

L'INDIA, POTENZIALE MINACCIA DISTRUTTRICE NELLA NARRATIVA ANGLO-INDIANA

Alice Salvatore

If we think of India in connection with destruction, we promptly recall the iconography of the Hindu gods of destruction, and of Kali, the many-armed divine destroyer worshipped by the Thugs. These notorious stranglers became known to the West thanks to Philip Meadows Taylor's novel Confessions of a Thug (1839). In Anglo-Indian fiction, criminal organizations such as the Thuggees are frequently present: Indians are often depicted as incapable of lawful self-government and India is characterised by violence; also the Indian landscape is perceived as threatening. In fact, to describe the Anglo-Indian experience of terror in Edmund Burke's terms, critics have spoken of the imperial sublime. Instances of potential destructiveness are to be found even in reassuring books like Rudyard Kipling's Kim (1901), while images connected to historical episodes of violence (like the Black Hole of Calcutta and the Great Mutiny) frequently appear in Anglo-Indian novels—even in late anti-imperialist works like The Raj Quartet (1965-70) by Paul Scott and The Near and the Far (1929-40) by L. H. Myers. The epitome of this profound fear is to be found in one of the most enigmatic episodes in Anglo-Indian fiction: the Marabar caves incident in E. M. Forster's A Passage to India (1924), where the author hints at a subtler potential devastation that is even more insidious than material destruction: the dissolution of one's identity.

Nel pensiero hinduista¹ la distruzione ha un ruolo di primaria importanza, a pari merito con le altre due qualità costitutive della natura materiale: la creazione e la preservazione. Così, nella Trimurti, accanto a Vishnu, il preservatore, e a Brahma, il creatore, c'è Siva, il distruttore. E innumerevoli sono le manifestazioni del principio di distruzione, venerato anche nelle sue – necessarie – proprietà positive di riassorbimento dell'energia cosmica. Ma nell'immaginario occidentale è entrata di prepotenza un'icona hinduista legata esclusivamente agli aspetti orrifici e sanguinari di tale principio: la dea Kalì.

Kalì, o meglio Kali, è la *devi*, o dea, che rappresenta la divinità creatrice femminile trasfigurata nella sua ira.² Kali è la manifestazione dell'ira del principio di creazione e, in quanto tale, è distruzione.

Nell'iconografia hinduista la dea viene rappresentata con gli occhi stillanti sangue e una lingua rosso ardente penzoloni a simbolo della sua sete inesauribile; il suo corpo è nudo e nero, indossa un gonnellino di braccia umane, una collana di teschi e il numero delle sue braccia può variare da due a quattro, a otto, fino a un massimo di dieci.

Il termine *kali* in sanscrito significa sia nero sia tempo, e la dea, che viene chiamata Kali “la nera”, spesso è rappresentata dentro un cerchio di fuoco, diventando così la personificazione del tempo che distrugge e della morte.

Insieme all'immagine di Kali si è diffusa in Occidente una certa familiarità con coloro che furono i suoi più temibili seguaci: i *Thug*, i famigerati strangolatori.³

A inizio Ottocento, gli inglesi, primi fra gli occidentali, scoprirono l'esistenza e gli orrori della *Thuggee* – l'insieme delle tradizioni e delle pratiche *thug* –, in seguito al periodico rinvenimento di fosse piene di cadaveri non identificabili nelle foreste e nelle campagne indiane.⁴ Il termine *thug* fa ormai parte del vocabolario inglese e ha assunto il generico significato di “criminale, malvivente”. Esso deriva dal verbo hindi *thugna*, che significa “ingannare”, e un tempo era usato esclusivamente in riferimento ai membri della setta, che in hindi venivano chiamati appunto *Thug*, ovvero “coloro che ingannano”. Il *modus operandi* della setta prevedeva, infatti, che con l'inganno essi conquistassero l'amicizia e la fiducia delle loro vittime, ricorrendo per esempio a travestimenti o ad altri raggiri, per poi ucciderle, strangolandole, con l'obiettivo finale di derubarle.⁵

La leggenda *thug* vuole che Kali, in un passato mitico, non riuscendo a eguagliare in rapidità l'operato del principio di creazione – il suo opposto, che era suo compito controbilanciare –, creò come suoi sudditi i *Thug* perché la aiutassero nella sua opera di distruzione. Come ricompensa, Kali avrebbe lasciato loro le ricchezze degli uomini uccisi.⁶

Fin dal 1811, quando furono scoperte per la prima volta le fosse con i cadaveri delle vittime, gli inglesi avevano deciso di affrontare radicalmente il fenomeno *thug*, che venne infine debellato quando, nel 1832, il Colonnello Sleeman sconfisse i criminali grazie a una rete di quelli che oggi in Italia chiameremmo “pentiti” e che gli in-

L'India, potenziale minaccia distruttrice

glesì chiamarono *approvers* (testimoni d'accusa). Il ricorso ai pentiti mette in risalto la somiglianza della *Thuggee* con la moderna criminalità organizzata; pare infatti che i *Thug*, pur agendo in bande isolate disseminate per il vasto territorio indiano, fossero tutti uniti dal loro credo e comunicassero fra loro (talvolta aiutandosi), sostenuti e protetti da figure autorevoli come certi Rajah, che se ne servivano all'occorrenza. Stando ad alcune testimonianze, il numero delle vittime che la *Thuggee* mieteva ogni anno era esorbitante: "it was commonly accepted that the Thugs had murdered somewhere between 40,000 and 50,000 victims a year over the course of perhaps seven centuries".⁷

Fu l'autore angloindiano Philip Meadows Taylor, con il romanzo *Confessions of a Thug* del 1839, a rivelare al mondo occidentale gli orrori della *Thuggee*.⁸ Quando comparve, il romanzo ebbe un successo sensazionale: ci furono ben quattro riedizioni nel corso dell'Ottocento, seguite da numerose altre a inizio Novecento. Meadows Taylor poté vantare fra i suoi ammiratori anche la giovane regina Vittoria, che gradì il romanzo a tal punto da pretendere che le bozze degli ultimi capitoli le fossero consegnate in anteprima.⁹ *Confessions of a Thug* è costruito sulla falsariga di un'intervista a un pentito d'eccezione, il carismatico Ameer Ali, il più temibile capo *Thug* dell'epoca,¹⁰ che, mentre si trova in prigione, racconta la storia della sua vita a un funzionario inglese, capo della polizia locale. La narrazione è in prima persona e gli interventi dell'interlocutore inglese sono limitati a poche battute qua e là. Il *Thug* racconta un'infinita serie di efferati omicidi e di stratagemmi escogitati per aggirare i viandanti, con raccapriccianti descrizioni dei metodi adoperati per disfarsi dei cadaveri: anzitutto venivano cavati gli occhi, poi i corpi venivano spogliati, mutilati o disarticolati, per essere compressi nel minor spazio possibile; infine alcuni tagli venivano praticati nel ventre perché i gas della decomposizione fuoriuscissero senza causare rigonfiamenti del terreno, che avrebbero rivelato il luogo della sepoltura. Ma i cupi racconti si alternano a momenti commoventi, dove il *Thug*, che, quando non è impegnato a strangolare, è un ottimo padre di famiglia e un marito devoto, dà libero sfogo ai suoi sentimenti e mostra una vivacissima umanità. Il racconto assume così un ritmo

quasi ipnotico che riproduce il palpitare delle forze oscure che albergano nell'animo umano, con l'eterno ritorno delle forze distruttrici del male. Il fascino della narrazione è poi accresciuto dal ricorrente uso di termini indiani e in *ramassee*, la lingua segreta dei *Thug*. Nonostante il solido pregiudizio angloindiano ritenesse l'India "of all countries that which is least capable of evolving out of itself a stable Government",¹¹ nel romanzo di Meadows Taylor interi villaggi sono presentati come zelanti collaboratori dei *Thug*, e così anche molti bramini e mullah (il culto della *Thuggee* era aperto indistintamente a indù e musulmani), quasi a voler suggerire che "this grotesque cult [were] the only way anything approaching a cultural unity in India [could] be achieved among Indians themselves".¹² Come se l'unico possibile elemento unificatore della popolazione indiana fosse quell'innata propensione alla distruzione che gli inglesi le attribuivano. Pregiudizio, questo, ben radicato nella cultura anglosassone; Milton nel *Paradise Lost* descrive Satana assiso sul trono come un despota orientale – indiano possibilmente: "High on a throne of royal state, which far / Outshone the wealth of Ormuz and of Ind", che secondo Patrick Brantlinger ricorda "the infernal connotations of the stereotype".¹³ Anche nella migliore delle ipotesi l'India era rappresentata come un falso Eden, un paradiso sensuale di "luxury, tyranny, and erotic decadence".¹⁴

In *Confessions of a Thug*, oltre ai *Thug*, per ben sette capitoli (dal 32 al 38)¹⁵ compaiono i *Pindaree*, ai quali Ameer Ali si unisce, e che, storicamente, furono ancora più efferati dei *Thug*. I *Pindaree* erano bande di soldati ribelli di ogni provenienza (indù, musulmani e sikh) rimasti senza ingaggio dopo il crollo dell'Impero Moghul (il cui declino inizia con la morte dell'imperatore Aurangzeb nel 1707). Organizzati in veri e propri eserciti per razzare le campagne e le città mal difese, approfittavano del caos scatenato dalle guerre anglo-marathe¹⁶ e dalle guerre intestine di successione all'impero. I signori della guerra Maratha si servivano spesso di bande *pindaree*, che come ricompensa non chiedevano denaro, bensì l'autorizzazione al saccheggio.

Nel romanzo si passa dunque dalla dimensione – per così dire "individuale" – dello strangolamento alle distruzioni e alle stragi di massa in una vera e propria *escalation* di violenza ed efferatezze.

L'India, potenziale minaccia distruttrice

Ma in *Confessions of a Thug* emerge un'inquietudine che va al di là del contenuto manifesto dell'opera, dove, comunque, la spaventosa distruttività dei *Thug* è convenientemente disattivata fin dall'inizio: Ameer Ali è prigioniero e racconta di fatti che appartengono a un passato ormai lontano. I procedimenti stilistici e retorici di Meadows Taylor rivelano, infatti, un'angoscia altrimenti ben dissimulata dal tono sicuro e pacato del sovrintendente di polizia, poiché tutto ciò che è indiano viene accostato a immagini sublimi e terrifiche.

Quando Ameer Ali assiste alla caotica processione della Mohurum, una festività islamica, così egli descrive un elefante imbizzarrito che afferra con la proboscide uno dei devoti e lo uccide mentre la processione continua incessante nel suo flusso indistinto:

Ya Alla, what a sight it was! Hundreds as they vainly endeavoured to get out of the way, only wedged themselves, closer together, shrieks and screams rent the air; but the most fearful sight was when the maddened beast, unable to make his way thought [*sic*] the press, seized on an unfortunate wretch by the waist with his trunk, and whirling him high in the air dashed him against the ground, and then kneeling down crushed him to a mummy with his tusks. Involuntarily I turned away my head; the sight was sickening, and it was just under me (Meadows Taylor, *Confessions of a Thug*, pp. 164-165).

È sempre il narratore, ovvero l'indiano Ameer Ali, a essere sensibile all'esperienza del sublime, un dettaglio che, a detta di Javed Majeed,

reinforces [the] identification between India and the sublime. At the same time, it helps to create a safe distance between the author himself and the potentially subversive experience of the sublime, which is inimical to those virtues of control and order that form such a central part of the ideological context of the novel.¹⁷

La fonte di Meadows Taylor per l'episodio dell'elefante è rintracciabile in un'altra scena emblematica della distruttività dell'India: quella in cui, nel solo romanzo indiano di Walter Scott, *The Surgeon's Daughter* (1827), il sovrano Hyder Ali pone fine alle malefatte del malvagio protagonista inglese, condannandolo a essere calpestato a morte da uno dei suoi elefanti da guerra.

Meadows Taylor era un appassionato lettore di Scott e con il romanzo storico *Tippoo Sultaun: A Story of Mysore* – comparso nel

1840 ma ambientato negli anni Settanta del Settecento, con al centro la figura del Sultano Tipu, acerrimo nemico degli inglesi – si meritò l'appellativo di “Walter Scott of India”.¹⁸ Proprio in *Tippoo Sultaun* si riscontra un fenomeno piuttosto interessante: agli elementi indiani, connotati di terrifico, sono contrapposti gli ordinati e rassicuranti scenari bucolici della campagna inglese, dove personaggi contraddistinti da rettitudine e alto valore morale si incontrano in graziosi e pacifici giardini fioriti.

[I]n a little garden, which now bloomed with many sweet and beautiful flowers, of kinds despised perhaps nowadays, but not the less lovely for all that. Tall hollyhocks there were, and roses; and honeysuckles had been trained up against the rocks, with jessamine, clematis, and other creepers, which poured forth their fragrance on the air.¹⁹

Quando è invece il sovrano indiano a entrare in scena, ritornano gli elementi orrifici. Tipu è colto da un raptus di furia sanguinaria e uccide un toro che gli impedisce il passaggio, per poi costringere un malcapitato bramino lì presente a bere il sangue dell'animale a lui sacro,

'Ha!' cried the Sultaun, looking upon the group, one of whom had disgust plainly marked upon his countenance; 'ha! thou dost not like this. By the soul of Mahomed we will make thee like it! Seize me that fellow, Furashes!' he cried fiercely, 'and smear his face with the bull's blood; that will teach him to look with an evil eye on his monarch's amusements.'

The order was obeyed literally; and, ere the man knew what was said, he was seized by a number of the powerful attendants; his face was smeared with the warm blood, and some of it forced into his mouth (Meadows Taylor, *Tippoo Sultaun*, p. 121).

Affiora qui il ricordo di quello stretto nesso che intercorreva fra l'immaginario del sublime e il pensiero rivoluzionario, ribelle. Ricordo che all'epoca di Meadows Taylor doveva essere ancora vivo; infatti, all'indomani delle *Reflections on the Revolution of France* (1790), il sublime burkiano sarà indissolubilmente legato, almeno per tutta la prima metà dell'Ottocento e oltre, all'idea del caos provocato da una ribellione violenta.²⁰ Di conseguenza, l'attribuzione di *sublimity* al mondo indiano – talvolta resa esplicita nel testo: “near the edge of the mountain, from whence he will behold an indescribably *sublime* prospect, there are a few ruined tombs” (Meadows

L'India, potenziale minaccia distruttrice

Taylor, *Tippoo Sultaun*, p. 154, corsivo mio), “and by this time evening had far advanced, and spread her dusky mantle over the *sublime* scenery” (p. 155, corsivo mio) – tradisce in Meadows Taylor quel timore e inquietudine che trovavano origine nel sentimento di precarietà legato al dominio britannico, in un paese tanto vasto e lontano dalla patria, un sentimento che riaffiora costantemente anche in tutte le altre opere narrative angloindiane, definita da Sara Suleri appunto “narratives of anxiety”.²¹

Fu proprio Burke, nei suoi discorsi parlamentari in occasione dell’*impeachment* di Warren Hastings,²² che definì l’India “as a catalog of the uncategorizable”,²³ ovvero “an unreadable spectacle”²⁴ e in quanto tale connotata di *sublimity*. Anche nella letteratura angloindiana di viaggio di fine Settecento-inizio Ottocento emerge il sublime burkiano come categoria prediletta nelle descrizioni del paesaggio e con insistenza tale che Pramod K. Nayar conia *ad hoc* l’espressione *imperial sublime*:²⁵ “The ‘imperial sublime’ as I have termed it, reveals the full transformative power of the aesthetic ‘project’ within colonialism”.²⁶ L’elemento terrifico non riguarda però soltanto i fenomeni naturali, ma trova spazio anche nella continua messa in scena della distruttività degli indiani – considerata quasi come un tratto antropologico. La desolazione e le rovine vengono in genere ricondotte dal viaggiatore inglese all’indolenza dei nativi e alla loro attitudine alla guerra.

Nell’Ottocento, andò sempre più consolidandosi nei cuori dei colonizzatori britannici la convinzione che gli indiani fossero incapaci di governarsi da sé per via del loro innato carattere distruttivo, una teoria che a fine secolo fu formulata con chiarezza da John Robert Seeley, nelle sue *lectures, The Expansion of England* (1883), che divennero il principale testo di riferimento per la formazione delle future generazioni di ICS (i membri dell’*Indian Civil Service*), dove si dice che “a condition of anarchy seems almost to have been chronic in India since Mahmoud”.²⁷ Non c’è quindi da stupirsi che nella narrativa angloindiana si trovino immagini di distruzione attribuite agli indiani e alle loro tradizioni: innumerevoli sono i rimandi a usanze crudeli come la *Suttee* (lo spaventoso rogo sacrificale delle vedove indù), o ad altre percepite come tali ma in realtà innocue, come ad

esempio la processione dello *Jagganath* (o *Juggernaut*);²⁸ elementi che certamente davano nuova linfa alle “infernale connotazioni of the stereotype”.

Il sentimento d'inquietudine, sotteso alla maggior parte delle “narratives of anxiety”, è esteso all'India tutta. L'idea della pericolosità degli indiani, e della pericolosità dell'India stessa, insieme al sentimento di paura da questi suscitato, erano talmente radicati nell'animo angloindiano da riaffiorare persino nel romanzo più rappresentativo del controllo coloniale, *Kim* di Rudyard Kipling (1901), dove tutto ciò che tradizionalmente è considerato una pericolosa minaccia per la comunità angloindiana viene sdrammatizzato e minimizzato, quando non addirittura censurato. In *Kim* viene disattivata anche la paura per quello che fu l'avvenimento più sanguinoso e sconvolgente della storia del Raj: il *Great Mutiny* del 1857; quando i *sepoys*, i soldati indiani al servizio della *English East India Company*, si ribellarono alla dominazione britannica. In *Kim* il fatto storico è demoltiplicato e spogliato delle sue valenze spaventose e distruttive: infatti, esso viene ricordato un'unica volta, quando il protagonista incontra un anziano veterano indiano, che aveva sì vissuto l'Ammutinamento ma combattendo dalla parte degli inglesi (contro i suoi connazionali).

Eppure anche in *Kim*, per un istante, l'India sfugge al trionfante controllo imperiale e mantiene intatte le sue connotazioni minacciose, suggerendo così – forse all'insaputa dello stesso Kipling –, la caducità dell'impero britannico. Invischiato nel *Great Game*, Kim si trova sul versante indiano dell'Himalaya e deve escogitare un modo per disfarsi degli strumenti di misurazione del territorio che appartenevano a due spie, una russa, l'altra francese, e delle mappe da loro tracciate. Egli allora pensa alla montagna, o meglio all'abisso su cui si affaccia la finestra della “donna di Shamlegh” presso cui è ospite, così decide di gettare dalla finestra mappe e strumenti in uno strapiombo di centinaia di metri, terminante in un'oscura foresta, per poi guardarli precipitare dall'alto: il cristallo del teodolite esplose al contatto con la roccia e i libri, le bussole e i righelli – i simboli del controllo e del dominio coloniale europeo (francese, russo o britannico) – vengono inghiottiti dal baratro senza emettere alcun suono.

L'India, potenziale minaccia distruttrice

A thousand feet below lay a long, lazy, round-shouldered bank of mist, as yet untouched by the morning sun. A thousand feet below that was a hundred-year-old pine-forest. He could see the green tops looking like a bed of moss when a wind-eddy thinned the cloud.

‘No! I don’t think any one will go after *you!*’

The wheeling basket vomited its contents as it dropped. The theodolite hit a jutting cliff-ledge and exploded like a shell; the books, inkstands, paint-boxes, compasses, and rulers showed for a few seconds like a swarm of bees. Then they vanished; and, though Kim, hanging half out of the window, strained his young ears, never a sound came up from the gulf. (Kipling, p. 303)

In questa immagine riaffiora quello sgomento più o meno consapevolmente sperimentato dai colonizzatori di fronte alla potenziale distruttività dell’India, la quale dall’alto della sua storia millenaria assorbirà, un giorno, annientandolo – come la montagna fa con gli strumenti di misurazione –, quel pulviscolo, in termini di tempo e solidità, che è l’impero britannico.

Le paure della comunità angloindiana si fondavano, però, anche su elementi concreti, come fatti storici di sangue, il cui ricordo riaffiora continuamente fra le pagine dei romanzi. Il Grande Ammutinamento, che in *Kim* perde ogni traccia di pericolosità, fu invece fonte d’ispirazione per una ricca produzione di romanzi angloindiani, i cosiddetti *Mutiny Novels*. Ne esistono circa un’ottantina.²⁹ Nei *Mutiny Novels* gli indiani ribelli sono per lo più dei veri e propri demoni assetati di sangue inglese e l’evento storico è rappresentato “in termini mitizzati, stereotipati e schiettamente razzisti”.³⁰

L’inquietudine degli angloindiani affonda le sue radici anche in altri episodi emblematici, fra i quali il primo e più famoso è di cento anni più antico rispetto all’Ammutinamento. Si tratta di un drammatico evento passato alla storia con – nelle parole di Lord Macaulay – “the fearful name of the Black Hole of Calcutta”. Nel 1756, esattamente l’anno prima della Battaglia di Plassey, data da cui si fa normalmente decorrere il periodo della dominazione britannica in India, il Nababbo³¹ del Bengala Siraj ud-Daulah fece rinchiudere per una notte 146 prigionieri inglesi in una fetida cella di pochi metri quadrati. Secondo alcune testimonianze dell’epoca, soltanto in ventitré sopravvissero all’asfissia.³² Durante l’Ammutinamento, poi, vi fu un

episodio simile, che rimanda nuovamente a un'immagine di soffocamento e claustrofobia: "the well of Bibighar", quando a Cawnpore, nel 1857, i prigionieri inglesi, fra i quali c'erano anche donne e bambini, vennero gettati e stipati, vivi e morti insieme, in un fossato.

Queste immagini di orrore si fondono e si sovrappongono nell'immaginario angloindiano, ritornando continuamente sotto forma di luoghi angusti, celle o prigioni claustrofobiche.

La quadrilogia di Paul Scott, *The Raj Quartet*, composta fra il 1965 e il 1970 e quindi circa cento anni dopo l'Ammutinamento e ben duecento dopo il *Black Hole*, contiene ancora una fitta rete di nomi e immagini che richiamano entrambi gli avvenimenti. Anche la quadrilogia di L. H. Myers sull'India Moghul di Akbar, *The Near and the Far*, composta fra il 1929 e il 1940, un'opera anloindiana insolitamente scevra da ideologie imperialiste, contiene una scena in cui il giovane protagonista, il Principe Jali, viene rinchiuso per tre lunghi giorni e tre lunghe notti in una cella umida, buia e soffocante, insieme ad altri; fra i prigionieri qualcuno muore di stenti e asfissia.

But a moment later he was picked up, dragged inside the prison gates, and hurried along a stone corridor. Then a door was unlocked and he was hurled down some steep steps into a fetid darkness.

[...] Presently he became aware that it was not pain alone that he was suffering from: he was struggling against suffocation (Myers, pp. 928-929).

Il terrore per l'oscurità claustrofobica e il sublime terrifico dell'ignoto, sconfinato e alieno, confluiscono poi in perfetta sintesi in quella che è forse la più celebre – e rivelatrice – immagine della letteratura angloindiana: le grotte di Marabar in *A Passage to India* di E. M. Forster del 1924. Due misteri avvengono in quelle grotte: il nodo stesso attorno al quale ruota tutto il romanzo, cioè cosa accade a Adela Quested nelle grotte di Marabar (che porterà al processo per violenza carnale contro il dottor Aziz, e che è quindi anche un rimando alle paure, insorte dopo l'Ammutinamento, di possibili aggressioni di natura sessuale da parte degli indiani); e ciò che accade a Mrs Moore, che dapprima si sente soffocare e poi è colta da un sentimento di orrore, quando nella calca dei visitatori viene colpita al viso da qualcosa di nudo che nel buio non riesce a identificare, e

L'India, potenziale minaccia distruttrice

che richiama la claustrofobia del *Black Hole* di Calcutta (si trattava probabilmente del piede di un bambino portato in spalla).

It was natural enough: she had always suffered from faintness, and the cave had become too full, because all their retinue followed them. Crammed with villagers and servants, the circular chamber began to smell. She lost Aziz and Adela in the dark, didn't know who touched her, couldn't breathe, and some vile naked thing struck her face and settled on her mouth like a pad. She tried to regain the entrance tunnel, but an influx of villagers swept her back. She hit her head. For an instant she went mad, hitting and gasping like a fanatic. For not only did the crush and stench alarm her; there was also a terrifying echo (Forster, pp. 136-137).

Le grotte sono un'immagine allo stesso tempo sublime e terrificata, con i loro cunicoli che si snodano all'infinito nella roccia viva e perfettamente levigata, e col boato assordante provocato dall'eco non appena è emesso un suono qualsiasi al loro interno.

In quella scena subentra anche la minaccia di una distruzione ancora più insidiosa, che sta forse all'origine di tutte le altre paure: la distruzione, o meglio la dissoluzione, non più materiale, bensì identitaria. Mrs Moore, dopo aver sentito l'eco che riduce ogni suono a un unico e medesimo assordante boato, esce di senno. Non impazzisce in senso clinico, perde però contatto con tutto ciò che era stata fino a quel momento. Forse perché lì, nelle grotte di Marabar, entra in contatto con qualcosa di ignoto, qualcosa che adombra una realtà completamente altra, un sistema di valori alieni, di cui non sospettava l'esistenza e a cui non è preparata a reagire. È inadeguata ad affrontare l'alterità dell'India e quel rombo, che suggerisce che tutto esiste, come i suoni che si producono dentro le grotte, ma che nulla ha valore, poiché subentra sempre e comunque un identico rombo assordante che annulla ogni differenza, destabilizzando e *distruggendo* quello che per lei era stato, fino a quel momento, il sistema di riferimento (apparentemente) incrollabile del suo mondo.

Quella che prima era una minaccia *in potenza* diventa ora effettiva. Il pericolo, adombrato dalle fattezze grottesche e orrifiche delle divinità hinduiste, come Kali, dalle tradizioni a esse legate, come la *Thuggee*, dal ricordo di una ribellione (poi sedata), e dalle immagini e dagli artifici retorici che ne evidenziano il carattere distruttivo, attra-

versa, in *A Passage to India*, un processo di *reifificazione*, rivelando quello che è forse il vero motivo scatenante dello sgomento europeo, nella fattispecie britannico: il contatto ravvicinato con l'alterità indiana, che, per Mrs Moore, è causa di completa e definitiva distruzione.

¹ La scelta di usare i termini "hinduismo" e "hinduista" con l'"h" iniziale è un tributo al discorso che il mistico indiano Swami Vivekananda tenne al Congresso di Chicago "The World Parliament of Religions" nel settembre 1893, dove definì per la prima volta – ufficialmente – l'"hinduismo" come un sistema di religioni afferenti a un patrimonio culturale e spirituale comune, per attuare, in italiano, una distinzione dall'accezione più antiquata (e approssimativa) che vede – con il termine senza l'"h" – l'hinduismo come un'unica religione coesa.

² Tutte le divinità femminili nell'hinduismo sono in realtà le diverse manifestazioni di un'unica *devi*: la Shakti, lo spirito creatore femminile che nella Trimurti indiana si sovrappone all'altra divinità creatrice, Brahma.

³ È stato attraverso i romanzi di Emilio Salgari che Kali e i suoi seguaci, i *Thug*, sono entrati a far parte del nostro immaginario, con i romanzi del "Ciclo indo-malese" (*I Pirati della Malesia*), in particolare in *I misteri della Jungla nera* (1895) e *Le due Tigri* (1904).

⁴ Vd. Dash, p. 9.

⁵ Le vittime erano per lo più ricchi mercanti che venivano aggrediti nelle lunghe traversate del vasto territorio indiano. Proprio a causa delle grandissime distanze, l'allarme non poteva essere dato che molti mesi dopo e i poveri malcapitati scomparivano letteralmente nel nulla. Caratteristica imprescindibile della *Thuggee* era la segretezza, ed essa poggiava su fondamenti religiosi di tipo settario. Prima di ogni impresa bisognava invocare l'approvazione di Kali attraverso riti rigidamente codificati. Era necessario che i *Thug* si mettessero in ascolto nella foresta e, a seconda dell'animale che compariva o del verso che emetteva o ancora della direzione da cui il verso proveniva, essi traevano precisi auspici e direttive da seguire nell'azione (era ad esempio di pessimo auspicio che una lepre attraversasse il cammino dei *Thug* prima di un'impresa, che in tal caso sarebbe stata annullata). Va specificato, però, che: "The Thugs' beliefs, indeed, may be better understood as folklore than as a distinct faith" (*ibid.*, p. 228), ovvero l'elemento religioso non era sempre scrupolosamente osservato. Così però volevano far credere i *Thug* catturati e così credettero gli angloindiani che contribuirono a diffondere il mito di distruzione della *Thuggee*, che, legato alla pratica di un culto per così dire "satanico" assume senza dubbio connotati più spaventevoli e affascinanti.

⁶ Vd. Meadows Taylor, *Confessions of a Thug*, pp. 33-34.

⁷ Dash, pp. x-xi. Questa stima è stata in seguito notevolmente ridimensionata (*ibid.*, p. 289). Ad ogni modo, all'epoca, era questa la percezione del fenomeno *thug* per gli angloindiani in India e per gli inglesi in Inghilterra.

⁸ Con ogni probabilità Salgari, che non leggeva l'inglese, era entrato in possesso di alcune traduzioni francesi dell'opera di Meadows Taylor, come mi è stato suggerito dallo studioso salgariano Felice Pozzo.

⁹ Vd. S. Mukherjee, p. 107: "The author proudly recorded that Queen Victoria herself had ordered the publishers to send her the sheets as they were being revised, because she could not wait for them to be published".

¹⁰ Ispirato al personaggio storico Sayyed Ameer Ali; vd. Meadows Taylor, *Confessions of a Thug*, p. xi.

¹¹ Seeley, p. 196.

¹² Majeed, p. 89.

¹³ Brantlinger, p. 85.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ In totale i capitoli sono 48.

¹⁶ Il popolo Maratha, di religione hinduista, costituì l'ultimo baluardo di resistenza militare indiana quando, a inizio Ottocento, gli inglesi assunsero il controllo dell'intero subcontinente.

¹⁷ Majeed, p. 102. "[T]he fact that it is Ameer Ali who is sensitive to the experience of the sublime reinforces this identification between India and the sublime. At the same time, it helps to create a safe distance between the author himself and the potentially subversive experience of the sublime, which is inimical to those virtues of control and order that form such a central part of the ideological context of the novel" (Moore-Gilbert, p. 102).

¹⁸ Vd. Singh, p. 45.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 70-71.

²⁰ Vd. Paulson, pp. 57-87.

²¹ Suleri, p. 6.

²² Il Governatore Generale dell'India accusato di aver commesso "crimes and misdemeanours" nel subcontinente e poi assolto dopo sette lunghi anni di processo, dal 1786 al 1793, che lo ridussero sul lastrico.

²³ Suleri, p. 28.

²⁴ Padamsee, p. 148.

²⁵ Vd. Nayar, pp. 63-93.

²⁶ *Ibid.*, p. 5; l'espressione *imperial sublime* per la verità era già stata usata da Harsha Ram, in "Russian Poetry and the Imperial Sublime" nella monografia *Russian Subjects: Empire, Nation, and the Culture of the Golden Age* (1998), ma in ambito letterario anglosassone è Nayar a servirsene per primo. Vd. anche *ibid.*, p. 65: "The Indian landscape of desolation, characterized by emptiness, vastness, ruins, and excessive natural phenomena, is one that threatens. The English traveller's negotiation of this threatening, sublime desolation is organized into three "moments". The first is the moment of self-preservation in the face of a threat from the landscape. The second is the moment of affirmation, when the traveller tries to inscribe some meaning into the excessive emptiness or desolation of the landscape in a bid to alleviate the threat. Finally, through acts of self-affirmation, the traveller tries moves from solitude to society, from the threatened to the safe, in a moment of "appreciation", when an equivalence is restored between the traveller and the landscape".

²⁷ Seeley, p. 196. Mahmoud di Ghazni, il re afgano di religione musulmana sunnita, che razzisti e conquistò parte dell'India settentrionale nel secolo XI.

²⁸ Gli inglesi credevano che al passaggio del carro i devoti si immolassero, in un atto estremo di sacrificio, sotto le ruote possenti che trasportavano il loro idolo, in realtà ai lati della processione venivano disposti i corpi dei defunti per ricevere la benedizione dalla divinità.

²⁹ Vd. Nicora, *passim*.

³⁰ *Ibid.*, p. 70.

³¹ "Nababbo" era il titolo dei principi musulmani indiani che assunse il significato odierno in riferimento agli uomini della Compagnia, i quali tornavano in patria spropositatamente arricchiti dall'esperienza indiana.

³² Vd. Barber, p. 242.

OPERE CITATE

BARBER, Noel. *La segreta di Calcutta*. Traduzione di Paolo SERRA. Milano, Sugar, 1970.

Alice Salvatore

- BRANTINGLER, Patrick. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*. New York, Cornell U. P., 1990.
- DASH, Mike. *Thug: The True Story of India's Murderous Cult*. London, Granta, 2005.
- FORSTER, E. M. *A Passage to India*. London, Penguin, 2005.
- KIPLING, Rudyard. *Kim*. London, Penguin, 2001.
- MAJEED, Javed. "Meadows Taylor's *Confessions of a Thug*: The Anglo-Indian Novel as a Genre in the Makings". *Writing India: 1757-1990*. A cura di Bart MOORE-GILBERT. Manchester, Manchester U. P., 1996. 86-110.
- MEADOWS TAYLOR, Philip. *Confessions of a Thug*. New Delhi, Rupa, 2007.
- MEADOWS TAYLOR, Philip. *Tippoo Sulatun: A Story of Mysore*. New Delhi, Asian Educational Services, 2001.
- MUKHERJEE, Upamanyu Pablo. *Crime and Empire: The Colony in Nineteenth-Century Fictions of Crime*. Oxford, O. U. P., 2003.
- MUKHERJEE, Sujit. *Forster and Further: The Tradition of Anglo-Indian Fiction*. Bombay, Orient Longman, 1993.
- MYERS, L. H. *The Near and the Far*. London, Reprint Society, 1956.
- NAYAR, Pramod K. *English Writing and India, 1600-1920: Colonizing Aesthetics*. London, Routledge, 2008.
- NICORA, Flaminia. *Eroi britannici, sepoys ribelli: l'Indian Mutiny nel romanzo anglo-indiano dal 1857 alla fine del XX secolo*. Torino, Harmattan Italia, 2005.
- PADAMSEE, Alex. *Representations of Indian Muslims in British Colonial Discourse*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.
- PAULSON, Ronald. *Representations of Revolution (1789-1820)*. London, Yale U. P., 1983.
- SINGH, Bhupal. *A Survey of Anglo-Indian Fiction*. Oxford, O. U. P., 1934.
- SEELEY, John Robert. *The Expansion of England. Two Courses of Lectures*. London, Macmillan, 1883.
- SULERI, Sara. *The Rhetoric of British India*. Chicago, U. of Chicago P., 1992.