

CECILIA COSSIO

LA STRUTTURA NARRATIVA DI *SOYĀ HUĀ JAL*

Soyā huā jal (L'acqua addormentata), di Sarveśvar Dayāl Saksenā¹⁾, è, come avverte il sottotitolo²⁾, un romanzo breve, pubblicato nel 1955. Narra degli avvenimenti che si svolgono, nell'arco di una notte, nell'albergo di una stazione, ove trovano alloggio alcuni viaggiatori. Tra questi, Vibhā e Rājeś, una coppia apparentemente felice; Kiśor, fratello di Rājeś, e la ragazza con cui è fuggito, Ratnā; il comunista Prakās e l'ubriacone Dineś. Dalla veranda dell'albergo, il vecchio guardiano notturno ascolta le voci che provengono dalle diverse camere e apprende, in tal modo, la storia dei viaggiatori, mentre i loro sogni, resi visibili da un piccolo « angelo dei sogni », ne rivelano anche i desideri, i rimpianti e le frustrazioni. Ma il significato e il valore che l'angelo attribuisce alla vita, attraverso tali vicende, non riescono ad appagare il vecchio guardiano, che muore allo spuntare del giorno.

Legato alla problematica della *Nayī Kavītā* (Nuova Poesia)³⁾, il romanzo rappresenta, dal punto di vista della scrittura formale, un esperimento interessante e originale nel panorama contemporaneo della letteratura hindi. Si tratta infatti di un racconto scenico: il momento fondamentale, costitutivo, è rappresentato dal dialogo. È il dialogo stesso a svolgere la funzione narrativa, mentre al resto è affidato un compito didascalico: descrizione delle scene, indicazione dei gesti, sottolineatura dei toni. La frequente assenza di modi verbali finiti evidenzia ulteriormente questo tipo di struttura formale/narrativa.

« IL VECCHIO GUARDIANO

Notte. L'acqua dello stagno addormentata nel buio. Fiori gialli e verdi di luce danzante. Flap... flap... Scivolare di un'ombra nera sull'acqua dello stagno.

Luce distesa sulla veranda del vicino albergo, stanche risate, frastuono crescente. Accoccolarsi del vecchio guardiano sulla panchina della veranda, il vecchio pastrano appoggiato sul bastone, le vecchie scarpe chiodate fatte scivolare di sotto, la faccia nascosta nelle ginocchia.

– Ecco il guardiano! – una voce sgradevole.

– Ne ha di anni, il vecchio! – un riso sguaiato.

Ma lui rimase seduto allo stesso modo, immobile, inerte, con la faccia tra le ginocchia »⁴⁾.

I 37 brevissimi capitoli o paragrafi di cui è composto il racconto, rappresentano le 'scene' del dramma. I diversi titoli, ciascuno dei quali si ripete più volte, stanno ad indicare i luoghi dell'azione e gli 'attori' che vi recitano. Nelle scene intitolate *Harī rośnī* (Luce verde), ad esempio, agiscono Vibhā e Rāješ; in quelle intitolate *Kamrā nambar do* (Camera numero due), sono presenti Kiśor e Ratnā; in *Yātriśālā* (Albergo ferroviario), sono di scena tutti i personaggi.

La forma drammatica acquista ancora maggiore rilievo per il fatto che la narrazione procede attraverso gli occhi del vecchio guardiano. Il lettore, cioè, non 'vede' direttamente ciò che accade sulla scena, bensì le immagini percepite dal vecchio, il quale le proietta al lettore. Il guardiano è, in questo senso, l'unico attore della narrazione, mentre gli altri personaggi sono privi di vita autonoma; si animano solamente quando il vecchio guardiano volge su di loro lo sguardo: i suoi occhi sono il riflettore che illumina una scena fino ad allora buia ed immobile. Non appena egli ne distoglie lo sguardo, i personaggi tornano nell'ombra, in uno stato di animazione sospesa. La loro storia e la loro esistenza si immobilizzano, si pietrificano, fino al momento in cui il vecchio li guarderà di nuovo, riportandoli alla vita e al movimento.

Testimone della vita nella sua realtà esteriore, il vecchio guardiano ha un solo interlocutore, l'angelo dei sogni (ma anche della morte), testimone di un'altra realtà, quella dei desideri inappagati:

« PRIMA VISIONE

Un piccolo angelo dei sogni dalle ali nere gli posò la mano sulla fronte (...)

- Perché vieni qui ogni giorno?

- Per la pace delle anime assetate. Da sveglio, l'uomo inganna, defrauda se stesso. Si lega con mille legami, si costringe in mille leggi. Ma quando dorme, crollano le mura delle leggi e dei legami, si sciolgono le spire dell'inganno e della frode. Allora io soddisfo i suoi desideri reali. Io sono il sogno. Io concedo nel sonno ciò che non si ottiene da svegli.

- Chi è con te? - chiese il vecchio guardiano, vedendo delle ombre confuse.

- Guarda tu stesso - rispose l'angelo dei sogni dalle ali nere »⁵⁾.

Nello scontro o, meglio, nella convivenza conflittuale di queste due realtà, si rintraccia l'elemento di continuità interna del romanzo. Vibhā e Rāješ, che appaiono innamorati e felici, nei sogni inseguono l'amore a cui hanno dovuto rinunciare, accettando la tradizione del matrimonio combinato. Ciò che li unisce non è, dunque, amore, bensì simpatia o, meglio, condoglianza per un'identica sorte subita. Ratnā e Kiśor, invece, hanno osato vivere il loro rapporto contro ogni norma sociale, ma, come 'trasgressori', possono sopravvivere solo continuando a fuggire. Ciò che sognano, però, è un matrimonio tradizionale, realtà assai meno aspra e tuttavia assai difficilmente realizzabile, per differenze castali. Il comunista Prakāś è pervaso dall'ideale della Rivoluzione e sogna di uccidere la ricchissima Ratnā, il Capitale. Ma Ratnā, anche da morta, continua a muovere le labbra, simbolo di una Umanità di cui il comunismo di Prakāś non ha tenuto

conto. Solo l'ubriacone Dines non sogna. Non ne ha bisogno: non ha desideri inappagati, comprende i limiti, le contraddizioni, la pluralità della realtà in cui vive. A questa realtà, che sa di non poter cambiare, si sottrae bevendo.

Sarvešvar afferma di ricercare una concezione universale del mondo, di tentare di esprimere i conflitti della vita, di voler lottare contro le convenzioni in ogni campo⁶⁾. Asserisce anche di dare maggiore importanza alla *vastu* (cosa), piuttosto che allo *śilp* (tecnica) con cui si comunica la *vastu*⁷⁾. In realtà, ottiene l'effetto opposto. Il problema della *vastu*, nel caso specifico, una situazione di conflitto, che può essere rilevante o non esserlo, o che potrebbe essere rilevante nel contesto indiano⁸⁾, viene eclissato dallo *śilp*, il procedimento narrativo del romanzo, che ne costituisce l'aspetto più significativo. In tale procedimento, assai vicino, come si è già rilevato, alla forma teatrale, si riconosce, inoltre, un'impostazione brechtianamente *epica*. Attraverso le figure del vecchio guardiano e dell'angelo dei sogni, che assumono – in tal senso – il ruolo di direttori di scena, la narrazione risulta *straniata*. Le *emozioni*, i *sentimenti*, il *coinvolgimento*, risultano doppiamente mediati, passando dall'angelo al vecchio, e da questi al lettore: vengono assorbiti dal guardiano, prima di essere restituiti al lettore. L'attacco immediato della narrazione e l'esposizione differita⁹⁾ dei fatti non consentono un'immediata comprensione di ciò che accade esattamente e puntualmente. Nella fattispecie, il vecchio attraversa l'atrio dell'albergo, in mezzo ad un brusio di voci confuse, di cui coglie poche frasi spezzate:

« ALBERGO

– Three clubs! – una voce profonda.

– Four diamonds! – un'altra voce profonda.

– Ascoltate la mia storia... – un canto strozzato, dal tono sgradevole.

– Ma è grassa! Le ragazze grasse... – un attimo di silenzio, poi un riso soffocato.

– Il Royal... il Royal è il posto dove si mangia meglio...! – una voce acuta.

(...)

– Io... io dico che Le... Le... Lenin ha detto: « Alla fine il proleta... ria... ria... to...! – una voce acuta fremente di rabbia.

(...)

Il vecchio guardiano tornò a sedere. Era andato a fare un giro per il corridoio dell'albergo; le camere davano sui lati del corridoio. Nelle orecchie, brandelli di frasi provenienti dalle diverse stanze giravano vorticosamente come foglie secche di un pipal nel turbine di un tifone e queste diverse voci, rumori, risate continuavano ad infrangersi come onde del mare contro le vene sfatte del suo cervello »¹⁰⁾.

Su quelle voci, sulle vicende ad esse sottese, è basato l'intero racconto, ma solo lentamente, attraverso cenni ed osservazioni casuali, l'autore fornisce le informazioni che permettono di ricostruire il quadro della situazione. Tale procedimento stimola l'attenzione del lettore che, immesso direttamente in una vicenda in pieno svolgimento, e che gli rimane a lungo oscura, costretto ad una continua verifica dei dati che viene ricevendo, non riesce, 'epicamente', ad essere coinvolto nell'azione: ne rimane staccato, *di fronte*. Inoltre, non esiste un

vero e proprio 'corso' degli avvenimenti: le singole vicende non subiscono modificazioni, sono identiche all'inizio e alla fine. Le percezioni del vecchio guardiano le hanno rese note, visibili, e la sua morte interrompe soltanto il flusso delle immagini, che non possono più arrivare al lettore, essendo il guardiano l'unico tramite tra l'immagine e lo spettatore, ma le vicende non giungono ad alcuna conclusione. La *tensione* riguarda, cioè, l'*andamento*, il modo in cui gli avvenimenti e i motivi si combinano tra loro, l'intreccio, e non l'esito o ciò che viene raccontato, la *vastu*:

« EPILOGO

Il vecchio guardiano vede - il suo cadavere è per terra accanto alla panchina. Accucciato lì accanto, un cane rosicchia una pagnotta grossa, nera e dura. Sta sorgendo la nuova alba. Kiśor e Ratnā sono sul treno. Vibhā e Rājeś si svegliano. Nella camera splende ancora la luce verde. Sui gradini dello stagno Dineś passeggia e canta tra sé...

nelle aiuole di fiori

la notte ha sepolto una bottiglia di vino vuota
perché la nuova alba non possa vederla »¹⁾.

1) Nato nel distretto di Bastī, Uttar Pradesh, nel 1927, Sarveśvar Dayāl Saksenā ha compiuto gli studi a Bastī, Banāras e Ilāhābād. In quest'ultima città ha conseguito il M.A. Dopo aver fatto per qualche tempo l'insegnante elementare, come il padre, e l'impiegato statale, ha lavorato alla radio di Dillī nella redazione del notiziario. Da alcuni anni lavora alla redazione del settimanale *Dinmān* (Il Sole). Ha pubblicato le seguenti opere: raccolte di poesie: *Kāth ki ghanṭiyāñ* (Campanelli di legno), *Bāns kā pul* (Il ponte di bambù), *Ek sīni nāv* (Una barca vuota), *Kuāno nadī* (Il fiume Kuāno), *Jaṅgal kā dard* (Il dolore della giungla); romanzi: *Uṛe hue rañg* (Colori svaniti); romanzi brevi: *Soyā huā jal*, *Pāgal kuttoñ kā masihā* (Il messia dei cani pazzi); drammi: *Bakrī* (La capra); commedie per bambini: *Bhoñ-bhoñ*, *khon-khon* (Bhon-bhon, khon-khon); poesie per ragazzi: *Batūtā kā jūtā* (Le scarpe di ibn Battuta), *Mahañgū ki ṭāi* (La cravatta di Mahañgū); quaderni di viaggio: *Kuch rañg*, *kuch gandh* (Un po' di colore, un po' di profumo). Ha curato l'antologia *Śamśer*.

2) Il titolo completo è *Soyā huā jal* [*laghu upanyās*] (L'acqua addormentata [romanzo breve]). L'edizione a nostra disposizione è inclusa nell'antologia *Kāth ki ghanṭiyāñ*, (Campanelli di legno), Bhārtiy Jñānpīth, Vārāṅasī 1959. Il romanzo consta di 50 pagine in 32°.

3) Il termine si riferisce alla produzione poetica degli autori inclusi nelle ultime due delle tre seguenti antologie curate da Sa. Hī. Vātsyāyan 'Ajñey', *Tār Saptak* (1943), *Dūsrā Saptak* (1951) e *Tisrā Saptak* (1959). La prima comprende: Gajānan Mādhav Muktibodh, Nemicandr Jain, Bhāratbhūṣaṅ Agrvāl, Prabhākar Mācve, Girijākumār Māthur, Rāmvilās Śarmā e 'Ajñey'. Della seconda antologia fanno parte: Bhavānīprasād Miśr, Śakuntlā Māthur, Harinārāyaṅ Vyās, Śamśer Bahādur Siṅh, Nareś Mehtā, Raghuvīr Sahāy e Dharmvīr Bhārtī. I poeti della terza raccolta sono: Prayāgnārāyaṅ Tripāthī, Kīrti Caudhrī, Kedārnāth Siṅh, Kuṣvar Nārāyaṅ, "Madan Vātsyāyan" (Lakṣmīnārāyaṅ Siṅh), Vijaydevnārāyaṅ Sāhī e, finalmente, Sarveśvar Dayāl Saksenā.

I critici indiani definirono i poeti inclusi nella prima antologia come *prayogvādī* (sperimentalisti), in quanto si presentavano come ricercatori che ritenevano la poesia oggetto di esperi-

mento (*prayog*). Definirono invece *Naye Kavi* (Nuovi Poeti) gli autori inclusi nelle altre due raccolte. Il legame che unisce questi poeti, dissimili per formazione e intenti, è il problema della parola, della comunicazione, in forme nuove ed attuali, tra il poeta e il lettore.

Sull'argomento, cfr. Jagdīs Gupta, *Nayī Kavita: svarūp aur samasyāeṅ* (La Nuova Poesia: aspetti e problemi), Vārāṇasī 1969; 'Ajñey', prefazioni a *Tār Saptak*, Kāśī 1966, I ed. 1943, a *Dūsarā Saptak*, Dillī 1951, a *Tisrā Saptak*, Vārāṇasī 1967, I ed. 1959; M. Offredi, *La poesia di Ajñey*, Cesviet, Roma 1972.

4) *Soyā huā jal*, in *Kāth kī ghaṅṭiyāṅ...*, p. 433.

5) *Ibid.*, pp. 440-441.

6) Cfr. *Tisrā Saptak...*, p. 205.

7) Cfr. *ibid.*, p. 211.

8) Non interessa, in questa sede, rintracciare analiticamente l'universo ideologico dell'autore, del resto abbastanza trasparente. Tuttavia, sembra interessante sottolineare come il romanzo sia percorso da vene reazionarie. Si consideri la figura di Prakās, in cui emergono in modo fin troppo scoperto gli afflatti dell'autore per una conciliazione 'umanistica' e pacificante del marxismo: l'uomo recupera la propria identità attraverso la soluzione socialista:

« Davanti a lui, il cadavere sanguinante di Ratnā. Scende e guarda sbalordito. Le labbra del cadavere si muovono. Si drizza spaventato. Col pugnale la colpisce un'altra volta, le labbra si muovono ancora di più. Irritato, continua a colpire, e più colpisce e più le labbra si muovono.

All'improvviso, su un monte lontano, ritto in piedi, Dineś grida in preda alle risate:

– Ricordati, puoi spegnere la voce, ma non fermare quelle labbra frementi. E un giorno quelle labbra frementi partoriranno un'altra rivoluzione fondata sulla pietà, sulla sensibilità e sull'umanità. Il tuo tempo finirà presto.

Prakās si alza tremando. L'intera visione scompare davanti ai suoi occhi.

– Cos'è questo?

– Gli appaltatori del progresso e della nuova vita.

– Perché sono così odiosi?

– Perché non hanno umanità. – Rispose l'angelo dei sogni. E la visione si fece leggera ». (*Soyā huā jal...*, pp. 480-481).

Comunque, a parte il caso specifico, Sarveśvar evita di presentare conclusioni precostituite, limitandosi all'esposizione di problemi, la cui soluzione è lasciata all'analisi critica del lettore. È l'atteggiamento che caratterizza la produzione hindi degli Anni cinquanta: stimolare il lettore a "pensare razionalmente e cercare la via d'uscita all'arretratezza e all'oscurantismo sia per l'individuo che per la società" (Dagmar Ansārī, *Indian Social Reality of the Early 1960's as Reflected in Hindi New Short Story*, in « Archív Orientální », 42, Praha 1974, p. 289).

⁹⁾ Cfr. B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, a cura di Tzvetan Todorov, pp. 305-350.

¹⁰⁾ *Soyā huā jal...*, pp. 433-434.

¹¹⁾ *Ibid.*, p. 483.