

Do murdoṃ ke lie guldastā

Ritratti di genere e gioco intertestuale nella prosa di Surendra Varmā

Veronica Ghirardi

Do murdoṃ ke lie guldastā (*A bunch of flowers for two corpses*) is a novel by Surendra Varmā, published for the first time in 1998. It is a sort of reversed Bildungsroman, with a highly theatrical flavor, still almost unknown among Western readers and largely overlooked by Hindi scholars. With this paper I aim at investigating two specific aspects of the text that may encourage reflections on a planetary scale: the deconstruction of conventional gender roles and the presence of intertextual irony. After introducing the plot and the main characters – not only the *corpses* mentioned in the title, but also the city of Mumbai where most of the events take place – I will firstly linger over the pictures of masculinity and femininity provided by the author, and the beneath problematization of conventional gender roles. As regards this, I argue that Surendra Varmā's novel should be read as a possible counterpart of Hindi feminist writing, as it represents a different perspective from which to observe the transformations of gender roles and of the relationships between men and women. Subsequently, I will show how the author plays with intertextuality, introducing ironic and often desecrating connections between *Itihāsa* (particularly the *Mahābhārata*) and his characters' vicissitudes. Both these aspects of the novel are extremely thought-provoking and allow to link Varmā's work to a conspicuous part of contemporary planetary literature.

1. Introduzione

Scrivo questo articolo con grandissimo piacere in occasione del pensionamento della Prof.ssa Pinuccia Caracchi, mia prima docente di lingua e letteratura hindī, cui devo il mio primo incontro con l'India e la sua inestimabile ricchezza culturale. Le sono estremamente grata per la passione profusa nell'insegnamento e per l'universo immenso che ha saputo dischiudere agli occhi dei suoi studenti.

In questo scritto ho deciso di prendere in esame un romanzo di Surendra Varmā,¹ *Do murdoṃ ke lie guldastā* ("Un mazzo di fiori per due cadaveri;" Varmā 2012), pubblicato per la prima volta nel 1998,

¹ Surendra Varmā nacque a Jhansi, Uttar Pradeś, il 7 settembre 1941. Raggiunse inizialmente il successo come drammaturgo con *Sūrya kī antim kiraṇ se sūrya kī pahlī kiraṇ tak* (Varmā 1972), opera successivamente tradotta in sei lingue indiane. La sua produzione teatrale comprende inoltre *Āṭvām sarg* (Varmā 1976), *Kaid-e-hayāt* (Varmā 1983), *Ek dūnī ek* (Varmā 1987),

ancora del tutto sconosciuto al pubblico occidentale e ampiamente trascurato dagli studiosi del settore. Più nello specifico, mi propongo di analizzare due aspetti del romanzo che permettono di accostarlo a tanta parte della letteratura contemporanea che gode di un più ampio riconoscimento della critica e del pubblico su scala mondiale. Da un lato mi soffermerò sui ritratti di mascolinità e femminilità proposti dall'autore e la sottesa problematizzazione dei convenzionali ruoli di genere; dall'altro su come Varmā giochi con lo strumento intertestuale, proponendo accostamenti ironici e talvolta arditi tra le vicende dei suoi personaggi e la grande tradizione classica. Si tratta, a mio parere, di aspetti di primaria importanza, dal momento che accolgono e riflettono due sfide centrali della realtà globale: la creazione di nuovi equilibri nelle relazioni uomo-donna e di nuove modalità per il recupero e la rielaborazione di una vasta eredità culturale. Partendo da questa prospettiva, il testo verrà messo in relazione con altri due romanzi hindī degli anni Novanta, *Chinnamastā* di Prabhā Khetān (Khetān 2004) e *Mujhe cānd cāhie* dello stesso Varmā (Varmā 2009). In particolare, il raffronto con *Chinnamastā* metterà in evidenza come la prosa di Varmā possa essere letta come complementare alla produzione letteraria in lingua hindī di stampo femminista.

L'approccio con cui ho scelto di accostarmi al romanzo – pur nella consapevolezza dei limiti connessi alla “posizione” o “posizionalità” di chiunque si proponga di leggere e analizzare un testo – scaturisce dal desiderio di collocarlo su piano di discussione valido a livello *planetario*.² Prima di procedere con l'analisi, desidero soffermarmi brevemente sull'appena menzionata posizionalità, una questione di grande rilievo, che non può essere trascurata specialmente alla luce della critica di matrice postcoloniale e di genere. Come già indicava Bernheimer (1995) nel suo report *Comparative Literature at the Turn of the Century* per l'American Comparative Literature Association è importante che il comparatista (ma a mio avviso non solo) si assuma la responsabilità di indicare il luogo e il momento in cui svolge i propri studi e da dall'interno di quale tradizione. Non esiste ricerca del tutto

Śakuntalā kī aṅgūṭhī (Varmā 1990), *Ratī kā kaṅgan* (Varmā 2011). Proprio per la sua attività di drammaturgo nel 1992 fu insignito del Sangeet Natak Akademi Award. Varmā è inoltre autore di raccolte di racconti, quali *Pyār kī bātem* (Varmā 1974) e *Kitnā sundar joṛā* (Varmā 1982), e di romanzi quali *Aṃdhere se pare* (Varmā 1980), *Mujhe cānd cāhie* (Varmā 1993), *Do murdoṃ ke lie guldastā* (Varmā 1998), *Kāṭnā śamī kā vṛkṣa padma pañkhurī kī dhār se* (Varmā 2010). Sulla sua produzione letteraria si vedano Pāṭil (2011) e Therattil (2011).

² Mi ricollego con questa espressione all'evoluzione degli studi letterari (ma non solo) di origine comparatistica nel nuovo millennio, come proposta, per esempio da Miyoshi (2001), Spivak (2003), Krishnaswamy (2010), Elias e Moraru (ed.; 2015). In breve, la definizione di letteratura planetaria “è scaturita da un ripensamento critico in seno agli stessi studi postcoloniali, pervenuti ormai da qualche tempo a una sorta di autocritica rispetto ai rischi identitari e nazionalistici da una parte e all'accondiscendenza verso una politica multiculturalista e globalizzante di stampo liberale dall'altra [...]. In questo contesto la letteratura è valorizzata per la sua capacità di essere non solo luogo di resistenza, bensì pratica di invenzione di nuove modalità di rapporto tra gli uomini, spazio non sempre asservito ai processi di standardizzazione, ma anche relativamente critico nei loro confronti” (Benvenuti e Ceserani 2012: 8).

neutra e oggettiva: essa verrà sempre influenzata e conformata dalla formazione, dalle opinioni, dai valori di colui/colei che la conduce. Per questo motivo, la mia ricerca si orienta verso la prospettiva del bricolage (si vedano Kincheloe 2001, Denzin and Lincoln 2005) una prospettiva fondata sull'interdisciplinarietà, secondo la quale il ricercatore-*bricoleur* “abandons the quest for some naive concept of realism, focusing instead on the clarification of his or her position in the web of reality” (Kincheloe, McLaren, & Steinberg 2011, 168). Desidero quindi specificare che, per formazione, sono legata agli studi indologici e letterari di stampo “occidentale” (per quanto tale aggettivo non sia che una semplificazione di un ricco e variegato sistema di conoscenze, popoli, tradizioni materiali e culturali, caratterizzato da un approccio euro-centrico o, forse più correttamente, americano-centrico), ma, in considerazione della mia nazionalità, conduco i miei studi da una posizione *periferica*. Il mio interesse e attuale campo di ricerca è la letteratura hindī contemporanea, osservata nelle sue possibili correlazioni con le tradizioni letterarie occidentali più note e studiate in questa parte del globo. Il mio obiettivo non è quello di uniformare e appiattire la produzione letteraria in lingua hindī sulla base di una qualsivoglia gerarchia, bensì di analizzarne le peculiarità e cogliere quegli aspetti che possano più facilmente parlare a un pubblico al di là dei confini nazionali e di appartenenza linguistica.

2. Un mazzo di fiori per due cadaveri

Do murdom ke lie guldastā può essere letto come un Bildungsroman rovesciato, i cui protagonisti, Nīl Māthur e Bholā Pāṇḍe, attratti dal sogno di una facile ricchezza, smarriscono la propria traiettoria esistenziale. Se in un romanzo di formazione convenzionale, il protagonista compie una sorta di viaggio spirituale, intellettuale ed emotivo, che lo porta a crescere e a trovare il proprio ruolo nella società, Nīl e Bholā intraprendono un percorso inverso. I destini dei due uomini si incontrano durante un viaggio in treno, in direzione Mumbai, dove entrambi sperano di dare una svolta alla propria vita. Inizialmente i loro intenti sono elevati (desiderano aiutare le rispettive famiglie, Nīl sogna di finire il suo dottorato), ma lentamente e inesorabilmente vengono accantonati: Mumbai, attraverso percorsi diversi, sembra infatti condurre i due giovani uomini sulla strada della degenerazione e dell'auto-distruzione.

Vediamo più nel dettaglio chi sono i due protagonisti. Nīl è un giovane e affascinante dottorando, costretto ad abbandonare Delhi e le sue aspirazioni accademiche a causa di una relazione non approvata con la nipote del suo mentore. A Mumbai inizia a lavorare presso un'anziana donna, Śrīmatī Mehtāb Dastūr, la quale, dopo la morte del marito, desidera la compagnia (pagata) di una persona colta, con cui condividere il proprio tempo e i propri pensieri. In questo periodo,

praticamente per caso, Nīl inizia a lavorare come gigolo e, in poco tempo, diventa piuttosto conosciuto tra le signore dell'alta società di Mumbai. Il giovane è attratto dai loro soldi, ma allo stesso tempo si rende conto di provare disgusto per il loro atteggiamento disinibito e spesso aggressivo. Quando finalmente Nīl trova l'amore nella giovane musicista Naina, descritta come un'oasi di purezza e candore in mezzo alla decadenza di Mumbai, queste relazioni appaiono ancor più vili e abiette. Nīl vorrebbe sposarla e tornare a condurre una vita regolare, ma gli eventi impediscono la realizzazione dei suoi sogni. Dopo una serie di disavventure, infatti, il giovane viene assassinato da alcuni gangster: Nīl rappresenta dunque il primo dei due cadaveri (quello in senso fisico in realtà) cui allude il titolo del romanzo.

Il secondo personaggio e cadavere — anche se in questo caso solo in accezione morale e spirituale — è Bholā. Quando arriva a Mumbai da Mathurā, Bholā è alla ricerca di un lavoro come guardiano. È un uomo semplice (anche il suo nome lo sottolinea ironicamente, dal momento che *bholā* significa “semplice,” ma anche “innocente”), devoto al dio Hanumān, rigorosamente vegetariano, che definisce se stesso come un *brahmacārī*. A Mumbai, però, entra a far parte di una gang criminale e la sua vita, i suoi valori ne sono completamente sconvolti: inizia a mangiare carne e bere alcolici, diventa uno spacciatore e corriere di denaro sporco. Prende parte a una sparatoria e accoltella un esponente di una gang rivale, arriva addirittura a uccidere un compagno reo di aver tradito il loro capo. Per un certo periodo Bholā cerca di opporre resistenza a questa nuova vita, ma gradualmente ne è del tutto assorbito. Nella seconda parte del romanzo, unitosi in matrimonio a una ex-spogliarellista e diventato padre, inizia a essere preoccupato delle conseguenze delle proprie azioni: cosa potrebbe succedere alla sua famiglia se venisse assassinato o arrestato? Pensa di tornare a Mathurā, ma non è sufficientemente forte per abbandonare la *māyānagrī*, “la città dell'illusione” come Mumbai è definita (Varmā 2012: 280). Vorrei aprire qui brevemente una parentesi sul ruolo della città di Mumbai, un ruolo a mio avviso talmente importante da poterla considerare la terza protagonista del romanzo. A partire dalle prime pagine, Mumbai è descritta come la città delle possibilità, una metropoli in cui un uomo deve solo saper riconoscere le proprie qualità e puntare su di esse per essere ampiamente ricompensato (Varmā 2012: 13). Tale speranza induce Nīl e Bholā ad abbandonare la propria casa in direzione Mahārāṣṭra. In realtà, una volta giunti nella metropoli, incontrano una situazione ben più complessa: Mumbai è una città contraddittoria, in cui si possono incontrare a breve distanza immagini di struggente povertà e incredibile opulenza. All'uscita da uno degli appuntamenti con le sue amanti, Nīl si sofferma a osservare le strade della città. In svariate occasioni aveva incontrato toccanti esempi di povertà, ma mai come a Mumbai. Nella metropoli, allo stesso tempo, vivevano però anche donne come Śrīmatī Dastūr, che gli dava un ottimo stipendio solo per

alleviare la sua mente, o le sue amanti che per un rapporto sessuale erano disposte a pagare quanto lo stipendio mensile di tante persone in India. Mumbai, con le sue auto che sfrecciano senza sosta, è inoltre estremamente dinamica, ma di un dinamismo spesso disumanizzante.³ Sembra che a Mumbai tutto possa essere mercificato e sottoposto alle leggi del mercato. Il critico Sañjay Cauhān, nel suo *Uttar-ādhunikā aur hindī upanyās* (“La postmodernità e il romanzo hindī,” Cauhān 2011) si sofferma su questo aspetto del romanzo definendolo una forma di *dhan kī līlā*, un gioco illusorio in cui il denaro sembra poter acquistare qualsiasi cosa e giustificare ogni forma di condotta immorale e criminosa (*hatyā evaṃ aparādhikaraṇ kī līlā*; Cauhān 2011: 42). In un simile contesto le relazioni umane sono distorte e sembrano essere conformate dal solo interesse personale: chiunque può essere usato e gettato via in qualsiasi momento. Nīl usa in particolare una delle sue amanti, Pārul, e i suoi sentimenti, per poi abbandonarla. Da lei ottiene denaro, regali costosi e un appartamento in cui vivere, ma, non appena realizza di non avere più il controllo sulla relazione, prontamente la rifugge. In maniera analoga, in realtà, la donna usa Nīl per sfuggire alla frustrazione e all’insoddisfazione della propria vita matrimoniale. Quando Nīl cerca di parlarle, appare sorda ai pensieri del ragazzo, interessata ai soli propri desideri e bisogni.

Nell’ultimo capitolo Nīl chiede l’aiuto di Bholā per mettere fine alle persecuzioni di Pārul, la quale non riesce a rassegnarsi all’idea di essere stata abbandonata. Il capo di Bholā finge di offrirgli il suo aiuto per risolvere la questione: in realtà è stato assoldato da un parente della donna per assassinare Nīl.

Il romanzo, narrato in terza persona, si caratterizza per un abbondante ricorso alla prolessi. Il titolo stesso, infatti, allude alla conclusione dell’opera e al destino di decadenza fisica e morale che attende i due protagonisti a Mumbai. La narrazione è strutturata in sedici capitoli, ciascuno dei quali diviso in brevi paragrafi che si riferiscono in un primo momento a Nīl e successivamente a Bholā. Il frequente uso di dialoghi e discorsi indiretti permette al lettore di immergersi maggiormente nei pensieri e nelle vicissitudini di Nīl e Bholā e conferisce al romanzo un tono marcatamente teatrale. A

³ La degenerazione della società consumistica è in realtà un tema caro a molti degli autori hindī contemporanei. Si pensi, a titolo esemplificativo, a Uday Prakāś e al suo *Pīlī chatrī vāli laṛkī* (*La ragazza con l’ombrellino giallo*; Prakāś 2001) in cui l’autore in più occasioni mette in luce come la società indiana abbia assorbito gli aspetti peggiori del mondo occidentale contemporaneo, tralasciandone invece il contributo potenzialmente positivo. Anche in *Kali-kathā: vāyā bāipās* (*Bypass al cuore di Calcutta*) di Alkā Sarāvḡī (Sarāvḡī 1998) l’alternanza tra i ricordi del protagonista degli anni Quaranta e il suo presente negli anni Novanta mette in evidenza la decadenza etica e morale della contemporaneità. La fede in ideali solidi che aveva caratterizzato la lotta per l’indipendenza sembra essere svanita, soppiantata da una società vuota e consumistica.

conferma di ciò, l'opera è stata adattata per il teatro da Ashraf Ali, debuttando sulle scene di Delhi nel corso del 2015.⁴

3. Ruoli di genere in una moderna metropoli

Un aspetto ampiamente dibattuto della società contemporanea — che da tempo riguarda i paesi più avanzati, ma ha preso piede anche nei paesi in via di sviluppo — è la decostruzione dei convenzionali ruoli di genere e la conseguente problematizzazione delle relazioni uomo-donna (si veda, a titolo esemplificativo, Mac an Ghail and Haywood 2007). Le questioni di genere hanno acquisito negli ultimi decenni una centralità tale da rappresentare la lente privilegiata attraverso la quale leggere e discutere la crisi della società odierna. Con la sempre maggiore partecipazione delle donne al mondo del lavoro e la conseguente creazione di nuove dinamiche ed equilibri famigliari e sociali, con il diffondersi del femminismo, si è assistito a una progressiva ridefinizione dei ruoli di genere. Tali cambiamenti hanno raggiunto in maniera più o meno marcata anche il subcontinente indiano (quantomeno nella sua realtà urbana), intaccando il paradigma della donna indiana modello, docile e remissiva.⁵ La letteratura hindī contemporanea ha iniziato a riflettere tali cambiamenti, soprattutto attraverso l'opera di autrici di orientamento femminista, quali Citrā Mudgal, Mṛdulā Garg, Prabhā Khetān.⁶ Nei loro romanzi l'attenzione è posta sulle nuove immagini di femminilità, sulle possibili vie di auto-realizzazione, sui loro desideri e la loro sessualità. Simili tematiche, però, non sono da considerarsi esclusive della letteratura scritta dalle donne: un esempio può proprio essere la prosa di Surendra Varmā — autore uomo, appartenente all'establishment letterario, sensibile alla

⁴ Una breve recensione è proposta su The Hindu da Diwan Singh Bajeli (2015), *Brutality at play*, disponibile alla pagina <http://www.thehindu.com/features/friday-review/brutality-at-play/article7535871.ece>

⁵ Lo psicoanalista Sudhir Kakar ha identificato Sītā come il modello convenzionale della buona moglie indiana: “the ideal of womanhood embodied by Sita is one of chastity, purity, gentle tenderness and a singular faithfulness which cannot be destroyed or even disturbed by her husband’s rejections, slights or thoughtlessness... The moral is the familiar one: ‘Whether treated well or ill, a wife should never indulge in ire.’” (Kakar 1981: 66). Ovviamente considerare questo stesso modello come una realtà monolitica, frutto di un medesimo atteggiamento di fondo, sarebbe una considerevole semplificazione. Infatti, come hanno sottolineato Gloria Goodwin Raheja e Ann Grodzins Gold nel loro *Listen to the Heron’s Words* (1994: 11), “characterizations of South Asian women as repressed and submissive are also half-truths in the sense that, at times, submission and silence may be conscious strategies of self-representation deployed when it is expedient to do so, before particular audiences and in particular contexts. They may often, in other words, be something of a discontinuity, a schism, between conventional representations and practices, on the one hand, and experience, on the other.”

⁶ Per un inquadramento generale sull'opera di queste autrici si vedano Consolaro (2011, rispettivamente 163-164, 286-290, 299) e Rāy (2002, rispettivamente 390-391, 352-354, 383-387). Per una più specifica analisi sulla questione di genere nell'opera di Mṛdulā Garg e in particolare nel romanzo *Kaṭhgulāb*, si veda Castaing (2013); sulla prosa di Prabhā Khetān si vedano invece Browarczyk (2015); Consolaro (2017).

problematizzazione dei ruoli di genere — il cui focus, specialmente nel caso di *Do murdom ke lie guldastā*, si sposta sui personaggi maschili. A mio parere può essere particolarmente stimolante osservare in parallelo questi nuovi ritratti di genere — proposti dunque da autrici femministe e da autori come Varmā — in quanto complementari. Come scriveva Connell (2005: 43) “masculinity and femininity are inherently relational concepts, which have meaning in relation to each other, as a social demarcation and a cultural opposition”: unire prospettive differenti può senza dubbio portare a uno scenario più completo e dettagliato delle trasformazioni in atto nella società indiana contemporanea.

Iniziamo dunque con l’analizzare il personaggio di Nīl, un promettente studente di dottorato che si trova, senza quasi rendersene conto, a lavorare come gigolo. Il giovane è un personaggio passivo, che, nel corso della propria esistenza, prende pochissime decisioni in prima persona: la maggior parte degli eventi della sua vita, infatti, vengono determinati da altre persone e, in particolare, dalle donne. Nelle prime pagine del romanzo il lettore incontra Kiran, la nipote del mentore di Nīl: è proprio Kiran a confessare al giovane la propria infatuazione e a cercare esplicitamente un rapporto fisico. In molte occasioni Nīl si rimprovera per non essere stato capace di fermarla: la giovane era rimasta incinta e le prospettive accademiche di Nīl erano svanite (Varmā 2012: 9-10). Il ragazzo era stato estromesso da tutte le università e centri di ricerca di Delhi e indotto a emigrare. A Mumbai inizia una relazione con Kumud, un’amica della sua datrice di lavoro, ma anche in questo caso è Kumud a compiere il primo passo (Varmā 2012: 53-58). Persino la carriera da gigolo di Nīl è avviata da una donna, Blossom. Quest’ultima approccia Nīl in un locale e gli propone di seguirla a casa. Nīl, pur stupito dalla situazione, non riesce a resistere alle *avances* della donna, ma non ne coglie il sotteso. Solo poco prima di lasciare l’abitazione, quando Blossom gli porge ottocento rupie, capisce cosa sia realmente accaduto (82-88). La stessa morte di Nīl viene causata da una delle sue amanti, Pārul. La donna — appartenete a una ricca famiglia di industriali di Mumbai, vincolata a un matrimonio per lei del tutto insoddisfacente — perde completamente la testa per il giovane, lo sommerge di regali costosi e addirittura gli offre un nuovo appartamento in cui vivere. Pārul si illude di poter un giorno scappare con il ragazzo e addirittura pensa di avvelenare il marito (Varmā 2012: 193-195). Infine, all’insaputa di Nīl, smette di prendere precauzioni e, incinta, mette alle strette il ragazzo. Nīl cerca di convincerla ad abortire, a pensare al buon nome della sua famiglia, ma, di fronte al suo netto rifiuto, le rivela di volere far ritorno a Delhi e sposare un’altra donna (Varmā 2012: 238-240). Pārul è furiosa e pronta a tutto per ottenere la sua vendetta: sarà infatti proprio suo fratello a commissionare l’assassinio di Nīl.

In maniera analoga Bholā non sceglie attivamente quella che sarà la sua nuova esistenza a Mumbai. Alla ricerca di un lavoro onesto da guardiano, finisce per ritrovarsi invischiato in una gang

criminale. Senza quasi rendersene conto abbandona tutti quelli che erano stati i valori e le abitudini della sua vecchia vita, semplicemente per uniformarsi alle persone con cui si trova a contatto. Diversamente da quanto avviene per Nīl, i cambiamenti nell'esistenza di Bholā non sono ascrivibili a personaggi femminili, ciò non di meno l'uomo sembra essere incapace di opporre resistenza agli eventi che lo trascinano verso il cuore della criminalità di Mumbai. Per la maggior parte del tempo si limita a obbedire agli ordini che gli vengono impartiti e anche quando, nella porzione finale del romanzo, sceglie in prima persona di colpire a morte un compagno, reo di aver assassinato uno dei loro capi, tale scelta sembra essere il mero frutto della degenerazione dei fatti. Nel momento in cui si sposa, timoroso per le conseguenze delle proprie azioni e afflitto dal senso di colpa per quanto commesso, pensa di far ritorno a Mathurā, ma non ha la forza per trasformare l'intento in azione.

Come si può facilmente cogliere da quanto sin qui descritto, le immagini, gli stereotipi di norma associati alla figura femminile e maschile in Asia meridionale (ma non solo) sono ampiamente infranti. Un uomo può essere fragile, incapace di prendere decisioni e perseverare nei propri intenti. Un uomo può essere supportato da una donna ricca, se non addirittura vivere sulle sue spalle. Di contraltare una donna può essere sicura di sé, giocare senza inibizioni con la propria sessualità e decidere, addirittura senza coinvolgere il compagno, della propria vita riproduttiva. Tali ritratti di genere sono particolarmente rilevanti in quanto tratteggiati da un autore uomo e appartenente all'establishment letterario. Da questo punto di vista, è importante sottolineare che *Do murdom ke lie guldastā* non rappresenta un *unicum* nella prosa di Surendra Varmā:⁷ una simile rappresentazione di genere, infatti, può essere riscontrata in un altro romanzo di successo, *Mujhe cānd cāhie* (*Voglio la luna*, 2009), per il quale l'autore ottenne nel 1996 il prestigioso riconoscimento della Sāhitya Akadēmī. Come sottolinea l'eminente critico Sudhīś Pacaurī nel suo *Uttar-ādhunīk sāhityik vimars* ("Il discorso letterario postmoderno;" Pacaurī 2010), in un capitolo dedicato al romanzo in questione, la protagonista, Varṣā Vaśiṣṭh, è una giovane donna attiva e intraprendente, capace di cambiare radicalmente la propria esistenza. Da ragazza di provincia, appartenente a una famiglia fortemente tradizionalista (nessuno della famiglia ha mai recitato, né è mai andato fuori città, nessuna ragazza della famiglia può non rincasare la notte), diventa una stella del cinema a Mumbai. Nonostante le avversità Varṣā riesce ad adattarsi alla complessità di questo nuovo mondo e a plasmare di conseguenza la propria realtà. Al contrario il suo amante, Harṣ, da cui Varṣā aspetta un bambino, è incapace di conciliare arte, lavoro, affetti e finisce per cercare rifugio nella droga e morire. Dopo la scomparsa di Harṣ, la giovane donna è affranta, ma non abbandona il mondo del cinema: ha accettato

⁷ Sulle questioni di genere nel teatro di Varmā si veda, ad esempio, Hemlatā (2012).

le leggi del mondo contemporaneo e proprio per questo riesce a vivere, raggiungendo, almeno parzialmente, la sua luna (Pacauri 2010: 165). In breve, è facile notare come la prosa di Varmā rifletta i cambiamenti che stanno attraversando la società indiana contemporanea e che stanno lentamente portando a una ridefinizione dei convenzionali ruoli di genere e delle relazioni uomo-donna. I ritratti di genere realizzati da Varmā dipingono donne attive, determinate, talvolta aggressive, e uomini fragili, insicuri e, spesso, trascinati dagli eventi.

Come accennato in precedenza, tematiche affini hanno rappresentato il cardine della scrittura di stampo femminista in lingua hindī di fine Novecento. Per poter meglio osservare i punti di contatto e di divergenza tra la scrittura di Varmā e quella dichiaratamente femminista (solo in termini di descrizione dei ruoli di genere), ho scelto di far riferimento a un romanzo fortemente autobiografico di Prabhā Khetān, *Chinnamastā*.⁸ L'autrice, appartenente a una famiglia *marvārī* piuttosto conservatrice, individua nell'indipendenza economica la condizione di base per l'emancipazione femminile. Prabhā Khetān, da questo punto di vista, fu fortemente influenzata dalla lettura di *Le Deuxième Sexe*⁹ di Simone de Beauvoir. La protagonista di *Chinnamastā*, Priyā riesce infatti a liberarsi dalla gabbia dorata in cui si trova costretta a vivere grazie al proprio lavoro. La vita di Priyā è brutalmente segnata nell'infanzia da episodi di violenza sessuale all'interno delle mura domestiche. Durante la gioventù percepisce la propria condizione di genere come una maledizione: osservando sua madre e le sorelle maggiori vorrebbe non crescere mai e non diventare donna, ma soprattutto vorrebbe evitare le affezioni che sembrano essere inesorabilmente connesse alla vita matrimoniale. Presto, però, Priyā si sposa e diventa madre di un bambino, imboccando così la strada che tanto avrebbe voluto evitare. La svolta finalmente avviene grazie a un amico del marito che le offre una possibilità di impiego in un'attività di export. La giovane, che non si era infatti mai sentita completa nel ruolo di moglie e madre, scorge quindi una possibilità di auto-realizzazione. Progressivamente arriva a convincersi del fatto che la condizione di base per l'emancipazione femminile è l'indipendenza economica: quest'ultima è condizione imprescindibile per evadere da un sistema

⁸ Si noti che il titolo del romanzo è il nome di una delle Mahāvidyā (le dieci dee tantriche), tradizionalmente dipinta mentre regge in una mano la propria testa e nell'altra una scimitarra o un pugnale. Chinnamastā si erge in piedi su Kāma e Rati, allacciati in un rapporto sessuale, e le sua testa beve il sangue che zampilla dal collo mozzato. Questo aspetto della *devī* è normalmente associato al concetto di sacrificio di sé e al risveglio di Kuṇḍalinī, l'energia spirituale latente (per maggiori dettagli si veda Kinsley 1997: 144-166). Il romanzo rispecchia perfettamente questi due aspetti della *devī*: come si vedrà a breve, la protagonista è una donna coraggiosa, ferita fisicamente e psicologicamente, che riesce a riscoprire e liberare la propria energia interiore. Grazie al lavoro raggiunge una vita piena, autodeterminata, ma tale rinascita implica serie conseguenze nella sfera privata.

⁹ Il testo di Simone de Beauvoir rappresentò una vera e propria rivelazione per Prabhā Khetān, che lo tradusse in hindī con il titolo *Strī: upekṣitā* (de Beauvoir 1990).

sociale tradizionalista che colloca le donne su un piano di inferiorità. Purtroppo la soddisfazione di Priyā non è condivisa dal marito, che non ne comprende le aspirazioni lavorative e la ostacola con ogni mezzo. Priyā viene infatti costretta a scegliere tra la carriera e la famiglia: decidendo per la prima, la donna abbandona non solo il marito, ma anche il figlioletto. Un simile elemento sconcertò considerevolmente i lettori di lingua hindī degli anni Novanta: si trattava, infatti, di uno dei primi casi in cui un personaggio femminile decideva deliberatamente di abbandonare i ruoli di moglie e, in particolare, quello di madre. Chiaramente è una decisione sofferta – in molteplici occasioni Prabhā Khetān descrive i pensieri della donna che continuano a correre a quel momento cruciale – ma mai rinnegata. Tutti questi elementi sono particolarmente significativi alla luce delle scelte di vita dell'autrice stessa: Prabhā Khetān, infatti, nonostante un background familiare fortemente conservativo, riuscì ad affermarsi come donna e a diventare un'imprenditrice di successo.

Come emerge da questa breve presentazione, il focus di Prabhā Khetān è totalmente sulla protagonista femminile. Il personaggio di contraltare, il marito Narendra, nonostante provenga da una buona famiglia e abbia studiato negli Stati Uniti, si rivela essere un uomo ancorato ai vecchi modelli di ruolo e relazioni di genere. I suoi interessi sono fortemente limitati, circoscritti a denaro, cibo e sesso, e sembra trattare la moglie come un bell'accessorio, da sfoggiare in occasione degli eventi sociali, o come un oggetto sessuale. Non concepisce che Priyā possa avere una propria identità forte e che possa cercare una via di realizzazione esterna all'ambiente domestico. Fino a quando l'attività lavorativa della donna rappresenta una porzione marginale della loro vita, Narendra sembra magnanimamente accettarla, come se fosse semplicemente un nuovo hobby. Quando, però, si rende conto che per Priyā tale lavoro ha un'importanza del tutto differente e che vi si dedica anima e corpo, la mette spalle al muro con un terribile ultimatum: Priyā deve scegliere se continuare a lavorare o continuare ad avere una famiglia. In *Do murdoṃ ke lie guldastā* la situazione è considerevolmente diversa, in quanto sia personaggi maschili sia femminili riflettono i cambiamenti in atto e appaiono intenti nella definizione, più o meno difficoltosa, di un nuovo ruolo e una nuova posizione all'interno della società.

4. Il *dharmā* dello gigolo: l'arte di dissacrare i grandi classici

Un aspetto indubbiamente interessante del romanzo è il modo in cui Surendra Varmā gioca con la grande tradizione classica, richiamando in varie occasioni gli *Itihāsa*. Un primo esempio compare nelle pagine iniziali del romanzo, in riferimento alle conseguenze della relazione di Nīl con la nipote del suo mentore. In un discorso indiretto il giovane uomo riflette sulla propria malasorte e su come, in tempi passati, molti ṛṣi avessero deviato dai doveri del *brahmacarya*, senza dover però abbandonare la

propria carriera (Varmā 2012, 12). Il riferimento è in particolare a Viśvāmitra e alla sua relazione con la splendida Apsaras Menakā, vicenda narrata sia nel *bāla-kāṇḍa* del *Rāmāyaṇa* (Libro I, Canto LXIII), sia nel *Sambhava-parvan* del *Mahābhārata* (Sezione LXXI-LXXII). Indra, allarmato dai poteri ascetici di Viśvāmitra, aveva inviato l'affascinante ninfa per sedurlo e interrompere dunque la sua meditazione. Il *ṛṣi* si era arreso dinnanzi alla bellezza di Menakā, ma, nonostante ciò, aveva comunque raggiunto l'agognata condizione di *brahmarṣi*. Poche pagine oltre, i due protagonisti, sul treno in direzione Mumbai, si raccontano le rispettive storie. Bholā commenta le disavventure di Nīl sottolineando come dietro a ogni conflitto al mondo vi sia sempre una donna. Senza le forzature di Kaikeyī, Rām non sarebbe mai stato costretto all'esilio nella foresta, senza Draupadī non ci sarebbe stato *Mahābhārata* (Varmā 2012: 15-16). Tale riferimento in particolare può essere letto non solo come una riflessione sul passato di Nīl, ma anche come un'anticipazione circa la sua nuova, breve vita a Mumbai.

Il *Mahābhārata* torna in altre occasioni del romanzo, dapprima durante il colloquio di lavoro di Nīl presso Śrīmatī Mehtāb Dastūr. La donna, infatti, per testare la cultura e la loquela del giovane, gli chiede di descrivere uno dei suoi quadri. Nīl inizia così a parlare disinvoltamente del turbamento di Arjuna all'inizio della grande guerra del *Mahābhārata*:

Arjuna vide in piedi in entrambi gli eserciti padri e avi, maestri, zii, fratelli, amici e parenti. Allora il figlio di Kunṭī disse con tristezza: “Oh Kṛṣṇa, la mia mente sta diventando debole. Quella stessa mia gente per la quale ho voluto il regno e la felicità, avendo messo in gioco la vita, è in piedi pronta per la battaglia. Che mi uccidano i Kaurava o che ottenga il governo dei tre regni, io comunque, Madhusūdan, non voglio ucciderli; come potrei ucciderli per un pezzo di terra? Uccidendo i figli di Dhṛtarāṣṭra sarò colpevole. Come potrò essere felice uccidendo la mia stessa gente? La mente dei Kaurava è accecata dall'avidità, non vedono colpa nel recare offesa agli amici o disgrazia alla famiglia, ma perché non dovrei evitare io questo peccato? Con la distruzione della famiglia le norme eterne della famiglia sono distrutte e, con la distruzione delle norme, l'intera famiglia sprofonda nel disordine. Con il diffondersi del disordine, le donne sono corrotte e si mescolano i *varṇa*. In una simile condizione vanno all'inferno sia i distruttori della famiglia sia la famiglia. E privi dell'offerta di *piṇḍa* gli antenati cadono in disgrazia. Detto ciò, Arjuna, turbato, prese arco e freccia e si sedette sul carro.¹⁰

¹⁰ “दोनों सेनाओं में खड़े हुए बड़े-बूढ़ों, पितामह, आचार्य, मामा, भाई, मित्र और सम्बन्धियों को अर्जुन ने देखा। तब कुन्ती के बेटे उदास भाव से बोले, हे कृष्ण, मेरा मन कमजोर पड़ रहा है। जिनके लिए राज और सुख हमने चाहा, वे मेरे नातेदार जीवन को दाँव पर लगाकर युद्ध के लिए खड़े हैं। मुझे कौरव मार दें या मुझे तीनों लोक का राज्य मिले, तो भी मधुसूदन, मैं इन्हें मारना नहीं चाहता, तो फिर जमीन के एक टुकड़े के लिए कैसे मारूँ? धृतराष्ट्र के बेटों को मारकर

È possibile individuare un parallelismo tra la condizione di Arjuna e quella di Nīl: le loro menti sono diventate deboli e sembrano essere incapaci di definire quella che dovrebbe essere la più opportuna condotta. La replica di Kṛṣṇa al turbamento del Pāṇḍava verrà citata più avanti quando Nīl, lavorando come gigolo, si ritrova a essere disgustato dalle sue clienti. Dopo un incontro particolarmente sgradevole ricorda gli insegnamenti della *Gītā* circa l'azione distaccata:

Gli tornò in mente l'insegnamento di Kṛṣṇa nella *Gītā*: colui che pratica lo yoga, che ha il cuore puro, che vince la mente e i sensi, pur agendo, rimane distaccato. Vede, ascolta, tocca, annusa, mangia, cammina, dorme, respira, parla, apre gli occhi, li chiude — i soli sensi fanno il loro lavoro, lo yogi che conosce la vera natura delle cose, consapevole di tutto ciò, ha compreso di non fare nulla.¹¹

Nīl è uno gigolo e come tale deve compiere il proprio dovere, il suo *dharma* da gigolo. Deve soggiogare i propri sensi e rimanere distaccato da ciò che sta facendo: solo in questo modo sarà in grado di sopportare i comportamenti lascivi e aggressivi delle sue amanti. Ovviamente associare il sacro insegnamento della *Gītā* ai pensieri di Nīl sottende una pungente ironia.

La presenza di riferimenti intertestuali (*antar-pāṭhyatā*) che riconducono i lettori ai grandi classici è in realtà un aspetto ricorrente della prosa di Varmā e, in generale, delle diverse tradizioni letterarie in lingue indiane.¹² Tornando al romanzo già precedentemente citato, *Mujhe cānd cāhie*,

हमें पाप ही लगेगा। अपने ही सम्बन्धियों को मारकर हम कैसे सुखी होंगे? कौरवों के मन लोभ से मैले हो गये हैं, वे कुलनाश से होने वाले दोष को और मित्र-द्रोह के पाप को नहीं देख रहे हैं, पर हम इस पाप से क्यों न बचना चाहें? कुल के नाश से सनातन कुलधर्मों का नाश होता है और धर्म का नाश होने से अधर्म समूचे कुल को डुबो देता है। अधर्म के बढ़ने से कुल की स्त्रियाँ दूषित होती हैं और वर्ण का संकर होता है। ऐसा होने के कुलघातक और उसका कुल नरक में जाते हैं। और पिंडदान न मिलने से उसके पुरखों की अधोगति होती है। ऐसा कहकर दुख से व्याकुल हुआ अर्जुन धनुष-बाण लेकर रथ में बैठ गया।” (Varmā 2012: 32). Questo passo, da me tradotto dall'originale, riprende in maniera quasi letterale la prima lettura della *Bhagavadgītā* (1, 28c-42d; si veda la traduzione italiana a cura di Piano 2005).

¹¹ Anche questo passo è stato da me tradotto dall'originale, qui a seguito riportato:

उसे गीता में कृष्ण का उपदेश याद आया, जिसने योग साधा है, जिसने हृदय को विशुद्ध किया है, जिसने मन व इन्द्रियों को जीता है, ऐसा मनुष्य कर्म करते हुए भी उससे अलिप्त रहता है। देखते, सुनते, स्पर्श करते, सूँघते, खाते, चलते, सोते, साँस लेते, बोलते, आँख खोलते, मूँदते - केवल इन्द्रियाँ ही अपना काम करती हैं, ऐसी भावना रखकर तत्त्वज्ञ योगी यह समझे कि मैं कुछ भी नहीं करता हूँ। (Varmā 2012: 151)

¹² Come noto, tradizionalmente in India il valore di un'opera letteraria non dipendeva strettamente dalla sua originalità: creare nuove narrazioni da materiale pre-esistente, rielaborando il ricco bagaglio culturale alle spalle del singolo autore, era percepito come un processo assolutamente naturale. Questo è il caso, per citare un macro-esempio, dei molti *Rāmāyaṇa* (Richman (ed.), 1991), ovvero delle molte versioni delle vicende di Rāma, diffuse in India e in molte altre zone dell'Asia meridionale e Sud-orientale. Dal *Rāmcaritmānas* (in avadhī) di Tulsidās all'*Irāmāvatāram* (in tamil) di Kampan, la base rimane sempre la *Rām kathā*, ma le narrazioni finali possono anche variare considerevolmente, in termini di stile, dettagli e struttura. Inoltre tali narrazioni erano e sono estremamente popolari nei relativi contesti e non vengono recepite come

l'autore, infatti, richiama in più occasioni le opere del grande poeta sanscrito Kālidāsa. Un primo riferimento può essere trovato nel nome stesso della protagonista, Varṣā. In realtà il suo nome era Silbil, ma aveva deciso di cambiarlo in Varṣā. La ragazza esplicitamente afferma di aver letto il *Ṛtusamhāra* di Kālidāsa, il poema sulle sei stagioni indiane, e di aver apprezzato in particolar modo i versi dedicati alla stagione della pioggia (*varṣā*), da cui era dunque scaturita la scelta del nuovo nome. Un secondo rimando porta il lettore al *Meghadūta*, il poema del nuvolo messaggero. In questo caso Varṣā sente la mancanza del suo amante Harṣ, che si è trasferito da Delhi a Mumbai. Per questo motivo le sovviene alla mente come il grande poeta avesse descritto la condizione della separazione. Ulteriori riferimenti possono essere individuati, in particolare a *Śakuntalā* (come modello per descrivere la bellezza femminile) e al *Raghuvamśa* (Varṣā, una volta diventata famosa, inizia a essere servita e riverita come Rāma e Lakṣmaṇa all'interno del poema). Tutti questi richiami intertestuali possono essere considerati piuttosto convenzionali, dal momento che implicano un rimando al modello classico in maniera poco, se non affatto problematica. Nel caso di *Do murdori ke lie guldastā*, invece, come mostrato dai precedenti esempi, l'intertestualità diviene uno strumento fortemente dissacrante, capace di rielaborare in chiave ironica persino i sacri insegnamenti della *Gītā*. Una simile scelta si iscrive perfettamente in un discorso che non è proprio delle sole letterature indiane, ma che riguarda la letteratura a livello planetario. Nel mondo contemporaneo, infatti, l'intertestualità sembra essere diventata la condizione base della testualità stessa:¹³ non è più possibile creare un'opera del tutto nuova prescindendo dai testi pre-esistenti, è necessario riconnettersi, in un modo o nell'altro, al passato. Come afferma Bernardelli (2010: 36), però, il peso di tale passato è divenuto pressoché insostenibile, proprio per questo la letteratura ricorre all'ironia come a una modalità espressiva privilegiata. L'ironia, se non addirittura la parodia (si veda Hutcheon 2000), è quindi uno

mere varianti dell'originale sanscrito. I richiami intertestuali possono chiaramente rappresentare porzioni molto più ridotte di una narrazione, specialmente nella prosa moderna e contemporanea, ma rimangono ugualmente significativi. In generale, i richiami alla tradizione classica indiana sono percepiti come arricchimento; spesso ben più problematica è, invece, la situazione in caso di richiami intertestuali che coinvolgono tradizioni letterarie occidentali (sull'argomento si veda, ad esempio, Trivedi 2007).

¹³ Roland Barthes, arrivando a proclamare la morte dell'autore, definì l'intertestualità come *l'impossibilità di vivere al di fuori del testo infinito* (Barthes 1975, 36). Secondo il critico, infatti, ogni testo nasce dalla combinazione di frammenti di varie linguaggi, di formule e modelli ritmici, molti dei quali inconsci o di incerte origini. Utilizzando le sue parole "the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them" (Barthes 1977: 146). Molteplici teorie si sono succedute nella seconda metà del XX secolo sul significato e sul ruolo dell'intertestualità: oltre a quello di Barthes, si pensi ai contributi di Julia Kristeva (1980), Harold Bloom (1997), Gérard Genette (1997). Per quanto riguarda la critica letteraria in lingua hindi, si veda, per esempio, Sudhīś Pacaurī (2010: 96-117) il quale si è soffermato sul ruolo centrale di intertestualità (*antar-pāṭhīyatā*), ironia (*vyaṅgya*) e parodia (*perodī*) come modalità espressive privilegiate del mondo postmoderno.

strumento particolarmente versatile, che permette di ricollegarsi alla propria memoria culturale, abbandonandone la tradizionale aura di grandiosità e magnificenza. L'efficacia di tale operazione letteraria “consiste nella messa in discussione e relativa sovversione di quei principi ideologici che senza alcuna forma di problematizzazione ironica o citatoria non sarebbe stato possibile rendere evidenti come i fondamenti impliciti di una cultura” (Bernardelli 2010: 33).

5. Conclusioni

Attraverso questo articolo mi sono posta l'obiettivo di presentare un romanzo di Surendra Varmā, *Do murdoṃ ke lie guldastā*, mettendone in luce alcuni aspetti, a mio parere, essenziali. Ho scelto di soffermarmi in particolare su due ingredienti del romanzo – la decostruzione dei convenzionali ruoli di genere e l'ampio ricorso all'ironia intertestuale – in quanto capaci di suscitare riflessioni valide a livello transnazionale. Per quanto sia necessario fare riferimento alle specificità locali e analizzare un testo in stretta relazione con il contesto che lo ha prodotto, ritengo che, specialmente nella realtà odierna, sia parimenti necessario individuare quegli elementi che possano essere considerati trasversali e comuni alle più diverse realizzazioni letterarie. Da un lato, la caratterizzazione dei personaggi e l'ordito stesso del romanzo appaiono specchio delle mutate relazioni di genere, e inducono il lettore a una riflessione sulla natura dei convenzionali ruoli di genere e a una problematizzazione degli stessi. Una simile riflessione, per quanto declinabile nelle singole realtà locali, appare immediatamente di portata planetaria. Dall'altro lato, la componente intertestuale, attraverso la quale Varmā richiama celeberrimi passi e insegnamenti tratti dagli *Itihāsa*, viene elaborata in chiave fortemente ironica, in accordo con le tendenze diffuse in tanta parte della letteratura di fine millennio.

Bibliografia

- Bajeli, Diwan Singh. 2015. *Brutality at play*. <http://www.thehindu.com/features/friday-review/brutality-at-play/article7535871.ece>
- Barthes, Roland. 1975. *The Pleasure of the Text* (original: *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil: 1973; translated by Richard Miller). New York: Hill & Wang.
- Barthes, Roland. 1977. *Image, Music, Text* (essays selected and translated by Stephen Heath), 142-148. London: Fontana Press.
- de Beauvoir, Simone. 1990. *Strī: upekṣitā (The Second Sex, prastuti aur hindī rūpāntar: Prabhā Khetān)* (original: *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard: 1949; translated by Prabhā Khetān). Dilli: Hind Pocket Books.

- Benvenuti, Giuliana e Remo Ceserani. 2012. *La letteratura nell'età globale*. Bologna: il Mulino.
- Bernardelli, Andrea. 2010. "Il concetto di intertestualità". In: *La rete intertestuale: percorsi tra testi, discorsi e immagini*, a cura di Andrea Bernardelli, 9-62. Perugia: Morlacchi Editore.
- Bernheimer, Charles, eds. 1995. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bloom, Harold. 1997. *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- Browarczyk, Monika. 2015. "From the Other One to the Only One Prabha Khaitan and Her Autobiography." *Cracow Indological Studies* 17: 85-111.
- Castaing, Anne. 2013. "'Gender Trouble' in the New Hindi Novel: The Ambiguous Writings on Womanhood in K. B. Vaid's *Lilā* and Mridula Garg's *Kaṭhgulāb*." *Oriental Archive* 81: 67-88.
- Cauhān, Sañjay. 2011. *Uttar-ādhunikā aur hindī upanyās*. Delhi: Āśā Books.
- Connell, R.W. 2005. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Consolaro, Alessandra. 2011. *La prosa nella cultura letteraria hindī dell'India coloniale e postcoloniale*. Torino: Libreria Stampatori.
- Consolaro, Alessandra. 2017. "For her Eyes Only: Embodiment in Prabhā Khetān's Autobiography." *Archív Orientální* 85: 47-65.
- Denzin, Norman K. and Yvonna S. Lincoln. 2005. "Introduction: The discipline and practice of qualitative research." In: *The Sage handbook of qualitative research (third edition)*, edited by Norman K. Denzin and Yvonna S. Lincoln, 1-32. Thousand Oaks, California: Sage.
- Elias, Amy J. and Christian Moraru (eds.). 2015. *The Planetary Turn: Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-first Century*. Evanston: Northwestern University Press.
- Genette, Gerard. 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (translated by Channa Newman and Claude Doubinsky). Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Goodwin Raheja, Gloria and Ann Grodzins Gold. 1994. *Listen to the Heron's Words. Reimagining Gender and Kinship in North India*. Berkeley: University of California Press.
- Hemlatā, B. 2012. *Surendra Varmā ke nāṭakom meṁ strī vimars*. Kānpura: Annapūrṇā Prakāśan.
- Hutcheon, Linda. 2000. 1985 *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Kakar, Sudhir. 1981. *The Inner World: A Psycho-analytic Study of Childhood and Society in India*. New Delhi: Oxford University Press.
- Khetān, Prabhā. 2004. *Chinnamastā*. Delhi: Rājkamal Prakāśan.
- Kincheloe, Joe L. 2001. "Describing the bricolage: conceptualizing a new rigour in qualitative research." *Qualitative Inquiry* 7/6: 679-692.
- Kincheloe, Joe L., Peter McLaren, and Shirley R. Steinberg. 2011. "Critical pedagogy and qualitative research: Moving to the bricolage." In: *The SAGE handbook of qualitative research (4th ed.)* edited by Norman K. Denzin and Yvonna S. Lincoln, 163-178. Thousand Oaks, California: Sage.

- Kinsley, David. 1997. *Tantric Visions of the Divine Feminine: The Ten Mahavidyas*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Krishnaswamy, Revathi. 2010. "Toward World Literary Knowledges: Theory in the Age of Globalization." *Comparative Literature* 62/4: 399-419.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (edited by Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press.
- Mac an Ghaill, Máirtín, and Chris Haywood. 2007. *Gender, Culture and Society: Contemporary Femininities and Masculinities*. New York: Palgrave Macmillan.
- Miyoshi, Masao. 2001. "Turn to the Planet: Literature, Diversity, and Totality." *Comparative Literature* 53/4: 283-297.
- Pacaurī, Sudhīś. 2010. *Uttar-ādhunik sāhityik vimarś*. Delhi: Vāṇī Prakāśan.
- Pāṭīl, Jijābrāv. 2011. *Surendra Varmā: vyakti aur abhivyakti*. Kānpur: Vidyā Prakāśan.
- Piano, Stefano. 2005. *Bhagavad-Gītā (il canto del glorioso Signore)*. Cinisello Balsamo: Edizioni San Paolo.
- Prakāś, Uday. 2011 [2001]. *Pīlī chatrī vālī larḱī*. Nayī Dillī: Vāṇī Prakāśan.
- Rāy, Gopāl. 2002. *Hindī upanyās kā itihās*. Delhi: Rājkamal Prakāśan.
- Richman, Paula (eds.). 1991. *Many Rāmāyaṇas. The Diversity of a Narrative Tradition in South Asia*. Berkeley: University of California Press.
- Sarāvḱgī, Alkā. 2003 [1998]. *Kali-kathā: vāyā bāipās*. Pañcūlā: Ādhār Prakāśan.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Therattil, Marriette A. 2011. *Surendra Varmā ke upanyās: uttar-aupaniveśīk sandarbh meṃ*. PhD dissertation. Mahatma Gandhi University, Kottayam.
<http://mgutheses.in/page/?q=T%202249&search=&page=&rad=>
- Trivedi, Harish. 2007. "Colonial Influence, Postcolonial Intertextuality: Western Literature and Indian Literature." *Forum for Modern Language Studies* 4/2:121-133.
<https://academic.oup.com/fmls/article-abstract/43/2/121/529353/Colonial-Influence-Postcolonial-Intertextuality>.
- Varmā, Surendra. 1976. *Āṭvām sarg*. Nayī Dillī: Rādhākṛṣṇa Prakāśan.
- Varmā, Surendra. 1980. *Am̄dhere se pare*. Nayī Dillī: National Publishing House.
- Varmā, Surendra. 1982. *Kitnā sundar joṛā*. Nayī Dillī: National Publishing House.
- Varmā, Surendra. 1987. *Ek dūnī ek*. Nayī Dillī: Rādhākṛṣṇa Prakāśan.
- Varmā, Surendra. 1999 [1974]. *Pyār kī bāteṃ tathā anya kahāniyām*. Nayī Dillī: Vāṇī Prakāśan.
- Varmā, Surendra. 2001 [1972]. *Sūrya kī antim kiraṇ se sūrya kī pahli kiraṇ tak*. Nayī Dillī: Rādhākṛṣṇa Prakāśan.
- Varmā, Surendra. 2005 [1990]. *Śakuntalā kī aṃgūṭhī*. Nayī Dillī: Vāṇī Prakāśan.
- Varmā, Surendra. 2009 [1983]. *Kaid-e-hayāt*. Nayī Dillī: Rādhākṛṣṇa Prakāśan.
- Varmā, Surendra. 2009 [1993]. *Mujhe cāṃd cāhie*. Delhi: Rādhākṛṣṇa Prakāśan.

Varmā, Surendra. 2010. *Kāṭnā śamī kā vṛkṣa padma paikhurī kī dhār se*. Nayī Dillī: Bhārtīya Jñānapīṭh.

Varmā, Surendra. 2011. *Rati kā kaṅgan*. Nayī Dillī: Bhārtīya Jñānapīṭh.

Varmā, Surendra. 2012. *Do murdoṃ ke lie guldastā*. Delhi: Bhārtīya Jñānapīṭh.

Veronica Ghirardi is a PhD researcher in the Department of Asian and North African Studies, at Ca' Foscari University of Venice. She completed her PhD cum laude in Humanities (curriculum Indology) in 2018, at the University of Turin, with a dissertation titled Postmodern Traces and Recent Hindi Novels. Her research interests lie on recent Hindi prose and on its possible relation with European literatures. She has started to present her findings in international conferences and on peer reviewed journals, as *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*.

She can be reached at: veronica.ghirardi@unive.it.