

Department of Communication, University of Teramo

wpcomunite.it ●●○○○

Mondi allo specchio: India e Inghilterra in un ritratto post-imperiale di Tom Stoppard

Lucia Esposito

Department of Communication, Working Paper No 53, 2009

Department of Communication Working Paper Series.

The Department of Communication Working Paper Series is devoted to disseminate works-in-progress reflecting the broad range of research activities of our department members or scholars contributing to them. It is aimed at multi-disciplinary topics of humanities, science and social science and is directed towards an audience that includes practitioners, policymakers, scholars, and students. The series aspires to contribute to the body of substantive and methodological knowledge concerning the above issues. Since much of the research is ongoing, the authors welcome comments from readers; we thus welcome feedback from readers and encourage them to convey comments and criticisms directly to the authors.

Working papers are published electronically on our web site and are available for free download (<http://wp.comunite.it>). Each working paper remains the intellectual property of the author. It is our goal to preserve the author's ability to publish the work elsewhere. The paper may be a draft that the author would like to send to colleagues in order to solicit comments or feedback, or it may be a paper that the author has presented or plans to present at a conference or seminar, or one that the author(s) have submitted for publication to a journal but has not yet been accepted.

Mondi allo specchio: India e Inghilterra in un ritratto post-imperiale di Tom Stoppard

Lucia Esposito
Università di Teramo

Nel radiodramma *In the Native State* (1991), più tardi trasposto per il teatro con il titolo *Indian Ink*, Tom Stoppard delinea la difficile problematica dell'etica dell'imperialismo britannico e quella 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 drammaturgo intreccia dunque i fili di discorsi multipli in un'architettura complessa da un punto di vista sia concettuale che formale, creando una tessitura ardata che Felicity Kendall, voce protagonista del *radioplay*, ha argutamente definito "a spider's web of ideas and circumstances, written very carefully with a lot of loops that loop into something else" (cit. in 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 scambiandosi informazioni – e dunque specchiandosi l'uno nell'altra – per recuperare le tracce del rapporto che ha legato sessant'anni prima la sorella della signora Swan, l'allora giovane poetessa Flora Crewe, e il padre di Anish, Nirad Das, già all'epoca stimato pittore indiano, in occasione del viaggio di Flora nello *stato nativo* di Jammapur¹, che la scrittrice intraprese per tenere una serie di conferenze sulla scena letteraria londinese. In realtà, obiettivo principale della giovane e avventurosa poetessa era favorire, trasferendosi in un secondo momento sulle salubri colline indiane, il suo stato di salute fisica seriamente compromesso da una congestione polmonare; stato che, nondimeno, l'avrebbe condannata a morte precoce 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, è tuttavia una struttura che se da un lato è sostanzialmente *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, dall'altro è essenzialmente *binomica* perché a scopo critico riproduce, nella scandita intermittenza tra le scene di una trama che appare come attraversata da continue micro-fratture, 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, perché 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 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 sigillanti cornici ideologiche o "prisons

¹ Uno stato nativo è uno stato non direttamente governato dal vice-re britannico, ma da un rajah indiano sotto la supervisione di un residente inglese.

of images”, secondo la definizione di Alice Walker (in Shohat and Stam 1994: 198)². Il problema è che all'interno di queste pratiche rappresentative le relazioni di potere risultano totalmente sbilanciate. Lo sguardo del soggetto colonizzatore domina e padroneggia l'oggetto (il colonizzato), ratificando 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” (*Ibid.*: 1-2)³. 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”.

Significativo è che Stoppard porti fuori di metafora la questione, offrendone al pubblico una chiave di lettura squisitamente e lambiccata artisticamente, che lo stesso autore, in un'intervista, così presentò: “[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” (in Gussow 1995: 120). E così, quando il radiodramma porta l'attenzione delle ‘orecchie’ del pubblico sul setting di Jummapur, nella mente dell'ascoltatore si visualizza un quadretto dalle implicazioni intriganti: Flora Crewe, seduta al tavolino della sua veranda, è intenta non solo a comporre versi, ma anche a scrivere alla sorella lettere in cui, tessendo le proprie osservazioni, la donna descrive sia se stessa nell'atto del posare per il pittore, sia l'uomo e l'ambiente che la circonda; di fronte a lei 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 ritratti a parole, l'altra con la muta eloquenza pittorica (e l'arte Rajasthani, ci riferisce Das, come la pittura pre-raffaellita inglese, racconta storie: “is narrative art” – 244), sono entrambe impegnate a fornire in un gioco di rappresentazione reciproca un'immagine dell'altro o, nel caso di Flora, anche del sé in rapporto all'altro, come in una sorta di autoritratto.

Un progetto di mutua illuminazione delle arti, dunque, che inevitabilmente porta in superficie, *illumina*, appunto, differenze fondamentali – diversi ‘modi di vedere’ – disturbanti e corroboranti allo stesso tempo. Flora, ad esempio, come ha osservato Josephine Lee, nonostante si mostri, oltre che libera e spregiudicata, anche alquanto progredita riguardo alla questione dell'iniqua dominazione imperiale, usa parole che riproducono molti dei tropi e degli stereotipi incarnati nella retorica coloniale orientalista e che figurano l'alterità, attraverso metafore di impatto fortemente visivo, come esotica o inferiore. La sua poesia sul calore, intitolata appunto *Heat* suggerisce, secondo la studiosa: “a feminized, erotic, and irrational ‘India’ under masculine English control” (Lee 2001: 43). Di fatto, nell'associare al desiderio femminile il calore del clima torrido indiano (bollente anche dal punto di vista della riottosità e dei disordini civili), la poesia rievoca anche altre delle metafore del corpo e della natura indomita attraverso le quali l'Oriente prende forma nella mente degli occidentali⁴.

² In un'intervista rilasciata nel 1991, lo stesso Stoppard si sofferma sulle difficoltà riscontrate nel delineare personaggi credibili e non stereotipati, risultato di rappresentazioni artistiche stratificate che, si potrebbe dire, hanno finito per allontanare le proliferanti copie dall'originale: “[...] 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. Because my own memory of living in India really hasn't been that much help because my conscious knowledge of how Indians speak and behave has actually been derived from other's people's fictions” (Allen in Delaney 1994: 242-243).

³ Quando la protagonista del radiodramma scrive alla sorella del suo arrivo in India, formula a chiare lettere l'impostazione bi-prospettica della questione (e di tutto il *play*): “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 [...]” (228 – corsivo mio). La presente citazione e tutte le successive da *In the Native State* sono tratte dal volume *Tom Stoppard: Plays Two*, London, Faber and Faber 1996. Ad esso si riferiscono i numeri di pagine indicati in parentesi.

⁴ Portavoce per eccellenza di questa visione così ricca di tropi tipicamente coloniali è il capitano inglese Durance, il quale, nel disquisire con Flora, insiste non solo sulla femminilità e quindi sulla bellezza ‘da conquistare’ del paese (“This was a man's country” – 259), ma anche sulla minacciosità e incontrollabilità di una natura ribelle, potenzial-

Anche in altre occasioni la poetessa ripete luoghi comuni e dimostra di guardare al popolo indiano più che con la mente totalmente sgombra da condizionamenti (seppure ciò fosse possibile), con l'atteggiamento paternalistico comune 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" – 204), o quando pensa ai componenti della Theosophical Society indiana, presso la quale è andata a illustrare la "fantasmagorica" vita letteraria londinese, come a bambini eccessivamente entusiasti col naso schiacciato contro l'inferriata di un parco al quale non hanno accesso (229). Questa eccessiva ammirazione per tutto ciò che è inglese è quanto, tuttavia, la stessa Flora rimprovera agli indiani e al pittore – e questo marca la sua innegabile differenza rispetto ad altri soggetti colonizzatori – in relazione non solo al suo modo iperbolico e reverenziale di parlare e agire ("with hoops of delight" – 204), ma anche alla subordinazione al modello imposto dall'Occidente di un'identità culturale e artistica secolare e dai connotati ben precisi; entrambi elementi riconducibili a quel rapporto anche e soprattutto psicologico di dominazione/dipendenza che Octave Mannoni a metà del secolo scorso, in riferimento alla *Tempesta* shakespeariana, definì Complesso di Prospero e che, com'è noto, costituisce il fulcro del testo seminale di Franz Fanon, *Black Skins, White Masks* (1952).

Le prime rimostanze in questo senso si hanno da parte di Flora quando il pittore, mostrando alla poetessa il primo dei suoi due ritratti – un quadro fortemente rimnescente della ritrattistica preraffaellita e poco aderente ai moduli stilistici indiani – riceve da lei prima un indignato silenzio e poi 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! (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 il pittore significativamente definisce "a quite witty pastiche" (272). Un ritratto che, grazie al suo *rasa*, cioè alla capacità che possiede di emozionare l'osservatore, funziona da momento estraniante e cortocircuitante 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, con tutte le implicazioni relative a una *miscegenation* come 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 da parte di quest'ultimo il recupero della fede nell'autenticità di un passato artistico e culturale dell'India e, quindi, della fiducia in un futuro di riscatto e ri-appropriazione politica. Da questo momento in poi il pittore, da fedele innamorato di un'Englishness ideale, comincia ad abbracciare il nazionalismo indiano e diventa, come commenterà suo figlio sessant'anni dopo, una spina nel fianco degli inglesi.

mente contaminante: "People here drop like flies – colera, typhoid, malaria – men, women and children, here one day, gone the next. Are you sure the doctor said India? Perhaps he said Switzerland and you weren't paying attention" (254).

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 mutano, si sottraggono all’immagine oggettivata e fissa dello stereotipo rappresentativo e compongono un’immagine fluida, in movimento, che va evolvendosi. Del resto, come aveva sottolineato la stessa Flora quando aveva espresso il desiderio che il suo autoritratto restasse incompiuto: “All portraits should be unfinished. Otherwise it’s like looking at a stopped clock [...]” (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 tutta umana che consente alle persone di rendersi simili all’ambiente circostante attraverso l’assimilazione e il gioco (recitativo?) e, grazie alla quale, la distinzione tra il sé e l’altro diventa poroso e flessibile (Taussig 1993).

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 un atteggiamento di appassionata imitazione del modello inglese che lo circonda attraverso la vorace assimilazione della sua cultura letteraria e artistica, l’acquisizione del suo linguaggio e delle sue forme espressive⁵. Con lui però la *mimesis* diventa *mimicry*, quella “potente compulsione”, usando le parole di Walter Benjamin nel saggio “On the Mimetic Faculty”, “to become and behave like something else” (Benjamin 1986 [1933]: 331); la stessa che Homi Bhabha in *The Location of Culture* (1994) 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. Tale comportamento è ambivalente perché il risultato di questa particolare *mimesis* non è mai una semplice 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, anche se comprensibilmente, 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” (cit. in Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2008: 140). Una classe di *mimic men*, di personaggi ibridati condannati all’instabilità identitaria: “almost the same but not quite” (Bhabha 1994: 86): il risultato, per volere stesso del potere – che non desidera certo una totale assimilazione – “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 rileva ironicamente Stoppard attraverso le parole di Nirad Das, l’appropriazione di strumenti preziosi, in primis la lingua inglese, da parte dei colonizzati (seppure un’élite colta) per l’emancipazione culturale e ideologica:

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

⁵ Significativo è, tuttavia, che lo stesso “Englished-up” Das ritenga inimmaginabile (“unfathomable”) un’“Indian Miss Crewe”. Tale dinamica evidenzia e ribadisce le ineguali relazioni di potere in una matrice in cui una cultura dominante governa una cultura minoritaria. Cfr. Fleming 2001: 214.

lawyers, journalists, civil servants – he produced Ghandi! [...] 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? (209-210).

Aderendo progressivamente al nazionalismo indiano, Das fornisce dunque una conferma alla teoria della *mimicry*, con la sua fondamentale ambivalenza e potenziale, minacciosa apertura all'insorgenza e 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 non solo un processo di anglicizzazione della cultura indiana, ma anche uno di indianizzazione di quella inglese. Esempio eclatante ne è, oltre all'*I-zation* del corpo militare e di certe istituzioni, il *mongrel English* risultante dal contatto protratto tra le due culture, del quale Stoppard ci offre una divertente dimostrazione quando coglie il pittore e la poetessa intenti a gareggiare nell'Hobson-Jobson (Flora: "While having tiffin on the verandah of my bungalow I spilled kedgerees on my dungarees and had to go to the gymkhana in my pyjamas looking like a coolie" – 209), il famoso dizionario anglo-indiano edito per la prima volta nel 1886 e poi riedito svariate altre volte. Al suo interno è reperibile un numero incredibile di termini che, scaturiti dal lungo processo di ibridazione dell'idioma locale e di quello coloniale, hanno arricchito il repertorio di quest'ultimo. Salman Rushdie cita il famoso testo in *Patrie immaginarie*, in seguito alla riedizione Routledge del 1985 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 *Kedgerees* [riso con pesce] linguistico" (*Ibid.*: 92).

Un rapporto intimo, quello menzionato da Rushdie – la cui visione Stoppard sembra pienamente condividere – che suggerirebbe, data l'inevitabile interpenetrazione delle culture, la presenza degli estremi necessari a superare la sedimentata visione per antonomasi della questione Oriente/Occidente e per adottare, al posto del punto di vista monoprospettico dell'eurocentrismo, quello sincretico e policentrico del multiculturalismo.

Tuttavia, sottolineano sia Lee che Fleming, l'operazione del drammaturgo tenta solo di colmare il divario, non sviluppa appieno le possibilità multiprospettiche che pure un'opera così flessibile come un radiodramma gli avrebbe offerto. Quando è stato chiesto all'autore quale fosse la sua posizione riguardo alla questione del colonialismo imperiale, egli ha parlato di un'ambivalenza di fondo, di una tensione del sentimento. L'ambivalenza di un conflitto tra una sentita condanna morale delle misure totalitarie utilizzate dall'ex-Impero britannico per applicare le sue politiche di oppressione e l'amore sviscerato che un uomo come lui, nato in Cecoslovacchia e con alle spalle il passato sofferto di un'infanzia girovaga (con pochi anni trascorsi da bambino proprio in India), prova da sempre per la patria che sin da ragazzo lo ha fatto sentire finalmente a casa (Fleming 2001: 223).

Talora, questa sua ambivalenza lo fa pendere piuttosto gravemente verso posizioni più pragmatiche, che giustificano la controversa etica imperialista. Come quella della vecchia signora Swan che, a distanza di sessant'anni, si trova a battibeccare con il giovane figlio del pittore indiano 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? (202 – corsivo mio)

Di fronte alle pressioni di una rilettura della storia nell'ottica postcoloniale di fine secolo e da una diversa prospettiva (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" – 207), la signora Swan, che molti vedono portavoce della tendenza più conservatrice dell'anglofilo Stoppard, si trova invece a incalzare il giovane con un aspro rimprovero: "We made you a proper country! And when we left, you fell straight to pieces like Humpty Dumpty!" (208). Come dire: 'stavate meglio quando stavate peggio'.

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. Anish fa parte di una nuova generazione, di quella che ha invertito il senso, non solo geografico, della diaspora tra i due mondi, corroborando 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 rimpianto con atteggiamento romanticamente nostalgico, dall'altra aborrito – in ogni caso un passato impossibile da cancellare – non resta che guardare al futuro. Diventa questo per l'anziana signora Swan e il giovane Anish – e per lo stesso Stoppard – un indiscutibile punto di condivisione, tanto quanto l'impossibilità di frenare la necessità e l'incombenza di un cambiamento. Un breve scambio di battute che sottolinea il passaggio del tempo, così importante in tutto il *radioplay*, ne sancisce l'irreversibilità già a poche pagine dall'inizio. "That clock has gone quite mad" afferma la signora Swan notando la corsa in avanti del suo orologio a pendola, e rilevando, tuttavia, l'inutilità del portarne indietro le lancette: "There seems no point in putting it back". "No", concorda lapidario il giovane pittore "we cannot put it back. I'm so sorry" (208).

Bibliografia

- Allen P., 1991, "Third Ear", BBC Radio Broadcast, in P. Delaney, 1994, *Tom Stoppard in Conversation*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, pp. 239-247.
- Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., 2002 [1989], *The Empire Writes Back*, London and New York, Routledge.
- Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., 2008, *Post-colonial Studies. The Key Concepts* (2nd revised edition), London and New York, Routledge.
- Benjamin W., 1986 [1933], *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York, Schocken Books.

- Bhabha H., 1994, *The Location of Culture*, London and New York, Routledge.
- Delaney P. (ed.), 1994, *Tom Stoppard in Conversation*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Fanon F., 2008 [1952] *Black Skins, White Masks*, New York, Grove Press.
- Fleming J., 2001, *Stoppard's Theatre. Finding Order Amid Chaos*, Austin, University of Texas Press.
- Guralnick E., 2001, "Stoppard's Radio and Television Plays", in K.E. Kelly (ed.), *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, Cambridge, CUP, pp. 68-83.
- Gussow M., 1995, *Conversations with Stoppard*, London, Nick Hern.
- Hodgson T., 2001, *The Plays of Tom Stoppard for Stage, Radio, TV and Film*, Cambridge, Icon Books.
- Lee J., 2001, "In the Native State and Indian Ink", in K.E. Kelly (ed.), *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, Cambridge, CUP, pp. 38-52.
- Marenco F., 2005, "Di parodia in parodia, acrobaticamente", introduzione a F. Marenco (ed.), *Tom Stoppard. Teatro delle parodie*, Milano, Costlan.
- Mellino M., 2005, *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei Postcolonial Studies*, Roma, Meltemi.
- Reynolds G., 1991, "Tom's Sound Affects", *Daily Telegraph*, 20 April, in P. Delaney (ed.), 1994, *Tom Stoppard in Conversation*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Rushie S., 1994, *Patrie immaginarie*, Milano, Mondadori.
- Said E. W., 1978, *Orientalism*, New York, Pantheon Books.
- Shohat E. and Stam R., 1994, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London and New York, Routledge.
- Stoppard T., 1991, *In The Native State*, in *Tom Stoppard: Plays Two*, 1996, London, Faber and Faber.
- Taussig M., 1993, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York, Routledge.

India Post, Ministry of Communication & Technology. Postal Life Insurance. Post Office Savings Bank. India Post Payments Bank. MOS, Shri Sanjay Dhotre. Ministry of Health and Family Welfare. Reading Tom Stoppard's Indian Ink are common, suggesting a desire to erase easy distinctions between the two geographies, spaces, and temporalities. Within this theatrical layout, Stoppard locates an American academic's search for the lost portrait of an Englishwoman, who was painted in the nude by an Indian artist during her travels in India in the 1930s, to call into question what he identifies as the ethics of empire. The aftermath of the empire in post-colonial India is portrayed through anglophile attitudes rather than through anti-colonial ideologies in characters such as Dilip (Pike's guide and translator) and a retired soldier who has remained loyal to the empire. [Mondi plc shareholders on the South African branch register](#). Zaire Zambia Zimbabwe Isle of Man Åland Islands Anguilla Aruba Bermuda Bouvet Island British Indian Ocean Territory Cayman Islands Christmas Island Cocos (Keeling) Islands Cook Islands Curaçao Falkland Islands French Guiana French Polynesia French Southern and Antarctic Lands Guadeloupe Guernsey Heard Island and McDonald Islands Jersey Martinique Mayotte Montserrat New Caledonia Niue Norfolk Island Palestinian territories Pitcairn Islands Réunion Saint Barthélemy Saint Helena. Tom Stoppard's first play for nine years is typically witty "an intellectually charged piece that delights in the slippery nature of language and pulses with interesting ideas." London Evening Standard. "100 minutes of condensed brain-ache, marbled by wit and some camisole sexiness. . . . Admirably high-minded . . . It succeeds, in my view triumphantly." Daily Mail. "Stimulating . . . absorbing . . . A rich, ideas-packed work that . . . offers endless stimulation and represents, like so much of [Stoppard's] work, a search for absolute values and a belief in the possibility of selfless virtue. ABSTRACT In his play Indian Ink (1995), Tom Stoppard's juxtaposition of different time-periods from colonial and postcolonial India and Britain to make past and present indistinguishable, his collapsing of spatial particularities, and the insertion of conflicting conversations through a "quite witty pastiche" are elements that aim to dismantle rigid boundaries between India and its empire and critique exclusionary identity politics in post-imperial Britain, especially during the Thatcher years. @inproceedings{Bhatia2009ReinventingIT, title={Reinventing India through "A quite witty pastiche": Reading Tom Stoppard's Indian Ink}, author={Nandi Bhatia}, year={2009} }. Nandi Bhatia. Published 2009.