ibid.*: 207), la signora Swan, che molti considerano portavoce della tendenza più conservatrice dell'anglofilo Stoppard, si trova ad esempio a incalzare il

³ Corsivo mio

giovane con un aspro rimprovero: «We made you a proper country! And when we left, you fell straight to pieces like Humpty Dumpty!» (*ibid.*: 208). Eppure, continuando il gioco di rimbalzi speculari su cui l'intera opera si impianta, e che lascia nel pubblico il sapore di una benefica ambiguità di fondo, è la stessa signora Swan a collaborare alla corrosione dell'assiomatica separazione tra i due mondi quando narra al giovane dei tempi in cui anch'ella viveva in India – che continua a chiamare *home* – in una residenza piena di oggetti inglesi, mentre ora che vive a Londra, il suo bungalow – che senza l'ausilio del termine indiano non avrebbe saputo come definire – è degno di un museo dell'esotico. Anish, dal canto suo, trasferitosi da vent'anni in Inghilterra, parla un inglese perfetto e considera 'casa' la sua nuova patria. Egli fa infatti parte di quella nuova generazione che ha invertito il senso, non solo geografico, della diaspora tra i due mondi e che ha corroborato l'ottica delle culture ibride postcoloniali come "travelling cultures", quali frutto – citando le parole di Miguel Mellino a proposito della definizione delle culture dell'Atlantico nero di Paul Gilroy – «di scontri, incontri, viaggi, fusioni e resistenze» (Mellino 2005: 136).

Con alle spalle un passato controverso da una parte romanticamente rimpianto, dall'altra aborrito, in ogni caso un passato impossibile da cancellare, non resta che guardare al futuro e agli inarrestabili cambiamenti che esso porta con sé. Sia il giovane che l'anziana signora sembrano d'accordo su questo punto, come appare evidente da uno scambio che, quasi in apertura dell'opera, sottolinea l'irreversibilità del passaggio del tempo. Notando la corsa in avanti del suo orologio a pendola e l'inutilità del portarne indietro le lancette («There seems no point in putting it back») (Stoppard 1996: 208), la donna porge la battuta al sentenzioso pittore («No, we cannot put it back. I'm so sorry») (*ibid.*), fornendo al contempo un'eco suggestiva all'eloquente paragone che, trasladando la questione sul piano artistico, Flora aveva tracciato fra la sterilità di un ritratto "concluso" e quella di un "orologio fermo".

Bibliografia

- Allen, Paul, "Third Ear" (1991), *Tom Stoppard in Conversation*, Ed. Paul Delaney, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994: 239-247.
- Ashcroft, Bill - Griffiths, Gareth - Tiffin, Helen, *The Empire Writes Back* (1989), London and New York, Routledge, 2002.
- Benjamin, Walter, "On the Mimetic Faculty" (1933), *Selected Writings: 1931-1934*, Cambridge, Harvard University Press, 2005: 720-722, II.
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994.
- Fanon, Frantz, *Black Skins, White Masks* (1952), New York, Grove Press, 2008.
- Fleming, John, *Stoppard's Theatre. Finding Order Amid Chaos*, Austin, University of Texas Press, 2001.
- Guralnick, Elissa, "Stoppard's Radio and Television Plays", *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, Ed. Katherine E. Kelly, Cambridge, CUP, 2001: 68-83.
- Gussow, Mel, *Conversations with Stoppard*, London, Nick Hern, 1995.
- Hall, Stuart, "The Multi-Cultural Question", *UN/Settled Multiculturalisms: Diasporas, Entanglements, Transruptions*, Ed. Barnor Hesse, London, Zed Books, 2000: 209-239.
- Hodgson, Terry, *The Plays of Tom Stoppard for Stage, Radio, TV and Film*, Cambridge, Icon Books, 2001.
- Lee, Josephine, "In the Native State and Indian Ink", *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, Ed. Katherine E. Kelly, Cambridge, CUP, 2001: 38-52.
- Mellino, Miguel, *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei Postcolonial Studies*, Roma, Meltemi, 2005.
- Reynolds, Gillian, "Tom's Sound Affects" (1991), *Tom Stoppard in Conversation*, Ed. Paul Delaney, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994: 248-251.
- Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, trad. it. *Patrie immaginarie* (1992), Milano, Mondadori, 1994.

Shohat, Ella - Stam, Roger, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London and New York, Routledge, 1994.

Stoppard, Tom, "In The Native State" (1991), *Tom Stoppard: Plays Two*, London, Faber and Faber, 1996: 195-283.

Taussig, Michael, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York, Routledge, 1993.

L'autrice

Lucia Esposito

Lucia Esposito è ricercatrice di Lingua e letteratura inglese presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione dell'Università degli Studi di Teramo. Ha pubblicato vari articoli e saggi dedicati al rapporto tra le arti figurative e le arti spettacolari nel teatro barocco shakespeariano; alla narrativa vittoriana (Bronte, Stoker, Wells); al fluido rapporto tra le dimensioni *high* e *popular* nella cultura e letteratura inglesi contemporanee (Carter, Hornby, Stoppard, la letteratura femminile di genere); alle metamorfosi della memoria culturale, specialmente in riferimento alla ricezione degli anni Sessanta (Lessing, Byatt); ai nuovi linguaggi letterari prodotti dalle ibridazioni medialità (per cui ha pubblicato il volume *Scene sonore. I radiodrammi di Samuel Beckett*, Liguori 2005); alla dimensione metropolitana della scrittura post-coloniale giovanile (Malkani) all'interno di un volume da lei curato insieme a F. Deriu e A. Ruggiero (*Metropoli e nuovi consumi culturali. Performance urbane dell'identità*, Carocci 2009); alla città di Londra e alle sue trasformazioni urbane e culturali (Sinclair, MacLeod).

Email: lesposito@unite.it

L'articolo

Data invio: 30/06/2011

Data accettazione: 30/09/2011

Data pubblicazione: 30/11/2011

Come citare questo articolo

Esposito, Lucia, "India e Inghilterra allo specchio. Un ritratto post-imperiale di Tom Stoppard", *Between*, I.2 (2011), <http://www.between-journal.it/>